

Mia Dreese

## Hanns Wurz en zijn liefde voor de fluit

*In 1988 verscheen het boek *Querflötenkunde* van Hanns Wurz. Sinds de 'Versuch einer Anweisung' van Johann Joachim Quantz (1752) had niemand meer zo veelomvattend over de methodiek van het fluitspel geschreven. Naar aanleiding daarvan heeft Wurz in 1993 voor het Nederlands Fluit Genootschap een workshop methodiek gegeven, die zeer geslaagd was. Vorig jaar verscheen de methode 'Querflötenschule', die Wurz samen met Gerhard Braun heeft geschreven. Genoeg redenen voor de redactie van FLUIT om af te reizen naar Baden-Baden voor een gesprek met de schrijver van dit omvangrijke werk.*



Foto's: Mia Dreese

*Kunt u eerst eens iets vertellen over de opleiding die u gehad hebt?*

Ik wilde sinds mijn vroegste jeugd beroepsmusicus worden. Dat lukte maar steeds niet, ik heb viool leren spelen, dat ging niet goed, ik heb later piano en orgel gespeeld, maar ook dat ging fout omdat mijn handen pijn gingen doen. Daarna heb ik hoorn gespeeld, niet eens zo slecht, maar dat ging ook niet omdat ik hoofdpijn kreeg. Dus besloot ik maar helemaal geen muziek meer te maken, en ben rechten gaan studeren. Maar toen ik 27 jaar was, ben ik verliefd geworden, en wel op de fluit. Dat was zo hevig, dat ik op mijn 28ste - ik was toen al advocaat - zo'n twee tot drie jaar fluitles ben gaan nemen. Daarna heb ik ongeveer tien jaar voor mezelf, als autodidact, verder geoefend. Ik speelde al vaak kamermuziek met vrienden uit het Omroeporkest van de Südwestfunk en heb daar veel van geleerd. Ik heb ook een tijdlang samengespeeld met de klavecijniste Lilly Berger, een leerling van Fritz Neumeier. Zij heeft mij veel geleerd van barokke versieringstechnieken. En tenslotte kwam ik op het idee toch nog muziek te gaan studeren. Precies op mijn 40ste verjaardag heb ik toelatingsexamen gedaan aan de Musikhochschule van Karlsruhe, om bij Gerhard Braun hoofdvak fluit te gaan studeren - mijn leraar voor harmonie en vormleer was overigens niemand minder dan Wolfgang Rihm. Ik heb toen, heel gewoon, mijn studie met het eindexamen voor gediplomeerd fluitleraar afgesloten. En enige jaren later had ik, tot enige dagen geleden, toen ik 65 werd, aan hetzelfde instituut een baan als leraar fluitmethodiek.

*En intussen was u ook advocaat...*

Ik heb mijn gehele muziekstudie gecombineerd met het beroep van advocaat. Dat was heel moeilijk, want ik had door de week geen tijd. Ik ging elke woensdagavond als laatste student, als vermoeide student naar een vermoeide leraar. Op vrijdag, in de weekenden en 's nachts studeerde ik. Een keer moest ik door problemen met mijn hart het een paar maanden rustig aan doen. Maar na tien semesters heb ik examen gedaan. Het was soms wat moeilijk, maar de liefde voor de fluit was altijd heel groot.

*Kunt u iets vertellen over uw eigen fluitspel?*

Ik was zeker geen grote, belangrijke fluitist, alleen al omdat ik de eerste fluittoon pas op mijn 28ste speelde, en naast mijn beroep van advocaat ook nog les gaf. Toch heb ik zeer veel kamermuziek gespeeld, heb een aantal radio-opnames gemaakt en premières gespeeld van minder bekende hedendaagse componisten, soms ook in opdracht gecomponeerd. Wat mijn persoonlijke smaak van fluitspelen betreft, die staat lijnrecht tegenover hoe er tegenwoordig fluit gespeeld wordt. Die 'eenheidston', waar overigens



Frans Vester ook al over klaagde, daar klaagt iedereen over, maar iedereen speelt elkaar wel na. Deze 'power flute' (ik zeg het graag op z'n Amerikaans), daar houd ik helemaal niet van. Ik heb van de fluit misschien wel een te romantische, ik zou bijna zeggen erotische, opvatting. Ik speelde altijd met een grote innerlijke betrokkenheid. Ik heb het gevoel dat je, vooral als je in de laagte erg forceert en met overdreven veel boventonen speelt, daarmee de fluit geweld aandoet. Marcel Moyse heeft al gezegd: 'La vraie force n'est vraiment pas dans le caractère de la flûte' (echte kracht is werkelijk niet het karakter van de fluit), daar wordt te weinig acht op geslagen. Ik heb altijd van een beweeglijke, mooie klank gehouden, 'le joli son' van de Fransen, en heb getracht zo goed als ik kon zo te spelen.

