Bruce Dickey

Nach dem aktuellen Stand der Aufführungspraxis Alter Musik ist das unnachahmliche Klangtimbre des Zinken nicht mehr wegzudenken – aus Monteverdis Marienvesper ebensowenig wie aus der norditalienischen Bläsermusik um 1600. Seit man in den letzten 25 Jahren gelernt hat, dieses damals in ganz Europa beliebte Instrument wiedererklingen zu lassen, ist ein neues Virtuosentum auf dem Zink entstanden, und damit unlösbar verbunden ist der Name Bruce Dickey.
Mit ihm hat Wolfgang Köhler im März 1992 an der Schola Cantorum in Basel für TIBIA ein Gespräch geführt.

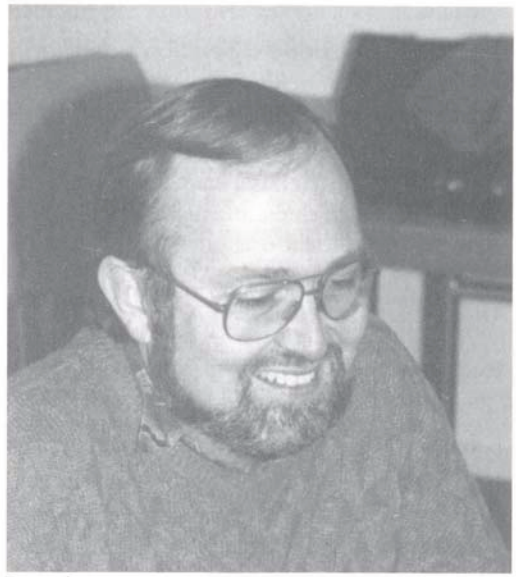

Foto: privat

Köhler: Bruce, du hast die Musik des uns weitgehend unbekannten Ascanio Trombetti wieder ans Tageslicht geholt, du hast als deinen Wohnsitz Bologna gewählt – was hat das mit dir als Zinkenisten zu tun?

Dickey: Bologna hat eine herausragende Bedeutung als Zinkenistenstadt besessen, vor allem durch das historische Ensemble „Concerto Palatino della Signoria di Bologna". Bologna, wie alle wichtigen Städte Italiens, hatte ein Zinken- und Posaunenensemble, und dies hier war deshalb besonders berühmt, weil es sehr lange existiert hat, wahrscheinlich von etwa 1530 bis 1767.

Das ist doch eine ungewöhnlich lange Zeitspanne verglichen mit anderen Ensembles dieser Art.

Ja, und für die außergewöhnliche Qualität dieses Ensembles mitverantwortlich. Es gab in Bologna Musiker- und Musikfamilien, wie die des Ascanio Trombetti, die dieses Ensemble geprägt haben und als dessen Nachfolger ich mich irgendwie fühle. Trombetti war Virtuose auf dem Zink und entstammte einer Stadtpfeiferfamilie, was man schon aus seinem Namen schließen kann. Auch seine Schwester, oder vielleicht zwei seiner Schwestern, beide Nonnen, spielten Posaune. Er wurde „Ascanio Trombetti del Cornetto" genannt, und in einem zeitgenössischen Bericht wird er als berühmtester Zinkenist Italiens bezeichnet. Auch als Komponist ist er mit Vokal- und Instrumentalwerken hervorgetreten, die sich der Qualität nach durchaus mit den Werken seiner heute ungleich bekannteren Zeitgenossen messen können.

Ascanio Trombettis Kunstfertigkeit beruhte auf einer schon länger bestehenden Tradition des Zinkenblasens, er hat seine ersten Unterweisungen sicher schon von seinem Vater erhalten. Als du gelernt hast, auf dem Zink zu spielen, hat dir niemand eine solch fachgerechte Unterweisung bieten können. Bist du also Autodidakt?

