

BUNDESAKADEMIE FÜR MUSIKALISCHE JUGENDBILDUNG

Peter Thalheimer

Aspekte zur Holzbläsermethodik

Herausgegeben von Peter Hoch



Schriftenreihe der Bundesakademie

17'92

Bundesakademie für musikalische Jugendbildung

Peter Thalheimer
Aspekte zur
Holzbläsermethodik

herausgegeben von Peter Hoch

Schriftenreihe "Aus der Arbeit der Bundesakademie"
Band 17 / 1992

ISSN 0931 - 962X

Herausgeber: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung
Hugo-Herrmann-Str. 22 D 78647 Trossingen

(c) 1993 by Peter Thalheimer

1. Auflage Trossingen 1993

4. Auflage 1999 mit revidierter Literaturliste

Vervielfältigungen und Abdrucke, auch auszugsweise, sind nicht gestattet.

Inhalt

Vorwort des Herausgebers.....	4
Vorwort des Autors.....	5
Die Koordination von Finger und Zunge beim Blasinstrumentenspiel. Physiologische und methodische Aspekte.....	6
Tischübungen. Eine Übungsreihe für Holzblasinstrumentenspieler.....	20
Haltung, Bewegung und Atem. Ausgewählte Übungen für Holzblasinstrumentenspieler, zusammengestellt in Zusammenarbeit mit Dr. Gernot Pillat.....	29
Sammlung spieltechnischer Übungen für Holzblasinstrumentenspieler.....	43
Die Leitung eines Blockflötenchores. Ausgewählte methodische Aspekte.....	84
Das große Querflötenensemble. Tradition, Besetzungspraxis, Methodik, Repertoire.....	107
Anhang: Literaturverzeichnis zu den physiologischen Artikeln.....	139

Vorwort

Die vorliegende Sammlung von Manuskripten zur Holzbläsermethodik ist das Ergebnis einer langjährigen Unterrichtserfahrung. Der Autor *Peter Thalheimer* ist Musikpädagoge und als Instrumentalist zugleich lehrend und konzertierend tätig. Seine Erfahrungen beziehen sich dabei sowohl auf die *Blockflöte* als auch auf die historische und moderne *Querflöte*, wobei das künstlerische Repertoire Alte Musik und Neue Musik umfaßt. Seine Lehrtätigkeit ist in erster Linie auf die Ausbildung und Fortbildung von Erwachsenen ausgerichtet.

Die Tatsache eines profunden instrumentalen, spieltechnischen Könnens und der Fähigkeit zur künstlerischen Interpretation, gepaart mit einem ausgeprägten pädagogischen Verantwortungsbewußtsein in der Vermittlung empirischer Methoden macht das Feld seiner breitangelegten musikalischen Erfahrungen für den interessierten Instrumentalisten und Lehrer besonders wertvoll. Die Gründlichkeit, mit der didaktisch-methodischen Problemen nachgegangen wird, führt zu bisher in der Fachliteratur vernachlässigten Gebieten (wie z.B. physiologischen Aspekten), die den Horizont erweitern und neue Denkanstöße geben.

Die Manuskripte sind Dokumentationen und Handreichungen aus der praktischen Arbeit mit Musiklehrern und Studenten. Sie entstanden bei Lehrveranstaltungen der berufsbegleitenden Fortbildungslehrgänge "Die Blockflöte im Unterricht" sowie der Querflöten-Symposien an der Bundesakademie und wurden erweitert um Elemente aus einem fächerübergreifenden didaktisch-methodischen Seminar für Holzbläser am Meistersinger-Konservatorium in Nürnberg.

Ich danke für die Ausarbeitung und die Bereitstellung des Materials. Möge es Lehrenden und Lernenden bei ihren vielfältigen Bemühungen auf dem Weg zur Musik neue Aspekte eröffnen.

Trossingen, im Januar 1992

Peter Hoch

Vorwort

Die Themen der vorliegenden Sammlung von Manuskripten stammen aus den verschiedensten Bereichen der Holzbläsermethodik. Dabei liegen die Schwerpunkte auf Aspekten, die in der Fachliteratur bisher vernachlässigt wurden.

Didaktik, Methodik und Darstellung der behandelten Themen entstanden im Spannungsfeld zwischen Ausbildung und Fortbildung von Musikpädagogen, deshalb flossen gleichermaßen Elemente des "Langzeit"- wie des "Kurzzeit"-Unterrichts ein.

Die Manuskripte erheben nicht den Anspruch, neue wissenschaftliche Erkenntnisse zu bieten. Sie sollen Bekanntes ins rechte Licht rücken und methodisch strukturieren. Problematisch ist und bleibt dies im physiologischen Bereich, weil hier jede schriftliche Fixierung verallgemeinernd wirkt. Trotzdem mußte die Systematisierung über den Einzelfall gestellt werden.

Den Grundstock der "Sammlung spieltechnischer Übungen" verdanke ich meinem Lehrer Hartmut Strebelt sowie der Tradition, die von Gustav Scheck ausging. Weiter danke ich allen Schülern, Studenten und Kursteilnehmern, die mir durch Fragen und ihre physiologischen und spieltechnischen Schwierigkeiten Anlaß gaben, in die Materie weiter einzudringen. Mein besonderer Dank gilt Eva Praetorius, Gudrun Köhler und Thomas Fehr für die kritische Durchsicht der Manuskripte und Dr. Gernot Pillat für jahrelange Zusammenarbeit im Bereich der Physiologie und Psychologie. Außerdem danke ich den Verlagen, die durch die Abdrucksgenehmigungen von Notenbeispielen und Fingerübungen eine detaillierte Darstellung ermöglicht haben.

Ditzingen, im Januar 1992

Peter Thalheimer

Die Koordination von Finger und Zunge beim Blasinstrumentenspiel. Physiologische und methodische Aspekte.

Die Aufnahmeprüfungen an einer Musikhochschule und an einem Konservatorium sowie zahlreiche Wertungsspiele bei "Jugend musiziert" gaben über Jahre hinweg Gelegenheit zur Beobachtung von Holzbläsern unter musikalischen und spieltechnischen Aspekten. Dabei ist zwar insgesamt ein steigendes Niveau, aber auch eine Steigerung der Defizite in der Koordination der Körperfunktionen, also von Atmung und Bewegung, festzustellen.

Wenn die Spannungszustände im Körper nicht ausgewogen sind, treten in bestimmten Körperpartien erhöhte Spannungen auf, die dann zu Koordinationsproblemen führen. Bei den Fingern wird dies durch große, feste Bewegungen sichtbar, bei der Zunge durch Klopfgeräusche hörbar. Unausgeglichene Spannungszustände äußern sich so, daß bei höherer Fingerspannung die Zunge den Fingern, bei höherer Zungenspannung die Finger der Zunge vorausseilen.

Eine Verbesserung wird beim Üben meist durch Konzentration auf das Ziel, also auf die Koordination, zu erreichen versucht. Dabei werden die Spannungszustände auf einem höheren Niveau angeglichen, jedoch nicht abgebaut. Dieser Weg entsteht beim Schüler durch das Vorbild seines Lehrers. Logischerweise ist jener als professioneller Musiker von dem Ziel geprägt, in möglichst kurzer Zeit spieltechnische und musikalische Probleme des anstehenden Repertoires zu bewältigen. Die Gefahr dabei ist, daß auf diese Weise ein ausschließlich zielorientiertes Denken entsteht, bei dem der Arbeitsprozeß selbst, also der Weg zum Ziel, aus dem Blickfeld gerät.

Einflüsse östlicher Kulturen¹ haben uns gelehrt, daß diese Fixierung auf das Ziel durchaus auch eine hemmende Wirkung haben kann, weil sie verbunden ist mit einer allgemeinen Steigerung der Körperspannung. Für den Musiker ist diese Spannungssteigerung besonders negativ, weil mit ihr die Bewegungsfähigkeit abnimmt. Prinzipiell führt unser Körper kleine, lockere Bewegungen zuverlässiger aus als große und gespannte Aktivitäten.

In den letzten Jahren wurden diese und andere Zusammenhänge von Spieltechnik und Physiologie verstärkt zum Gegenstand der fachmethodischen

¹ Vergleiche z.B. Eugen Herrigel: Zen in der Kunst des Bogenschießens; Weilheim ¹²1982.

Literatur.² Grifftechnik und Artikulation wurden dabei jedoch bis jetzt immer als zwei voneinander unabhängige Komplexe beschrieben. Ihre Koordination wäre folglich eine durch Übung zu erreichende Fähigkeit des Bläasers.

Wenn wir Kinder oder Erwachsene beobachten, die wenig Übung in der Bewegung einzelner Finger haben, stellen wir fest, daß sie bei schwierigen, ungewohnten Fingerbewegungen die Zunge meist unwillkürlich mitbewegen. Die daraus resultierende Vermutung, daß es einen direkten physiologischen Zusammenhang von Finger- und Zungenbewegung (und damit von Grifftechnik und Artikulation) gibt, wird durch die Ergebnisse verschiedener Untersuchungen unterstützt.

Physiologische Aspekte

In den "Untersuchungen zur Sprachentwicklung" von Mariela Kolzowa³ wird der Zusammenhang von Fingerbewegungen und Sprachmotorik - und damit auch von Finger- und Zungenbewegungen - erstmals physiologisch erklärt und durch Versuche belegt. Ansatzpunkt für die von Mariela Kolzowa beschriebenen Experimente ist die Tatsache, daß im Großhirn des Menschen "das motorische Sprachgebiet sehr dicht am allgemeinen motorischen Gebiet liegt - eigentlich ein Bestandteil des letzteren ist"⁴. Umfangreiche Versuchsreihen von L.W. Formina⁵ beweisen, daß Sprachentwicklungsstörungen bei Kindern im Alter von 10-15 Monaten durch tägliches Fingertraining innerhalb weniger Tage positiv beeinflußt werden können. Weiter wurde eine direkte Abhängigkeit der Sprachentwicklung von der Entwicklung der Handmotorik beobachtet.

Daß die Verbindung Fingerbewegung - motorisches Sprachzentrum auch noch beim Erwachsenen vorhanden ist, belegen Beobachtungen von Neuropathologen. "Es war längst bekannt, daß bei Trauma oder Blutung in der Sprachzone der linken Hemisphäre nicht nur die Sprache, sondern auch die Feinmotorik der Finger der rechten Hand verloren geht - auch wenn das eigentliche Gebiet der Fingerbewegung nicht unmittelbar betroffen war."⁶

2 z.B. in:

Jochen Gärtner: Das Vibrato unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten. Regensburg 1974, ²1980.

Werner Richter: Bewußte Flötentechnik. Die Spieltechnik der Querflöte, abgeleitet und erklärt aus exakten Grundlagen. Versuch einer gesamtheitlichen Darstellung. Überlegungen zur Pädagogik. Roßdorf 1986.

Herbert Wiedemann: Klavierspiel und das rechte Gehirn. Regensburg 1985.

Hanns Wurz: Querflötenkunde. Ein Beitrag zur Methodik und Didaktik des Querflötenspiels. Baden-Baden 1988.

3 in: Der Kinderarzt. 6. Jahrgang (1975) Nr.6, S.643ff und Nr.7, S.757ff.

4 a.a.O., S.644.

5 a.a.O., S.647.

6 a.a.O., S.648.

Die Ursache für diesen Zusammenhang von Fingerbewegung und Sprache ist wohl in der Evolution zu suchen. Mariela Kolzowa⁷ stellt dies so dar: "Die erste Form der Verständigung der primitiven Menschen waren wohl Gesten, die allmählich mit Ausrufen und Schreien verbunden wurden. Tausende von Jahren mußten vergehen bis zur Entwicklung des Sprachvermögens, welches noch lange Zeit mit der gestikulierenden Sprache verbunden war."

Daß Sprache, Gestik und alle übrigen Körperbewegungen einer gemeinsamen Rhythmik unterliegen, hat Carole Douglis⁸ anhand amerikanischer soziolinguistischer Forschungen dargelegt. Sie berichtet, daß Frederick Erickson "Gesprächsrhythmen in Zeitlupenaufnahmen und auf Videoaufzeichnungen wie durch ein Mikroskop" untersucht hat. Er stellte ein Metronom nach Gesprächen ein, stoppte ihr Tempo und transkribierte sie "in eine Art Chorpartitur. Viertel- und Achtelnoten, Triolen und Pausen, Betonungen und Synkopen: All das kommt seinen Ergebnissen nach im Gespräch vor." An Videoaufnahmen einer amerikanischen Familie belegt er dies: "Nach einer Weile bildet sich in der Unterhaltung ein regelmäßiger Takt heraus: Es scheint, als würde das normale Tischgespräch von einem unsichtbaren Maestro dirigiert. Wenn man einmal gelernt hat, diesen unwillkürlichen Rhythmus zu sehen und zu hören, kann man im Takt zum Ablauf der Mahlzeit mit den Füßen stampfen wie zu den Klängen von Jazz oder Beethoven. Wenn ein Familienmitglied spricht, sind es gewöhnlich die betonten Silben - hervorgehoben durch größere Lautstärke oder veränderte Tonhöhe - die den Rhythmus tragen. Selbst, wenn das Gespräch aussetzt, läuft der Takt weiter. Die Tischgäste tupfen sich im Takt den Mund mit der Serviette ab. Hände greifen im Takt nach dem Salz. Messer stoßen im Takt auf den Teller. Und wenn die Mutter aufsteht, setzen ihre Schritte den Takt mit der Präzision eines Metronoms fort. Wenn am Tisch gleichzeitig zwei Gespräche aufkommen, haben sie den gleichen Rhythmus: Die beiden Personen, deren Gespräche sich überschneiden, betonen ihre Silben gleichzeitig oder während einer Pause in der anderen Unterhaltung."

Zusammenfassend ergibt sich daraus, daß durch Fingerbewegungen bzw. -übungen eine Stimulation des Gehirns, insbesondere des motorischen Sprachzentrums erreicht werden kann. Durch die enge Nachbarschaft ihrer Steuerungszentren im Gehirn und durch die allgemeine Körperhythmik ist also eine natürliche Koppelung von Finger- und Zungenbewegung beim Blasinstrumentenspiel von Natur aus angelegt.

7 a.a.O., S. 757.

8 Der verborgene Rhythmus; in: Psychologie heute. 15.Jahrgang, März 1988, S.32ff.

Methodische Aspekte

Die zu Beginn angedeuteten Mechanismen, die zur Steigerung der Körperspannung führen und dadurch Koordinationsstörungen provozieren, können sicher auf sehr unterschiedliche Art angegangen werden. Nur für den Einzelfall ist zu entscheiden, ob eher ein ganzheitlicher Ansatz, wie z.B. durch Alexander-Technik oder durch Gerda Alexanders Eutonik, oder ein mehr peripherer Einstieg ratsam ist.

Eine der denkbaren Möglichkeiten ist die "Hand-Dynamik" von Daim Batangtaris.⁹ Sie enthält unter anderem eine Sequenz von Hand- und Fingerübungen zur allgemeinen Stimulation des Gehirns. Mit diesem Buch liegt erstmals eine Übungsfolge auf der Basis der Erkenntnisse von Mariela Kolzowa vor, deren Zielsetzung über die Logopädie hinausreicht. Batangtaris begründet seinen viel weiterreichenden Anspruch unter anderem damit, daß wir unsere im Gehirn angelegte Kapazität zur Bewegung von Hand und Fingern im täglichen Leben keinesfalls ausschöpfen: "Fast ein Drittel des motorischen Gehirns nimmt das Handzentrum ein."¹⁰ Die Hand- und Fingerübungen sind also nicht Zentrum, sondern nur Ansatzpunkt innerhalb einer ganzheitlichen Idee vom Umgang des Menschen mit sich selbst.

Das Arbeitsprogramm von Batangtaris wendet sich nicht speziell an Musiker. Die Beschäftigung mit ihm ist jedoch gerade deshalb eine Ergänzung zum konventionellen Üben von Spieltechnik, weil die hier beschriebenen Fingerübungen sich so prinzipiell von den Spielbewegungen unterscheiden. Assoziationen und damit auch Spannungsübertragungen werden auf diese Weise vermieden. In den für Musiker konzipierten Übungsreihen wird dagegen meist direkt an einer Fingertechnik gearbeitet, die mit möglichst geringen Modifikationen auf die Literatur übertragbar ist¹¹. Die Gefahr dabei ist jedoch, daß das Ziel des Übens zu sehr in den Vordergrund rückt und dadurch Blockaden entstehen.

Wenn wir uns nun noch einmal die physiologischen Zusammenhänge von Finger- und Zungenbewegung, also von Grifftechnik und Artikulation beim Blasinstrumentenspiel, vergegenwärtigen, wird klar, warum der Ansatz von Batangtaris besonders für Bläser interessant ist: Über die Hand-Dynamik wird gleichzeitig das motorische Sprachzentrum, also das Steuerungszentrum der Artikulation, stimuliert.

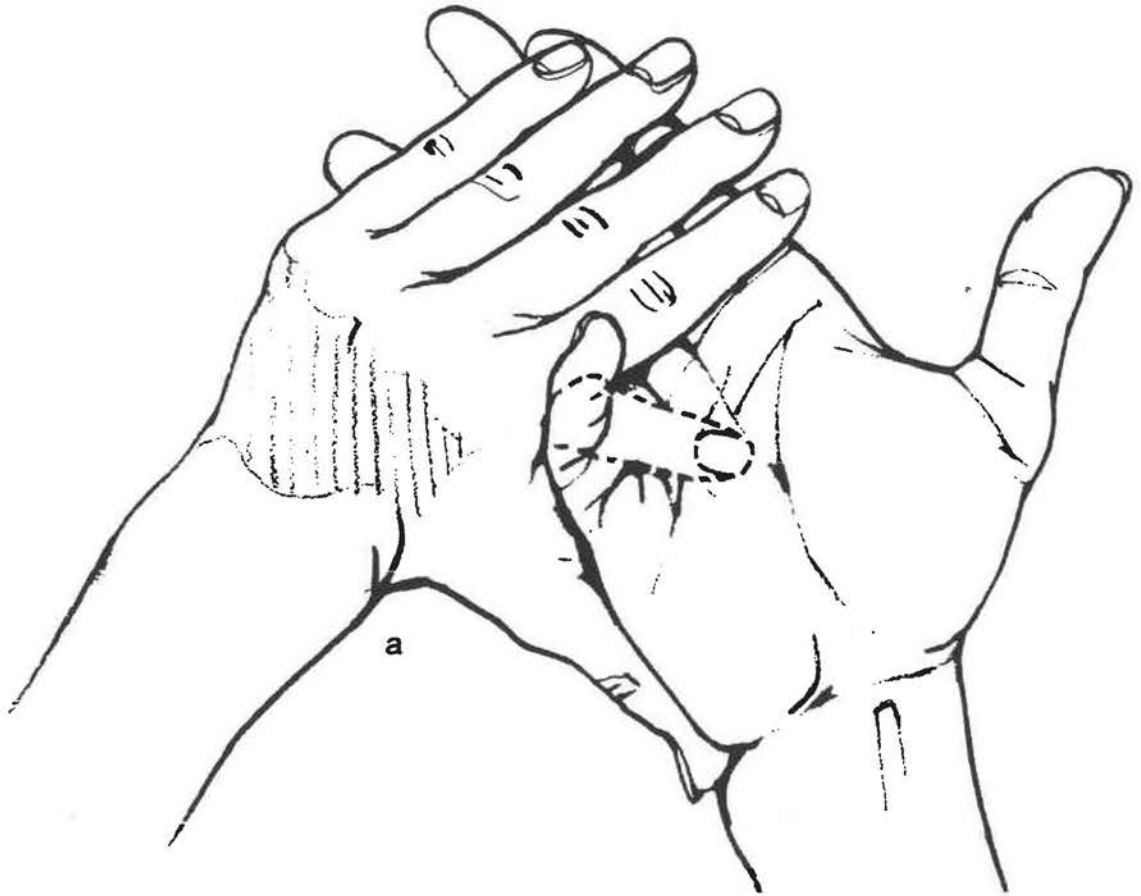
9 Daim Batangtaris: Hand-Dynamik. Neue Wege zur Selbstentfaltung, Sensibilität, Ausgeglichenheit und bioenergetischer Bewußtheit. Düsseldorf und Wien 1983.

10 a.a.O., S.21. Vergl. auch Ashley Montagu: Körperkontakt. Die Bedeutung der Haut für die Entwicklung des Menschen. Stuttgart 1974, S.11.

