

Der merkwürdige Gegenstand kann auch eine Art Peitsche darstellen, wie sie die heutigen oberägyptischen Bauern gebrauchen (kurzer Handgriff, 3 m lange Schnur, am Ende nochmals eine kurze und dünnere Schnur), um die Vögel zu verscheuchen, oder aber bei Mondfinsternissen, wo diese Peitsche noch eine andere Form annimmt (ellenlanger Eisenstab, unteres Ende spatelförmig, oberes Ende mit Öse, Dattelfaserschnur und eisernen Klappern)<sup>24</sup>. Es kann sich endlich um die Darstellung des Schwirrscheibenspiels handeln. Auch das Verbreitungsgebiet der Schwirrscheibe<sup>25</sup> ist zu eng angesetzt worden<sup>26</sup>. Unterdessen hat P. R. Kirby interessante Instrumente der Buschmänner, Zulus und Venda veröffentlicht<sup>27</sup>, eine ganze Reihe neuer amerikanischer „buzzes“ findet sich bei Th. A. Seder<sup>28</sup>, das Historische Museum, Bern, besitzt ein schönes Exemplar, das von der neolithischen Station Sutz stammt, und wir müssen neuerdings auch einige ägyptische Instrumente in unsere Betrachtungen einbeziehen (Bildtafel, Fig. 4)<sup>29</sup>. Beide Instrumente sind in dem koptischen Zentrum von Kôm Aushîm, im Fayum, entdeckt worden und stammen aus dem späten 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Weder die Fundumstände noch irgendwelche andere Angaben lassen auf Gebrauch und Sinnggebung dieser spätägyptischen Instrumente schließen, und wir wissen nicht einmal, ob sie, wie im antiken Griechenland, dem Liebeszauber dienten oder bereits zum Kinderspiel abgesunken sind.

(Wird fortgesetzt)

## *Auftreten und Verwendung der Blockflöte in den Werken Georg Friedrich Händels*

VON WILLI HILLEMANN, ESSEN

Von der Vielzahl und Vielart der „geblasenen, gestrichenen, gezupften und geschlagenen“ Instrumente, wie sie uns Michael Praetorius in seinem „*Syntagma Musicum, Tomus Secundus, De Organographia*“, 1619<sup>1</sup> als Instrumentarium des Frühbarock und als Erbe der Renaissance beschreibend übermittelt, blieb im Spätbarock der Bach-Händel-Zeit nur ein kleiner Teil übrig. Ihre Auswahl vollzog sich in diesem Zeitraum unter dem Gesichtspunkt der spieltechnischen Entfaltungsmöglichkeiten, entsprechend der monodischen Entwicklung, und unter dem der Eignung für die Darstellung charakteristischer dramatischer Affekte und lyrischen Ausdrucks in Oper, Oratorium, Kantate und Passion. Für die Blockflöte bedeutete das die Abkehr von der achtegliedrigen Familie des Michael Praetorius und die Beschränkung auf den ursprünglichen Alt-Typus in *f*<sup>1</sup> als nunmehriges Sopraninstrument. Hierzu tritt noch vereinzelt als konzertierender Piccolo-Typus das ursprüngliche Sopranino in hoch *g*<sup>2</sup> der Blockflötenfamilie unter der Bezeichnung „*Flageolet*“.

<sup>24</sup> Winkler, Ägyptische Volkskunde, Tafel 45.

<sup>25</sup> Franz, „disque ronflant“ oder „diable“, engl. „buzz“, „whizzing disk“ oder „spinning disk“

<sup>26</sup> C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, S. 13.

<sup>27</sup> Op. cit., T. 24.

<sup>28</sup> Op. cit., S. 54—55.

<sup>29</sup> H. Hickmann, Catalogue des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Instruments de musique, Kairo 1949, S. 113—114 (Nr. 69801—2).

<sup>1</sup> Faksimile-Neudruck, Bärenreiter-Kassel, 1929.

Die Stellung, die die Blockflöte im Gesamtinstrumentarium des Hoch- und Spätbarock einnimmt, läßt erkennen, daß sie nicht zu den allgemeinen Orchesterinstrumenten gehört. Sie erscheint in der Hauptsache als Einzelinstrument und wird nur als gelegentlich aufgesetzte Registerfarbe mitverwendet. Die Zeit des ausgehenden Barock, die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, verlangt eine Spielsteigerung, der die Blockflöte kaum zu folgen vermochte. Sie mußte sich eine Stimmgestaltung und eine Erweiterung zur Höhe, eine Lauf- und Sprungtechnik, eine sehr verfeinerte Rhythmik gefallen lassen, die ihrer Eigenart immer weniger entsprachen und z. T. aus der Rivalität mit der für die neuen Aufgaben besser geeigneten Querflöte entsprangen. G. F. Händel sieht in ihr zwar auch ein Soloinstrument, doch hält er sich dieser Entwicklung fern. Er nimmt weitestgehend Rücksicht auf ihre zarte Klangbeschaffenheit und setzt sie mit feinem Gefühl für ihre klanglichen und musikalischen Möglichkeiten in seinen Vokal- und Instrumentalwerken in dem ihrem Wesen entsprechenden Grundaffekt ein.

In den Partituren und Stimmen um 1700—1740 ist die Blockflöte wie folgt benannt:

Deutschland: Flöte, Flauto, Fiauto, Fiauto a bec, Fiauto d'Echo;

England: (Pipe), Recorder, doucet, Flute, common Flute, Flauto, Flute abec;

Frankreich: Flûte, Flûte anglaise, Flûte à bec, Flûte douce;

Italien: Flauto, Fiauto.

Händel bezeichnet die Blockflöte ausschließlich mit „*Flauto*“, während die Querflöte durchweg mit „*Traversa*“ oder auch „*Flauto traversa*“ benannt ist. Die seltenere Angabe „*German flûte*“ bezieht sich ebenfalls auf die Querflöte. Trotz der bei Händel im allgemeinen eindeutigen Flauto-Angabe für die Blockflöte müssen einige so gegebene Vorschriften, vornehmlich in Kantaten-Arien seiner frühen italienischen Zeit (1707/08), als für die Blockflöte nach Tonart und Umfang ungeeignet, bzw. unausführbar ausgeschieden werden. In englischen Ausgaben und Sammlungen, so bei Walsh, tritt der Name „*Recorder*“ auf, den Händel aber nie benutzt<sup>2</sup>.