Ich glaube, Autodidakt ist in gewissem Sinne jeder Zinkenist, ich hoffe auch, daß meine Schüler von sich sagen können, daß sie in gewissem Sinne Autodidakten sind, weil es keine Methodik für Zink wie für Violine oder Klavier gibt. Man muß mehr oder weniger alles von Anfang an neu entdecken, und ich glaube nicht, daß ich alles entdeckt habe und weitergeben kann. Ich möchte, soweit es geht, eine Situation schaffen, in der jeder seinen eigenen Weg findet, mit ein bißchen Hilfe durch andere. Ich habe auch Stunden bei Edward Tarr in Basel gehabt. Er hat mich mit der Literatur

bekannt gemacht, er hat Kritik geübt, das war sehr nützlich; ich würde aber trotz allem sagen, daß ich Autodidakt bin, denn die für mich und mein Spiel wesentlichen Entdeckungen habe ich selbst gemacht.

Edward Tarr ist im wesentlichen durch seine Arbeit im Zusammenhang mit der historischen Trompete bekannt. Hat er in Basel auch schon eine Zinkenklasse unterrichtet?

Als ich 1974 nach Basel kam, hat er neben der Trompeten- auch eine Zinkenklasse unterrichtet. Dort gab es vielleicht drei oder vier Schüler.

Aber 1974 waren ja auch gerade erst die Anfänge gelegt, und es kam darauf an, daß nun jemand einen Weg findet, der aus diesen ersten Versuchen herausführt. Wie lange hast du bei Edward Tarr Unterricht genommen?

Ich habe etwa ein Jahr bei ihm studiert, und am Ende hatte er die Idee, daß ich die Zinkenklasse übernehmen sollte und er selbst nur noch die Trompetenschüler unterrichtet. Das war 1976, und seitdem bin ich in Basel tätig.

Ja, aber du wohnst heute in Bologna. Haben Ascanio Trombetti und das Concerto Palatino eine solche Anziehungskraft auf dich ausgeübt?

Damit hat meine Anwesenheit in Bologna eigentlich weniger zu tun als vielmehr mit der einzigartigen Bibliothek, die Padre Martini dort im 18. Jh. angelegt hat. Es ist die wahrscheinlich wichtigste Sammlung italienischer Musik des 16. und 17. Jh., die es überhaupt gibt.

Dann beschäftigst du dich auch mit musikalischer Forschung. Siehst du dich mehr als Instrumentalmusiker oder als Musikwissenschaftler?

Ich sehe mich nicht als Musikwissenschaftler. Ich denke aber, daß jeder Zinkenist oder überhaupt jeder Musiker, der ein historisches Instrument spielt, auch Forschung betreiben muß, schon allein, um Literatur zu finden. Er muß sich auch dafür interessieren, wie man diese Musik gespielt hat. Ein Musikwissenschaftler hat grundsätzlich andere Aufgaben als ein Musiker. Er schaut vielleicht dasselbe Material an, um dann mit möglichst hoher Präzision theoretisch Schlüsse daraus zu ziehen, zu erkennen, was wissen wir, was wissen wir nicht. Ein Musiker dagegen muß dieselben Sachen anschauen und irgendwie einen Vorschlag finden, er muß etwas aus seiner Vorstellungskraft aufbauen, aus seinem musikalischen Empfinden, er kann nicht sagen, dies oder das wissen wir nicht, er muß einfach sein Instrument nehmen und ausprobieren, Hypothesen schaffen, die er durch sein Spiel bestätigt.

Auch wenn du hier eher von der empirischen Seite an das Zinkenspiel herangehst, ist nicht doch auch das Studium der überlieferten Quellen von großer Bedeutung für eine dem Instrument in seiner historischen Dimension gerechten Spielweise?

Es gibt genaugenommen nur wenige Quellen, die das Zinkenblasen selbst zum Inhalt haben. Meine Beschäftigung mit den Quellen ist zum Teil ein Versuch, zu verstehen, wie ich die Musik spielen soll, die ich spiele. Quellenbeschäftigung ist bei mir aber auch ein Interesse daran, möglichst alles über die Leute zu erfahren, die damals dieses Instrument gespielt haben.

