

Sololiteratur des Hochbarock

für Altblockflöte

Œuvres baroques

pour flûte à bec alto seule

Herausgegeben von

Édition de

Bernard Thomas



Bärenreiter Kassel · Basel

London · New York · Praha

BA 8259

Einleitung

Der Herausgeber dieses Bandes hat sich das Ziel gesetzt, die wichtigste Sololiteratur für Altblockflöte aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammenzustellen, um so technische und musikalische Grundlagen für die Arbeit auf diesem Instrument bis hin zu einem mittleren Schwierigkeitsgrad zu geben. Die in verschiedenen englischen Sammlungen enthaltenen sehr leichten Stücke, oft »cibells« genannt, blieben für diese Sammlung unberücksichtigt.

Selbstverständlich muß man sich mit der Tatsache auseinandersetzen, daß nur ein vergleichsweise kleiner Ausschnitt aus dem hier gebotenen Repertoire originale Blockflötenmusik ist. Lediglich die Stücke von Hotteterre sind reine und unverfälschte Blockflötenmusik (obwohl auch sie in der Quelle durch alternative Schlüsselung auch für Querflöte angeboten werden). Die englischen Stücke aus Drucken, die ausdrücklich die Besetzung mit Blockflöte verlangen, stellen sich in den meisten Fällen als Arrangements von Musik für Violine heraus. Wir müssen akzeptieren, daß sowohl im Hinblick auf Qualität wie auch auf Quantität die originale Literatur des Barockzeitalters für Blockflöte weit abgeschlagen hinter der für Querflöte oder sogar für Oboe liegt. Und dennoch gibt es heute, wahrscheinlich zum ersten Mal in der europäischen Musikgeschichte, viele professionelle Musiker, die ausschließlich Blockflöte spielen. In früheren Zeiten war die Blockflöte im allgemeinen entweder ein Instrument für den Liebhaber oder eines, das von hauptamtlichen Musikern als zweites Instrument neben Oboe oder Flöte (18. Jahrhundert) oder Zink oder Schalmey (16. Jahrhundert) gespielt wurde. Dieser ganz entscheidende Wechsel des sozialen und musikalischen Umfeldes unseres Instrumentes veranlaßte uns dazu, neues Repertoire zu suchen, hauptsächlich aus dem Bereich der ursprünglich für Querflöte geschriebenen Musik. Natürlich gibt es entscheidende Unterschiede zwischen beiden Instrumenten: Ganz offensichtlich ist der Tonumfang ein solcher Faktor, wobei der reine Umfang eine geringere Rolle spielt als die Stärke bzw. Schwäche des unteren Registers. Sowohl Quantz' »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« als auch eine Untersuchung großer Teile des Repertoires beweisen, daß zumindest einige Flötenspieler der Barockzeit einen Interpretationsstil kultivierten, in dem starke »männliche« tiefe Töne mit einem durchdringenden und süß klingenden hohen Register kombiniert wurden. Für fast alle Werke unserer Sammlung muß man sich bei der Interpretation diesen Sachverhalt vor Augen führen: Obwohl es manchmal ratsam ist, hier der Blockflöte eine entscheidende Schwäche zu konzederen (aus diesem Grund sind einige Werke aus den Sammlungen von Braun und Quantz in dieser Ausgabe nicht enthalten), ist es in anderen Fällen doch möglich, das Ungleichgewicht zwischen hohem und tiefem Register auszugleichen.

Die in unserer Sammlung vorgestellten Werke unterscheiden sich ihrem Charakter nach ganz erheblich. Die Präludien – sowohl die aus den englischen Sammlungen als auch die von Hotteterre – sollten als Stücke zum »Aufwärmen« angesehen werden, mit denen man Finger, Zunge und Verstand zur Konzentration auf das Instrument bringt, ehe man Substantielleres in Angriff nimmt. Präludien wurden von Hotteterre als Übungsstücke komponiert (obwohl sie, wie wir sehen werden, eher Beispiele für Improvisationen denn festgehaltene Kompositionen sind), wogegen die in englischen Sammlungen aus Sonaten und anderen Stücken für Violine (oder andere Instrumente) und Continuo stammen.

Die Werke aus den Sammlungen von Braun und Quantz tragen zum Teil den Charakter von Studien, allerdings oft weit entfernt von rein mechanischer Übung: Das Titelblatt der »Pièces sans basse« von Braun zeigt, daß diese Stücke zur Verbesserung des Ansatzes (für Flöte oder Fagott) und der Fingertechnik gedacht waren. Gegenüber dieser »Übungsliteratur« sind die zwölf Fantasien von Telemann und die Werke der beiden Bache einfallsreiche und sorgfältig komponierte Stücke, die aus dem Fehlen einer Begleitung eine Tugend machen, indem polyphone Stimmführung oft durch Sprünge von einem Register ins andere angedeutet wird.