#### Die Händelsche Blockflötentechnik

Umfang: Der tiefste Ton ist der der zeitüblichen Altblockflöte in  $f^1$ . Die normale obere Grenze ist der 6. Ton der 2. Oktave  $d^3$ . Gelegentlich, d. h. im Einzelfall, treten  $es^3$ ,  $e^3$ ,  $f^3$  hinzu, so daß der Gesamtumfang  $f^1-d^3$  ( $-f^3$ ) ist. Hier beschränkt sich Händel mehr als Bach und Telemann, was auch für den Bereich der verwendeten Tonarten gilt. Nehmen wir die Werke, die für die Blockflöte bei Händel als verbindlich und vorbildlich anzusehen sind, die 4 Sonaten für Flauto und Basso aus op. I der Solosonaten<sup>3</sup>, dann fällt chromatische Tonverwendung in der Tiefe, d. h.  $fis^1$  und  $gis^1$  ( $as^1$ ), fort. Auch hier ist Bach freizügiger. Diese Töne sind auf der zeitüblichen Flöte mit Halblockdeckung oder mit einem unzulänglich vertiefenden Gabelgriff nur unsicher und selten befriedigend tonrein herauszubringen. Händel nimmt die Flöte, wie sie sich ihm bietet. Natürliche Fehlerquellen schaltet er durch Beschränkung aus, er experimentiert nicht zum Zweck der Tonraum- und Spielerweiterung, so daß seine Blockflötenstimmen durchweg bequem spielbar sind. Alles, was außerhalb der

<sup>2</sup> Vergl. hierzu Degen, Zur Geschichte der Blockflöte. Bärenreiter-Kassel, o. J.

<sup>3</sup> G. Scheck, Zeitschrift für Hausmusik, 1935, Heft 3.

Technik der genannten 4 Solosonaten liegt, ist darum bei Händel, auch bei Flauto-Angabe, sorgfältig auf Blockflöteneignung zu überprüfen.

Tonartenkreis: Ähnlich wie beim Umfang, ist auch ein klar abgegrenzter Tonartenbereich erkennbar. In der folgenden Übersicht sind von 65 unzweifelhaft für und mit Blockflöte geschriebenen Einzelstücken die verwendeten Tonarten angegeben:

|     |          |       |  |       |          |        |
|-----|----------|-------|--|-------|----------|--------|
| Es- | B- F- C- | G-dur |  | f- c- | g- d- a- | e-moll |
| 3   | 5 27 5   | 2     |  | 2 2   | 11 4 3   | 1      |

Durch Wegfall der Stücke, in denen die Blockflöte nur als Registerinstrument zu anderen die musikalische Gestaltung tragenden Hauptinstrumenten verwendet ist und die am Rande liegenden Tonarten mehr zwangsweise berührt werden, verengt sich der Kreis der eigentlichen Blockflötentonarten noch mehr, und zwar so, wie sie in der Tabelle hervorgehoben sind.

Stimmtechnik: Neben der speziellen Stimmkonzeption, in der Art der Themen, Motive, Passagen und Sequenzen für ein bestimmtes Instrument, gibt es eine gewissermaßen neutrale Themen- und Stimmgestaltung. In der Ausführung für verschiedene Instrumente gleicher Stimmgattung möglich, kommt sie auch durch diese gleichzeitig und alternativ zur Darstellung. Diese neutrale Stimmführung kann sowohl instrumentaler Art sein (großer Stimmumfang, motivisch-figürliche Lebendigkeit mit Passagen und Arpeggien, größere, d. h. über den menschlichen Atem hinausgehende Phrasen u. ä.) wie auch vokalen Ursprung haben (Sanglichkeit der Intervalle, Einhalten des Stimmumfangs der menschlichen Stimmgattungen, Übereinstimmen der melodischen Gliederung mit dem sängerischen Atem u. ä.). Beide Grundzüge gleichen sich gegenseitig eben zu jener Stimmgestaltung an, die sowohl von Singstimmen als auch von Instrumenten wiedergegeben werden kann. Dabei kann ein leichtes Überwiegen instrumentaler Grundzüge festgestellt werden. Sehr eng gehen Händels führende Melodieinstrumente Violine und Oboe überein. Auch die Blockflöte wird bei registerartiger Verwendung hierbei gewissermaßen gleichgeschaltet, wobei die durch den Umfang gegebene Beschränkung durch Oktavieren und Abknickungen in etwa ausgeglichen wird.

Daß diese Thematik von der musikalischen Rhetorik und Symbolik, d. h. von der konkreten Formelhaftigkeit für abstrakte Vorstellungen und Überlegungen mit bestimmt wird<sup>4</sup>, gilt wohl auch für Händel. Bei ihm steht aber gegenüber Bach der sinnfällig dargestellte Affekt, der Ausdruck (*Decoratio*) durchaus im Vordergrund und nicht die Auffindung (*Inventio*). Doch fehlen hierüber noch Untersuchungen.

Für die Blockflötenstimmgestaltung können folgende Merkmale festgestellt werden:

#### 1. Klanglagen (Register):

Tiefe Lage:  $f^1$ - $b^1$  ( $h^1$ ), schwach und sehr weich.

Mittellage:  $c^2$ - $a^2$ , klar und voll.

Hohe Lage: ( $a^2$ )  $b^2$ - $g^3$ , hell und spitz, schnell ansprechend.

<sup>4</sup> Vergl. hierzu: A. Schmitz „Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bach's“, Mainz 1950 und darin verzeichnete Literatur.

Im Zusammenspiel hat die Blockflöte stets die höchste Stimme. Bevorzugt werden die mittlere und hohe Lage, da nur deren Töne im Zusammenspiel gegenüber den anderen Instrumenten sich durchsetzen. Seltener wird die tiefe Lage benutzt, vor allem nicht auf längere Strecken. Ihre etwas matten Töne werden selbst von einem klangschwachen Generalbaßinstrument gleichsam aufgesogen und überdeckt. Die durch Gabelgriffe und andere vertiefende Abdeckungen erzeugten, abgeleiteten chromatischen Zwischentöne klingen in ihrer Lage gedeckter, fremder als die Stammtöne.

2. *Stimmführung*: Bevorzugt werden diatonische Fortschreitung, einfache Tonleitertechnik und Sequenzen, keine Chromatik. Die Unterschiedlichkeit der drei Klanglagen berücksichtigt Händel durch das Vermeiden von schnellem Wechsel und großen Sprüngen. Aus dem gleichen Grunde gehen auch Dreiklangsbrechungen fast ausschließlich im engen Raum vor sich. Tonrepetitionen in kleinen Werten kommen ebenfalls nicht vor. Wo sie in dieser Zeit auftauchen (z. B. in den Blockflöten-Triosonaten Sammartinis), sind sie der sog. Flatterzunge der Querflötentechnik entlehnt.