11 Am deutlichsten ist dies in der Klavierliteratur zu beobachten, z.B. in: Alfred Cortot: Principes Rationels de la Technique Pianistique. Paris 1928. Anna Hirzel-Langenhans: Greifen und Begreifen. Ein Weg zur Anschlagkultur. Kassel 1964

Eine differenzierte Kenntnis der Arbeitsweise von Batangtaris kann sicher nur ein Studium seines Buches bieten. Weil das Werk vergriffen ist, sollen einige Ausschnitte einen ersten Eindruck geben¹². Die Auswahl ist jedoch nicht als Übungsfolge gedacht und sollte anfangs auch nicht gleich in den von Batangtaris angegebenen Übungsdauern und -rhythmen trainiert werden.

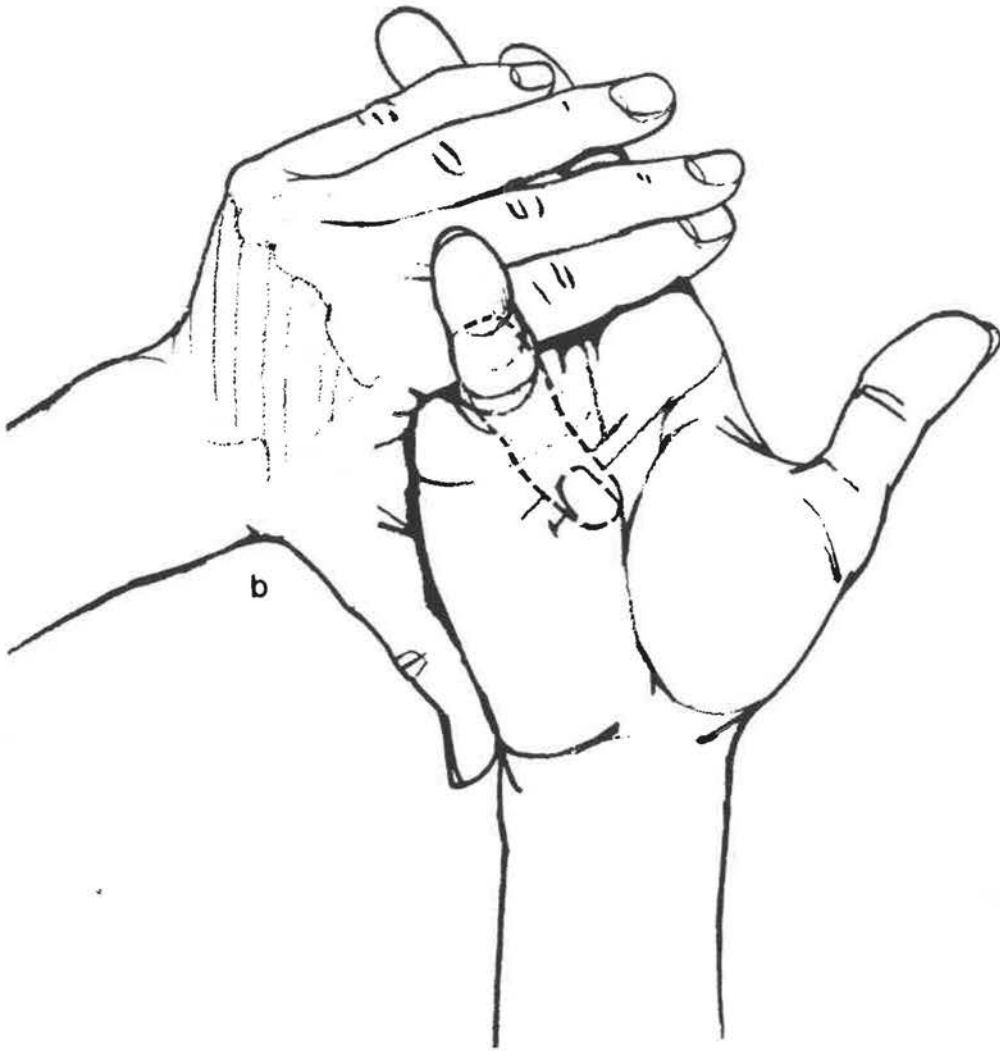
D. Batangtaris, a.a.O., S. 36:



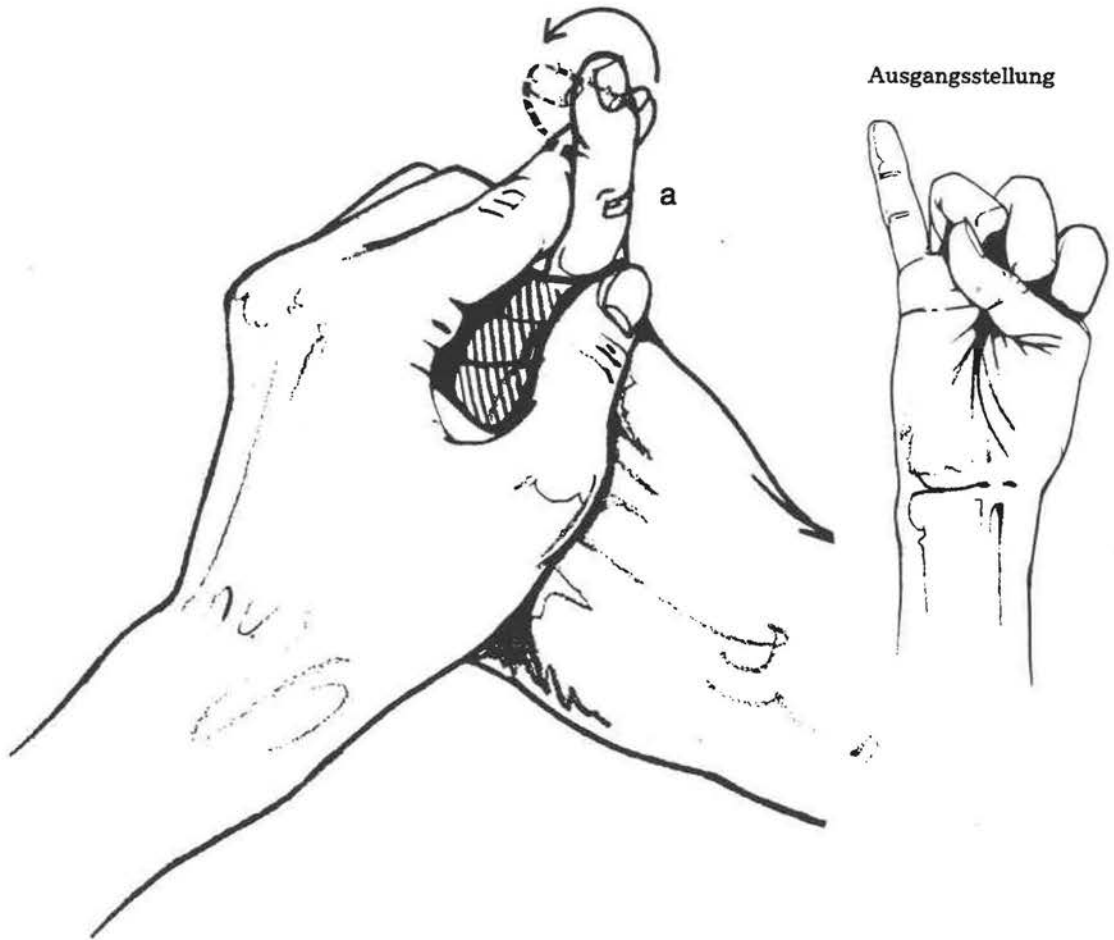
Konditionstraining der Hände · Übung 3

- a) *Ausgangsstellung:* Kleiner Finger der rechten Hand wird durch sanften Druck des linken Zeigefingers aufgerichtet.
Kleinen Finger beugen und strecken (mehrfach wiederholen).
- b - d) Das gleiche mit dem Ring-, dem Mittel- und dem Zeigefinger.

¹² Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Econ Verlag GmbH, Düsseldorf und Wien.

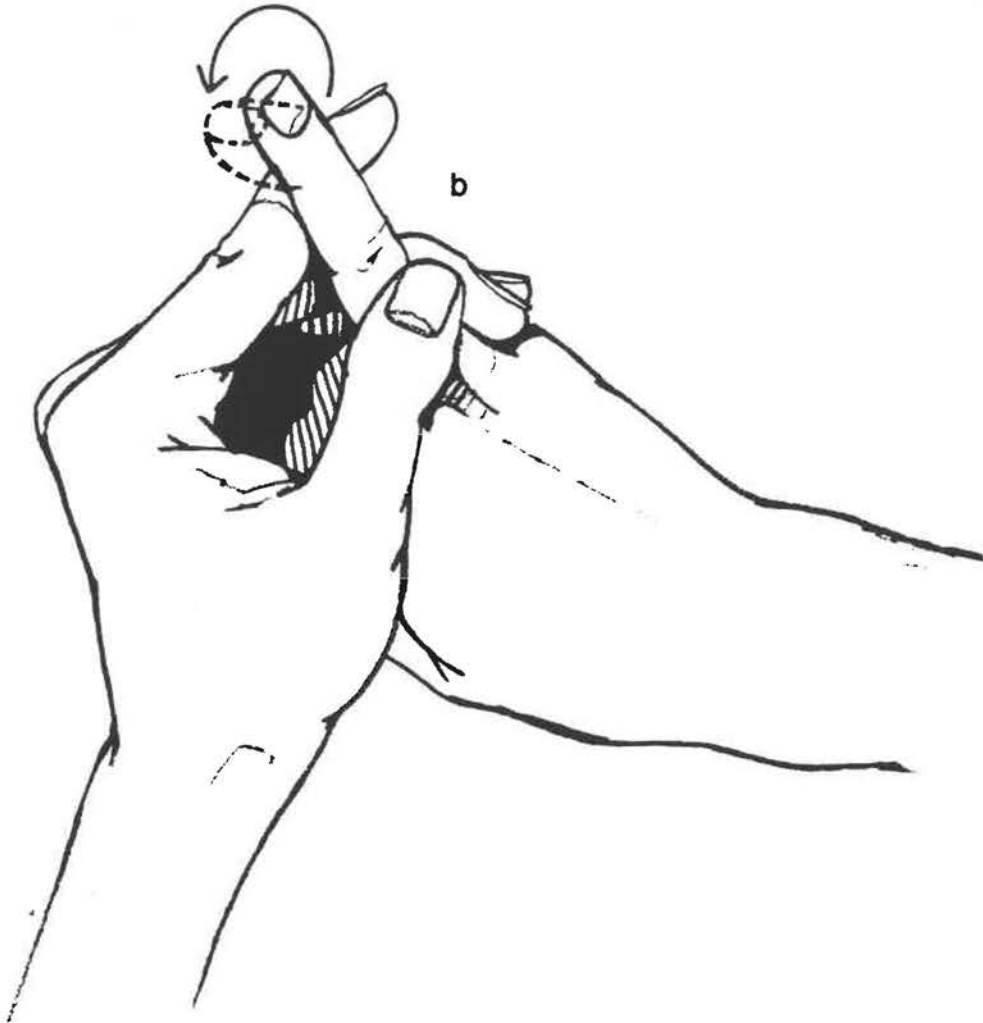


- e - h) Das gleiche mit dem kleinen Finger, dem Ring-, dem Mittel- und dem Zeigefinger der linken Hand.
Rhythmus: 1 Sek. pro Beugen und Strecken.
Dauer: \pm 10 Sek. pro Finger.

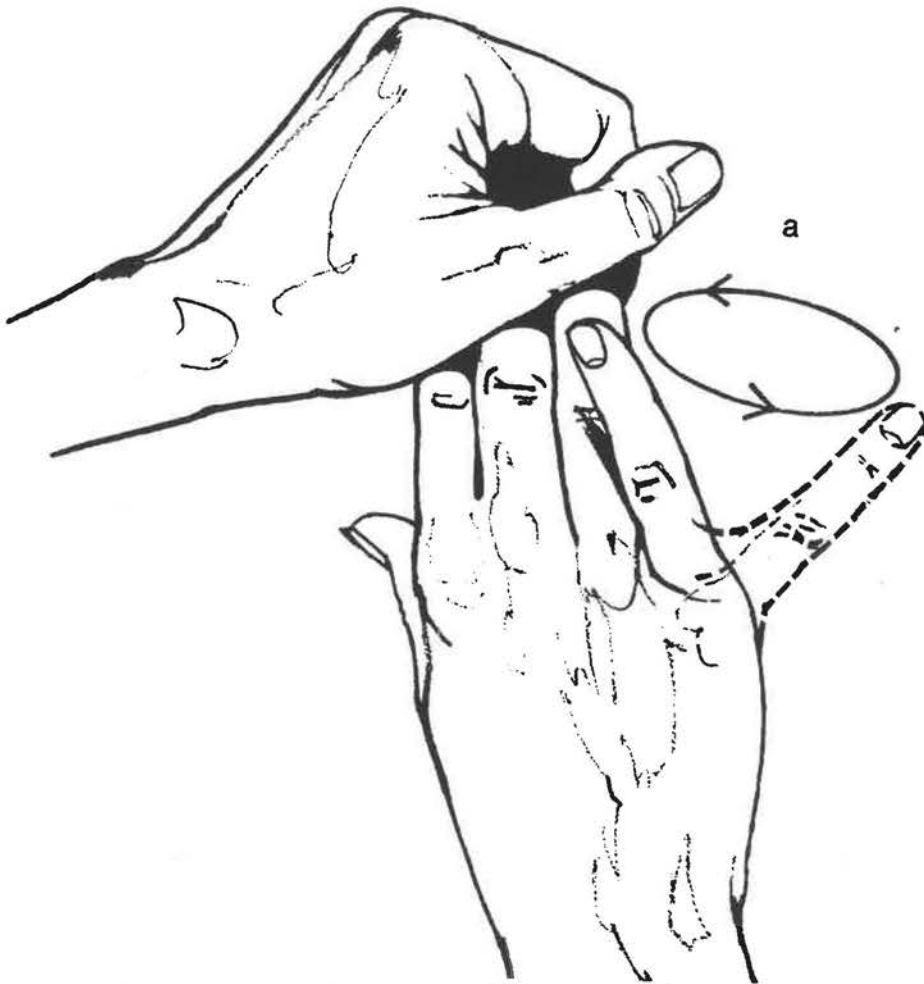


Konditionstraining der Hände · Übung 4 →→→→

- a) *Ausgangsstellung*: Kleiner Finger der rechten Hand ist gestreckt ... linker Zeigefinger liegt unter dem Nagelgelenk, linker Daumen liegt über dem Wurzelgelenk. Nagelglied beugen und strecken (mehrfach wiederholen).
- b - d) Das gleiche mit dem Ring-, Mittel- und Zeigefinger.

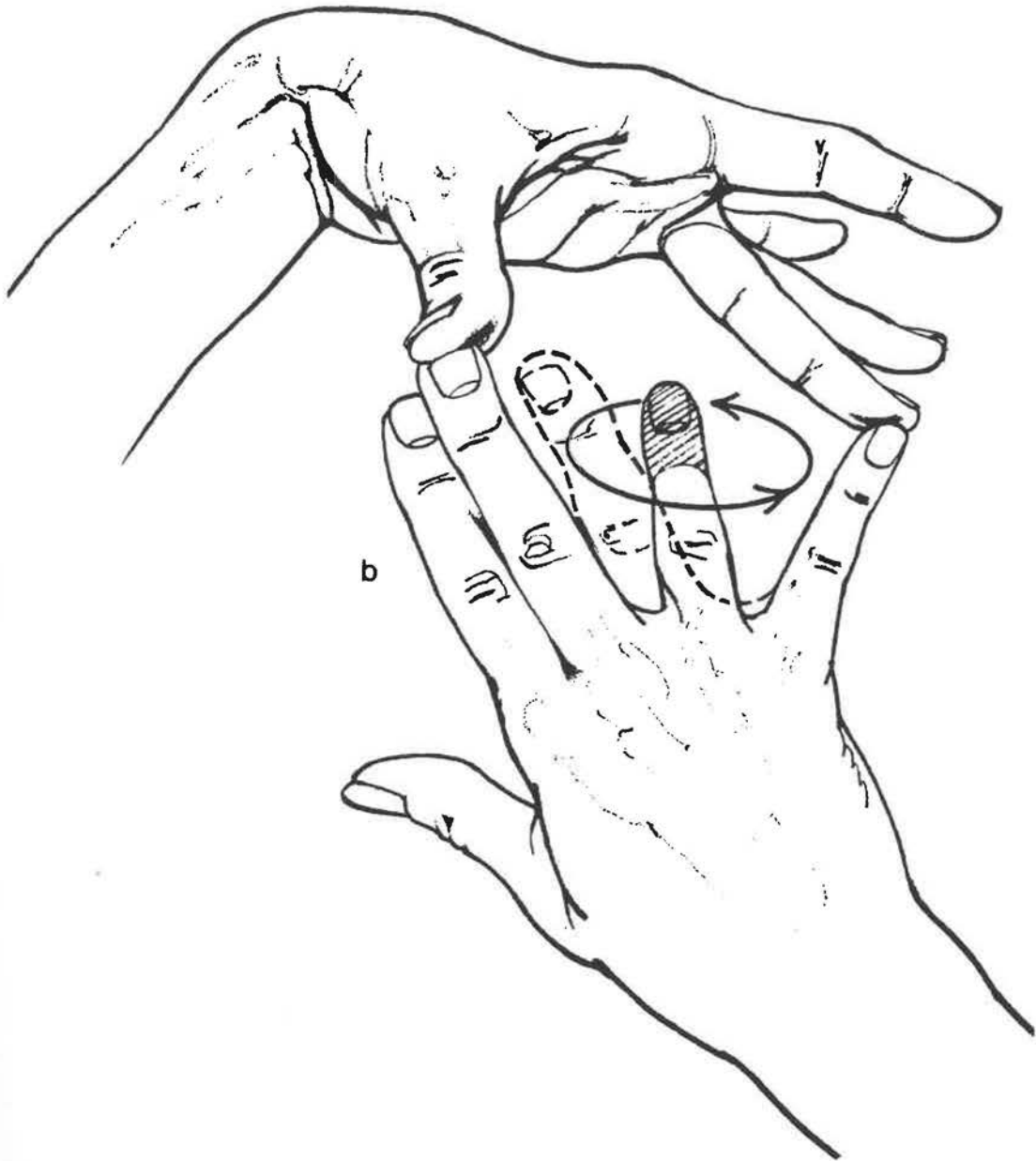


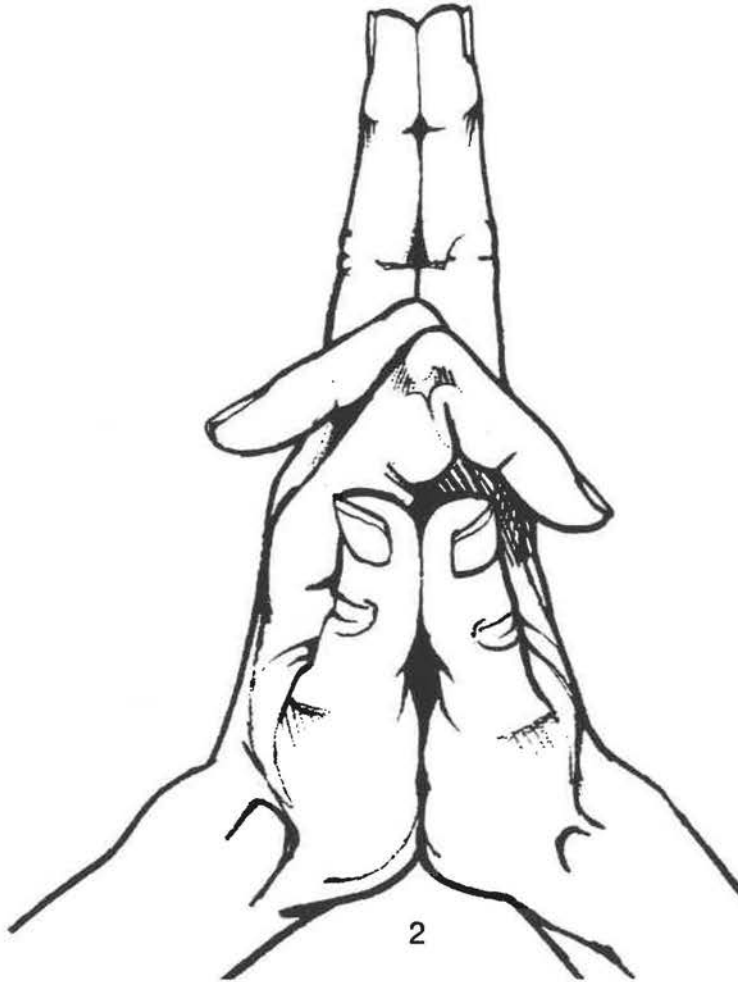
e - h) Das gleiche mit dem kleinen Finger, dem Ring-, Mittel- und Zeigefinger der linken Hand.
Rhythmus: 1 Sek. pro Beugen und Strecken.
Dauer: \pm 10 Sek. pro Finger.