Zur Aufführung

Von einem ganz naiven, rein technischen Gesichtspunkt her ist keines der in dieser Ausgabe zusammengestellten Werke besonders anspruchsvoll. Dennoch ergeben sich bei der Interpretation einiger Stücke Schwierigkeiten, und zwar aus folgenden Gründen:

1. In den Stücken aus den Sammlungen von Braun und Quantz stellt der schon erwähnte Klangcharakter der Blockflöte mit dem deutlichen Unterschied zwischen hohem und tiefem Register ein Problem dar. Der Spieler kann dieses Ungleichgewicht durch Artikulation, durch verschiedene Fingersatzmöglichkeiten, gute Stütze und – da die Musik ausschließlich Solomusik ist – durch ein Verlängern der tieferen Noten, wo immer das passend ist, ausgleichen; eine zusätzliche Hilfe für die hohen Töne ist die Verwendung solcher Fingersätze, die den Ton eigentlich zu hoch erscheinen lassen, unter gleichzeitigem Schließen des Bechers.
2. In den »Select Preludes« haben einige der bewegteren Stücke Figurationen, die auf dem Papier merkwürdig aussehen, aber durchaus gut klingen, wenn der Spieler sie in einen harmonischen Kontext stellt: Diese Schreibart beruht auf den zum Teil akkordischen Möglichkeiten der Violine. Wenn ein Takt zunächst keinen Sinn ergibt, sollte man ihn erst einmal ausharmonisieren und das Tempo zurücknehmen, bis jede Note ihren Platz hat. Auch dieses Problem kann dadurch verringert werden, indem man die tieferen Töne bei Figurationen mit Sprüngen deutlich spielt.
3. Die Stücke von Hotteterre weisen wiederum ein ganz anderes Problem auf: Sie sind Beispiele improvisierter Musik, die eher vom Stil als von der Technik her bestimmt ist. Für die französischen Verzierungen beachte man die folgende Tabelle, die allerdings das wichtige *flattement* (Fingervibrato) nicht enthält, das heute von Blockflötenspielern meist vernachlässigt wird – obwohl Hotteterre sich die Mühe macht, im Detail zu zeigen, welches Loch für den Triller auf jeder Note des Instrumentes benutzt werden sollte¹. Daß Blockflötisten gerade auch gegenüber den Spielern der Traversflöte, die das Fingervibrato häufig einsetzen, dieses Ausdrucksmittel so wenig benutzen, ist paradox, da zusätzliche Ausdrucksmittel für die Blockflöte wichtiger als für alle anderen Holzblasinstrumente sind. Das Fingervibrato wird von Spielern traditioneller Flöten und Blockflöten aller Arten in vielen Kulturen eingesetzt (Südamerika, Irland, Bulgarien etc.). Normalerweise wird es in der Notenschrift nicht ausdrücklich angegeben.

¹ Hotteterre, Principes de la Flûte Traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du Haut-Bois, Paris 1707; Faksimile-Ausgabe mit deutscher Übersetzung, Kassel etc. 4/1982.

Introduction

L'objectif de ce volume est de rassembler l'essentiel du répertoire de la flûte à bec alto seule de la première moitié du XVIII^e siècle et de fournir ainsi les principes techniques et musicaux de l'étude de cet instrument jusqu'à un niveau moyen. Les »cibells«, morceaux très simples contenus dans différents recueils anglais, n'ont pas été retenus ici.

Bien entendu, les pièces originales pour flûte à bec ne représentent qu'une proportion relativement faible de cet ensemble. Seules les œuvres de Hotteterre sont authentiquement destinées à la flûte à bec et n'ont pas été retouchées (bien qu'elles soient aussi proposées dans d'autres clefs pour la flûte traversière dans la source dont elles proviennent). Les pièces anglaises dont la partition requiert expressément la flûte à bec sont, pour la plupart, des arrangements de musique pour violon.

Il faut bien admettre que la littérature originale de l'époque baroque pour la flûte à bec se tient très en retrait de celle pour flûte traversière ou hautbois, tant du point de vue qualitatif que quantitatif. Cependant, de nos jours, et probablement pour la première fois dans l'histoire de la musique occidentale, de nombreux musiciens professionnels se consacrent exclusivement à la flûte à bec. Autrefois, celle-ci était généralement soit un instrument d'amateur, soit le deuxième instrument des hautbois ou des flûtistes de métier (au XVIII^e siècle) ou des joueurs de cornet ou de chalumeau (au XVI^e siècle). Ce changement décisif de la position sociale et musicale de notre instrument nous oblige à rechercher un nouveau répertoire, principalement en ce qui concerne la musique écrite à l'origine pour la flûte traversière. Il existe naturellement des différences marquées entre les deux instruments au nombre desquelles compte l'étendue sonore, mais celle-ci joue un rôle moins important que la force ou la faiblesse du registre grave. Ainsi a-t-on la preuve, à travers l'essai »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« de Quantz et l'étude d'une grande partie du répertoire que quelques flûtistes baroques cultivaient un style d'interprétation associant des sons graves et »virils« à un registre supérieur doux et pénétrant. Il faut bien comprendre pour exécuter les pièces de ce recueil que, s'il est sage de reconnaître certains échecs en ce domaine (c'est la raison pour laquelle plusieurs pièces des recueils de Braun et de Quantz n'ont pas été retenues), dans beaucoup d'autres cas, il est possible de compenser le déséquilibre entre les registres aigus et graves.