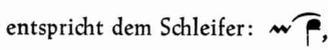
3. *Artikulation und Verzierungen*: Jede Veränderung des Atemflusses und der Zungenbewegung wird im klingenden Ton hörbar, dadurch ist eine fein differenzierte Artikulation auf der Blockflöte möglich. Bei der nur geringen dynamischen Nuancierungsmöglichkeit kommt darum der Spiel-Artikulation und mit ihr der der Verzierungen eine besondere, spielbelebende Aufgabe zu. Sie sind im Notenbild nur spärlich angegeben, was aber nicht bedeutet, daß sie bei unbezeichneten Stimmen nicht zur Anwendung kommen. Für die Spieler war dieses so belebte Spiel wohl eine stets geübte Selbstverständlichkeit.

Die verwendeten Artikulationszeichen sind Bögen, Keile und Punkte. Ihr Vorkommen, besonders das der Bögen, beschränkt sich auf verhältnismäßig wenige, wiederkehrende melodische Grundformeln. Der Gedanke liegt nahe, daß die grifftechnischen Eigenheiten der Blockflöte die Beschränkung auf die wenigtonigen Legatotongruppen veranlaßten. Der Blick in Partituren und Stimmen lehrt aber, daß die gleichen Artikulationsbögen sich auch z. B. in den Streichstimmen finden und daß sogar Spieleigenheiten bestimmter Instrumente unbedenklich gleichzeitig oder in Parallelstellen Instrumenten wesentlich anderer Spieltechniken anvertraut sind. Man muß daher allgemein annehmen, daß nicht das Instrument, sondern musikalische Überlegungen für die Anbringung, zunächst unberührt von Tempo und Charakter, maßgebend sind. Letztere bestimmen, in welchem Maße die Spielzusätze anzubringen sind, das Wie aber untersteht melodisch-harmonischen Gesetzen.

Die zweitonigen Bindungen stellen den Hauptanteil, wobei alle Intervalle von der kleinen Sekunde bis zur großen Sexte vorkommen. Bei Klangzerlegungen, d. h. bei Intervallen von der Terz an aufwärts, ist die Zusammengehörigkeit aus den zugrundeliegenden Harmonien gegeben. Bei Sekundbindungen ist jeweils einer der beiden Töne der zur Generalbaßharmonie gehörige Hauptton. Der durch den Legatobogen mit diesem verbundene Nebenton kann unschwer als Durchgang, als Wechsel- oder Vorhaltston erkannt werden. Er steht demnach im gleichen Verhältnis zum Hauptton wie die Nebentöne bei den Verzierungstongruppen. So erscheint auch häufig geschrieben der sog. Übersschlag oder Nachschlag bei abspringendem nächsten Ton, den wir mit abspringender Wechselnote bezeichnen. Zur Zweitonbindung

gehört aber nicht die in der melodisch-harmonischen Kadenzformel stereotyp wiederkehrende Vorausnahme des Schlußtones. Er ist nicht angebunden, trotz des in vielen Neuauflagen alter Musik eingezeichneten Bogens, sondern wird, wie sich aus ausgeschriebenen Stellen vielfach belegen läßt, scharf abgesetzt.

Die Dreierbindung ist fast ausschließlich auf Sekunden beschränkt, deren harmoniefremde Töne wir ebenfalls als Durchgangs- oder Wechseltöne erkennen. Die ver-

hältnismäßig häufig anzutreffende Figur:  entspricht dem Schleifer: ,

kann aber auch als „*terce coulé*“ der französischen Clavecinisten gedeutet werden. Vereinzelt kommt auch der ausgeschriebene Doppelschlag vor. Strittig bleibt die Ausführung der mit Bögen versehenen Triolen. Es scheint sich hierbei mehr um eine rhythmisch-ordnende Zusammenfassung der Dreitongruppen als um eine Artikulationsbezeichnung zu handeln.

Auffällig bei allen Legatobögen ist, daß sie ausschließlich volltaktig angebracht sind, so daß die Legatotongruppen auch hierin mit der Behandlung von Verzierungstongruppen der damaligen Zeit übereingehen.

Die selteneren Sekundbindungen über mehr als drei Töne kommen durchweg nur in einer Richtung vor und sind Diminutionen größerer Intervalle.

Als belebendes Element ordnen sich Keile und Punkte ganz natürlich in dieses Bild

ein. Eine solche Figur:  verdeutlicht nur die Selbstverständlichkeit des Stakkatos nach einer Legatofigur. Dieses Stakkato ist aber durchaus relativ, da es sich

sowohl nach dem Notenwert, wie auch nach Tempo und Charakter richtet. Keile,

wie folgt angebracht: , deuten auf nachdrückliches Absetzen hin, ein Neben-

tonabhängigkeitsverhältnis ist dabei nicht vorhanden. Herauspringende Randtöne erhalten noch gelegentlich diesen Zusatz, obwohl sich das Stakkato hierbei von selbst ergibt.

Die Übertragung von Artikulationseigenheiten bestimmter Instrumente auf andere, durchaus wesensungleiche Instrumente wurde schon erwähnt, so z. B. die typische

Violinart:  ; ,

die auch in Blockflötenstimmen vorkommt und hier durch ein von der Umgebung sich abhebbendes, sehr weiches Aneinanderreihen der Töne deutlich zu machen ist.

Ebenso stereotyp, um nicht zu sagen nachlässig, wie die Artikulationszeichen werden die Verzierungszeichen angebracht. In den Blockflötenstimmen konnten nur das tr-Zeichen und die nicht durchstrichene kleine Vorschlagsnote festgestellt werden. Der Triller erscheint über den verschiedensten Werten, wobei im Einzelfall zu entscheiden ist, ob er mit oder ohne Nachschlag zu spielen ist. Bei kurzen Werten und bei sekundweise angeschlossenem Triller wird er als Initialverzierung ohne Nachschlag gebracht. Bei sehr kurzen Werten und solchen Tönen, deren Griffverbindung zum Hilfston keine Trillerbewegung der Finger zuläßt, kann er, entsprechend seinem Vorhaltcharakter, durch einen mehr oder weniger langen Vorschlag ersetzt werden. Bei Vorausnahme des nächsten Tones fällt der Nachschlag ebenfalls fort. Der Triller

mit Nachschlag geht über den ganzen Wert und bezieht den Nachschlag in das Trillerlegato mit ein. Der Anschlußton wird aber deutlich abgesetzt. Alle Vorschläge sind halblank oder lang und anschlagend. Die Dauer wird bestimmt von der rhythmischen Grundstruktur, der Harmoniefortschreitung und der melodischen Bewegung.