Konditionstraining der Hände · Übung 6

- a - d) Mit den Fingern (aus dem Wurzelgelenk heraus) kreisende Bewegungen in beide Richtungen ausführen.
 - e - h) Das gleiche mit der linken Hand wiederholen.
- Tempo:* angenehm.
Dauer: ± 20 Sek. pro Finger (10 Sek. pro Richtung).



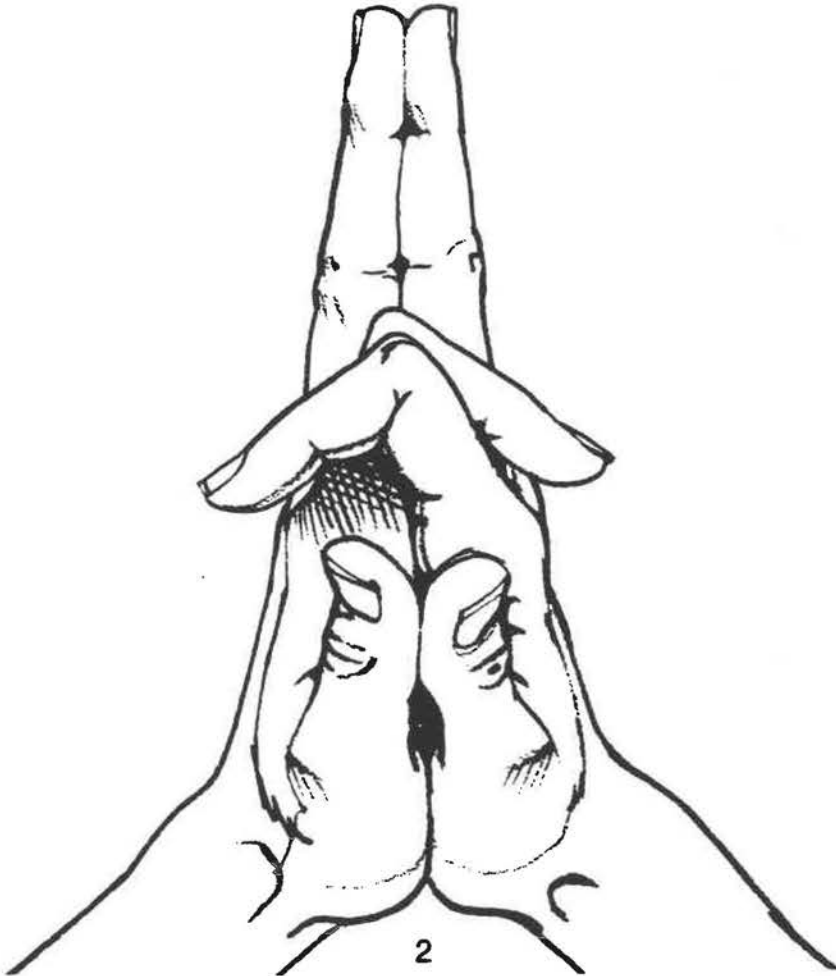


Koordination · Übung 4 →

Handflächen gegeneinanderlegen und Finger der Reihe nach übereinanderschlagen (mehrfach wiederholen).

Übungseinheiten: 1, 2, 3, 4, 5 ... 1 + 2, 2 + 3, 3 + 4, 4 + 5 ...
1 + 2 + 3, 2 + 3 + 4, 3 + 4 + 5 ... 1 + 2 + 3 + 4, 1 + 2 + 3 + 5,
1 + 2 + 4 + 5, 1 + 3 + 4 + 5, 2 + 3 + 4 + 5 ... 1 + 2 + 3 + 4 + 5
(vgl. *Anmerkung* Seite 116).

Tempo: angenehm (vor allem regelmäßig).



Dauer: ± 10 Sek. pro Übungseinheit.

Abwandlung: Kombinationen wie 2 + 4 ausprobieren ...

1. In der oben beschriebenen Weise: Die beiden Finger der rechten Hand bewegen sich nach oben, während die beiden Finger der linken Hand sich nach unten bewegen, und umgekehrt.
2. Auf eine andere Weise: Die beiden Finger der rechten Hand bewegen sich nach innen, während die beiden Finger der linken Hand sich nach außen bewegen, und umgekehrt.

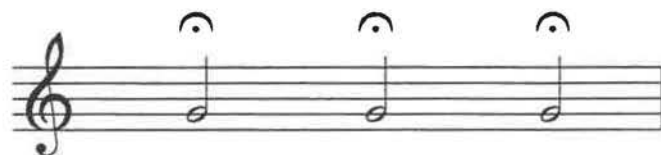
Ein anderer Weg zur Freilegung der natürlichen Koordination in der Spieltechnik wird mit der Reihe "Tischübungen" beschriftet, die speziell für Holzblasinstrumentenspieler entwickelt wurde. Eine ausführliche Darstellung enthält der nachfolgende Artikel.

Besser als Koordinationsstörungen zu therapieren ist es natürlich, ihre Entstehung von Anfang an weitestgehend zu verhindern. Dies muß allerdings schon von den ersten Unterrichtsstunden an¹³ geschehen. Oft werden nämlich vom Schüler zu früh koordinierte Finger-Zungenbewegungen, also "gestoßene"¹⁴ Töne mit wechselnder Tonhöhe, verlangt, womöglich noch in einem vorgegebenen Metrum und mit unterschiedlichen Notenwerten. Der daraus fast immer resultierende psychische und physische Streß führt zuerst zur Spannungssteigerung, dann oft zur Entkoppelung der Spielbewegungen.

Sinnvoller wäre es, nach den ersten langen (nicht artikulierten) Tönen die Zungen- und die Fingerbewegungen zuerst getrennt und ohne vorgegebenen Rhythmus einzuführen:



(langer Ton, nur durch Fingerbewegung modifiziert)



(langer Ton, nur durch Zungenbewegung unterbrochen)

Erst die Kombination ergäbe somit gestoßene Töne mit verschiedener Tonhöhe. Dann werden rhythmische Modelle, die durch Sprechen, Klatschen o.ä. vorbereitet wurden, auf den Instrumentalton übertragen, z.B.:



Es folgt die Verbindung Rhythmus - Fingerbewegung (ohne Zunge):



13 Hanns Wurz, a.a.O., S.227: "Christoph Wagner hat festgestellt, »daß sich ungünstige Stellungen auch dann dauerhaft auf den Übungserfolg auswirken, wenn sie nur zu Beginn des Lernens eingenommen ... werden«, ja sogar dann, wenn »die ungünstige Körperstellung nur während der ersten Übungsm i n u t e n gegeben war«."

14 Der allgemein übliche Begriff wird hier beibehalten, obwohl er nicht sinnvoll ist: Der Ton beginnt nicht durch "Zungenstoß", sondern durch das Fallenlassen oder das Wegziehen der Zunge.

Erst dann werden einfache Rhythmen mit wechselnder Tonhöhe und Zungenbewegung kombiniert.

Selbstverständlich sollte der Lehrer jeden Schritt zuerst imitatorisch oder mit verbaler Erklärung, jedoch ohne Notation einführen.

Aus diesem Verfahren ergibt sich zugleich eine methodisch sinnvolle Reihenfolge der Einführung der Grundartikulationsarten: Zuerst Legato, dann Portato¹⁵, später Nonlegato und Staccato.¹⁶

Wenn dieser Weg auf den Einzelfall zugeschnitten und in nicht zu schnellem Arbeitstempo beschritten wird, sind Spannungssteigerungen, die später zum Ausgangspunkt von Koordinationsstörungen werden könnten, weitgehend zu vermeiden.

15 Gemeint ist hier nicht das Portato der Klavier-Terminologie, sondern eine Artikulationsart, bei der Abschluß des ersten und Anfang des zweiten Tones durch eine Zungenbewegung mit minimaler Verweildauer am Gaumen bestimmt werden.

16 Derselbe Weg wurde ausführlicher dargestellt in:
Peter Thalheimer: Grundlagen des Blockflötenspiels. Begleitheft zur Video-Kassette, herausgegeben vom Landesverband des Musikschulen Baden-Württembergs e.V., Stuttgart 1987.

Tischübungen.

Eine Übungsreihe für Holzblasinstrumentenspieler.

In den heute gebräuchlichen Schulwerken für Holzblasinstrumente und in der darüber hinausreichenden methodischen Literatur wird dem Phänomen der Fingerbewegung nur eine geringe Aufmerksamkeit gewidmet. Physiologische und lerntechnische Aspekte fehlen dabei fast immer. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß sich die meisten Lehrer in der Unterrichtspraxis auf die Vermittlung der richtigen "Griffe" und den lapidaren Hinweis beschränken, daß man deren Verbindung "eben üben" müsse. Dem "Wie" wird dabei zu wenig Beachtung geschenkt.

Die hier vorgestellte Übungsreihe soll ein Beitrag zur Ausfüllung dieser Lücke in der Holzbläsermethodik sein, indem sie einen von mehreren möglichen Wegen zu einer physiologisch sinnvollen Fingerbewegung beim Holzblasinstrumentenspiel aufzeigt. Die gewählte Darstellungsform wendet sich in erster Linie an fortgeschrittene Spieler, die spieltechnische Schwierigkeiten durch zu große und/oder zu feste Bewegungen haben. Nach einer entsprechenden Modifikation wäre die Übungsreihe jedoch auch für den seltenen Fall von zu niedriger Fingerspannung geeignet.

Selbstverständlich können Elemente dieser Reihe schon im Anfängerstadium Anwendung finden. Der Lehrer sollte jedoch die Übungsreihe in der hier vorliegenden Form nicht nur durchgelesen, sondern durchgearbeitet haben, bevor er sich zu einer Anwendung im Unterricht entschließt.

Eine natürliche Atmung, die durch das Bewußtsein nicht gestört wird, sowie sinnvolle Körper- und Instrumentenhaltung werden hier vorausgesetzt. Zum Teil wurden die Übungsanweisungen im Telegrammstil abgefaßt, weil sich dies für die Arbeit mit den Übungen als sinnvoll erwiesen hat.

Sinn und Zweck dieser Sequenz erschließen sich dem Übenden am besten und schnellsten, wenn er sich während des Durcharbeitens der Reihe nicht nach deren Wirkungen und Zielen fragt. Ein weiterer Kommentar wurde deshalb an den Schluß gestellt.

1. Ausgangsposition für die Übungsreihe - Vorbereitungsphase

Sitzend an einem nicht zu hohen Tisch (Tischplatte bei hängendem Arm in Ellenbogenhöhe), die Aufmerksamkeit zuerst auf den Raum lenken, dann auf die eigene Position im Raum und auf den ganzen Körper: Die Wirbelsäule ist aufgerichtet, der Kopf balanciert auf der Wirbelsäule. Der Schultergürtel und die Beine sind gelöst, die Arme hängen locker an der Seite des Körpers.

Beobachtung: Die Finger sind leicht gebogen. Dann die Unterarme auf den Tisch legen, sodaß auch die Ellenbogen auf dem Tisch liegen. Nicht zu weit weg vom Tisch sitzen. Die Finger sind leicht gebogen, wie vorher. Die Handgelenke gerade ausrichten und in eine bequeme Lage bringen. Das Gewicht der Arme ruht auf der Tischplatte, die Schultern hängen. Das Körpergewicht wird auf beide Sitzknochen gleichmäßig verteilt, von dort aus ist die Wirbelsäule aufgerichtet, jedoch ohne Hohlkreuz. Das Gewicht des Kopfes ruht auf der Wirbelsäule, beide Fußsohlen sind auf dem Boden. Die Atmung fließt ruhig und ungestört.

2. Atemphase¹

Die Aufmerksamkeit auf die Bauchdecke lenken. Der Atem fließt, eventuelle Unregelmäßigkeiten akzeptieren, nicht korrigieren. Am Ende der Ausatmung warten auf die Wiederkehr des Atems. Am Höhepunkt der Einatmung nicht warten, sondern loslassen, weich umkehren zur Ausatmung.

Beobachten, wie sich beim Einatmen die Bauchdecke dehnt. Vorstellung: Bei der Ausatmung fließt die Luft durch die Arme, durch die Handgelenke bis in die Fingerspitzen. Die Finger werden warm.

Während der ganzen Übungsreihe auf gleichmäßiges Fließen des Atems achten. Der Geist bleibt wach, die Augen offen.

3. Entspannungsphase

Aufmerksamkeit auf Zeigefinger der linken Hand lenken (bei Linkshändern: Zeigefinger der rechten Hand). Beobachten, wie durch das Gewicht des Fingers eine Abplattung, eine etwa kreisförmige Auflagefläche, entsteht. Bewegungslos die Oberfläche des Tisches unter dieser Fläche fühlen. Sich vorstellen, durch das Gewicht des Fingers würde eine kleine Vertiefung in die Tischplatte gedrückt. Jetzt damit beginnen, durch die Auflagefläche die (kalte) Tischplatte zu erwärmen, aufzuheizen. Energie in die Tischplatte strömen lassen.

Diese Vorstellungen nacheinander auf Mittelfinger, Ringfinger, kleinen Finger und Daumen übertragen bzw. ausdehnen, dann in der gleichen Reihenfolge auf die einzelnen Finger der anderen Hand.

¹ Vergl. *Atembeobachtung im Sitzen*, Übung F 4, S.37.

4. Kontrolle

Der Partner (Lehrer) hebt vorsichtig einen Finger ca. 1-2 cm hoch und läßt ihn auf die Tischplatte zurückfallen. Wenn ein Widerstand zu fühlen ist oder der Finger nicht völlig passiv auf die Tischplatte zurückfällt, wird die Entspannungsphase langsamer wiederholt. Einzelfinger dann direkt nach der Erwärmung kontrollieren.

5. Übungsreihe A

Die Übungen sollen erst begonnen werden, wenn die Entspannung völlig gelungen und keinerlei Aktivität mehr in der Muskulatur ist. Fortschritt zur nächsten Übungsstufe erst, wenn durch das Loslassen des Fingers sofortige Entspannung eintritt.

- A 1 Reduktion der Auflagefläche eines einzelnen Fingers durch leichtes, langsames Anheben, aber nicht Abheben des Fingers. Kurz vor dem Abheben die Spannung wieder abklingen lassen. Der entspannte Zustand muß sofort wieder erreicht sein, ggf. *Kontrolle*.
Alle Finger einzeln durchgehen, Reihenfolge wie bei der *Entspannungsphase*.
- A 2 Beginnen wie bei A 1, dann aber wirklich abheben. Der Finger schwebt 1-2 sec. lang 2-3mm über der Tischplatte, dann fallenlassen (nicht "werfen"). Pause, *Kontrolle* für jeden Finger einzeln.
- A 3 Wie A 1, jedoch mit zwei nebeneinanderliegenden Fingern. Auflagefläche genau parallel reduzieren. Dazwischen immer wieder Pausen zum Loslassen.
- A 4 Wie A 2, jedoch mit zwei nebeneinander liegenden Fingern. Genau gleichzeitig abheben und landen. Dazwischen Pausen zum Loslassen.
- A 5, 6 Wie A 1, 2, jedoch mit zwei entsprechenden Fingern verschiedener Hände.
- A 7, 8 Wie A 1, 2, jedoch mit zwei nicht nebeneinander liegenden Fingern der gleichen Hand.
- A 9, 10 Wie A 1, 2, jedoch in freier Kombination zweier Finger verschiedener Hände.

Diese *Übungsreihe A* sinngemäß übertragen auf 3 und 4 Finger. Verschiedene Konstellationen beachten: An der gleichen Hand nebeneinanderliegend - nicht nebeneinanderliegend, eine Hand - verschiedene Hände, entsprechende Finger - freie Kombination. Benennung der Finger analog Klavierfingersatz.

6. Übungsreihe B

- B 1 Beginn wie A 2, jedoch gleichzeitig mit dem Fallenlassen des Fingers den Nachbarfinger heben. Exaktes Ablösen beachten. Nach einigen Wechseln Finger fallen lassen zur Ausgangsposition. Auch mit verschiedenen Rhythmen (vergl. S. 45).
- B 2 Wie B 1, jedoch Wechsel von nicht nebeneinander liegenden Fingern der gleichen Hand.
- B 3 Wechsel entsprechender Finger verschiedener Hände.
- B 4 Wechsel verschiedener Finger verschiedener Hände.

Die *Übungsreihe B* wird dann sinngemäß übertragen auf Wechsel Fingerpaar - Einzelfinger, Fingerpaar - Fingerpaar in verschiedenen Konstellationen bis zur freien Kombination von 4 zu 4 Fingern. Die nicht beteiligten Finger bleiben in der Grundposition ohne zusätzliches Gewicht und ohne Druck. Dazwischen immer wieder Pausen sowie die *Entspannungsphase* und die *Kontrolle* einfügen.

7. Übungsreihe C

Die Ausgangsposition wird zum c^1 einer Tenorblockflöte bzw. es^3 der Querflöte, b^0 von Oboe oder Saxophon, e^0 der Klarinette oder Cis des Fagottes erklärt.

Vorübung: Wir suchen einzelne Griffe als Konstellationen liegender und schwebender Finger auf. Bewegungsablauf dabei unbedingt wie in A 2.

- C 1, 2 Genau wie in A 1, 2, jedoch mit dem Bewußtsein einer Griffverbindung, wird ausgeführt: Tenorblockflöte $c^1 - d^1$, Querflöte $es^3 - es^1$. Oboe und Saxophon $b^0 - c^1$, Klarinette $e^0 - f^0$, Fagott Cis - D.
- C 3 C 2 sinngemäß übertragen auf Griffe, die von der Ausgangsposition durch Heben von zwei Fingern erreicht werden. Verschiedene Konstellationen unterscheiden wie in *Übungsreihe A*.
- C 4 Wie C 3, jedoch mit drei und vier Fingern.

Immer wieder durch Fallenlassen in die Grundposition zurückkehren. Pause, Entspannung, *Kontrolle*.

8. Übungsreihe D

Während bis jetzt nur Griffwechsel mit der Grundposition (Blockflöte c^1 , Querflöte es^3 , Oboe und Saxophon b^0 , Klarinette e^0 , Fagott Cis) vorkamen, werden jetzt Fingerwechsel nach *Übungsreihe B* einbezogen, also alle möglichen Griffpaare.

- D 1 Nach den Regeln der Übetchnik (vergl. S. 55) werden jetzt Verbindungen zweier Griffe auf dem Tisch geübt, dazwischen häufig das Fallenlassen in die Grundposition einschieben, Pause, Entspannung.
- D 2 Diatonische, chromatische und akkordliche Verbindungen dreier Töne in verschiedenen Rhythmen, unbedingt auswendig.
- D 3 Wie D 2, jedoch Folgen von vier Tönen.
- D 4 Übung im Quintraum, vergl. S. 48.

Hier können praktisch alle Modelle der *Sammlung spieltechnischer Übungen* (vergl. S. 43ff) folgen, jedoch unbedingt auswendig. Besondere Möglichkeiten ergeben sich durch Koppelungen mit stimmlos gesprochenen Artikulations-silben. Zuerst einfache, dann auch komplizierte Artikulationsmuster (vergl. S. 45 und 69) auswählen.

9. Literaturspiel

Jeweils zuerst ohne, dann mit stimmlos gesprochenen Artikulationssilben werden auf die Tischübung übertragen:

- a) auswendig beherrschte Lieder in verschiedenen Tonarten,
- b) leichte Sätze oder Satzteile aus größeren Werken (auswendig),
- c) schwierige Stellen aus einzustudierenden Werken (motorische Vorbereitung ohne Noten nach den Regeln der Übetchnik),
- d) Memorierung auswendig beherrschter Stücke.