Man kann sagen, daß man durch das Studium der Quellen sogleich seine Interpretation entdecken kann. Es handelt sich hier nicht um einen direkten Prozeß. Vor allem sollte man die Quellen beachten, die über eine vokale Praxis Auskunft geben, sie enthalten sehr viele Informationen, aus denen heraus man eine musikalische Sprache rekonstruieren oder verstehen kann. In dieser Sprache versucht man nun, sich selbst auszudrücken. Dazu gehört neben Quellenlesen viel Intuition, man muß die Musik spielen, die in diesen Quellen zu finden ist, die diminuierte Vokalmusik, Beispiele von Kadenzen und Ornamentik, aus denen man sich selbst eine individuelle Sprache entwickelt.

Konkret gefragt: Wo liegt zwischen Caccini und Dalla Casa die Gewichtung, wer gibt die interessanteren Informationen, die zu einem stilgerechten Zinkspiel führen können?

Beide sind gleich wichtig. Dalla Casa liefert Informationen zur Artikulation, wenn auch etwas abstrakt und losgelöst von praktischer, für die Aufführung gedachter Musik. Caccini ist wichtig, weil die Vokalmusik, die er beschreibt, einen neuen Stil markiert und weil jeder Instrumentalist auch zum Ziel hatte, im Ausdruck die menschliche Stimme nachzuahmen. Ich bin davon überzeugt, daß, wenn in den Quellen verlangt wird, die menschliche Stimme zu imitieren, man nicht

nur vokal spielen soll, wie wir sagen würden, sondern man soll auch dieselben Ausdrucksmittel gebrauchen können wie die Sänger, also eine Reihe von Manieren, Ornamente, die ein Ausdrucksmittel waren, wie dynamische Momente, messa di voce, esclamazione, Ornamente, die von einer Note zur anderen eine Bindung bilden, wie accento, portar della voce, oder Tonwiederholungen wie Tremoli und Trilli. Ich glaube, wenn man die menschliche Stimme imitieren soll, so wird hier vom Instrumentalisten das gleiche gefordert, was auch ein Sänger lernen muß. Der Zinkenist muß studieren, wie ein Sänger studiert hat. Der Instrumentalist muß mit seinem Instrument deklamieren, als ob er einen Textinhalt auszudrücken hätte.

Welches Verhältnis hast du zum Instrumentenbau?

Ich habe nie eine sehr enge Beziehung zum Instrumentenbau gehabt, weil ich mich nicht so sehr dafür interessiere, auch weil ich handwerklich nicht so sehr begabt bin und weil ich das Experimentieren an Instrumenten für mein Spielen eher als störend empfinde. Es stört mich das tagelange Herausfinden, was geht und was geht nicht. Deshalb habe ich es vermieden, vielleicht ein bißchen zu sehr vermieden, mich mit dem Instrumentenbau zu beschäftigen. Ich versuche, ein Instrument zu bekommen, das für mich geeignet ist, und dann möchte ich einfach darauf spielen. In der letzten Zeit aber hat sich das etwas geändert, weil ich gut befreundet bin mit Paolo Franciullacci, der in Italien tätig ist und sehr gute Zinken anfertigt. Mit ihm zusammen habe ich doch mehrere Versuche durchgeführt.

Ist der Gewinn deines Zinkenansatzes weitgehend davon bestimmt gewesen, daß du früher einmal Trompete geblasen hast?

Das ist schwer zu sagen, weil es eine langsame Entwicklung war. Ich habe nie beide Instrumente gleichzeitig gespielt. Es gab sogar eine Zeit von zwei Jahren, in der ich ausschließlich Blockflöte gespielt habe. Nach Basel bin ich eigentlich als Blockflötist gekommen. Und dann habe ich mit dem Zink angefangen und bin von einem Mundstück zum anderen, zu immer kleineren Mundstücken übergegangen. Allmählich habe ich natürlich meine Ansatztechnik geändert, aber ohne das bewußt und ausdrücklich zu versuchen. Ich habe mich einfach darum bemüht, mit jedem Mundstück das Beste herauszuholen. Nach etwa fünf Jahren habe ich bemerkt, daß ich überhaupt nicht mehr auf der Trompete spielen konnte. Ich kann jetzt natürlich hier versuchen, zu erklären, was ich anders mache als beim Trompetenblasen, aber das ist sehr technisch und sicherlich auch sehr persönlich.