*Hoe komt het dat u al snel na uw studie bij Braun de aanstelling als methodiekdocent kreeg? Was u zo geïnteresseerd in fluitmethodiek? Ik zou denken dat men eerst een aantal jaren moet hebben lesgegeven.* Ja, in de eerste plaats kwam dat doordat ik een heel goed examen methodiek had gedaan. En ten tweede doordat ik in de tien jaar dat ik autodidact was, tijdens het lesgeven steeds aantekeningen gemaakt heb. Zoals: 'dat was slecht, dat vond ik goed, hoe doe ik dat een volgende keer, hoe kan ik het beter doen'. Toen heb ik ook de 'Flötenlehre' van Hans-Peter Schmitz leren kennen, wat voor mij toen een aha-erlebnis was. Hij was mijn eerste en belangrijkste leraar in fluitmethodiek - hoewel ik hem nooit persoonlijk ontmoet heb. Toen mijn boek (Quer-

flötenkunde) uitkwam heb ik het hem gestuurd met een briefje waarin ik schreef: "u bent mijn eerste leraar in methodiek, hoewel u mij niet kent." Hij heeft mij toen heel aardig geantwoord. Dat wil dus zeggen dat ik al heel intensief met methodiek bezig was geweest voordat ik die baan kreeg.

*Hebt u ook steun gehad van andere fluitisten?*

Toen ik aan de Musikhochschule methodiekles begon te geven heb ik daarvoor een manuscript geschreven. Ik heb altijd al gedacht dat dat een boek zou worden. Ik heb het ook aan de andere docenten gegeven met de vraag het door te lezen en er opmerkingen bij te maken. Zo kreeg ik dus commentaar van ervaren collega's. Ook heb ik tijdens de lessen over de verschillende onderwerpen met de studenten gediscussieerd. Soms waren ze het met me eens, maar soms ook helemaal niet. Daarover heb ik dan weer nagedacht. Voor mijn boek Querflötenkunde uitgegeven werd heb ik het manuscript tweemaal in mijn methodieklessen aan de studenten van de Musikhochschule voorgelezen en hun reacties erin verwerkt.

*Hebt u er in andere boeken ook over gelezen?*

Voor zover er al iets over methodiek geschreven is. En ik heb natuurlijk de verschillende methodes vergeleken. Methodiekles geven op een Hochschule leek me heel gemakkelijk. Ik dacht: "Ten eerste weet ik er wel wat van, en ten tweede hoef ik daar alleen maar naar toe te gaan en de fluitmethodes met elkaar te vergelijken. Ze zijn het natuurlijk op alle belangrijke punten met elkaar eens en dan kan ik gaan lesgeven." Wat ik nu wel weet is, dat als drie fluitisten elkaar ontmoeten, ze minstens vijf meningen hebben! Ik heb gemerkt dat de belangrijkste mensen elkaar in de belangrijkste dingen tegenspreken. Dat dwong mij een eigen mening te ontwikkelen. Bijvoorbeeld over de blaasdruk bij fluitspelen. Daarover was men het volledig met elkaar oneens. Dat is trouwens iets waarin Johann Joachim Quantz echt ongelijk had. Alleen iedereen heeft hem nagedaan. Ik heb dus ervaren dat methodiek een zeer inspannend, maar ook inspirerend vak is.

*Hoe denkt u dat het komt dat elk boek weer iets anders zegt?*

Ten eerste zijn de verschillende elementen van het fluitspelen buitengewoon moeilijk en gecompliceerd. En het belangrijkste is misschien wel, dat ieder van ons een bepaald eigen lichaamsgevoel heeft, en dat gevoel is verre van objectief. We hebben de neiging om dat wat we zelf voelen bij het fluitspelen direct over te willen brengen op onze leerlingen - of dat nu bij hen past of niet. Ieder mens is anders, speelt anders, maar ervaart het ook anders, stelt het zich anders voor. Dan komen we bij de derde moeilijkheid: zelfs als we het goed zouden voelen, is het lastig om de juiste woorden te vinden en het de leerling duidelijk uit te leggen. Ook René le Roy heeft

dat in het voorwoord van zijn methode 'Traité de la Flûte' gezegd. Bovendien merk ik bijvoorbeeld ook in recensies van mijn boek, hoe weinig fluitisten verstand hebben van de fysiologische, medische grondbegrippen.