Beim Auswendiglernen kann die Wiederholung der Fingerbewegungen auf dem Tisch einer der zahlreichen Wege sein, besonders für motorische Lerntypen.

10. Übertragung auf das Instrument

Je besser das Griffbewußtsein auf dem Tisch ausgebildet und an das Körpergefühl der Minimalspannung gekoppelt ist, umso effektiver ist die Übungsreihe. Die Rückübertragung soll deshalb so spät wie möglich einsetzen, mindestens muß jedoch die *Übungsreihe C* erreicht sein. Die Schritte:

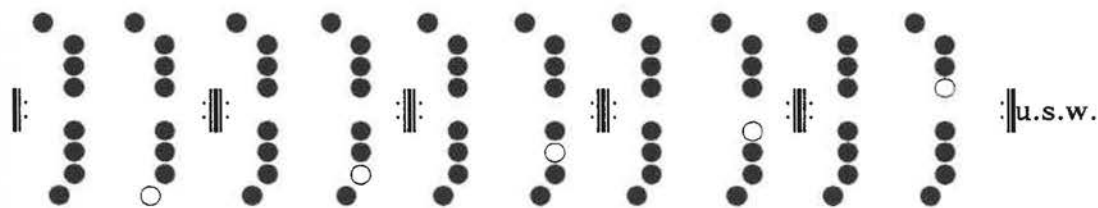
- a) Handpositionen auf dem Tisch etwas der Instrumentenhaltung anpassen (bei Blockflöte, Oboe, Klarinette, Sopransaxophon: Ellenbogen nach außen, Hände nach innen drehen; bei Querflöte, Fagott, tiefem Saxophon: linken Ellenbogen nach vorn, linken Unterarm nach rechts drehen, rechten Unterarm nach außen drehen).
- b) Übertragung der Übungen auf ein aufgestütztes Lineal oder einen runden Holzstab.

- c) Kombinationen von 10 b) mit der Spreizung der Finger, soweit für das gespielte Instrument notwendig. Ggf. Spreizung stufenweise erreichen, wenn die Endspreizung eine zu große Spannungssteigerung zur Folge hat.²
- d) Übertragung der Übungen auf das Instrument, dieses ggf. abstützen. Ränder der Tonlöcher bzw. Klappen fühlen. Das Gewicht der Finger reicht für das Decken von Tonlöchern aus, zum Überwinden von Klappenfedern muß der Aufwand ggf. geringfügig erhöht werden. Nicht drücken! Noch nicht blasen!
- e) Griffübungen am Instrument werden gekoppelt mit Ausatemübungen, z.B. auf sss oder fff. Legato-Vorstellung, dann auch mit stimmloser Artikulation und Portato-Vorstellung, z.B. tffffftffff.
- f) Wie 10 d), jedoch legato und mit undifferenzierter Einheits-Atemführung geblasen, vorläufig also z.B. ohne Intonationskorrektur einzelner Töne. Die Grifftechnik soll keine Auswirkungen auf die Atemführung haben.
- g) Wie 10 f), jedoch mit den vollen Anforderungen an Artikulation, Intonation und Variabilität der Atemführung.

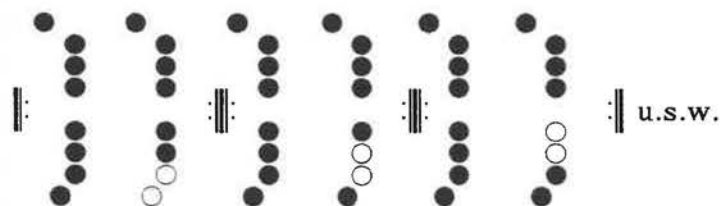
11. Weitere Kombinationsmöglichkeiten

Beim wiederholten Durcharbeiten der Reihe sind zahlreiche Kombinationen möglich, z.B.:

- a) A 2 mit 10 f):

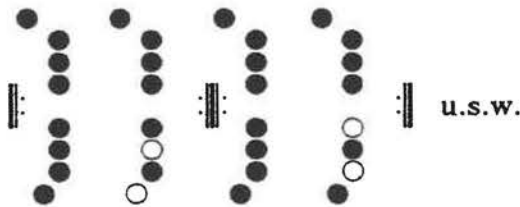


- b) A 4 mit 10 f):



2 Dazu kann auch ein "Greifholz" dienen: Auf einem runden Holzstab werden im Abstand von 45° vier mehr oder weniger gespreizte Grifflochpositionen abgetragen. An den Markierungen wird der Stab dann angebohrt, sodaß das Gefühl von Tonlöchern mit unterschiedlicher Fingerspreizung vermittelt wird.

- c) Wie 11 b), jedoch mit drei nebeneinander liegenden Fingern.
 d) Wie 11 b), jedoch mit zwei Fingern im Gabelgriff:



- e) Wie 11 b), jedoch in freier Kombination mit einzelnen schwebenden Fingern.

Kommentar

Wie im Artikel "Die Koordination von Finger und Zunge beim Blasinstrumentenspiel" (vergl. S. 6ff) angedeutet, müssen die Fingerbewegungen beim Holzblasinstrumentenspiel mit einer minimalen Spannung ausgeführt werden, damit eine optimale Koordination stattfinden kann. Hierin unterscheiden sich die Holzbläserbewegungen prinzipiell von den Bewegungen beim Spiel von Tasteninstrumenten. Während dort der Klang abhängig ist von Fingerdruck und Bewegungsspannung, hat beim Holzblasinstrument die Fingerbewegung fast nur mechanische Funktion. Im Extremfall, nämlich bei einer klappenlosen Blockflöte, genügt das Gewicht des Fingers zum Abdecken des Griffloches. Der Ruhezustand ist der auf dem Loch liegende Finger, der zum Öffnen des Loches hochgehoben werden muß, um später wieder auf das Loch zurückzufallen.³ Eine Wurfbewegung oder ein Zudrücken des Loches ist folglich ein unnötiger Aufwand, der die Koordinationsfähigkeit und damit auch das Tempo der Fingerbewegungen herabsetzt. Bei Instrumenten mit Klappen reicht das Fingergewicht allerdings nicht immer aus, um die Kraft der Klappenfeder zu überwinden. Hier müssen Fingerdruck und/oder Bewegungsgeschwindigkeit behutsam erhöht werden, bis die Klappenfunktionen gewährleistet sind. Ähnliches gilt bei Instrumenten, die so gehalten werden, daß die Fingerbewegungen entgegen der Schwerkraft ausgeführt werden müssen, z.B. beim Fagott und beim Tenorsaxophon.

³ Im Artikel "Fingering and Psychomotor. Development in the Child" (The Flutist Quarterly, Vol. XIV, No.1, Winter 1989) kommt Leon Brunner aufgrund von entwicklungspsychologischen Erkenntnissen zu dem Schluß, daß die Aufmerksamkeit des Spielers dem Heben der Finger zukommen muß.

Der Weg zu Fingerbewegungen mit Minimalspannung muß so angelegt sein, daß die Automatismen, die durch jahrelanges Üben erworben wurden, umgangen werden, weil diese natürlich auch die Größe und Spannungszustände der Fingerbewegungen steuern. Die Grundposition der *Tischübungen* mit parallel liegenden Händen und der Einstieg mit den *Übungsreihen A* und *B* verhindern jegliche Assoziation mit dem Blasinstrument so gründlich, daß die *Übungsreihe* auf den ersten Blick ein Umweg zu sein scheint. In Wahrheit bietet sich jedoch so die Chance, unbeeinflusst von den Automatismen eine neue Qualität der Fingerbewegungen kennenzulernen und zu üben. Allerdings ist die Gefahr groß, daß die alten Spannungszustände durchbrechen, wenn die *Übungsreihe C* zu früh begonnen wird. Erst wenn sich neue Bewegungsmuster mit niedrigerer Spannung gebildet haben, kann der alte Automatismus durch einen neuen ersetzt werden. Deshalb sollte auch bei jedem Neubeginn am Anfang der *Übungsreihe* begonnen werden. Mit zunehmender Erfahrung wird sich das Arbeitstempo von selbst erhöhen, ggf. kann dann die *Atemphase* entfallen.

Die *Tischübungen* sind so angelegt, daß der notwendige Kraftaufwand von einer Niedrigspannung her aufgebaut und die Koordinationsfähigkeit dadurch optimiert wird. Während der Rückübertragung auf das Instrument entsteht fast automatisch eine Spannungssteigerung bis zum instrumentenspezifisch idealen Tonus. Dieser liegt jedoch so niedrig, daß eine weitere Steigerung durch Lampenfieber o.ä. aufgefangen werden kann und es nicht gleich zu Koordinationsstörungen, Fingerfixierungen und Blockaden kommt.

Um zu gewährleisten, daß die *Übungsreihe* sinngemäß angewendet wird, mußte sie als Arbeitsprogramm für den Lehrer dargestellt werden. Vielleicht kann so verhindert werden, daß Lehrer dieses Programm nur durchlesen und dann im Unterricht anwenden, ohne das spezifische Körpergefühl, das sich beim Durcharbeiten einstellt, überhaupt kennengelernt zu haben. Diese Art des Umformens von Kenntnissen in Lehrstoff ohne Selbsterfahrung und ohne eigenes Üben würde verhindern, daß sich beim Lehrer eine Fähigkeit zum realistischen Urteil entwickelt. Im Falle dieser *Übungsreihe* wären dadurch speziell die Beurteilung der beim Schüler vorhandenen Fingerspannung und die Dosierung des Arbeitstempos betroffen.

Nach ausführlicher eigener Arbeit mit den *Tischübungen* sollte es für erfahrene Lehrer kein Problem sein, je nach Unterrichtssituation eine Auswahl und eine sinnvolle Anpassung der *Übungen* vorzunehmen. Für die Arbeit mit Kindern können dabei die Fingerspiele, die Raimund Pousset⁴ gesammelt hat,

4 Fingerspiele und andere Kinkerlitzchen. Spiel-Lust mit kleinen Kindern. Reinbek 1983.

eine Hilfe sein. Versuche mit der Übertragung einiger Tischübungen auf den Gruppenunterricht mit Blockflöten-Anfängern⁵ verliefen positiv.

Eine zusammenfassende Darstellung der pädagogischen Möglichkeiten mit Finger-Spielen und -Übungen steht noch aus. Die besondere Faszination, die spielerische Fingerübungen auf Kinder ausüben können, wurde jedoch schon von Friedrich Fröbel⁶ im 19. Jahrhundert entdeckt. Die Bedeutung von Fingerbewegungen für die Logopädie beschrieb erstmals Mariela Kolzowa.⁷ Daim Batangtaris entwickelte auf dieser Basis seine "Hand-Dynamik"⁸ sowohl als Gehirn-Stimulans wie als "hand-art".

Die vorliegende Übungsreihe schließt hier an. Sie soll helfen, durch Absenkung der Spannung von Fingern und Zunge eine neue Qualität von Fingerbewegungen zu entdecken. Damit bieten die *Tischübungen* einen von mehreren möglichen Wegen, Holzblasinstrumentenspieler aus dem Teufelskreis von Spannungssteigerungen und Bewegungsstörungen heraus zu einer natürlichen Koordination von Grifftechnik und Artikulation zu führen.

5 Karin Dennhardt: Fingerübungen für Kinder zur Verbesserung der Fingertechnik im Blockflötenunterricht. Schriftliche Hausarbeit des Methodikseminars für Holzbläser an der Fachakademie für Musik Nürnberg. Manuskript 1986.

6 "Mutter- und Koselieder", 1844, vergl. Helmut König (Herausg.): Mutter-, Spiel- und Koselieder. Entworfenes und Gedrucktes zu und aus Friedrich Fröbels Familienbuch. Berlin 1984.

7 Untersuchungen zur Sprachentwicklung; in: Der Kinderarzt. 6. Jahrgang (1975), Nr.6, S.643ff und Nr.7, S.757ff.

8 Daim Batangtaris: Hand-Dynamik. Neue Wege zur Selbstentfaltung, Sensibilität, Ausgeglichenheit und bioenergetischer Bewußtheit. Düsseldorf und Wien 1983.

Haltung, Bewegung, Atem.

Ausgewählte Übungen für Holzblasinstrumentenspieler,
beschrieben in Zusammenarbeit mit Dr.Gernot Pillat.

Ohne Zweifel sind Haltung, Bewegung und Atmung zentrale Themen der Holzbläsermethodik. Hier sollen jedoch nicht die Grundlagen beschrieben werden, sondern Übungen, die bei der Arbeit an diesen Grundlagen hilfreich sein können.

Kriterien für die Beurteilung der oft unterschiedlichen Lehrmeinungen in diesem Bereich können nur aus der Physiologie und der Psychologie gewonnen werden. Wichtigste Ziele müssen also natürliche Körperhaltungen, natürliche Bewegungen und eine natürliche Atmung sein, ihre Vermittlung muß ohne Leistungsdruck erfolgen. Das methodische Problem liegt dabei in der Tatsache, daß wir alle Verhaltensmuster, denen wir gewohnheitsmäßig gehorchen, für natürlich halten. Oft entsprechen diese Muster jedoch nicht mehr der Natur, weil sie - für uns unmerklich - durch äußere Einflüsse verändert wurden. Aufgabe des Lehrers ist es also, das beim Schüler vorgefundene Körperverhalten zu analysieren, mit einem physiologisch orientierten Ideal zu vergleichen, ggf. spieltechnisch bedingte Modifikationen vorzunehmen und dann einen individuellen Weg zur Korrektur zu suchen. Für eine solche "Therapie" benötigt der Lehrer ein möglichst umfangreiches Repertoire von Übungen, zu dem die vorliegende Sammlung einen Beitrag leisten will. Selbstverständlich muß der Lehrer eigene Erfahrungen mit den einzelnen Übungen gemacht haben, um diese dann zu modifizieren und für den Einzelfall zu einer sinnvollen Sequenz zusammenzustellen. Die Angaben zum Übungsziel sollen dabei helfen. Diese sind jedoch für den Lehrer bestimmt und sollen dem Übenden während der Arbeit nicht bewußt gemacht werden. Auf diesem Weg kann das vorgefundene Körperverhalten behutsam korrigiert und zu einer "zweiten Natürlichkeit" geführt werden.

Die Übungen wurden aus den verschiedensten Quellen¹ gesammelt und der spezifischen Zielgruppe angepaßt. Die Auswahl ist durchaus subjektiv. Manche sehr verbreitete Übungen, wie z.B. das "Hecheln" zur vermeintlichen Zwerchfellockerung, wird man hier vergeblich suchen, weil sie in den meisten Fällen mehr schaden als nützen.

Die Formulierungen wenden sich in erster Linie an Kursteilnehmer, die in der praktischen Arbeit an die Übungen herangeführt wurden und nur eine Erinnerungshilfe benötigen. Mit einiger Erfahrung im Bereich der Körperarbeit können sie jedoch auch autodidaktisch erarbeitet werden.

1 Vergleiche Literaturverzeichnis S. 138.

A. Gymnastische Übungen für Halswirbelsäule und Kopf

A 1 *Kopfdrehen*

Im Stehen (auch Fersensitz, Hochknieen, Schneidersitz) Halswirbelsäule dehnen, Scheitelhöhe ist höchster Punkt. Kopf seitlich nach links und rechts drehen (keine Knick- und Kippbewegungen), "als ob Kinn auf Tischplatte gleitet", die Bewegung wird vom Blick geführt. Schultern und übriger Körper bleiben locker und ohne Bewegung, die Atmung fließt weiter.

Ziel: Bewußte Kopfbewegung, unabhängig von Schultern, speziell für Spieler asymmetrisch gehaltener Instrumente.

A 2 *Kopfkippen*

Ausgangsstellung wie A 1.

a) Kopf locker nach vorne fallen lassen und wieder aufrichten.

b) Kopf locker nach links bzw. rechts fallen lassen ohne Drehung.

c) Kopf nach hinten fallen lassen, dabei muß das Kinn hängen und der Mund locker aufgehen.

Bei a) und c) kann auch mit einer langsamen, geführten Bewegung begonnen werden, dabei ist das "Scharnier" so weit oben wie möglich, dann erst Kopf fallen lassen.

Ziel: Lockerung der gesamten Halsmuskulatur.

A 3 *Kopfkreisen*

Ausgangsstellung wie A 1.

a) Kopf nach vorne fallen lassen, über linke Seite langsam nach hinten führen (Mund geht auf!) und über rechte Seite wieder nach vorn fallen lassen. Dabei bleiben Schulter und Körper locker in Ruhe. Schulter bei Seitbewegung nicht dem Kopf entgegenheben!

b) Wie a), jedoch nach rechts beginnen.

Wenn Widerstand in der Muskulatur fühlbar, nicht drücken, ggf. nur in Teilbewegungen.

Ziel: Wie A 1 und A 2.

A 4 *"Dreiecksübung"*

Locker stehen, Gewicht auf beide Füße verteilt, Halswirbelsäule dehnen, "als ob jemand an einem Haken an der Scheitelhöhe den Kopf nach oben ziehen würde", gleichzeitig Schultern seitlich weiten, möglichst ohne Heben, dann locker in die Ausgangsposition zurücksinken. (Das Dreieck Schultern - Scheitelhöhe weiten.)

Ziel: Gegen Überlordose der Halswirbelsäule.

B. Gymnastische Übungen für die Wirbelsäule

Grundposition: Stehen, Füße auf Beckenbreite auseinander, Fußinnenränder parallel, Gewicht auf beiden Beinen und auf gesamten Fußsohlen. Lockerheit von Armen und Kopf durch Baumelbewegungen testen.

B 1 *Rumpfvorbeuge*

Im Stehen Rumpf, Kopf und Arme nach vorne hängen lassen, Knie dabei nicht durchstrecken. Dann allmähliches Aufrichten von unten nach oben mit dem Gefühl, daß sich jeder Wirbel einzeln aufrichtet; dabei Arme und Kopf bis zuletzt locker hängen lassen.

Ziel: Lockerung Rücken-Schulter-Halsmuskulatur, Bewußtmachen der Rückenstrecker.

B 2 *Rumpfsseitbeuge der Brustwirbelsäule*

Arme bei hängenden Schultern seitlich über den Kopf heben, sodaß sich die Finger berühren, Ellenbogen in der Körperebene. Bei feststehendem Becken Brustwirbelsäule streng seitlich beugen, ohne Schrägdrehung, abwechselnd nach links und rechts. Es ist nur eine geringe Bewegung möglich!

Ziel: Beweglichkeit der Wirbelsäule, Bewußtmachen von Bewegungen.

B 3 *Rumpfdrehung in der Lendenwirbelsäule*

Aus der Grundposition heraus bei hängenden Schultern Arme und Ellenbogen heben und so abwinkeln, daß sich die Fingerspitzen vor dem Brustbein berühren. Bei feststehendem Becken Brustkorb und Schultern seitlich drehen.

Ziel: Beweglichkeit der Wirbelsäule, Bewußtmachen von Bewegungen.

B 4 *Rumpfdrehbeuge*

a) Beine in Breitgrätsche, Füße parallel. Bei locker hängenden Schultern die Arme seitheben und bis zu den Fingerspitzen strecken. Beibehalten der Stellung von Schultern, Armen und Brustkasten, dann Drehbeuge so, daß rechte Fingerspitzen linken Fußaußenrand berühren, dann noch Kopf- und Augendrehung zur linken Hand. Jetzt zurückführen zur Ausgangsposition, dasselbe zur anderen Seite. Während der ganzen Übung bleiben die Knie gestreckt und die Füße fest am Boden.

b) Wie a), jedoch beim Drehbeugen ausatmen, beim Aufrichten einatmen.

Ziel: Bewegen der Wirbelsäule in allen Ebenen, Bewußtmachen von Körperstellungen.

B 5 *Körperbalance-Übung*

a) Locker stehen mit hängenden Schultern und Armen, den gestreckten Körper in den Fußgelenken langsam nach vorne beugen bis fast zum Kippen, dann wieder aufrichten, anschließend dasselbe nach hinten.

b) Dasselbe, jedoch mit Bewegungsmöglichkeit im Becken.

c) dasselbe nach links und rechts (mit Parallelverschiebung im Becken!).

Ziel: Bewußtmachen der Körperstellung im Raum, Einübung der Muskeln für die Körperkoordination.