Du deutest hier schon an, daß dich nicht etwa das Zinkspiel nach Basel gelockt hat. Wie bist du überhaupt dazu gekommen, Zink zu spielen?

Ja, das hat auch seine Geschichte. Zuerst studierte ich an der Michigan University Psychologie und Philosophie und spielte nur nebenher Trompete. Damals hatte mir ein Bekannter, der an der Indiana University Trompete studierte, seinen Lehrer dort empfohlen, mit dessen Hilfe er sehr erfolgreich seinen Ansatz umgebaut hatte. Ich habe gedacht, vielleicht möchte ich das auch machen, bin dorthin übergewechselt und habe dann Trompete studiert. Drei Jahre habe ich mich dann mit einem Ansatzneuaufbau gelangweilt, mit langen Tönen und Übungen, so daß ich schließlich zum Ausgleich angefangen habe, Blockflöte zu spielen. Dann bin ich in eine Gruppe für Alte Musik eingetreten, in der sie mir natürlich schon am ersten Tag einen Zink zeigten und mich fragten, warum spielst du nicht einfach Zink?

Wann war das?

Das war 1971. Ich habe damals gesagt, das stört meinen Trompetenansatz. Ich war ja gerade bei diesem mühevollen Ansatztraining. Immer wieder habe ich ein paar Stücke auf dem Zink geblasen, ich muß aber sagen, das war fast nicht ein Zink, das war so ein früher Versuch von Otto Steinkopf, ein Cornettino mit Metallmundstück...

Eines von diesen geraden Instrumenten in C?

... nein, nein, krumm, sehr krumm, wie ein Bumerang, furchtbar, aber ich habe meine erste Marienvesper darauf gespielt. Und dann habe ich die Idee gehabt, nach Basel zu gehen und dort Blockflöte zu studieren. Das kam durch eine Bekanntschaft mit Michel Piguet in einem Workshop und schließlich mit Frans Brüggen in Kalifornien, das war ein wichtiger Moment für mich. In diesem Workshop habe ich eine Canzone von Frescobaldi gespielt, und Frans Brüggen sagte, Sie

müssen sich vorzustellen versuchen, wie dieses Stück auf einem Zink geklungen haben mag. Das kann bis heute noch niemand realisieren, aber das muß man sich vorstellen. Diese Bemerkung ist in meinem Kopf geblieben.

Dann bin ich nach Basel gekommen, um bei Hans-Martin Linde zu studieren. Im ersten Semester bin ich in dem Haus, in dem ich wohnte, auf mein rechtes Handgelenk gefallen und habe es mir gebrochen. Es kam in Gips und ich konnte überhaupt nicht mehr Blockflöte spielen. Das Kleinfingerloch konnte ich nicht mehr erreichen. Ich war völlig deprimiert, weil ich extra für dieses Studienjahr in Basel Geld zusammengespart hatte. Dann aber habe ich eines Tages entdeckt, daß ich Zink spielen konnte, wegen der Krümmung des Instrumentes und weil es kein Kleinfingerloch hat, und zwar mit dem Gips an meinem Arm auf der Tischplatte und dem Instrument auf meinem Knie. Ich habe zwei Monate nichts anderes gemacht, als Zink zu spielen.

Das war noch mit dem alten Steinkopf-Zink?