Unterschiede in der Verzierungsanbringung bestehen bei den verschiedenen (Melodie-) Instrumenten nicht. Einschränkend wirkt sich die gelegentliche Griffbehinderung bei kontinuierlichen Schleif-Legatobewegungen aus. Hierauf ist in den Blockflötenstimmen Händels keine Rücksicht genommen.

Zusammenfassend läßt sich über die eingezeichneten Artikulationen und Verzierungen sagen, daß sie in ihrer Formelhaftigkeit nur andeutenden Sinn haben und zusätzlich ergänzt werden können. Der Grundgedanke der Zusammengehörigkeit von melodisch voneinander abhängigen Tönen ist beiden Arten gemeinsam. Je vollstimmiger das Werk ist, desto geringer wird es mit Verzierungszusätzen versehen. Solostellen und -stücke können reichhaltiger mit Spielmanieren ausgestattet werden, doch dürfte eine so differenzierte Art der zusätzlichen Ausschmückung, wie sie uns in den Violinsonaten A. Corellis überliefert ist, für Händel kaum zutreffend sein.

4. Charakteristische Verwendung: Die Blockflöte, „*flûte douce*“, ist mit ihrem sanften, obertonarmen, aber doch tragfähigen Ton so recht als Charakterinstrument für bestimmte Lyrismen und Tonmalereien geeignet. Denken wir an das Naturhafte, das Pastorale mit ihren Eigenarten: Vogelgezwitscher, Murmeln des Baches, Säuseln des Windes („*Zephyrs Hauch*“). Sie dient der Darstellung des Naiven, Heiteren, Zart-Lyrischen, Wehmütigen. Das Virtuose entspricht nicht ihrer ursprünglichen Art, und wo es, wie in den 4 Solosonaten, gelegentlich etwas hervortritt, erhält es durch Händel einen Adel der Stimmführung und des Ausdrucks, den andere Zeitgenossen als Schöpfer von Blockflötensonaten bei aller Spielfreudigkeit und Sauberkeit des Satzes nicht erreichten.

#### *Zeitliches Auftreten der Blockflöte*

| G.A. Werk, Zeit, Ort   | verwendet in:      | Bemerk.                |                     |
|--|--------------------|------------------------|---------------------|
| 9 „ <i>Johannes-Passion</i> “  | 1704, Hamburg      | 1 Arioso               |                     |
| 55 „ <i>Almira</i> “   | 1705, Hamburg      | 2 Arien                |                     |
| 56 „ <i>Rodigro</i> “  | 1707, Florenz      | 2 Arien                |                     |
| 39 „ <i>La Resurrezione</i> “  | 1708, Rom          | 1 Rezitativ<br>2 Arien | 1 Arie<br>fraglich  |
| 24 „ <i>Il Trionfo del Tempo</i> “                                       | 1708, Rom          | 2 Arien                |                     |
| 57 „ <i>Agrippina</i> “  | 1708 (?), Venedig  | 2 Arien                |                     |
| 52a/b aus diversen italienischen<br>Kantaten und Kantaten-<br>Fragmenten | 1706-1709, Italien | 7 Arien                | 2 Arien<br>fraglich |
| 58 „ <i>Rinaldo</i> “  | 1711, London       | 1 Arie                 | mit Flag.           |
| 60 „ <i>Teseo</i> “  | 1712, London       | 2 Arien                |                     |
| 61 „ <i>Silla</i> “  | 1714, London       | 3 Arien                | 1 fragl.            |
| 62 „ <i>Amadigi</i> “  | 1715, London       | 1 Arie                 |                     |

|    |   |                     |                                   |                     |
|----|---|---------------------|-----------------------------------|---------------------|
| 35 | Anthem VIII                               | } 1718/19, Shandos- | 1 Arie                            |                     |
|    | Anthem X                                  |                     | London                            | 1 Arie              |
| 37 | engl. „Te Deum“ Nr II                     |                     | 1 Arie                            |                     |
| 3  | „Acis and Galathea“<br>(1. engl. Fassung) | 1720, London        | 3 Arien                           | 1 Arie<br>mit Flag. |
| 41 | „Esther“, 1. Fassung                      | 1720, London        | 1 Arie                            |                     |
| 65 | „Floridante“                              | 1721, London        | 1 Duett<br>1 Arie                 |                     |
| 66 | „Ottone“                                  | 1722, London        | 2 Arien                           | 1 fragl.            |
| 68 | „Giulio Cesare“                           | 1723/24, London     | 1 Arie                            |                     |
| 69 | „Tamerlano“                               | 1724, London        | 1 Ariette<br>1 Duett              |                     |
| 70 | „Rodelinda“                               | 1725, London        | 2 Arien                           |                     |
| 71 | „Scipione“                                | 1726, London        | 1 Arie                            |                     |
| 72 | „Alessandro“                              | 1726, London        | 2 Arien                           |                     |
| 74 | „Riccardo“                                | 1727, London        | 2 Arien                           | 1 mit<br>Flag.      |
| 76 | „Tolomeo“                                 | 1728, London        | 1 Arie                            |                     |
| 79 | „Poro“                                    | 1731, London        | 1 Arie                            |                     |
| 80 | „Ezio“                                    | 1731/32, London     | 2 Arien                           |                     |
| 82 | „Orlando“                                 | 1732, London        | 1 Arie                            |                     |
| 5  | „Athalia“                                 | 1733, Oxford        | 1 Arie                            |                     |
| 84 | „Il Pastor fido“, 2. Fassung              | 1734, London        | 1 Duett<br>1 Arie                 |                     |
| 54 | „Il Parnasso in Festa“                    | 1734, London        | 1 Arie                            |                     |
| 86 | „Alcina“                                  | 1735, London        | 1 Arie<br>1 Adagio<br>1 Tamburino | mit Flag.           |
| 89 | „Arminio“                                 | 1736, London        | 1 Duett                           |                     |
| 88 | „Giustino“                                | 1736, London        | 1 Arie                            |                     |
| 12 | „Alexander's Fest“                        | 1736, London        | 1 Arie                            |                     |
| 20 | „Il Trionfo del Tempo“<br>(2. Fassung)    | 1737, London        | 2 Arien                           |                     |
| 92 | „Serse“                                   | 1738, London        | 1 Sinfonia<br>1 Arie              |                     |
| 22 | „Judas Maccabäus“                         | 1746, London        | 1 Arie                            |                     |
| 27 | 15 Solosonaten mit Baß, op. 1             | 1724                | 4 Sonaten                         |                     |
| 21 | Concerto grosso, op. 3 Nr. I              | vor 1734            | im 2. Satz                        |                     |
| 28 | 6 Orgelkonzerte, op. 4                    | 1738                | Nr. 6 Harfenkonzert               |                     |