B 6 *Rumpfstreckung im Stehen*

Die Füße stehen in Beckenweite und parallel. Arme bei hängenden Schultern seitheben, strecken. Dann bei gestrecktem Rücken und unveränderter Stellung von Brustkorb, Armen und Schultern in den Hüftgelenken nach vorne abknicken und den gestreckten Rumpf bis zur Waagerechten vorbeugen. Die Knie müssen dabei nicht durchgestreckt sein. Dann Rückenmuskulatur entspannen, Arme, Schultern, Kopf und Brustkorb locker nach vorne fallen lassen. Jetzt Rückenmuskeln wieder anspannen, Körper wieder in die Waagerechte bringen, sodaß Rücken, Nacken und Kopf eine Gerade bilden, und Arme wieder seitlich in die Waagerechte heben. Den gestreckten Körper in den Hüftgelenken langsam wieder in die Senkrechte aufrichten, Arme seitlich nach unten führen, entspannen.

Ziel: Kräftigung der Streckmuskulatur des Rückens.

C. Gymnastische Übungen für Schultern und Arme

C 1 *Schwereübung*

Liegen in entspannter Rückenlage (evtl. mit angewinkelten Knien), Arme seitlich am Körper, der Atem fließt. Die gestreckten Arme langsam in die Senkrechte heben, dabei spüren, wie mit ansteigendem Winkel die Schwere abnimmt, Hände und Finger gestreckt. Dann 3x Arme aus den Schultern zur Decke strecken (Rücken bleibt am Boden) und Schultern auf den Boden zurücksinken lassen. Jetzt Arme langsam nach hinten führen (Schwere!), neben dem Kopf ablegen. Arme am Boden in die Seitstreckstellung bringen, langsam in die Senkrechte heben (Schwere!). Arme wieder 3x aus den Schultern zur Decke strecken, Schultern zurücksinken lassen. Arme langsam neben dem Körper ablegen.

Ziel: Bewußtmachen von Bewegung und Gewicht; Kräftigung der Schultermuskulatur.

C 2 *Schulterbewegungen*

Stehen, Füße in Beckenweite, Fußinnenränder parallel, Arme und Schultern hängen. Alle aktiven Schulterbewegungen langsam ausführen:

- a) Schultern abwechselnd, dann zugleich heben und wieder fallenlassen.
- b) Schultern abwechselnd, dann zugleich vorziehen und wieder zurückführen (nicht heben!).
- c) Schultern abwechselnd, dann zugleich zurückziehen und wieder nach vorn führen (nicht heben!).
- d) Aus den Einzelbewegungen a) bis c) eine Kreisbewegung zusammensetzen, erst mit jeder Schulter einzeln, dann zusammen, vorwärts und rückwärts. Dabei bleibt der Kopf aufrecht und der Körper locker und entspannt.

Ziel: Entspannung der Schulter- und Nackenmuskulatur.

C 3 *Armdehnen mit gestreckten Armen*

- a) Bei locker hängenden Schultern Arme seitlich in die Waagrechte heben (Schultern nicht heben!) und bis zu den Fingerspitzen strecken, nach außen dehnen, loslassen. Arme bleiben waagrecht gestreckt!
- b) Wie a), jedoch Arme diagonal nach unten, nach oben bzw. nach vorn.
- c) Wie a) und b), jedoch wenig dehnen, die gestreckten Hände beschreiben kleine Kreise durch Bewegungen aus den Schultern. Bewegungsrichtung wechseln.
- d) Wie a) und b), jedoch werden die Handflächen vorwärts oder rückwärts nach oben gedreht.
- e) Wie a) bis c), jedoch mit leicht nach oben angewinkeltem bzw. mit rechtwinklig abgewinkeltem Handgelenk.
- f) Wie c), jedoch mit gestreckten Armen allmählich größer werdende Kreise beschreiben ("Spitze des Mittelfingers malt Kreis an die Wand"), dabei auch nach rückwärts, ohne im Ellenbogen abzuknicken, bis zum Großkreis parallel zum Körper. Dann allmählich wieder kleiner werdend, bis zur Seitenstreckung. Bewegungsrichtung wechseln.

Ziel: Durch Dehnung der Arm- und Schultermuskulatur Entspannung von sonst starren Muskelpartien; Armkräftigung; Armbewegung unabhängig von Schulter.

C 4 *Armdehnen mit angewinkelten Unterarmen*

Arme in Schulterhöhe, Finger berühren sich vor dem Brustbein, Schulter nicht hochziehen.

- a) Bei angewinkeltem Unterarm Ellenbogen nach hinten führen, in dieser Stellung dehnen und wieder loslassen. Kopf dabei nicht vorstrecken, Körper entspannt.
- b) Aus derselben Ausgangsposition Hände übereinander nach hinten führen (links über rechts, dann rechts über links), dehnen, loslassen.

Ziel: Wie C 3.

C 5 *Schulterdrehen*

Bei hängenden Schultern und hängenden Unterarmen Ellenbogen nach außen-oben führen.

a) Unterarm halbkreisförmig drehen, sodaß die Hände senkrecht nach oben zeigen, dann noch etwas weiter nach hinten führen.

b) Zurückdrehen in die Ausgangsposition, dann Hände noch etwas weiter nach hinten führen, sodaß die Schultern nach vorn geschoben werden.

Ziel: Dehnung der Schulter-Armuskulatur.

C 6 *"Baum umfassen"*

a) Rückenlage, Arme zur Seite gestreckt, mit auf dem Boden liegenden Schultern und leicht angehobenen Ellenbogen einen sehr dicken Baum umfassen wollen. In der Vorstellung wird der Baum langsam dünner, die Fingerspitzen nähern sich einander, erreichen sich aber nicht.

b) Dasselbe später auch an der Wand bzw. frei stehend, Schultern bleiben hinten - unten.

Ziel: Weitung der Schulterpartie, besonders für die Haltung des Instruments.

D. Übungen für Hände und Finger²

D 1 *Entspannung und Spannung im Handgelenk*

Hinter einem Stuhl mit (niedriger) Lehne sitzen, Handgelenke auf die Lehne legen. Schultern, Ellenbogen und Hände hängen lassen.

a) Hände einzeln langsam in die Waagerechte heben, fallen lassen.

b) Dasselbe, jedoch ohne Stuhllehne: Gewicht des Armes übernehmen, Hände hängen lassen, langsam in die Waagerechte heben, fallen lassen.

Ziel: Bewußtsein für Spannung und Entspannung im Handgelenk.

D 2 *Dehnung im Handgelenk*

Stehend in Grundposition, Schultern und Arme hängen.

a) Bei gestreckten Fingern zeigt der Handrücken nach vorn. Handgelenk nach vorn und hinten abwinkeln, dann loslassen (Finger leicht gebogen), Pause.

b) Handrücken nach außen, Finger gestreckt (aber nicht überstreckt) spreizen, dann loslassen (Finger leicht gebogen), Pause.

c) Kombination von a) und b), also gleichzeitig im Handgelenk abwinkeln und Finger spreizen, dann loslassen, Pause.

Kontrolle nicht mit den Augen, sondern durch das Körperbewußtsein, notfalls Spiegel. Die Oberarmmuskulatur ist nicht beteiligt.

Ziel: Aktivierung der Muskulatur an Unterarm und Hand.

² Weitere Übungen siehe S. 11ff und S. 20ff.

D 3 *Energiefluß-Übung*

Sitzend, die Arme in den Ellenbogen abgewinkelt, Unterarme und Finger zeigen nach vorn, die Innenflächen der flachen Hände zueinander, die Finger sind geschlossen.

a) Handflächen langsam annähern, bis die Wärme der anderen Hand fühlbar wird. Durch die Luft eine Verbindung zwischen den beiden Händen erföhlen; Energie (Wärme) fließt durch das Luftpolster. (Andere Vorstellungshilfe: Das Luftpolster wird erwärmt.)

b) Hände etwas weiter auseinander führen, dann versuchen, wie bei a) die Energie fließen zu lassen.

Ziel: Durchblutung, Erwärmung, Entspannung der Hände.

D 4 *Fingerspreizen*

Sitzend, mit aufgestütztem Ellenbogen, zuerst jede Hand alleine, dann spiegelbildlich zusammen:

Finger einzeln abspreizen (Benennung der Finger nach Klavierfingersatz, Lücke entspricht Spreizung):

a) 1 2345, 12 345, 123 45, 1234 5.

b) 1 23 45 und 1 2 34 5 im Wechsel.

Ziel: Verbesserung des Körperbewußtseins; Aktivierung der Muskulatur an den Fingern.

D 5 *Isometrisches Fingerspreizen*

Handwurzeln aufeinanderlegen, Finger parallel, Handgelenk und Unterarm bilden einen stumpfen Winkel; (nicht zu starken) Druck der Hände gegeneinander, dann Hände nach unten führen, sodaß aus dem stumpfen ein rechter Winkel wird. In dieser Position auch Finger spreizen und "krallen". Muskelspannung nach maximal 5 Sekunden lösen, Pause.

Ziel: Kräftigung der Unterarm- und Handmuskulatur, besonders bei zu niedriger Grundspannung in den Fingerbewegungen.

E. Übungen für Kiefer, Mundraum und Zunge³

E 1 *Kiefermassage*

Bei geschlossenem Mund (oder bei hängendem Unterkiefer) mit zwei Zeigefingern Oberlippe, Nasenwurzel, Mundwinkel, Unterlippe, Kinn und Unterkiefermuskulatur (bis direkt vors Ohr) massieren.

Ziel: Durchblutungsförderung.

³ Vergleiche auch S. 20ff und S. 68f.

E 2 *Kieferlockerung*

- a) Unterkiefer mit weichem Glottisschlag auf "aa..." fallen lassen, stimmlos enden ("Nachhauch"), Kehlkopf fällt. Dabei die Augen nicht fixieren.
- b) Wie a), jedoch ganz stimmlos, weiter Hals.
- c) Unterkiefer hängen lassen, mit der Hand nach oben und unten bewegen. Keinerlei Aktivität in der Kiefermuskulatur!
- d) Ausatmen auf "wawawaaa" mit fallendem Unterkiefer.
- e) Lockeres Kinn, Ausatmen. Nach Beginn der Ausatmung Unterkiefer fallen lassen, Mund geht auf.

Ziel: Lösen von Fixierungen in der Kiefermuskulatur.

E 3 *Veränderungen im Mundraum*

- a) Auf den Handteller hauchen. Warm oder kalt? Beides bewußt erzeugen, Veränderungen des Mundraums beobachten.
- b) Hauchen mit der Vorstellung verschiedener Vokale (stimmlos), Vergleich mit a).
- c) Koppelung verschiedener Artikulationskonsonanten (d, t, g, k, l) mit stimmlosem Hauchen verschiedener Vokale.

Ziel: Bewußter Einsatz von Mundraumveränderungen.

E 4 *Zungengymnastik*

- a) Zunge zwischen der Unterlippe und der unteren Zahnreihe einhängen, Kiefer fallen lassen, Zunge herausstrecken.
- b) Zunge hinter den Zähnen nach oben bzw. unten rollen, evtl. auch längs einrollen.

Ziel: Beweglichkeit der Zunge.

F. Übungen zur (Wieder-)Entdeckung der natürlichen Atmung

F 1 *Entspannung, Atembeobachtung*

Rückenlage, Arme neben dem Körper, Handflächen nach unten oder oben, evtl. Buch unter dem Kopf. Auflageflächen spüren, von Fersen bis zum Hinterkopf langsam durchgehen. Die Schultern liegen breit auf und fließen nach außen. Kopf, Nacken, Schultern ... Fersen sinken in die Unterlage ein, der Untergrund wird beim Einsinken weich wie Moos. Das Kinn fällt nach unten, der Mund geht etwas auf, der Kehlkopf fällt nach unten. Der Hals löst und weitet sich zu einem O , die Kraft der Muskeln um die Augen läßt nach. Der Körper befreit sich von der verbrauchten Luft. Dabei nicht bremsen, nicht unterstützen, nicht stören, nichts wollen. Nach dem Loslassen der Luft entsteht eine Pause, dann strömt von selbst Luft ein. Sie strömt durch Mund und Nase, durch die Brust in den Bauch, ins Becken. Das Becken ist unten offen, die Luft strömt weiter durch die Beine bis in die Füße hinunter.

Beobachten, wie sich die Bauchdecke hebt und senkt, nicht unterstützen, nicht stören. Langsam zurückkehren, Augen öffnen, Finger, Arme, Beine bewegen, zur Seite abrollen, sitzen, stehen.

Ziel: Sanfter Einstieg in die Atembeobachtung.

F 2 *Aktivierungsübung*

Grundposition stehend; Hände zur Faust machen (Daumen außen!), zur Brust führen. Hände im Wegstoßen nach vorn (oben, unten, hinten, zur Seite) öffnen, spreizen, dabei Luft auf "ksch" ausstoßen. Ggf. Tempo der Atemstöße beschleunigen.

Ziel: Aktivierung der Ausatmung, Restluftaustausch, Anregung des Kreislaufs.

F 3 *Ausseufzen*

In Grundposition auf einem Stuhl sitzend, Oberkörper aufgerichtet; Arme liegen locker auf den Oberschenkeln, Handflächen nach oben. Kinn und Kehlkopf fallen lassen, Muskulatur um die Augen lösen, Augen weder geöffnet noch geschlossen. Langsam die Hände und Unterarme anheben, dabei ganz lockere Faust machen. Hände fallen lassen, Faust lösen, dabei ausseufzen. Nach einer kurzen Pause setzt die Einatmung automatisch ein.

Ziel: Aktivierung der Ausatmung, dadurch reflektorische Einatmung.

F 4 *Atembeobachtung im Sitzen*

Grundposition sitzend, Oberkörper bleibt aufgerichtet, Arme liegen locker auf den Oberschenkeln, Handflächen nach oben. Kinn und Kehlkopf fallen lassen, Muskulatur um die Augen lösen, Augen weder geöffnet noch geschlossen. Aufmerksamkeit auf den Bauch lenken, der Atem fließt, nicht bremsen, nicht forcieren, nichts verbessern, eventuelle Unregelmäßigkeiten akzeptieren, Volumen nicht korrigieren. Am Ende der Ausatmung warten auf die Wiederkehr des Atems. Am Höhepunkt der Einatmung nicht warten, sondern loslassen, weich umkehren zur Ausatmung. Beobachten, wie sich beim Einatmen die Bauchdecke dehnt und weitet, wie bei der Ausatmung die Luft in die Arme, Hände, Finger fließt. Die Finger werden warm. Arme und Finger in Zeitlupe zur Instrumentenhaltung führen - das Instrument ist heute federleicht. Jeder Atemzug läßt die Hände etwas wärmer zurück als der vorige. Langsam auflösen.

Ziel: Atembeobachtung, Instrumentenhaltung mit "beatmeten" Händen.

G. Übungen für die Bläseratmung

G 1 *Atemübung mit Artikulation*

- a) Grundposition stehend oder sitzend, ausatmen, während der Atempause die Zunge wie beim Konsonanten "l" am Gaumen anlegen, in dieser Position die Einatmung kommen lassen. Am Höhepunkt der Einatmung als Beginn der Ausatmung die Zunge nach unten wegziehen.
 - b) Wie a), einatmen auf "l", zu Beginn der Ausatmung "d", "t", "g" oder "k" artikulieren, Zunge schnell nach unten wegziehen.
 - c) Wie a), einatmen auf "l", zu Beginn der Ausatmung formen die Lippen ein kurzes "p", Handkontrolle an der Bauchdecke.
 - d) Wie a), einatmen auf "l", zu Beginn der Ausatmung "d", "t" oder "p" artikulieren, den weiteren Verlauf der Ausatmung durch einen oder mehrere Artikulationskonsonanten (l, d, t, g, k) oder "p" unterbrechen, z.B. p t k p t k.
 - e) Wie d), jedoch gekoppelt mit Vokalvorstellungen, z.B. ticketacke.
- Ziel: Beobachtung des Zusammenhangs Atmung - Artikulation, Entdeckung des Artikulationszeitpunktes zu Beginn der Ausatmung.

G 2 *Ausatmen mit Widerstand*

- Grundposition stehend oder sitzend, Hände zur Kontrolle über den Beckenknochen einstützen,
- a) ausatmen auf weiches, stimmloses "s", sanft beginnend. Die Luft strömt gleichmäßig und gerade nach vorn.
 - b) ausatmen auf "s", während der Ausatmung fließen die Flanken nach außen, Schultern hängen.
- Ziel: Dosierte Atemführung mit Widerstand, "Stütze".

G 3 *Flanken- und Rückenatmübung*

- a) Grundposition sitzend, Hände auf Knien, Schultern hängen, ausatmen. Beim Einatmen Oberkörper aus der Hüfte heraus nach vorn bewegen. Wirbelsäule bleibt gerade, Kopf nicht hängen lassen, sondern als Verlängerung der Wirbelsäule empfinden. Beim Ausatmen zurück in die Grundposition.
Ziel: Aktivierung der Atemmuskulatur in Flanken und Rücken.
- b) Grundposition sitzend, Arme hängen zwischen den Beinen, Oberkörper nach vorn beugen, Kopf hängt zwischen den Beinen, ausatmen. Den einströmenden Atem von den Flanken bis zur Wirbelsäule fließen lassen, Atemweitung im Rücken fühlen, ggf. Handauflegen des Partners.
- c) Wie b), weiteratmen, stufenweise aufrichten, ohne daß sich das Atemgefühl in Flanken und Rücken ändert, ggf. wieder weiter nach vorn beugen, um das Atemgefühl nicht zu verlieren.

d) Wie c), jedoch währenddessen aufstehen. Knie nicht durchgedrückt, kein Hohlkreuz.

Ziel: Übertragung der erzwungenen Flanken- und Rückenatmung auf die Grundposition im Sitzen und Stehen.

G 4 *Atemübung im Gehen*

Locker und entspannt, jedoch nicht zu langsam gehen, Arme hängen lassen, auch Ellenbogen und Handgelenke lösen. Der Kopf wird von der Wirbelsäule getragen und führt den Gang. Blick in die Ferne. Mit geschlossenem oder leicht geöffnetem Mund durch die Nase atmen.

Bei Gruppe: Keine Kollisionen, jeder im eigenen Tempo.

- Ausatmung und Atempause beobachten. Abzählen, wieviele Schritte vom Beginn der Ausatmung bis zum Einsatz der Einatmung gemacht werden. Nicht eingreifen, nur beobachten.
- Weitergehen, weiteratmen, nicht mehr zählen.
Abzählen, wieviele Schritte vom Einsatz der Einatmung bis zum Beginn der Ausatmung gemacht werden.
- Weitergehen, weiteratmen, nicht mehr zählen.
- Das Zahlenverhältnis Ausatemzeit zu Einatemzeit in das Gedächtnis aufnehmen (z.B. 7 : 5).
- Ausatemzeit um einen Schritt verlängern, Einatemzeit bleibt.
- Weitergehen, die Aufmerksamkeit vom Atem ablenken, nicht mehr zählen.
- Einatemzeit um einen Schritt verkürzen, Ausatemzeit bleibt.
- Stufenweise die Einatemzeit verkürzen bis auf einen Schritt, die Ausatemzeit individuell verlängern. Dazwischen immer wieder die Aufmerksamkeit vom Atem ablenken, weitergehen, nur Verhältniszahl merken. Am Anfang der Ausatmung nie die Luft anhalten, immer weicher Übergang von der Ein- zur Ausatmung. Atempause am Ende der Ausatmung.
- Einatmung kürzer als einen Schritt, als Auftakt zur Ausatmung empfunden. Ausatemzeit zuerst frei, dann beobachtet und in Schritten gezählt, evtl. Ausatemzeit stufenweise verlängern. Variation: Einatmung mit offenem Mund, Ausatmung mit Widerstand auf ff oder ss.

Während der gesamten Übung ändert sich lediglich das Tempo der Atembewegung, nicht jedoch deren Bewegungsablauf.

Ziel: Bewußte Atemregulation, Bläseratmung mit kurzer Ein- und gedehnter Ausatmung.

H. Ganzheitliche Übungen, Partnerübungen

H 1 *Knie- und Hüftstrecken*

a) Aufrechter Bodensitz mit gestreckten Beinen. Linkes Bein zum Schneidersitz anziehen, mit rechter Hand von außen unter den rechten Fuß fassen. Rechtes Bein bei aufrechtem Rücken zur Seite strecken, Knie durchdrücken, wieder beugen, zur Gegenseite strecken und Knie durchdrücken.

b) Dasselbe mit dem linken Bein.