Les pièces reproduites dans ce volume se distinguent très fortement les unes des autres par leur caractère. Les préludes – ceux des recueils anglais comme ceux de Hotteterre – doivent être abordés comme des pages »d'échauffement« par lesquelles s'installe la concentration des doigts, de la langue et de l'esprit sur l'instrument avant de se tourner vers quelque chose de plus substantiel. Les préludes de Hotteterre ont été conçus comme des exercices (bien qu'ils soient plutôt des modèles d'improvisation que de réelle composition écrite, ainsi qu'on le verra), tandis que ceux des recueils anglais proviennent de sonates ou d'œuvres pour violon (ou autre) et basse continue. Les pièces extraites des recueils de Braun et de Quantz se présentent parfois comme des études fort éloignées des exercices purement mécaniques: le frontispice de Braun précise que ces œuvres furent élaborées en vue d'améliorer l'embouchure (à la flûte ou au basson) et la souplesse des doigts. En revanche, face à ce répertoire orienté vers la pratique, les douze fantaisies de Telemann et les œuvres des deux Bach imposent une richesse inventive et une concision de composition qui érigent l'absence

d'accompagnement en vertu, tout en sous-entendant une conduite polyphonique par de fréquents sauts d'un registre à l'autre.

L'interprétation

D'un point de vue strictement technique, aucune des pièces rassemblées dans cette édition ne présente de difficultés exceptionnelles. Celles-ci surgissent néanmoins quant à l'interprétation de quelques pages pour les raisons suivantes:

1. Dans les œuvres extraites de recueils de Braun et de Quantz se pose le problème déjà évoqué de la disposition sonore de la flûte à bec et de la nette disparité des registres graves et aigus. On peut compenser cette disproportion par le phrasé, par différents doigtés, par un bon maintien et – puisqu'il s'agit exclusivement de musique jouée en soliste – par l'allongement à bon escient des notes les plus graves. On peut également s'aider dans l'aigu, quand c'est nécessaire, par des doigtés surélevant le son, utilisés conjointement avec la fermeture du pavillon.

2. Parmi les »Select Preludes«, certains des plus animés présentent des figurations qui peuvent sembler étranges sur le papier mais qui, replacées dans un contexte harmonique, sonnent bien dans l'ensemble: Cette écriture s'appuie sur les possibilités partiellement harmoniques du violon. Lorsque le sens d'une mesure échappe de prime abord, il faut tout de suite l'harmoniser et ralentir le tempo jusqu'à ce que chaque note prenne sa place. On peut aussi contourner en partie cet écueil en insistant sur les notes graves de figurations comportant des sauts d'intervalles.

3. Les pièces de Hotteterre soulèvent encore une autre difficulté en tant qu'exemples de musique improvisée orientés plus vers le style que vers la technique. Pour l'ornementation de la musique française, on se reportera au tableau suivant, auquel manque toutefois l'important *flattement* (vibrato digital) généralement négligé par les flûtistes à bec d'aujourd'hui, bien que Hotteterre ait pris la peine d'indiquer en détail quel trou devait servir à l'exécution du trille sur chaque note de l'instrument¹. Il est assez paradoxal qu'en comparaison avec la flûte traversière sur laquelle on l'emploie régulièrement, on se serve si peu de cette technique d'ornementation à la flûte à bec, alors que tous les moyens d'expression lui sont bien plus précieux qu'à tout autre bois. Le vibrato digital est utilisé par les joueurs de flûtes traditionnelles et de toutes sortes de flûtes à bec de nombreuses civilisations (Amérique latine, Irlande, Bulgarie, etc.). Le *flattement* n'est normalement pas indiqué sur les partitions.

4. On trouve dans ce recueil quelques notes aiguës réclamant la fermeture du pavillon. Bien qu'il soit toujours possible de transposer ces notes à l'octave inférieure, il faut malgré tout dans certains cas absolument les jouer à leur hauteur originale. Il s'agit de fa dièse''' et de la''' (cf. les indications d'interprétation).

5. Il faut savoir apprécier dans quelle proportion on peut respecter les liaisons originales, prévues pour la flûte traversière, à la flûte à bec. Cela vaut incontestablement la peine de s'exercer sur l'ensemble des liaisons d'origine, mais il sera nécessaire de les adapter pour obtenir une interprétation juste à la flûte à bec, surtout lorsqu'elles relient de grands sauts d'intervalles.

¹ Hotteterre, Principes de la Flûte Traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce et du Haut-Bois, Paris, 1707; édition facsimile, Kassel, etc. 4/1982.