Händel verwendet die Blockflöte in 24 Opern, 9 Oratorien und verschiedenen vokalen Einzelwerken, dagegen relativ wenig in Instrumentalwerken. Das ist ein Zeichen dafür, daß er in ihr vornehmlich ein Charakterinstrument und eine Charakterstimme bei registerartiger Verwendung sieht. Die Querflöte, die Händel in gleichem Sinne als Einzelinstrument einsetzt, erreicht bis in die Mitte der 30er Jahre zahlenmäßig nicht die Häufigkeit der Blockflöte. Wenn zu dieser Zeit die Traversa allmählich in den Vordergrund rückt, übernimmt sie als nunmehr alleiniges Flöteninstrument auch die Aufgaben der Blockflöte. Das ist erkennbar an solchen Stücken, die trotz Traversa-Angabe in Art der Stimm diktion und Charakter typische

Blockflötenstimmen sind, wie Arie des Arsace „*Mà quaiè note di mesti lamenti*“ aus der 1737 umgearbeiteten Oper „*Partenope*“; die Arie „*A good wife is a good portion*“ aus dem „*Wedding Anthem*“ von 1724. Ebenfalls kann hier genannt werden die Triosonate in F-dur, op. II Nr. 5<sup>5</sup>.

Bei den in der Zusammenstellung mit „fraglich“ versehenen Arien handelt es sich um folgende Stücke:

Aus italienischen Kammerkantaten und Fragmenten, G. A. 52 a/b:

Nr. 4 Arie „*Un sol angelo del monde*“. Umfangsunterschreitung, die evtl. durch Oktavlagenveränderung noch für die Blockflöte spielbar gemacht werden könnte, doch deuten Tonart und Stimmführung auf die Querflöte.

Nr.12 Arie „*Lascia o mai le brune vele*“. Trotz des eingehaltenen Umfangs liegt auf Grund der Stimm diktion unzweifelhaft eine Querflötenarie vor.

Aus „*La Resurrezione*“. Arie der Maddalena „*Per me già dimorire*“. Tonart h-moll, Umfang *fis*<sup>1</sup>-*d*<sup>3</sup>. Die Flöten haben keine selbständigen Aufgaben. Angesichts der stark chromatisch durchsetzten Stimmführung, der häufigen Berührung des tiefen *fis*<sup>1</sup>, der durchweg tiefen Spiellage muß hier Querflöte angenommen werden.

Aus „*Silla*“. Arie des Claudio „*Luci belle*“. Gegen die Blockflöte sprechen Tonart D-dur, Umfang *d*<sup>1</sup>-*d*<sup>3</sup> und tiefe Spiellage.

Aus „*Silla*“. Arie des Claudio „*Luci belle*“. Gegen die Blockflöte sprechen Tonart D-dur, Flauti-Angabe dürfte kaum stimmen, selbst Querflöten können die Stimme nicht spielen, oder sollte „*Traversa bassa*“ gemeint sein?

Aufschlußreich ist die Feststellung, daß bei den Umarbeitungen früherer Werke: „*Acis und Galathea*“, „*Triumph of Time and Truth*“, „*Il Pastor fido*“, „*Partenope*“, „*Esther*“, das Instrumentarium nur wenig geändert wird, vielmehr aber der Wechsel von der Blockflöte zur Querflöte vorkommt. Die umgekehrte Veränderung wird bezeichnenderweise nicht vorgenommen. So wird die Blockflöte um etwa 1735–1740 endgültig von der beweglicheren Querflöte abgelöst, die durch das Auftreten berühmter Spieler — ich erwähne hier Jean Baptiste Loeillet, der 1705–1728 in London wirkte und als ihr wesentlicher Förderer anzusehen ist — schnell an Popularität gewinnt. Die Querflöte erhält jetzt allgemein, allerdings nicht bei Händel, die Bezeichnung „*Flute*“, während die Blockflöte „*common flute*“ benannt wird. Trotz einiger Versuche der Wiederbelebung in England (bis in die 60er Jahre hinein) tritt die Blockflöte sehr schnell von der öffentlichen Bühne ab, und es ist sehr fraglich, ob in den letzten Aufführungen z. B. des Oratoriums „*Triumph of Time and Truth*“ von 1757 trotz der Partiturüberlieferung die Blockflöte noch erklingen ist.

Vereinzelt verwendet Händel noch die andere Art der Schnabelflöte, die mit „*Flageolet*“ oder auch „*Flauto piccolo*“ bezeichnete Sopranino-Blockflöte in hoch *g*<sup>2</sup>. Sie kommt in „*Acis und Galathea*“, „*Rinaldo*“, „*Riccardo*“ und „*Alcina*“ vor. Händel notiert sie wie die übliche Flauto bzw. Traversa, nur klingt sie eine Oktave höher. Nach C. Sachs<sup>6</sup> wird diese Flöte transponierend geschrieben, doch bedient sich Händel dieser Notation nicht. Ihre Grundtonart ist G-dur, der normal ausgenutzte Umfang *g*<sup>2</sup>-*d*<sup>4</sup>. Ihrer Eigenart, dem sehr hellen und leicht ansprechenden, aber wenig tragfähigen Ton, entsprechend, ist die Stimmführung auf schnellem bis sehr schnel-

<sup>5</sup> Vergl. Die Blockflöte bei G. F. Händel in „Musik im Unterricht“ 1951, Heft 5.

<sup>6</sup> Realexikon der Musikinstrumente.

lem Passagenwerk, Dreiklangsbrechungen und Sequenzen in kleinem Umfang aufgebaut. Abgesehen von der an sich schon seltenen Verwendung ist das Flageolet Träger einer selbständigen Stimme, die sich von den übrigen Instrumenten deutlich abhebt. Dieser Sondercharakter wird weiter dadurch bestätigt, daß es nur als Einzelinstrument (immer nur einfach besetzt) verwendet wird. Eine oktavierende Kopplung mit Violine kommt nur einmal vor in „*Acis und Galathea*“. Ihr Ersatz durch unsere Orchester-Piccoloflöte kann nur unvollkommen sein, da diese zu scharf und tonstark ist. Bei kleinerer Besetzung kann durch Tieferlegen der Stimme um eine Oktave die Ausführung sehr gut einer normalen Altblockflöte anvertraut werden, denn deren hohes Register ist sehr hell und von guter Wirkung. Die heute gebräuchliche Sopran-Blockflöte in  $c^2$  ist leider ungeeignet, da bei Einhalten der vorgeschriebenen Klanglage die Töne ab  $h^3$  kaum befriedigend herauszubringen sind.