Ziel: Dehnung der Arm- und Beinmuskulatur; gegen Hohlkreuz.

H 2 *"Krokodil"*

a) Rückenlage, Knie und Hüften beugen, Fersen am Gesäß, Arme locker seitlich. Die angezogenen Beine bei geschlossenen Knien nach links seitlich zum Boden führen, der rechte Fuß wird dabei vom Boden abgehoben. Gleichzeitig wird der Kopf nach rechts gedreht. Die Schultern bleiben dabei am Boden.

b) Dasselbe nach der anderen Seite im Wechsel, jeweils beim Ablegen der Knie ausatmen, beim Anheben einatmen.

Ziel: Dehnung, Beweglichkeit.

H 3 *"Große Verwringung"* (Variante von H 2)

a) Stabile Seitenlage rechts: Kopf liegt auf rechtem Arm, Knie und Hüften leicht beugen, linkes Knie berührt den Boden. Den linken Arm gestreckt langsam nach oben und weiter nach hinten führen, bis die linke Schulter auf dem Boden aufliegt. Kopf nach links drehen, das linke Knie berührt weiter den Boden.

b) Dasselbe seitenverkehrt, also in stabiler Seitenlage links beginnen.

Ziel: Dehnung, Beweglichkeit.

H 4 *Partner-Atemübung*

Auf dem Boden sitzend (mit gestreckten oder angewinkelten Beinen) oder Schneidersitz, zu zweien Rücken gegen Rücken, jedoch mit Abstand, Oberkörper aufgerichtet. Beobachtung der Ausatmung. Der Atem fließt ins Becken und in den Rücken. Langsam zusammenrücken, Kontakt am unteren Ende der Wirbelsäule fühlen, nicht anlehnen. Beobachtung der eigenen Ausatmung wie vorher, Zeit lassen nach der Ausatmung, Luft strömt von selbst ein. Dann Beobachtung des Atemrhythmus' des Partners. Rhythmen langsam annähern, zusammenfließen lassen - ggf. ein Auseinanderfließen nicht unterdrücken, wenn die Rhythmen zu verschieden sind, kein Leistungsdruck. Wieder auf den eigenen Rhythmus konzentrieren, später neuer Versuch.

Ziel: Halbbewußte Atemregulation; Sozialisierung in Gruppen.

H 5 *Passive Hand-, Arm- und Schulterbewegungen im Liegen*

P = passiver Partner, "Schüler"

A = aktiver Partner, "Lehrer"

P Rückenlage, Arme an der Seite des Körpers liegend, Handflächen nach unten,

A daneben kniend.

P Entspannung, Atemanbeobachtung (siehe F 1).

P läßt alle folgenden Aktivitäten von A mit sich geschehen, registriert sie, ohne einzugreifen.

a)

A muß P nonverbal die Sicherheit geben, daß nichts passieren wird, was für P unangenehm sein könnte.

A hebt einzelne Finger von P hoch und läßt sie wieder zurückfallen. Dann Finger etwas weiter heben, später die ganze Hand heben und auf die eigene Hand fallen lassen.

A hebt das Handgelenk hoch, Hand und Unterarm hängen. Lockerheit und Beweglichkeit im Handgelenk und Unterarm testen, in die eigene Hand fallen lassen. Vom Handgelenk aus Unterarm und Ellenbogen anheben, mit der anderen Hand unter den Ellenbogen fassen, spielerisch in allen Gelenken voneinander unabhängige, langsame Bewegungen erzeugen. Widerstände fühlen, durch Wiederholung der Bewegungen auflösen. Am Handgelenk und Ellenbogen gefaßt ganzen Arm vorsichtig nach oben (nach außen, nach oben-außen) ziehen.

b) dasselbe mit dem anderen Arm.

c) dasselbe mit beiden Armen gleichzeitig. Dabei steht A über P, hält P an den Handgelenken.

Ziel: Regulation von Verspannungen im Haltungs- und Spielapparat; Körperkontakt in der Gruppe oder im Lehrer-Schüler-Verhältnis.

H 6 *Passive Hand- und Armbewegungen im Stehen, "Statue"*

Im Anschluß an H 5:

a) Grundposition stehend. Finger, Handgelenk und Ellenbogen eines Armes werden wie bei H 5 langsam und voneinander unabhängig passiv bewegt.

b) A bringt den Arm von P in eine freie Position. Nach nonverbaler Vereinbarung übernimmt P langsam das Gewicht des Armes, A überläßt es im gleichen Maß. "Rückgabe" des Gewichts an A, Wiederholung von a).

Ziel: Minimalspannung zur Haltung der Arme und der Hände.

c) A führt zuerst den rechten Arm von P in die Spielhaltung, übergibt das Gewicht an P, dann dasselbe mit dem linken Arm. Verständigung nonverbal. Zuerst ohne Instrument, evtl. wird später von A das Instrument in die vorbereitete Spielhaltung von P "hineingelegt", P übernimmt das Gewicht des Instruments langsam.

(Bei asymmetrisch gehaltenen Instrumenten muß vorher der Kopf gedreht werden.)

Ziel: Gefühl für den Minimalaufwand bei der Haltung des Instruments.

H 7 *"Marionette"*

P = passiver Partner, "Schüler"

A = aktiver Partner, "Lehrer"

a) Grundposition stehend oder sitzend, Arme hängen.

P winkelt einen Arm im Ellenbogen nach vorn ab, die Hand hängt.

A führt diesen Arm an einem imaginären Faden, der am Handgelenk befestigt sei, nach oben, unten, vorn, hinten, zur Seite.

b) wie a), jedoch mit einem imaginären Faden am Ellenbogen. Der Unterarm hängt!

Mit einer imaginären Schere kann der Faden durchgeschnitten werden, Hand und Arm fallen passiv herunter.

c) wie a), jedoch mit zwei imaginären Fäden an Handgelenk und Ellenbogen.

d) wie a) und b), jedoch mit beiden Armen gleichzeitig.

Ziel: Gefühl für den Minimalaufwand bei der Haltung des Instruments.

Sammlung spieltechnischer Übungen für Holzblasinstrumentenspieler

Spieltechnische Übungen werden heute fast immer notiert wie Etüden, also werden sie auch auf die gleiche Art und Weise wie diese geübt. Ein Großteil der auf dem Markt befindlichen Studienliteratur besteht folglich aus Heften, die seitenlang sequenzierte Motive und transponierte Tonleitern enthalten. Ihre Vorzüge sind offensichtlich: Die Lesetechnik wird parallel zur Spieltechnik ausgebildet. Der Nachteil dabei ist, daß dieser methodische Weg auch völlig losgelöst vom musikalischen Verständnis funktioniert. Es ist also möglich, anhand solcher Vorlagen tonale melodische Muster zu üben, ohne die Intervallstruktur oder auch nur die aktuelle Tonart zu kennen. Auf den ersten Blick scheint dies kein großer Nachteil zu sein, weil die Ausbildung zum Musiker - insbesondere zum Orchestermusiker - heute stark darauf abgestellt ist, daß später alle spieltechnischen Probleme in möglichst kurzer Zeit bewältigt werden können. Nach dem Verständnis wird erst in zweiter Linie oder überhaupt nicht gefragt.

Zumindest für die Musikpädagogen ist dieses Verfahren jedoch zu einseitig. Von ihrem Unterricht erwarten wir individuelle, auf die Schüler zugeschnittene Lehr- und Arbeitsformen, die ein einzelnes Lehrwerk oder eine ausnotierte Tonleitersammlung nicht bieten können. Deshalb müssen Pädagogen während ihrer eigenen Aus- oder Fortbildung in möglichst vielfältiger und kreativer Weise mit dem Material umgehen, das sie später ihren Schülern vermitteln sollen.

Für diese Art der eigenständigen Beschäftigung mit den Bausteinen der traditionellen Melodik ist die vorliegende Sammlung gedacht, und zwar gleichermaßen für den Gebrauch des Lehrers wie des Schülers. Der Ablauf der einzelnen Übungen wurde weitmöglichst verbal beschrieben, um parallel zur Spieltechnik musikalisches Verständnis und Bewußtsein auszubilden. Die gewählte Darstellungsform begünstigt die Entstehung individueller Varianten und regt zur Kombination verschiedener Übungen an. In besonderem Maße ist sie auch für Spieler geeignet, die zu den nicht-visuellen Lerntypen gehören: In diesen Fällen könnte die Vorlage eines ausnotierten Ablaufs nämlich sogar die musikalische Vorstellung und die Spielfähigkeit hemmen. Primär visuell veranlagte Spieler werden bei dieser Darstellungsform zwar langsamer, aber sicherer ans Ziel kommen, weil die zusätzliche Benützung ungewohnter Eingangskanäle eine Verbesserung der Speicherung des Gelernten mit sich bringt.

Die vorliegende Sammlung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ein optimales Ergebnis darf vielmehr nur von einer Kombination von "auswendig" und von Noten gespielten technischen Übungen erwartet werden - unabhängig vom bevorzugten Lernmuster des Spielers. Diese Übungssammlung sollte also durch notiertes Material ergänzt werden. Im Normalfall werden einfache Strukturen wie Tonleitern und Dreiklangsbrechungen eher ohne Noten geübt, intervallisch kompliziertere wie z.B. Sextenreihen eher nach Noten, weil dann spiel- und lesetechnische Aspekte nicht getrennt werden.

Technische Übungen beziehen sich immer auf einen bestimmten Bereich innerhalb der musikalischen Stile, ähnlich wie Etüden. Mit dem Wechsel des Stils können sich die für die Melodik relevanten musikalischen Parameter so grundlegend ändern, daß besondere Fertigkeiten im einen Stil zur Hemmung im andern werden können. Es empfiehlt sich deshalb, die spieltechnischen Studien auf das individuelle Repertoire abzustimmen, entweder als direkte Vorbereitung und Unterstützung, oder als bewußter Gegensatz und Ergänzung. Im nicht-tonalen Bereich stoßen Übungen der vorliegenden Art schnell an ihrer Grenzen. Etüden und "Zellen" im Sinne von Karl Lenski¹ können jedoch an ihre Stelle treten.

Diese Übungsreihe ist ursprünglich als Sammlung loser Blätter konzipiert. Die entsprechende Seiteneinteilung wurde in die vorliegende Publikation übernommen, damit die Zusammenstellung individueller Übungsprogramme erleichtert wird und für Ergänzungen Raum bleibt.

Gliederung der Übungen:

- A. Tonstudien, Skalen
- B. Intervalle, Triller
- C. Akkorde
- D. Artikulation, Agogik
- E. Dynamik, Intonation, Klangfarbe
- F. Anhang: Kombinationen, Vibrato, Instrumentenspezifisches.

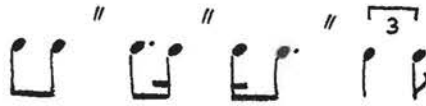
Der Sammlung wird eine Übersicht der möglichen rhythmischen und artikulatorischen Varianten vorangestellt.

¹ Karl Lenski: 18 Cells for Flute; London 1976.

Varianten für Rhythmus und Artikulation

Rhythmus

a) Zweiergruppen



b) Dreiergruppen



c) Vierergruppen als Kombination von 2 Zweiergruppen, außerdem:



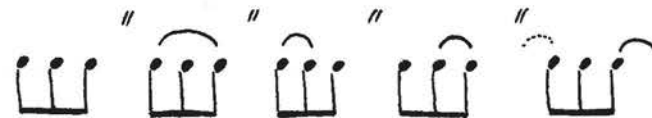
Artikulation

Bei nicht gebundenen Noten sind alternativ Portato, Staccato oder Nonlegato möglich.

a) Zweiergruppen



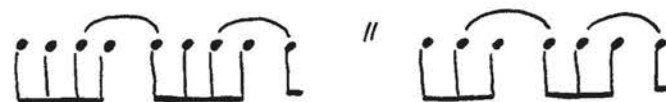
b) Dreiergruppen



c) Vierergruppen als Kombination von 2 Zweiergruppen, außerdem:



d) Artikulationsmuster, die über die Gruppen hinausreichen, z.B.:



e) Differenzierung im Bereich hart-weich, vergl.

Kees Boeke: *The complete Articulator*; Mainz 1986.

A. Tonstudien, Skalen

A 1 *Tonstudien*²

a) Lange Einzeltöne, jeweils ganzer Atemzug, ruhiges Nachatmen, natürliche Lautstärke; von der Mittellage zu den Extremlagen vordringen.

b) Zwei (später 3 und mehr) diatonische (oder chromatische) Töne auf eine volle Ausatmung, verbunden durch dichtes Legato (ohne Nachdrücken); Beginn in der Mittellage, dann diatonisch (chromatisch) auf- und abwärts; Zeit lassen zum Entspannen nach jeder Tonfolge.

c) Lange Einzeltöne wie bei a), jedoch mit der Zunge unterbrochen, so zuerst zwei (später 3 und mehr) Töne gleicher Tonhöhe auf einen Atem, portato.

d) Kombination von b) und c), also kurze diatonische (chromatische) Skalen portato mit Koordination von Zungen- und Fingerbewegung.

e) Wie a) bis d), jedoch mit extremer, aber statischer Dynamik; später mit Crescendo und Diminuendo.

Aspekte: Atemführung, Ansprache, konstante Intonation, Dynamik, Atemlänge, Vibrato, Zunge, Tonqualität und Klangfarbe.

² Zur Reihenfolge der Übungen vergl. S. 18f.

A 2 Übung im Terzraum

a) Wechsel von Ganzton- und Halbtonschritten im Terzraum, drei Varianten:

Ganzton - Halbton

Ganzton - Ganzton

Halbton - Ganzton

Verschiedene Rhythmen und Artikulationen, siehe auch S. 45, z.B.



b) Dasselbe als fortlaufende Übung, an der unteren Umfangsgrenze beginnend, z.B. für Querflöte oder Blockflöte in c^1 :



dann chromatisch aufwärts rücken bis zur oberen Umfangsgrenze.

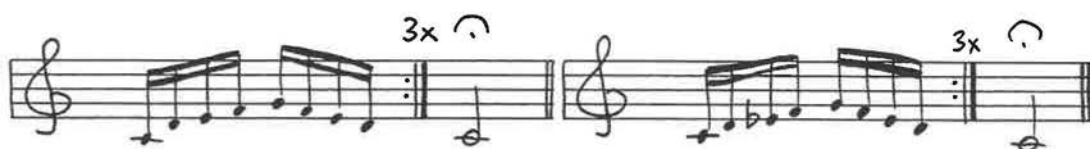
Aspekte: Grifftechnik, Registerübergänge, Dur-Moll-Wechsel, Extrem-lagen.

A 3 Übung im Quintraum

4 Muster, hier von c^1 aus notiert:

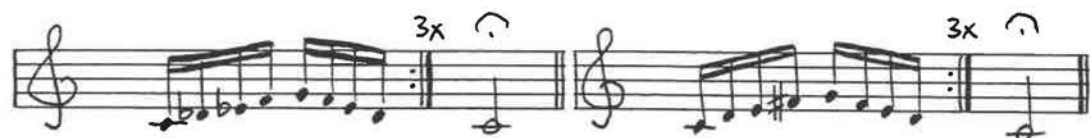
a) Dur

b) Moll



c) Phrygisch

d) Lydisch



Durch die Anordnung der Quintraum-Folgen können unterschiedliche Ziele verfolgt werden. Beispiele:

- Für Blockflöte in f^1 : Ordnung der Übungen in Dur nach Schwierigkeitsgrad ergibt folgende Reihenfolge der Anfangstöne:

α) $c^2, d^2, g^1, f^1, b^1, f^2, g^2$

β) $es^2, e^2, a^1, as^1, a^2, b^2, c^3$

γ) $h^1, cis^2, fis^1, fis^2, as^2, cis^3, d^3$

Fortschritt zur nächsten Gruppe erst, wenn vorhergehende bewältigt wird.

- Für Querflöte: Ordnung der Übungen in Dur nach Lagen und nach Schwierigkeitsgrad ergibt folgende Reihenfolge der Anfangstöne:

α) $e^1, f^1, fis^1, g^1, as^1, a^1, b^1$, auch e^2, f^2, fis^2, g^2

β) $c^1, cis^1, d^1, dis^1, h^1, c^2, cis^2$, auch d^2, dis^2

γ) $as^2, a^2, b^2, h^2, c^3, cis^3, d^3$

δ) $dis^3, e^3, f^3, fis^3, g^3, gis^3, a^3$.

Fortschritt zur nächsten Gruppe erst, wenn vorhergehende bewältigt wird.

- Übungsfolgen nach a), b), c) und d) vom gleichen Ton aus ergeben ein systematisches diatonisches Studium eines bestimmten Bereiches, z.B. von c^1 aus (wie oben notiert) für Blockflöte c^1 , Querflöte und Oboe aus grifftechnischen Gründen sinnvoll.

Aspekte: Vorbereitung für Tonleiterstudien; Geläufigkeit (bei leichten Übungen), Koordination von Fingerbewegungen (bei schwierigen Übungen); Atemführung, Haltung, Körperspannung; Artikulation (legato beginnen, dann Varianten nach S. 45; ggf. auch Doppelzunge und historische Silbenkombinationen).

A 4 Diatonische Tonleiterstudien

Verschiedene Systeme, hier bezogen auf C-Dur:

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

In Dur und Moll (aufwärts melodisch, abwärts harmonisch), Fortschritt springend im Quintenzirkel (z.B. Dur: C, G, F, D, B usw.), immer vom tiefstmöglichen bis zum höchstmöglichen Tonleiterton, jeweils mit unterschiedlicher Rhythmisierung und Artikulation (vergl. S. 45), auch mit Flatterzunge und ggf. mit Doppelzunge sowie historischen Silbenkombinationen.

Als Wiederholung der Tonleitern oder als Konditionstraining auch chromatisch rückend, z.B. nach System b):



A 5 *Diatonische Wechselnoten*

a)

mehrmals wiederholen,
bis Klangqualität befriedigend, dann:

Diese Folge chromatisch auf- und abwärts transponieren bis zu den Grenzen des Tonumfangs; evtl. in extremer Hochlage die ersten Dreiergruppen etwas langsamer, dann *accelerando*, evtl. in extremer Tieflage die letzten Gruppen etwas *ritardieren*.

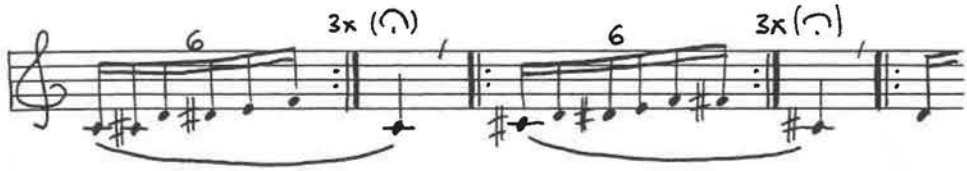
b) Je nach Instrument und Tonart kann die Übung ggf. auch eine Quinte höher, also auf der 5. Stufe, begonnen werden:

c) Wie a), jedoch aufwärts:

A 6 Chromatische Übung im Quartraum

In gut klingender Lage beginnen, von dort aus andere Lagen erarbeiten, z.B. von der Mittellage nach unten und nach oben. Besonders wichtig sind die Extremlagen.

a)



usw.

b)



usw.

A 7 Chromatische Tonleiterstudien

Anfangstöne: Querflöte und c¹-Blockflöte c¹, Oboe und Saxophon b⁰, Klarinette e⁰, Fagott B₁.

Immer vom tiefsten bis zum höchsten möglichen Ton, legato beginnend, später auch mit anderen Artikulationen (siehe S.45). Beispiel für Querflöte oder Blockflöte c¹:

a)

usw.

b) Wie a), jedoch durch 2 oder 3 Oktaven.

- c) Chromatische Tonleiter in Dreierreihe, siehe A 4 c), S.49.
- d) Chromatische Tonleiter in Viererreihe, siehe A 4 d), S.49.
- e) Chromatische Tonleiter in Sechserreihe, siehe A 4 e), S.49.
- f) Chromatische Tonleiter in Achterreihe, siehe A 4 f), S.49.