Nein, es war ein neues Instrument nach Basel gekommen, als auch ich dorthin kam. Ich habe sogleich versucht, darauf zu spielen, aber das Mundstück war viel kleiner als das andere, und immer, wenn ich eine Frescobaldi-Canzone geblasen hatte, war ich schon ermüdet, bevor ich das ganze Stück zu Ende hatte, und mir fiel es schwer, das Instrument überhaupt zu halten. Das Cornettino lag mir viel leichter in den Händen, der große Zink war einfach unangenehm, so daß ich mir zuerst nicht habe vorstellen können, jemals dieses Instrument zu spielen. Dann, in den zwei Monaten mit dem Gips aber habe ich sehr viel entdeckt, fast, ohne es zu merken. Als dann der Gips entfernt worden war, war der Zink auf einmal so leicht und natürlich zu halten, so daß ich in den folgenden Monaten außerordentlich große Fortschritte gemacht habe, so, wie ich es vorher und nachher nie wieder mit irgendeinem Instrument erlebt habe. Jeden Tag konnte ich etwas Neues machen, etwas, das ich am Tag vorher noch nicht konnte.

Das war wirklich aufregend. Ich habe in dieser Periode das ganze Repertoire in Basel entdeckt, daher war die Bekanntschaft mit Edward Tarr sehr wichtig, plötzlich konnte ich die Musik spielen, die dort in Basel in Mikrofilmen vorlag.

Es gibt eine Anzahl von Schallplatteneinspielungen mit Hesperion XX, auf der du mit Zink zu hören bist.

Das ist dann kurz darauf gekommen. Die Sache mit dem Gips, das war 1975, dann habe ich 1976 angefangen zu unterrichten, etwa 1976/77 habe ich Jordi Savall kennengelernt und durch Michel Piguet dann Andrew Parrott, der damals einen Zinkenisten für eine Marienvesper im Promenade Concert in London suchte. Michel Piguet kannte mich aus Basel und hatte mich empfohlen. Dann ist die erste Platte mit Musik von Gabrieli unter Andrew Parrott 1977/78 aufgenommen worden.

Das ist die eine Facette in der Musik für Zinken und Posaunen: die prachtvoll glänzende Doppelchörigkeit in San Marco, die Musik der beiden Gabrieli, die Merulas, Guamis und ihrer Zeitgenossen. Du hast aber im vergangenen Jahr eine Einspielung unter dem Titel Quel lascivissimo Cornetto *gemacht; ist das eine neue Seite des Instruments, vielleicht sogar ein neuer Bruce Dickey?*

Ich würde nicht sagen, daß diese Richtung neu für mich ist. Es ist für mich immer die Seite des Instruments, die mich am meisten angezogen hat, diese expressive, etwas sanfte Qualität mehr als die – sicherlich auch wichtige – bataillenartige Freiluftmusik, die mich aber immer weniger interessiert hat. Ich glaube, ich habe meine Entwicklung auch dahingehend vorangetrieben, auch vom Mundstück her, daß ich diese „lascivissimo"-Qualität, die durch einen starken vokalen Anteil dominiert wird, darstellen kann.

Diese Ausdrucksqualität ist in früheren Zeiten durchaus auch nicht der Standard der Zinkenisten gewesen. Das Niveau war sicherlich sehr unterschiedlich, wie auch die speziellen Aufgaben der Zinkenisten sehr unterschiedlich gewesen sind. Ein deutscher Zinkenist und Turmbläser, der von einem Kirchturm herab geblasen hat, hat dies sicher nicht mit meinem Mundstück, meinem Instrument und meiner Ansatztechnik ausführen können. Er wäre auch nicht in der Lage gewesen, so leise zu spielen, daß die Lautstärke seines Zinken sich nicht über die eines Spinetts erhoben

hätte, wie man es aus Berichten von italienischen Zinkenisten weiß.

Man sagt doch auch, daß die Zinkenvirtuosen dieser Zeit in der Geläufigkeit auf ihrem Instrument durchaus mit den Violinvirtuosen konkurrieren konnten.

Ich kenne keine direkten Beschreibungen dazu, aber es sind die Noten überliefert, die alternativ für diese Instrumente gedacht sind.