### *Die Blockflöte im Zusammenspiel*

Den Grundklang für das Händelsche Zusammenspiel in kleiner wie in großer Besetzung bilden die Streicher. Den Violinen gesellt sich Händels Lieblingsinstrument, die Oboe, melodieführend bei. Alle übrigen Instrumente, die er zur Charakterisierung und zur Erzielung bestimmter Klangfarbenregister braucht, werden als Einzelfall behandelt. Durch eine phantasievolle Auswahl bringt er eine vielfältige bunte Palette an Klangfarben und Mischungen hervor, die musikalisch feinst durchdacht ist. Auch die Blockflöte hat hieran Anteil, obgleich ihre Mittel beschränkt sind und ihre Tonstärke im Verein mit mehreren andersgearteten Instrumenten nur ein begrenzt selbständiges Zusammenspiel zuläßt. Wie Händel nun die zarte Blockflöte einsetzt, ist aufschlußreich für sein Klanggefühl und seine Instrumentierungsart.

Als alleiniges Obligat-Instrument kommt die Blockflöte nur wenig vor und zwar in: Italienische Solokantate „*Nell dolce dell oblio*“, G. A. 52 Nr. 17 für Sopran, Flauti, Basso. Gelegentlich Auseinandergehen der Blockflötenstimme in Terzführung bestätigt die doppelte Flötenbesetzung.

Oratorium „*La Resurrezione*“, Rezitativ „*Notte, notte funesta*“ für Flauto I/II, Sopran, Viola da gamba (senza Continuo). Die Gambe gibt den zurückhaltenden Baßgrund für die zarten Flötenakkorde.

Oper „*Tamerlan*“, Ariette der Irene für Flauti, Alto, Bassi. Auch hier ist die Flöte doppelt zu besetzen.

Oper „*Ezio*“, Ariette der Onoria für Flauti, Alto, Bassi. Die Flauti oktavierern, wiederum doppelt besetzt, die Solo-Altstimme dieser in Gavottenart gehaltenen Ariette.

Fügen wir noch die 4 Solosonaten für Flauto mit b. c. aus op. I hinzu, dann ist die alleinige Verwendung der Blockflöte aus dem großen Gesamtwerk bereits erschöpft.

Bei der Kombination mit anderen Instrumenten sind die beiden Möglichkeiten der solistisch-konzertierenden, obligaten Stimmführung zu anderen Instrumenten und der registerartig klangbildenden und klangverstärkenden Art mit anderen Instrumenten klar erkennbar.

Die Verbindung mit anderen blasenden Instrumenten wie Oboe, Querflöte und Orgel und mit klangstarken Instrumenten (Trompeten, Hörner) ist sehr selten anzutreffen. Die weitaus häufigste Kombination ist die mit Streichern, unter der wiederum die mit 1 oder 2 Violinen überwiegt. Das häufige Abstützen der Blockflöte

durch Violine oder Viola in der Unteroktave gibt ihr als Hauptstimme das genügende klangliche Gewicht. Um aber andererseits die Flöte nicht zu überdecken, findet sich gelegentlich die Zusatzbezeichnung „*sordini*“ („*sordi*“, „*surdi*“) bei den Violinen, nicht aber bei der Viola, die sich durch ihren Tenorklang von der Flöten-Sopranlage genügend abhebt. In „*La Resurrezione*“, Arie „*Per me gia dimorire*“, muß sich auch die Oboe diese Zusatzvorschrift beim Mitspiel mit Blockflöten gefallen lassen. Nicht nur in den Instrumentvorschriften, sondern auch in der Flötenstimme selbst trägt Händel ihren begrenzten Möglichkeiten Rechnung. Er registriert z. B. innerhalb der Flötenpartie durch Wiederholung und gleichzeitige Versetzung einzelner Stellen in andere Klanglagen durch Oktavversetzung als p-f- oder f-p-Effekt. Er verdoppelt fast immer die einzelne Flötenstimme (Flauti, Flauto I/II) oder führt die zweistimmigen Flöten relativ eng zusammen; ausgehaltene Töne treten selten auf und wenn, dann nur in den klangvollen mittleren und hohen Lagen. Langsame akkordliche Bewegung, z. B. ausgesetzte Rezitativakkorde, wird durch mehrere Flöten (oder Flötenchor?) ausgeführt. Ist dagegen die Violine führend, dann läßt Händel die Blockflöte mit der Violine zusammengehen. Dadurch erreicht er eine weichere, mildere Farbe der Violine, die dann aber als führende Stimme nicht „*con sordini*“ zu spielen hat.

Die Oktavierung einer Einzelstimme bedeutet Verstärkung und unterstreicht nachdrücklich ihre Stellung. Das Oktavieren von zwei Stimmen hat bereits registerartige Wirkung. Vollkommen registerartige Wirkung wird durch oktavierende Verdoppelung aller Stimmen erreicht. Der Hoch- und Spätbarock und ganz besonders Händel auf Grund seiner italienischen Technik weichen von dieser Praxis nicht unerheblich ab. Die Blockflöte erzwingt schon durch ihren geringeren Tonumfang ein Abweichen hiervon. Die Oktavierung wird nicht über  $d^3$  hinausgeführt. Es ist der Ton, der allgemein als obere Grenze der instrumentalen Melodiebewegung bei Händel zu gelten hat. Beim Übergang vom Unisono zur Oktavierung und umgekehrt werden Phrasen- oder Melodieinschnitte benutzt. Hierbei geht der Übergang in oft merkwürdigen Intervallsprüngen vor sich. Aus der Beobachtung solcher Stellen lassen sich schöne Erkenntnisse der Händelschen Gliederung und Phrasierung herauslesen. Interessant ist eine Eigenart, die sonst kaum zu beobachten ist. Dort nämlich, wo eine Oktavierung nicht (mehr) möglich ist, der Eigencharakter der Flöte aber gewahrt werden soll, geht er vorübergehend in die enge Zweistimmigkeit über, die er sofort wieder verläßt, sobald eine sich abhebende Oktavierung im Unisono beider Flöten wieder möglich ist. Doppeloktavierung, die schon fast einem Orchester-Unisono gleichkommt, kommt in Verbindung mit der Blockflöte nicht vor.