A 8 Chromatische Wechselnoten

a)

mehrmals wiederholen,
bis Klangqualität be-
friedigend, dann:

Diese Folge chromatisch auf- und abwärts transponieren bis zu den Grenzen des Tonumfangs; evtl. in extremer Hochlage die ersten Dreiergruppen etwas langsamer, dann accelerando, evtl. in extremer Tieflage die letzten Gruppen etwas ritardieren.

b) Je nach Instrument und Tonart kann die Übung ggf. auch eine Quinte höher auf der 5.Stufe begonnen werden, vergl. A 5 b), S. 50.

c) Wie a), jedoch aufwärts:

usw., bis c^3 .

A 9 Ganztonleitern-Studien

Anfangstöne: Querflöte und c^1 -Blockflöte c^1 , Oboe und Saxophon b^0 , Klarinette e^0 , Fagott B_1 . Immer vom tiefsten bis zum höchsten möglichen Ton, legato beginnend, später auch mit anderen Artikulationen (siehe S. 45). Beispiel für Querflöte oder Blockflöte c^1 :



b) Wie a), jedoch einen Halbtonschritt höher.

c) Kombination von a) und b):





d) Wie c), jedoch in Vierergruppen durch 2 Oktaven.

e) Ganztonleitern als Wechselnoten analog A 5, S. 50.


B. Intervalle, Triller


B 1 Verbindungen zweier Töne

a)  :|| mehrmals wiederholen; Pause; dann

b)  :|| mehrmals wiederholen; Pause; dann

c) wie a) und b), jedoch schneller und mit kürzeren Pausen.

d)  :|| mehrmals wiederholen; Pause; dann

e)  :|| mehrmals wiederholen; Pause; dann

f)  :||

Aspekte: Grifftechnik, Ansprache, Ansatzumstellung, Bindung, Koordination Finger - Zunge, bei großen Intervallen auch Dynamik.

B 2 Bordun-Übung

- a) Querflöte, Blockflöte c^1 ,
Oboe, Saxophon: $c^1 d^1 c^1 e^1 c^1 f^1 c^1 g^1$ usw. in C-Dur
- Klarinette $f g f a f b f c^1 f d^1$ usw. in F-Dur
- Fagott $F G F A F B F c F d$ usw. in F-Dur

Dann dasselbe mit tieferen Anfangstönen, soweit möglich, chromatisch fortschreitend, z.B. Fagott in E-Dur von E, dann Es-Dur von Es, usw. bis B-Dur von B_1 . Betonung entweder auf den Borduntönen oder den Tonleitertönen.

- b) Dasselbe aufwärts transponieren, entweder in nach Schwierigkeitsgrad geordneter Folge oder chromatisch fortschreitend.
- c) Wie a) und b), jedoch mit chromatischer Leiter.

Prinzipiell kommen sämtliche spielbare Töne als Bordun in Frage. Außer den tiefsten Tönen sind jedoch besonders wichtig:

- extreme Hochtöne; Bewegung dann spiegelbildlich;
- klanglich, grifftechnisch oder in der Ansprache schwierige Töne, von dort aus sowohl aufwärts als auch abwärts, chromatisch oder diatonisch.

Artikulation: Zuerst legato, dann portato, weitere Varianten siehe S. 45.

Aspekte: Instrumentenhaltung, Fingerhaltung und -bewegung, Bindefähigkeit, Ansprache, Atemführung, Dynamik u.ä.

B 3 Oktaven-Studien³

a) Einzelne Oktavenbindungen, unten oder oben beginnen:



b)



c) Diatonische Oktavenübung

Vom tiefsten Ton aus, in verschiedenen Tonarten, mit verschiedenen Rhythmen und Artikulationen (siehe S. 45):



usw., dann abwärts.

d) Chromatische Oktavenübung, wie c), jedoch chromatisch fortschreiten:



usw., dann abwärts.

e) Oktaven im Direktanschluß:



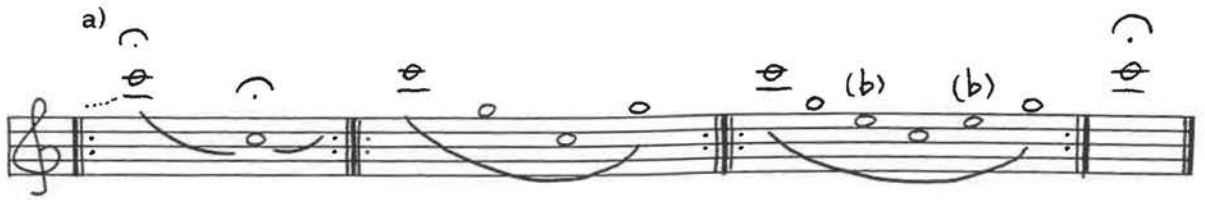
usw., dann abwärts.

Sämtliche Übungen auch mit Oktavvorschlägen sowie mit Doppeloktaven statt Oktaven (vergl. B 8, S. 62).

Aspekte: Mit oder ohne Griffwechsel, ggf. Ansatzumstellung, Atemführung, Intonation, Dynamik, Klangfarbe.

³ Klarinette: Vorher B 8 b) S. 62, Duodezimen ohne Griffwechsel.

B 4 Quart-Quint-Übung



auch rhythmisiert:



Fortsetzung: chromatisch oder diatonisch auf- oder abwärts rücken.

b) Dasselbe, unten beginnend:



Zuerst mit Oktaven ohne Griffwechsel beginnen (gilt nicht für Klarinette).

Aspekte: Intonation, Ansatz, Binfähigkeit, Lagenausgleich; Übergang vom Oktaven- zum Dreiklangsspiel.

B 5 Weite-Lage-Übung

Anfangstöne: Querflöte und c¹-Blockflöte c¹, Oboe und Saxophon b⁰, Klarinette e⁰, Fagott B₁.

a)



Diatonisch oder chromatisch aufwärts rücken, ggf. verschiedene Rhythmen und Artikulationen, siehe S. 45.

b) Dasselbe in Moll, diatonisch oder chromatisch aufwärts rücken.

Aspekte: Intonation, Bindefähigkeit, Lagenausgleich, Dynamik, Grifftechnik.

B 6 *Diatonische Terzenreihen und Quartendreihen*

a) Terzen in Dur:



usw.

Immer vom tiefstmöglichen bis zum höchstmöglichen Tonleiterton, mit verschiedenen Rhythmen und Artikulationen, siehe S. 45.

Fortsetzung im Quintenzirkel springend, also C-, G-, F-, D-, B-Dur.

b) Dasselbe in Moll, Folge: a-, e-, d-, h-, g-Moll usw.

c) Quartendreihen, diatonisch in Dur und Moll.

Aspekte: Diatonische Intervallvorstellung, Geläufigkeit, u.ä.

Kleinterz-Folgen siehe C 4, S. 67.

Großterz-Folgen siehe C 1 g) S. 64.

Quarten- und Quinten-Folgen siehe B 7, S. 61.

B 7 Quarten- und Quintenfolgen

Vom tiefstmöglichen Ton aus chromatisch aufwärts bis zur oberen Umfangsgrenze, dann dasselbe rückwärts. Verschiedene Rhythmen und Artikulationen, vergl. S. 45.

a) Quinte + Quarte

usw.,
dann

b) Quarte + Quinte

usw.,
dann

c) Tritoni

usw.,
dann

d) 2 Quarten

usw.,
dann

e) 2 Quinten

usw.,
dann

f) 3 Quarten

usw.,
dann

g) 3 Quinten

usw.,
dann

Aspekte: Vorbereitung für nicht tonale Musik, Bindefähigkeit u.ä.

Diatonische Quartendreihen siehe B 6 c), S. 60.

B 8 Große Intervalle

Große Intervalle können wie Oktaven geübt werden, vergl. B 3, S. 57, insbesondere nach a), b) und d), ggf. jeden großen Sprung mehrmals wiederholen; verschiedene Dynamik, Rhythmen und Artikulationen, siehe S. 45.

Beispiele analog B 3 d):

a) Große und kleine Dezimen $c^1 e^2 f^2 des^1 d^1 fis^2 g^2 es^1...$
 $c^1 es^2 e^2 cis^1 d^1 f^2 fis^2 dis^1...$

b) Duodezimen $c^1 g^2 gis^2 cis^1 d^1 a^2 b^2 es^1...$

c) 2 Oktaven $c^1 c^3 des^3 des^1 d^1 d^3 es^3 es^1...$

Speziell für Querflöte, Klarinette und Fagott (ggf. entsprechend transponiert) auch:

d) Oktave + große (kleine) Dezime $c^1 e^3 f^3 des^1 d^1 fis^3 g^3 es^1...$
 $c^1 es^3 e^3 cis^1 d^1 f^3 ges^3 es^1...$

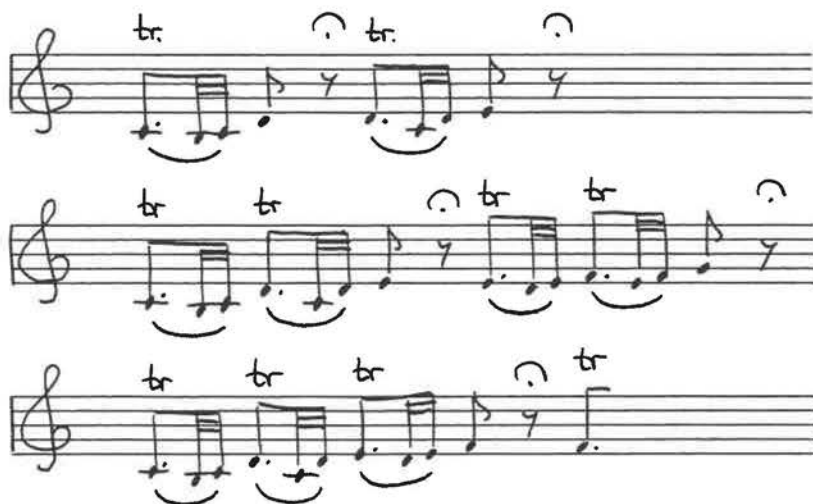
e) Oktave + Duodezime $c^1 g^3 gis^3 cis^1 d^1 a^3 b^3 es^1...$

Aspekte: Atemführung, Bindefähigkeit, Intonation, Dynamik, Klangfarbe, Registerausgleich oder -gegensatz.

B 9 Triller-Übungen

Trillerbewegung zuerst in variablem Tempo: langsam beginnen, *accelerando*, dann *ritardando* (siehe dazu auch D 1 α S. 68); dann erst gleichmäßige Trillerbewegung.

- Chromatische Tonleiter durch den ganzen Umfang, jeweils Halb- und Ganztontriller auf jeder Note, von der Hauptnote oder der oberen Nebennote beginnen, ohne Nachschlag, ggf. einzeln, dann erst später als Kette, auf- und abwärts.
- Dur- und Molltonleitern (im Quintenzirkel ansteigend) durch den ganzen Umfang, jeweils mit leitereigener oberer Nebennote und Nachschlag, sowohl von der Hauptnote als auch von der oberen Nebennote, zuerst einzelne Triller, dann in Form von Trillerketten, auf- und abwärts, z.B.



Varianten:

- mit oder ohne Haltepunkt vor dem Nachschlag,
- gleichmäßiges oder variables Trillertempo,
- bei variablem Tempo: *accelerando* und/oder *ritardando*.

Aspekte: Lockere Fingerbewegungen, Trillergriffe, Geläufigkeit, Agogik u.ä.

C. Akkorde

C 1 Dreiklangsstudien

In Dur und Moll, im Quintenzirkel oder chromatisch fortschreiten, immer vom tiefstmöglichen bis zum höchstmöglichen Dreiklangston, jedoch beim Grundton enden, jeweils mit verschiedenen Rhythmen und Artikulationen (vergl. S. 45).

a) Dreiergruppen



b) Vierergruppen



c) Im "Zickzack"



d) In einer Bewegung vom tiefstmöglichen zum höchstmöglichen Dreiklangston und wieder zurück, beim Grundton enden.

Nach dem Durcharbeiten von a) bis d) in verschiedenen Tonarten folgt als Zusammenfassung und Wiederholung:

e) Durdreiklänge mit chromatischer Rückung, beim tiefsten Ton des Instrumentes mit einem Durdreiklang beginnend.

Beispiel Querflöte:



f) Dasselbe in Moll.

g) Übermäßige Dreiklänge nach den Modellen a) - d).

Verminderte Dreiklänge siehe C 4, S. 67.

C 2 Große Akkord-Übung

Dreiklänge durch 2 oder 3 Oktaven:

Oboe, Saxophon, Blockflöte c^1 :	$c^1 - c^3 - c^1$
Querflöte:	$c^1 - c^4 - c^1$
Klarinette:	$f^0 - f^3 - f^0$
Fagott:	$C - c^1 - C$

in der Folge

c A_s f c° C⁺ a F C

(Klarinette: f Des b f^0 F⁺ a F C)

Gruppierungen wie C 1 a) - d), S. 64, Varianten für Rhythmus und Artikulation siehe S. 45.

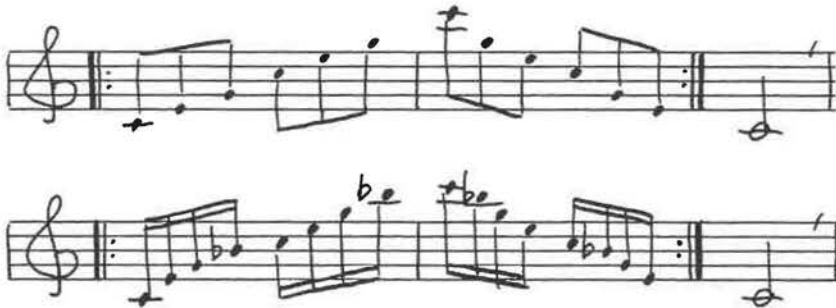
Transposition der Akkordfolge je nach Umfang des Instruments auf- und abwärts.

Aspekte: Wiederholung der Dreiklänge, Konditionstraining.

C 3 Dominantseptakkord-Übung

Die Übung hat einen Tonumfang von 2 Oktaven + großer Terz. Je nach Instrument entsprechenden Anfangston und damit eine entsprechende Anfangstonart wählen.

Beispiel im Umfang $c^1 - e^3$:



Fortsetzung:

c f a	c e s f a
d f b	d f a s b
e s g b	e s g b d e s
e s a s c	e s g e s a s c
d e s f a s	c i s e i s g i s h
c i s f i s a i s	c i s e f i s a i s
d i s f i s h	d i s f i s a h
e g i s h	e g i s h d
e a c i s	e g a c i s
d f i s a	d f i s a c
d g h	d f g h
c e g.	

Varianten für Rhythmus und Artikulation siehe S. 45.

C 4 Verminderte Septakkorde

Mit dem tiefsten Ton des Instruments beginnen und bis zur oberen Umfangsgrenze chromatisch rücken:

Beispiele von c^1 aus:

a)

The image shows three musical staves in treble clef, each illustrating a chromatic ascent of diminished seventh chords starting from the lowest note of the instrument (C¹). Each staff begins with a double bar line and repeat dots. The first staff shows a sequence of chords: C¹ (C¹, B⁰, A⁰, G⁰), C² (C², B¹, A¹, G¹), C³ (C³, B², A², G²), and C⁴ (C⁴, B³, A³, G³). The second staff shows: C⁵ (C⁵, B⁴, A⁴, G⁴), C⁶ (C⁶, B⁵, A⁵, G⁵), C⁷ (C⁷, B⁶, A⁶, G⁶), and C⁸ (C⁸, B⁷, A⁷, G⁷). The third staff shows: C⁹ (C⁹, B⁸, A⁸, G⁸), C¹⁰ (C¹⁰, B⁹, A⁹, G⁹), C¹¹ (C¹¹, B¹⁰, A¹⁰, G¹⁰), and C¹² (C¹², B¹¹, A¹¹, G¹¹). Each staff ends with a fermata over the final chord and a circled smiley face (:) indicating the end of the exercise.

usw.

b) Dasselbe im direkten Anschluß, dabei entfallen die Fermatentakte.

Für Querflöte, Klarinette, Fagott:

c) Wie a) und b), jedoch durch 3 Oktaven.

Varianten für Rhythmus und Artikulation siehe S. 45.

D. Artikulation, Agogik

D 1 *Tempo und Artikulation - Variabilität und Gleichmäßigkeit*

α) Tempo

Alle folgenden Übungen zuerst ohne Instrument

- auf Artikulationskonsonanten l, d, t, g, k oder Silbenkombinationen dige, tike, diri o.ä. sprechen bzw.
- klatschen oder klopfen.


Dann erst mit Instrument

- auf einem Ton mit verschiedenen Konsonanten und Silben,
- als »Triller« mit variabler bzw. gleichmäßiger Bewegung, legato,
- als diatonische oder chromatische Folge mit 3 Tönen auf- und abwärts oder nach A 2, S. 47,
- als Übung im Quintraum nach A 3, S. 48, mit verschiedenen Artikulationen, legato beginnend.

1. Tempo - Stufen

a) 

b) 

c) 

2. Tempo - Übergänge

- a) Impulsdichte zunehmend, accelerando
- b) Impulsdichte abnehmend, ritardando
- c) accelerando + ritardando
- d) ritardando + accelerando

3. Gleichmäßiges Tempo

Verschiedene Geschwindigkeiten vom Metronom abnehmen, dann Metronom ausschalten, später kontrollieren.

β) Grundartikulationsarten

Alle Übungen mit konstantem Härtegrad am Anfang der Töne, keine Koppelung portato = weich, staccato = hart.

1. Stufen - Übergänge (Atemdruck und Tempo konstant)

a) - - - - $\acute{\cdot}$ $\acute{\cdot}$ $\acute{\cdot}$ $\acute{\cdot}$

b) ||: $\acute{\cdot}$ $\acute{\cdot}$ $\acute{\cdot}$ $\acute{\cdot}$ - - - - $\acute{\cdot}$ $\acute{\cdot}$ $\acute{\cdot}$ $\acute{\cdot}$:||

2. Fließender Übergang (Atemdruck und Tempo konstant)

a) portato → staccato

b) staccato → portato

γ) Artikulation am Anfang des Tons

1. Stufen-Übergänge (Tempo und Grundartikulation konstant)

a) ||: d d d d t t t t :|| (verschiedene Vokalvorstellungen)

b) Dasselbe, jedoch mit einer oder mehreren Zwischenstufen.

Für Blockflöte, Querflöte auch:

c) ||: g g g g k k k k :|| (verschiedene Vokalvorstellungen)

d) Dasselbe, jedoch mit einer oder mehreren Zwischenstufen.

e) ||: $\acute{\cdot}$ dige dige tike tike :|| (auch mit anderen Vokalen)

f) ||: dige dige tige tige :||

g) ||: tige tige tike tike :|| vergl. auch D 3, S. 71.

2. Fließender Übergang (Tempo und Grundartikulation konstant)

a) hart → weich (ggf. auch mit Doppelzunge)

b) weich → hart (ggf. auch mit Doppelzunge)

Koppelungsmöglichkeiten:

- α), β), γ) kombiniert,
- mit verschiedener Tonhöhe, z.B. im Quintraum nach A 3, S. 48,
- mit *Tischübung*, siehe S. 20ff.

D 2 *Artikulations-Anwendungen*

Beispiele für Übungen, die besonders unter dem Aspekt Artikulation sinnvoll sind:

A 3 *Übung im Quintraum*, S. 48

A 4 *Diatonische Tonleiterstudien*, S. 49

B 1 *Verbindungen zweier Töne*, S. 55

B 2 *Bordun-Übung*, S. 56

B 3 *Oktaven-Studien*, S. 57

B 8 *Große Intervalle*, S. 62

C 1 *Dreiklangsstudien*, S. 64

C 2 *Große Akkordübung*, S. 65

C 4 *Verminderte Septakkorde*, S. 67.

Muster für Artikulation und Rhythmus siehe S.45.

D 3 Doppelzungen-Techniken⁴

Silbenkombinationen mit d-g, t-k, d-k, t-g, für Blockflöte und Querflöte auch d-r, d-l u. ä., verschiedene Vokale:

1. Tonwiederholungen:

a) ||: d d d d g g g g :||

b) ||: d d g g d d g g :||

c) ||: d g d g d g d g :||

d) ||: g d g d g d g d :||

2. Anwendung auf *Übung im Quintraum*, A 3, S. 48, z.B.

a)

d g d g d g d g ...

b)

d g d g

c)

d g d g

3. "Tripelzunge"

a) Tonwiederholungen und
 b) *Übung im Quintraum* A 3 mit Tonwiederholungen:

c) Tonleitern, Dreierreihe:

⁴ Für Rohrblattinstrumente nur mit Einschränkungen.