*Is uw methodiek meer beïnvloed door Duitsland dan door bijvoorbeeld Engeland of Amerika?*

Ik ben natuurlijk eerst vooral beïnvloed door de Duitse manier van spelen - hoewel dat al gevaarlijk is om te zeggen, Duitse fluitisten waren het ook niet met elkaar eens, maar het was alleen al door de taal eenvoudiger. Maar daarna kwam natuurlijk al gauw de Franse School, waar ik minstens zo sterk door beïnvloed ben, vooral door de brugfunctie die Gustav Scheck vervuld heeft tussen de Duitse en Franse scholen. Daardoor heb ik mij intensief beziggehouden met de Franse embouchuretechniek, met Marcel Moyse, vooral met zijn boek 'De la Sonorité'. Daaruit citeer ik in mijn boek heel vaak en hij is ook voor mijn eigen spel heel belangrijk geweest. Ik werd veel minder door de Engelse/Amerikaanse kant, zo je wilt School beïnvloed, ten eerste omdat mijn Frans veel beter is dan mijn Engels, maar ook omdat er, in ieder geval in de tijd dat mijn boek uitkwam, niet één overtuigende vertegenwoordiger van de Engelse School was, de meeste uitgaven van Trevor Wye zijn in dezelfde tijd, of iets later, uitgekomen. Nu ken ik ze natuurlijk wel, maar ik ben het ook niet met alles eens.

*Aansluitend wil ik graag iets vragen over wat ik in mijn recensie van uw methode (FLUIT 98-3) de 'Breitansatz' genoemd heb. Ik zie het kind op de foto's voor in het leerlingenboek eerst haar lippen glad naar achteren trekken, vervolgens haar lippen naar voren steken, en tenslotte beide bewegingen combineren. Dat noem ik Breitansatz, maar u bent het daar niet mee eens.*

Nee, dat is geen Breitansatz. Als men de fysiologische basis van het fluitembouchure bestudeert komt men tot de conclusie dat er twee spiergroepen zeer belangrijk zijn om een embouchure te vormen. De ene groep trekt de lippen naar achteren ('lachspieren'), en de andere is de zgn. kringpijergroep ('kuspijeren'). Alleen als we deze beide groepen combineren ontstaat de amandelvormige opening tussen de lippen waarmee we fluitspelen. Het verschil tussen de Duitse (en trouwens ook Engelse) Breitansatz en de Franse Stülpanatz is de balans tussen deze twee groepen. Bij de Breitansatz domineren de mondhoekspieren, bij de Stülpanatz overheerst veel sterker de mondkringpij. Dat komt ook tot uitdrukking in de articulatieklanker die de beide landen kiezen: de oude Duitse scholen zeggen ta, en de Fransen tö. Misschien wel mijn belangrijkste bijdrage aan de fluitmethodiek in het algemeen is dat ik geprobeerd heb om articulatie en embouchure tegelijkertijd aan te leren vanuit de taal. Ik sluit aan bij de methode van Hans-Peter Schmitz die aanraadt

om de jihh-klank te oefenen. Daarbij moet men de mondhoeken wegtrekken en de tong hoog in de mond tegen de kiezen leggen. Dan zegt men tö, waardoor zonder moeite de Stülpanatz wordt verkregen. De Breitansatz is ook in Duitsland verdwenen. Wat niet betekent dat fluitisten uit de hele wereld niet in meerdere of mindere mate hun lippen gladtrekken. Ieder mens is anders gebouwd.

*Geeft u nu nog les?*

Nee, ik geef geen les meer. Ik kan sinds enige jaren ten gevolge van een ernstige aandoening van de wervelkolom niet meer spelen, en ik vind dat je toch elke dag zelf het instrument moet bespelen om les te kunnen geven. Anders ontbreekt de juiste toegang, en mij persoonlijk ontbreekt de nodige motivatie. Als je een gevorderde leerling niet meer kunt voorspelen, dan gaat het niet meer. Ik heb alleen nog een tijdje methodiekcursussen gegeven in Duitsland en het buitenland, voordrachten gehouden, en geschreven, maar dat loopt nu ook terug omdat ik veel werk aan de Flötenschule, wat me heel veel kracht en inspanning kost.