Die Oktavierung der Baßstimme wird besonders gehandhabt. Die Bezeichnung „*Bassi*“ gilt für Violoncello und Kontrabaß. Bei kleineren Besetzungen, vor allem bei dominierenden Flötenstimmen, ist diese Baßbesetzung zu schwer, so daß an entsprechenden Stellen der Kontrabaß fortfällt. Dafür tritt dann gelegentlich die Viola, die die Baßstimme als vierfüßiges Instrument in der höheren Oktave mitspielt, zum Violoncello: „*Violoncello e Viola all' ottava*“. Außer dieser Besetzung, die durch die schon angeführte mit Viola da gamba zu ergänzen ist, erscheint noch der „*Basso di Flauto*“, z. B. in der Arie des Giustino „*Può ben nascere trali boschi*“ aus der Oper „*Giustino*“. Hier handelt es sich um das allgemein mit

„Basson“ bezeichnete Fagott. In der Arie des Unulfo „*Un zeffiro spiro*“ aus der Oper „*Rodelinda*“ findet sich die Baßangabe „*Bassons, e Violoncello*“. Die auch in kleineren Besetzungen allgemein übliche Bezeichnung „*Bassi*“, die normalerweise Violoncello und Kontrabaß umfaßt, wäre also dahingehend zu revidieren, daß der letztere im Zusammenspiel mit Blockflöten nicht mitspielt, wohl aber der „*Basso di Flauto*“, eben das Fagott. Das gilt auch für sonstige kleinere Besetzungen, die keine geschlossene Streichquartett- oder -quintettbesetzung haben. Es finden sich sogar Stellen, in denen die Viola und auch die Violine allein den Baß für die Blockflöten abgeben:

Viola als Baß in „*Alexander's Fest*“, Rezitativ mit Arioso „*So stimmte schon*“;

Violine als Baß in „*Aithalia*“, Arie der Josabeth „*Frühlingsglanz so lieblich glühend*“, und in „*Seise*“, Arie der Romilda „*Và godendo vezzo*“.

Bei so zart instrumentierten Stellen fällt außerdem noch das Continuoinstrument aus, „*senza Cembalo*“ ist ein mehrfach anzutreffender Hinweis:

„*La Resurrezione*“, Rezitativ „*Notte, notte funesta*“;

„*Agrippina*“, Arie des Ottone „*Vaghe, fonti, die mormorando*“;

„*Giustino*“, Arie des Giustino „*Può ben nascer trali boschi*“.

Es zeigt sich immer wieder das Bestreben, die Blockflöten durch vollklingende Instrumente nicht zu überdecken. So konnte ein Mitspiel der Orgel zu Blockflöten nur einmal festgestellt werden in dem Prolog „*Terpsichore*“ zur 2. Fassung von „*Il Pastor fido*“, aber mit der ausdrücklichen Bezeichnung „*Les orgues doucement, e la Teorbe*“. Bei dem Zusammenspiel Orgel und Blockflöte kommt hinzu, daß der Blockflötenton durch den artgleichen Orgelpfeifenton vollkommen aufgesaugt wird. So trägt das unter den 6 Orgelkonzerten op. IV als Nr. 6 befindliche in B-dur für das Soloinstrument ausdrücklich die Bezeichnung „*Harpa*“ und dürfte durch die Beteiligung der beiden obligaten Blockflöten auch kaum als Orgelkonzert gespielt worden sein. Als Generalbaßinstrumente zur Blockflöte kommen demnach in Frage: Cembalo, Viola da gamba (senza Cembalo!), Theorbe, Harfe. Das gilt natürlich für solche Stücke, in denen der Blockflöte wesentliche Aufgaben zugewiesen sind.

Trotz der Gleichsetzung von Violine und Oboe bei Händel findet sich das Zusammenspiel von Blockflöte und Oboe nur einmal in „*Amadigi*“, Arie des Amadigi „*Sussurate onde vezzose*“. Entgegen der üblichen mehrfachen Oboenbesetzung schreibt er ausdrücklich vor „*Oboe solo, e Flauti I*“. Mehrere Blockflöten gehen mit der Hauptstimme der Oboe ohne Oktavierung überein, hinzutreten Flauti II in zwar eigener, aber die Flauti I unterstützender Stimme.

Noch mehr muß die ebenfalls nur einmal vorkommende Kombination Querflöte und Blockflöte überraschen in „*Tamerlan*“, Duett Asteria-Andromico „*Vivo in te, mio caro bene*“. Das mit vollem Streichkörper besetzte Duett trägt in den beiden Flötenstimmen die ausdrückliche Bezeichnung: „*Traversa, e Flauto I*“, „*Traversa, e Flauto II*“. Die Tonart e-moll nimmt allerdings mehr Rücksicht auf die Querflöte als auf die Blockflöte. Dieses Duett ist ein schönes und interessantes Beispiel für die 1724 noch bestehende Gleichsetzung beider Flötentypen.

Eine bemerkenswerte Zusammenstellung ist noch folgende: „*Rinaldo*“. In der Arie der Almirena „*Auguetti*“ treten zum Streichquartett Flauto I/II und als obligate Zusatzstimme noch Flauto piccolo. Hier entspricht die Tonart G-dur der Grundtonart der Piccoloflöte, die sehr solistisch, sehr lebendig mit gebrochenen Dreiklangfiguren geführt ist. Die eigentliche melodische Führung haben aber die Violinen mit den Blockflöten.

Die übrigen Kombinationen betreffen ein größeres Instrumentarium. Es ist klar, daß es sich in diesen Fällen trotz der stets paarweise auftretenden Blockflöten nur um ein Klangregister handeln kann. Eine Stimmführung nach Art des Trio- oder a Quattro-Prinzips wäre unsinnig, da die Blockflöten als charakteristische Einzelstimmen sich in dem Gesamtklang nicht behaupten könnten. Einige gelegentlich eingestreute Solotakte lassen das Flötenregister klar und deutlich hervortreten, im übrigen gehen sie mit den führenden Melodieinstrumenten überein und schweigen bei Pianostellen. Es entstehen hier gerade durch das wohlabgewogene streckenweise Mitspiel sehr feine Mischungen und Wirkungen, denen wir aber nur zu ihrer beabsichtigten Klangwirkung verhelfen können, wenn auch die übrigen Instrumente in Anzahl, Art und Spielweise dem Blockflötenton angepaßt werden.

In den Händelschen Partituren findet sich sehr häufig die Bezeichnung „Tutti“ ohne Instrumentenangabe, verschiedentlich fehlt auch diese summarische Bezeichnung noch. Die nur sporadisch auftretenden Einzelinstrumente haben daran keinen Anteil, wie sich außerdem aus Stimmverteilung, Umfang, Tonart und anderen satz- und instrumententechnischen Vorkommnissen leicht nachweisen läßt. Solche Einzelinstrumente sind Flauto, Flageolet, Traversa, Traversa bassa, Chalumeaux, Violette marine, Taille, Viola da gamba, Horn, Trompete (und Pauke).