Als die ersten weiterreichenden Versuche mit dem Zink zu Beginn der 70er Jahre stattfanden, hat man sich gerade das nicht vorstellen können. Es hat also von damals bis heute ein Prozeß stattgefunden, in dessen Verlauf eine ganze Reihe von Einzelmomenten des Zinkspiels entdeckt worden sind. Meine Frage ist jetzt eigentlich mehr rhetorisch: Glaubst du nun, daß du alle Schattierungen dieses einstmals so geheimnisvollen Instruments inzwischen kennengelernt hast?

Noch lange nicht. Es stecken so viele Möglichkeiten in diesem Instrument, und es ist einfach faszinierend, in Basel in der Zinkenklasse mit sechs, sieben Schülern zu hören, wie viele verschiedene Klänge, Klangfarben die auf ihren Instrumenten zustande bringen. Einige sind vielleicht schöner als die anderen, aber es entstehen immer neue Einsichten, wie groß das mögliche Klangspektrum auf dem Instrument sein kann. Oft werde ich durch meine Schüler angeregt, neue Wege zu suchen und neue Elemente in das Zinkspiel zu bringen. Es gibt noch viel zu tun und bleibt noch vieles offen auf diesem Gebiet.

Edward Tarr hat in Basel schon Zinkschüler gehabt, aber eigentlich hast du erst die Voraussetzungen mit deiner eigenen Entwicklung gelegt, dieses Instrument unterrichten zu können. Du hast eine gewisse Systematik geschaffen, du hast nützliche, etüdenartige Übungen zusammengestellt, hast du vielleicht schon so etwas wie eine Methodik geschaffen?

Sagen wir, ich habe es sehr unsystematisch ein bißchen systematisiert, aber ich würde es noch nicht als eine Methode betrachten. Sicher, die Anfangsstufen sind an Übungen gebunden, aber mein Unterricht ist eigentlich sehr an der Musik orientiert, sie ist der Ausgangspunkt. Ich glaube, meine Interessen sind auch nicht so sehr auf die Pädagogik gerichtet, daß ich mir die Zeit genommen hätte, eine ausführliche Übungsmethodik zu schreiben oder zu entwickeln. Manchmal denke ich, es wäre sehr wichtig, ich sollte es tun, manchmal aber auch nicht, und es ist besser, sich sogleich mit den Noten zu beschäftigen. Ich glaube, es ist einfach auch eine Frage der zur Verfügung stehenden Zeit.

Ich möchte noch einmal an den Anfangspunkt zurückkehren. Das Concerto Palatino *ist nicht nur ein historisches Ensemble?*

Zusammen mit dem Posaunisten Charles Tout habe ich 1987 ein neues Ensemble mit dem Namen des historischen gegründet. Diesem war dann auch die erste Plattenaufnahme des neuen Ensembles gewidmet. Zwar ist das Notenrepertoire des historischen *Concerto Palatino* nicht überliefert, aber wir wissen, daß es jeden Tag eine doppelchörige Motette zu spielen hatte. Irgendwo steckt sicher das Repertoire noch handschriftlich. Für diese Aufnahme, die neben drei anderen mit dem Ensemble bei dem Verlag Accent eingespielt worden ist, haben wir dann Bologneser Motetten gespielt, venezianische und milanesische Instrumentalmusik, die man ja auch in Bologna damals hat kaufen können.

Bruce, vielen Dank für das Interview. Dein Zinkspiel ist in aller (Musik-)Welt heute sicher ebenso gerühmt wie das des Ascanio Trombetti seinerzeit. Bleibt uns nur zu wünschen, daß die weiteren Lebensumstände des zweiten berühmten Bologneser Zinkenisten sich anders gestalten werden als die seines Vorgängers.*

* Trombetti war in eine Liebesbeziehung zur Ehefrau eines Buchhändlers getreten, wurde beim Ehebruch überrascht und von dem erzürnten Ehemann erschlagen.

Zahle Spitzenpreise für alte

Musikinstrumente.

Dipl.-Ing. Winfried Schmitz · Rotdornweg 16
50189 Elsdorf · Telefon: 0 22 71 / 6 40 80