*Was u al van plan om na de Querflötenkunde ook nog een nieuwe methode te schrijven?*

Dat was ik absoluut niet van plan. Nooit! Ik vond toen dat er genoeg fluitmethodes waren, eigenlijk te veel. Wel heb ik tegen mezelf gezegd dat ik een methodiekboek moest schrijven. Sinds Quantz was er eigenlijk geen uitgebreide, heldere beschrijving meer van de methodiek – en die van Quantz is de beste die ik ken, maar in eerste instantie natuurlijk voor de baroktraverso geschreven. Toen ik als advocaat met pensioen ging heb ik mijn vrouw gezworen dat ik alles zou doen behalve een fluitmethode schrijven! Die eed heb ik intussen gebroken (*bent u nog steeds getrouwd?* Ja, en mijn vrouw vindt het zelfs wel leuk wat ik allemaal doe), maar het aanbod was gewoon te verleidelijk. Mijn vroegere hoofdvakleraar Gerhard Braun vroeg mij om samen met hem een fluitmethode te schrijven, en een uitgever was er ook al. Het was voor mij ook verleidelijk om op basis van de Querflötenkunde nu een fluitmethode te maken, want in mijn boek worden alle onderwerpen zoals bijvoorbeeld houding en ademhaling afzonderlijk per hoofdstuk behandeld, terwijl al die elementen in een fluitmethode voortdurend aan de orde zijn, zodat die een heel andere opbouw moet hebben. Overigens is de volgorde ongeveer dezelfde als het diagram van trappen dat achter in het boek staat. Maar ik heb ook gemerkt dat ik sommige trappen anders moet behandelen dan ik het me, toen ik het boek schreef, had voorgesteld. Bijvoorbeeld in het hoofdstuk toonvorming, waar het gaat over flexibiliteit en soepele registerovergangen, die heb ik vlak achter elkaar behandeld, terwijl ik nu vind dat de leerling eerst de volledige toonumfang van de fluit moet kunnen spelen.

Over de Querflötenschule wil ik nog het volgende zeggen. Ik vond in methodes de tekst altijd het zwakke punt. Voor de leerling was het teveel en niet te begrijpen, en voor de leraar niet genoeg. Een leraar

moet zeer veel meer weten dan in een normale fluitmethode staat, en de leerling leest die tekst niet, of begrijpt hem niet of verkeerd. Daaruit heb ik de consequentie getrokken om het leerlingen- en lerarenboek apart te maken. In het tweede deel, dat nog niet klaar is, is dat niet meer zo. Dan heeft de leerling al een goede basis uit het eerste deel, hij is ouder en kan zelfstandig of met begeleiding van zijn leraar werken. In het begin is de methodiekttekst zeer uitgebreid, maar hij wordt later steeds korter. Ook gevorderde amateurs die het eerste deel niet kennen, kunnen hun kennis opfrissen.

Wat ik ook belangrijk vond, en wat lang niet genoeg prioriteit heeft, dat is: eerst horen, dan pas spelen. In de traditionele muziekpraktijk worden de mensen afgericht om zomaar een zwarte stip die ergens op een notenbalk staat om te zetten in een beweging van de handen en de lippen en dan maar te zien wat eruit komt. Als we zo doorgaan worden onze leerlingen notenverwerkingsmachines! Daarom heb ik de solmisatie ingevoerd, en heb veel over improvisatie en uit het hoofd spelen toegevoegd. In het tweede deel zal dat nog meer zijn. Daarin komen ook de grondbeginselen van de harmonieleer, zodat bijvoorbeeld studenten die er nog niet goed in zijn op dit deel terug kunnen vallen. Vooral ook omdat tegenwoordig bij belangrijke concoursen als onderdeel vrije improvisatie vereist is. Er wordt daar ook gevraagd om ter plekke een cadens bij een soloconcert te maken. Ik vind het belangrijk dat men bij het lesgeven aan improviseren aandacht schenkt. Pas als iemand ook kan improviseren heeft hij een persoonlijke verhouding tot het instrument. Ik heb zelf altijd eerst geïmproviseerd voor ik begon te studeren. Of je droevig of vrolijk bent, het bepaalt je spel, het is levende muziek.