Die etwas selteneren Generalbaßinstrumente Harfe, Theorbe, Liute können dagegen im Tutti wohl ohne jede Einschränkung den Continuo part mit übernehmen.

Dem Tutti liegt eine neutrale Klangfarbe zugrunde, die, eben um ihres allgemein verbindlichen Charakters willen, bei seiner ausdrücklichen, ebenso allgemeinen Bezeichnung nicht durch abweichende Klangfarben gestört werden darf. Dieses Tutti hat bei Händel folgende Besetzung: Oboe I/II; Bassons (Fagott); Violino I/II; Viola; Bassi (Violoncello, e Contrabasso); Continuo (Cembalo, Orgel).

Sofern, wie schon gesagt, nicht ausdrücklich berücksichtigt, haben die angeführten Einzelinstrumente keinen Anteil hieran. Das Besetzungsverhältnis zwischen Streichern und Holzbläsern ist mit etwa 3:1 (bis 2:1) anzusetzen<sup>7</sup>.

Gewisse Freizügigkeiten bestehen noch bei den in den Opern vorkommenden 2- bis 5stimmigen Balletten und Einzeltänzen, die durchweg ohne Instrumentenangabe sind. Hierbei auch gelegentlich die Instrumente einzusetzen, die in dem Gesamtwerk neben dem Tuttikörper vorkommen, dürfte ohne weiteres möglich sein, sofern Tonart, Umfang und allgemeine Stimmgestaltung die Ausführung zulassen und eine charakteristische Grundfarbe mit Orchester-Registrierung in Händelscher Art sich durchführen läßt.

#### Nachtrag

Das Verlagshaus Schott & Co. Ltd., London legt in seiner Reihe „*Original Music for Recorders*“ vor:

„*The Fitzwilliam Sonatas by G. F. Handel from the autograph MSS in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*“, edited by Thurston Dart.

Es handelt sich hierbei um drei Sonaten, deren Einzelsätze sich z. T. in gänzlich anderer Verwendungsart und Umgebung vorfinden.

Sonata I, B-dur:

<sup>7</sup> Vergl. A. Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century*. II. 1950, W. Heffer & Sons Ltd. Cambridge.

1. Satz (Courant), B-dur,  $\frac{3}{4}$  = 3. Satz der Ouvertüre zu „Scipio“, 1726, G. A. 71, hier ohne G. B.-Ziffern.

2. Satz Adagio, g-moll,  $\frac{4}{4}$  = 3. Satz Orgelkonzert op. IV Nr. 4, 1738, G. A. 28, hier mit Taktzusatz und einigen Veränderungen.

3. Satz Allegro, B-dur,  $\frac{12}{8}$  = 4. (Schluß-) Satz der Violinsonate in A-dur op. I Nr. 3, 1724, G. A. 27

Diese Sonate ist ein typisches Beispiel Händelscher Arrangierpraxis.

Sonata II, d-moll:

1. Satz Andante, d-moll,  $\frac{6}{8}$  = 7. (Schluß-) Satz „Tempo die Minuetto“ der Traversasonate in h-moll op. I Nr. 9, 1724, G. A. 27 mit geringfügigen Abweichungen.

2. Satz Andante-Allegro, d-moll,  $\frac{4}{4}$ , sonst nicht festzustellen.

3. Satz Menuett, d-moll,  $\frac{3}{4}$  = Nr. 56 der „Aylesforder Stücke“ für Cembalo in der Ausgabe von W. Barclay Squire und J. A. Fuller-Maitland bei Schott-Mainz, hier aber im  $\frac{3}{8}$ -Takt notiert.

Diese Sonate hat, abgesehen von dem Wert der einzelnen Sätze, keinen Anspruch darauf, eine originale und originelle Zusammenstellung als Sonate zu sein. Sie ist vom Herausgeber aus verstreut notierten Einzelsätzen zusammengefügt.

Sonate III, d-moll:

1. Satz Largo, d-moll,  $\frac{4}{4}$ . 2. Satz Vivace, d-moll,  $\frac{3}{2}$ . 3. Satz Furioso, B-dur,  $\frac{4}{4}$ . 4. Satz Adagio, g/d-moll,  $\frac{3}{4}$ . 5. Satz Allabreve, d-moll,  $\frac{2}{2}$  (Fugato).

Diese Sonate entspricht den Sätzen 1 bis 5 der Traversasonate in h-moll op. I Nr. 9, 1724, G. A. 27.

Der Blockflötenfassung dieser Sonate III möchte ich gegenüber der Traversasonate die Priorität zusprechen. Sie ist in ihrer Fünfsätzigkeit formal abgerundeter und ist auch blockflötentechnisch den 4 Blockflötensonaten aus op. I engstens angeglichen. Im übrigen zeigen Umfang und Stimmgestaltung aller mitgeteilten Sätze dieser 3 Sonaten die gleichen Kriterien, die allgemein für die Händelsche Blockflötentechnik festgestellt wurden.

Nach Darts vorsichtiger Andeutung in seinem Vorwort zu den drei Sonaten könnte die Entstehung der autographen Fitzwilliam-Mss. auf den Anfang der 1720er Jahre angesetzt werden. Eine genaue Fixierung und Untersuchung erst könnte uns über die Frage der Priorität der Sonata III Klarheit verschaffen. Sie wäre außerdem noch für die anderen Stücke interessant, insbesondere für den 1. Satz der Sonata I.

## Zum Formproblem bei Gustav Mahler

*Eine Analyse des ersten Satzes der IX. Symphonie*

VON ERWIN RATZ, WIEN

Die IX. Symphonie, das letzte Werk Gustav Mahlers, das er noch beenden konnte, wenngleich er seine Aufführung nicht mehr erlebte, bildet nicht nur den Höhepunkt im Schaffen Mahlers, sie gehört darüber hinaus zu den bedeutendsten musikalischen Kunstwerken. In anderer Weise als in den beiden vorangegangenen Instrumentalsymphonien erfolgt hier die Auseinandersetzung mit den Problemen, denen sich der Mensch in der Welt gegenübergestellt sieht. In der VI. Symphonie war es der heroische Kampf gegen die das Schicksal der Menschheit bedrohenden Gewalten, der vor allem im Finale zu einer grandiosen Vision gestaltet wurde. In der VII. Symphonie, deren Finale noch ein letztes Mal vor dem Hereinbrechen der