D 4 Chromatische Staccato-Übung

Anfangstöne: Querflöte: g^3 , später höher,
Blockflöte in c^1 , Oboe, Saxophon, Klarinette: d^3 ,
später höher,
Fagott: g^1 , später höher.

Chromatische Tonleiter, beginnend von den genannten Anfangstönen,
abwärts bis zum tiefsten Ton:

- a) jeden Ton 4 x repetieren (einfache und ggf. Doppelzunge)
- b) jeden Ton 3 x repetieren (einfache und ggf. "Tripelzunge")
- c) jeden Ton 2 x repetieren (einfache oder ggf. Doppelzunge)
- d) jeden Ton nur 1 x (einfache oder ggf. Doppelzunge)

Aspekte: Kontrollierte Zungenbewegung, Artikulation (lang-kurz und/
oder hart-weich), Konditionstraining.

E. Dynamik, Intonation, Klangfarbe

E 1 *Vorübungen für variable Dynamik*

1. Dynamische Möglichkeiten einzelner Töne erproben, zuerst ohne Rücksicht auf Intonation, ohne Vibrato:
 - a) $mf <$
 - b) $mf >$
 - c) $< mf < > mf >$
 - d) $> mf > < mf <$
2. Möglichkeiten der Intonationskorrektur bei konstanter Dynamik erproben:
 - a) Einzeltöne im Mikrintervallbereich glissando erhöhen
 - b) Einzeltöne im Mikrintervallbereich glissando erniedrigen
3. Kombination von 1. und 2., wobei die Tonhöhe konstant bleiben soll, Reihenfolge wie bei 1. a) - d).

Aspekte: Getrenntes Studium von Dynamik und Tonhöhe als Vorbereitung zu deren Koordination bei *Echo-Übung* E 2, S. 74, und *Übergänge in Dynamik und Klangfarbe* E 3, S. 75.

E 2 Echo-Übung

Zuerst in bequemer Mittellage, dann in den Extremlagen; auf konstante Tonhöhe achten!

1. Dynamik

- (\curvearrowright) (\curvearrowright) (\curvearrowright) (\curvearrowright)
- a) \parallel : $\underset{f}{\downarrow}$ $\{$ $\underset{p}{\downarrow}$ $\}$ \parallel auch mit *ff* - *pp* - Wechsel.
- b) \parallel : $\underset{f}{\circ}$ $\underset{p}{\circ}$ \parallel auch mit *ff* - *pp* - Wechsel.
- c) \parallel : $\underset{f}{\circ}$ --- $\underset{p \text{ subito}}{\circ}$ \parallel auch mit *ff* - *pp* - Wechsel.
- d) \parallel : $\underset{fp}{\circ}$ --- \parallel auch *ffpp* und *sfz*

Eine Änderung der Klangfarbe lässt sich bei extremer Dynamik und ausgewogener Intonation nicht vermeiden.

2. Klangfarbe

Bei konstanter Tonhöhe wird die Echowirkung primär durch extremen Klangfarbenwechsel hervorgebracht. Eine Änderung der Dynamik lässt sich dabei nicht ganz vermeiden.

- a) wie 1 a), jedoch dunkel - hell - Wechsel
- b) wie 1 b), jedoch dunkel - hell - Wechsel
- c) wie 1 c), jedoch dunkel - hell - Wechsel.

Aspekte: Stufendynamik, Klangfarbenwechsel, Intonation, Vorübung zu *Übergänge in Dynamik und Klangfarbe*, E 3, S. 75.

E 3 *Übergänge in Dynamik und Klangfarbe*

Jede Übung auf eine volle Ausatmung, beginnend in bequemer Mittellage, dann in den Extremlagen. Auf konstante Tonhöhe achten!

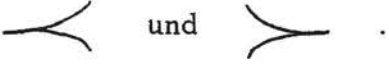
1. Dynamische Übergänge (Klangfarbenänderung wird toleriert):

a) Diminuendo $ff > pp$

b) Crescendo $pp < ff$

c) $ff > pp < ff$

d) $pp < ff > pp$

Diminuendo und Crescendo mit linearem Übergang, aber auch als


2. Klangfarben-Übergänge (dynamische Veränderung wird toleriert):

a) dunkel \rightarrow hell

b) hell \rightarrow dunkel

c) dunkel \rightarrow hell \rightarrow dunkel

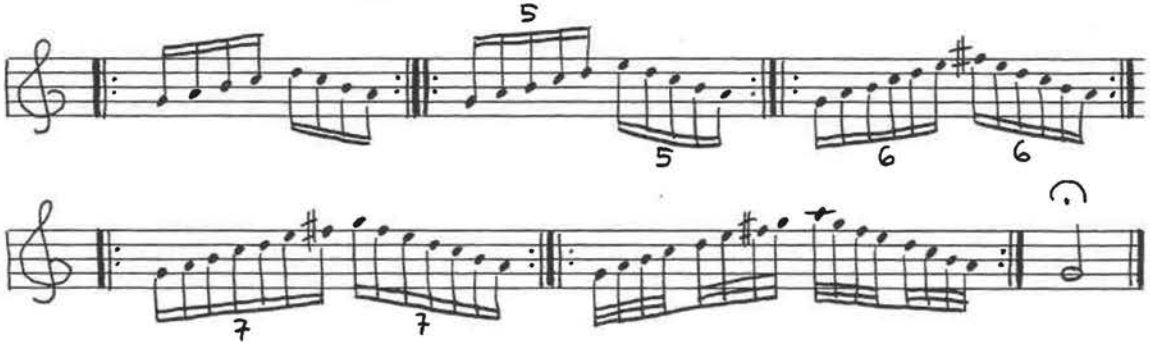
d) hell \rightarrow dunkel \rightarrow hell

F. Anhang: Kombinationen, Vibrato, Instrumentenspezifisches

F 1 Quintolen, Sextolen, Septolen

1. Weg:

Nach A 3 Übung im Quintraum, S. 48, und D 1 Tempo und Artikulation, S. 68, bei konstantem Metrum und in leichter Tonart, legato oder portato:



Außer in der angegebenen Reihenfolge auch:

4 6 8 7 5 4 oder ähnlich.

2. Weg:

Eine Folge gleichmäßig gesprochenener (artikulierter) Töne (= Metrum) wird durch dynamische oder artikulatorische Akzente gruppiert, z.B.:

..... > . . . > . . . > . . . > . . . > . . . (Triole)

d d d d d d d d d > t d d d d > t d d d d > t d d d d (Quintole)

F 2 Varianten zur Übung im Quintraum
(vergleiche A 3 S. 48)

Diatonisch im Quintraum abwärts, z.B. in G-Dur von d^3 , in C-Dur von g^3 oder:



(Fagott: mit c^1 oder g^1 beginnen.)

- a) Als Staccato-Übung mit federndem Beginn,
- b) als Stufendynamik-Übung (nach E 2, 1., S. 74):
Takte 1+2 viermal wiederholen, jeweils *f*, *mf*, *p*, *pp*, dann entsprechend weiter; verschiedene Artikulationen, vergl. S. 45,
- c) als Klangfarben-Übung (nach E 2, 2., S. 74):
Takte 1+2 zwei- bis viermal wiederholen mit 2 - 4 Klangfarben-Stufen von dunkel bis hell.

F 3 *Große Intervalle mit gegensätzlicher Dynamik*

a) Oktaven, nach B 3 e), S. 57:

usw.

ff pp ff pp ff
oder pp ff pp ff pp

b) Dasselbe mit kleinen (großen) Dezimen, nach B 8 a), S. 62.

c) Dasselbe mit Duodezimen, nach B 8 b), S. 62.

d) Dasselbe mit 2 Oktaven, nach B 8 c), S. 62.

F 4 Vibrato - Übungen

1. Gleichmäßiges Vibrato:

Bei konstantem Metrum 3 - 5 Vibrato-Wellentäler je Zählzeit.

2. Variables Vibrato:

a) 1. Vorübung:



b) 2. Vorübung:



Jeder Vibratoton erhält eine volle Ausatmung:

c)



d)



e)

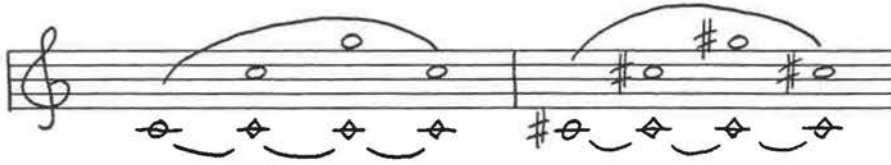


f)



F 5 Flageolett-Übungen (speziell für Querflöte)

1. Kleine Flageolett-Übung:



usw., chromatisch bis cis^2 cis^3 gis^3 , auch portato.

2. Große Flageolett-Übung

a) Obertonreihen auf c^1 , cis^1 , d^1 , dis^1 , e^1 , f^1 legato bis zur Klang-Grenze bei c^4/d^4 und zurück, auch portato.

b) Wie a), jedoch in der Folge 1 2 3 2 3 4 usw., legato und portato.

c) Wie a), jedoch in der Folge 1 3 2 4 3 5 usw., legato und portato.

3. Flageolett-Doppelklänge

a) auf c^1 : c^2+g^2 , g^2+c^3 , c^3+e^3 ,

b) auf cis^1 : cis^1+gis^2 , gis^2+cis^3 , cis^3+eis^3 .

F 6 *Dynamik (speziell für Blockflöte)*

1. Dynamische Möglichkeiten einzelner Töne erproben, ohne Rücksicht auf Intonation, ohne Vibrato, vergl. E 1, 1., S. 73.
2. Möglichkeiten der Intonationskorrektur bei konstanter Lautstärke erproben, vergl. E 1, 2., S. 73.
3. Echo-Übung mit Intonationsausgleich, vergl. E 2, 1. a)-d), S. 74, dabei Reihenfolge der Töne (bezogen auf Blockflöte in f^1):
 $f^2 g^2 fis^2 es^2 cis^2 h^1 b^1 b^2 c^2 a^2 h^2 c^3 d^3 cis^3 e^3 f^3 g^3$, danach die übrigen Töne.
4. Schwelltöne mit Intonationsausgleich, vergl. E 1, 1. a)-d), Ausgangspunkt Normalgriff, Pianogriff oder Fortegriff; ohne Vibrato.
5. Wie 4., jedoch mit Intonationskorrektur durch Flatterment.
6. Wie 4., jedoch mit variablem Vibrato, siehe F 4, S. 79.

F 7 *Transpositionen (für Blockflöte)*

Die Verwendung von Blockflöten in verschiedenen Stimmungen sowie deren Notation in verschiedenen Schlüsseln verlangt eine vielfältige Lesetechnik. Eine der Möglichkeiten zur Lösung dieses Problems ist die Orientierung an der Position des tiefsten Blockflötentones innerhalb des Notensystems. Alle möglichen Flötenstimmungen sowie sämtliche denkbaren Schlüsselungen lassen sich so auf nur 12 Varianten reduzieren, allerdings müssen die Vorzeichen in der Vorstellung des Spielers entsprechend korrigiert werden. In der folgenden Tabelle gibt der Notenkopf die Lage des Blockflöten-Grundtones im Notensystem an, die nachfolgenden Schlüssel determinieren diese Note als Grundtöne verschiedener Blockflöten in verschiedenen Notationen. Die Tonhöhenangabe nennt dabei den Grundton der jeweiligen Blockflöte. Der Übersichtlichkeit wegen wurden nur die wichtigsten Blockflötenstimmungen und deren gebräuchlichsten Notierungsmöglichkeiten eingetragen, weitere sind jedoch leicht nachzutragen.

This page contains a handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation includes various clefs and notes with dynamic markings. The staves are organized as follows:

- Staff 1:** Treble clef, notes with dynamics f and f° .
- Staff 2:** Treble clef, notes with dynamics f° and f^1 .
- Staff 3:** Bass clef, notes with dynamics f° and f^1 .
- Staff 4:** Bass clef, notes with dynamics f° , f^1 , and f^2 .
- Staff 5:** Treble clef, notes with dynamics f° , f^1 , and f^2 .
- Staff 6:** Bass clef, notes with dynamics f° , f^1 , and f^2 .
- Staff 7:** Treble clef, notes with dynamics f^1 , f^2 , and f^3 .
- Staff 8:** Bass clef, notes with dynamics f° and f^1 .
- Staff 9:** Bass clef, notes with dynamics f° and f^1 .
- Staff 10:** Treble clef, notes with dynamics f° and f^1 .
- Staff 11:** Treble clef, notes with dynamics f° and f^1 .
- Staff 12:** Treble clef, notes with dynamics f° and f^1 .

Aufbau und Leitung eines Blockflötenchores.

Ausgewählte methodische Aspekte.

Blockflötisten spielen heute meist alleine, höchstens noch im drei- bis sechsstimmigen Solistenensemble. Den Spielern anderer Melodieinstrumente dagegen stehen Streich-, Blas- und Sinfonieorchester offen. Weil chorisch besetzte Blockflötenensembles bis zu einem gewissen Grad die Erfahrung des Orchesterspiels vermitteln können, kommt ihnen in der heutigen Blockflöten-Szene eine große Bedeutung zu. Anfangs ungewohnt, aber heilsam sind die Ansprüche, die das Unisonospiel mit allen seinen Konsequenzen auf Intonation, Artikulation und Tongestaltung an die Spieler stellt. Für diesen Preis eines höheren Grades an musikalischer Disziplin bietet der Blockflötenchor jedoch eine entscheidende Erweiterung des Repertoires und der musikalischen Möglichkeiten.

Wenn diese Disziplin nicht durch einen spezifischen methodischen Weg angesteuert wird, kommt es leicht zu Mißerfolgen, besonders in den Bereichen Intonation und Ensembleklang. Pauschale Negativurteile über den Sinn und die spieltechnischen Möglichkeiten des chorischen Blockflötenspiels sind deshalb weit verbreitet, sogar unter BlockflötenlehrerInnen. Die Ursachen dafür liegen hauptsächlich darin, daß Blockflöten-Studierende - und damit die zukünftigen BlockflötenlehrerInnen - zu Solisten (mit etwas Quartetterfahrung) erzogen werden. Eine spezielle methodische Ausbildung für den Aufbau und die Leitung eines größeren Blockflötenensembles oder gar eines Blockflötenchores fehlt fast immer. Im Gegensatz dazu steht das Bedürfnis der Musikschulen, die zahlreichen Blockflötenspieler zu Ensembles zusammenzufassen und ihnen die Erlebnisse gemeinschaftlichen Musizierens nahezubringen.

Im Bereich des Verbandes deutscher Musikschulen existieren heute zahlreiche Blockflötenchöre. Ein Großteil von ihnen basiert auf einer Berliner Tradition, die etwa 1950 begann und von Rudolf Barthel und seinem Neuköllner Blockflötenchor ausging.

Die Grundlagen für den Aufbau und die Leitung eines Blockflötenchores hat Rudolf Barthel schon 1955/1956 niedergelegt,¹ eine Neufassung erschien 1972 als "Ratschläge für einen Flötenchor und seine Instrumentierung"². Die darin dargelegten Inhalte und Methoden sind auch heute noch weitgehend gültig und werden deshalb für das Folgende vorausgesetzt. Barthels Ansätze sollen nur erweitert, ergänzt und vertieft werden.

1 Aus der Arbeit eines Blockflötenchores. Celle o.J. [1955/56].

2 Celle o.J. [1972].

Aufbau eines Blockflötenchores

In den seltensten Fällen wird ein neu gegründeter Blockflötenchor gleich mit einer ausgewogenen vierstimmig-chorischen Besetzung spielen können. Meist muß mit einer Übermacht von Sopran- und Altflöten begonnen werden. Spieler und Instrumente für entsprechend viele Unterstimmen können oft erst im Laufe von Jahren dazugewonnen werden. Vor einer Besetzung nur mit Sopran- und Altflöten muß jedoch nachdrücklich gewarnt werden; befriedigende Ergebnisse sind mit Spielern, die keine Erfahrung mit der chorischen Besetzung haben, fast nie zu erzielen. Durch richtige Literaturwahl und sinnvolle Besetzungspraxis lassen sich jedoch schon mit 2 Tenor- und einer Baßflöte oder mit 3 Tenorflöten gute Ergebnisse erreichen:³

	4' chorisch	8' solistisch
SSS, SSA, SSSA	6-8 c ² , 3-4 f ¹	2-3 c ¹ , 1 f ⁰
SSAA(T), SSAT(B);		
SATB bei <u>sehr</u> tief		
liegendem S und A.		

Beispiel für SSS:

Hans-Martin Linde: Tanzlied, in: H.-M. Linde: Sopranblockflöten-Schule für Fortgeschrittene, Edition Schott 4883, S. 11.

³ Im Folgenden werden Abkürzungen verwendet: SATB = Sopran-, Alt-, Tenor-, Baßlage; 4' = 4-Fuß, Klang eine Oktave höher als notiert; 8' = 8-Fuß, Klang wie notiert, 2' = 2-Fuß, Klang 2 Oktaven höher als notiert. Blockflötengrößen werden mit ihrem tiefsten klingenden Ton bezeichnet.

Beispiel für SSA:

ANDANTE

BÉLA BARTÓK

The musical score is arranged in four systems, each containing three staves. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues with the same dynamic. The third system starts with a piano (*p*) dynamic. The fourth system concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

Aus: Béla Bartók und Zoltán Kodály: Ungarische Weisen und Tänze, bearbeitet von Zoltán Jeney, Heft 2, Edition Schott 5227. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Editio Musica Budapest.

Beispiel für SSAA bzw. SSAT:

Liebllich wohl kommt der Mai

Nicolaus Rosthius 1593

The first system of musical notation consists of four staves. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/4. The music begins with a treble clef and a common time signature 'C' with a '6' above it. The notation includes various note values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and repeat signs. The first staff has a treble clef, the second and third have alto clefs, and the fourth has a bass clef.

The second system of musical notation consists of four staves. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/4. The notation continues from the first system, featuring similar note values and rests. The first staff has a treble clef, the second and third have alto clefs, and the fourth has a bass clef.

The third system of musical notation consists of four staves. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/4. The notation continues from the second system, ending with a double bar line. The first staff has a treble clef, the second and third have alto clefs, and the fourth has a bass clef.

Beispiel für SATB mit sehr tief liegendem S und A:

Pastorella Anonymus

9

18

28

Aus: CARMINA germanica et gallica, Band II, Hortus Musicus 138. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages.

Durch dreifache Teilung der Soprane kann auch mit wenigen Tenorflöten schon fünfstimmig gespielt werden, z.B. mit je 3 c^2 in der 1.-3. Stimme, 2-3 f^1 in der 4. Stimme und 2-3 c^1 (und/oder f^0) in der 5. Stimme. Im vorliegenden Fall muß allerdings die Baßstimme für die Tenorflötenspieler in den Violinschlüssel übertragen werden.

Beispiel:

JOHANN GROH

Neue liebliche und zierliche Intradan, 1603

Intrada III

Sopran

Sopran

Alt (Sopran)

Tenor (Alt)

Baß

Aus: Johann Groh, Neue liebliche und zierliche Intradan zu 5 Stimmen, 1603, Edition Moeck ZfS 416/417. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Moeck-Verlages, Celle.

Eine ideale Klangbalance für die vierstimmige Standardbesetzung SATB ergibt sich, wenn S und B gleich stark besetzt sind. Der Alt darf eher schwächer, der Tenor eher stärker sein als der Sopran. Der Baß kann kaum zu stark besetzt werden, darf den Sopran also auch übertreffen. Zweifache Besetzung beim Sopran und Alt ist wegen zusätzlicher Intonationsprobleme zu vermeiden. Durch eine so organisierte Balance sind die besten Voraussetzungen für eine gute Intonation und einen ausgewogenen Ensembleklang geschaffen.

Beispiele: 12-13 Spieler	je 3 c ² f ¹ c ¹ f ⁰ evtl. +1 F.
17 Spieler	4 c ² , 3 f ¹ , 4 c ¹ , 5 f ⁰ , 1 F.
20 Spieler	4 c ² (incl. f ² , c ³), 4 f ¹ , 5 c ¹ , 5 f ⁰ , 1 c ⁰ , 1 F.
26 Spieler	je 6 c ² (incl. f ² , c ³), f ¹ , c ¹ , f ⁰ , je 1 c ⁰ , F.

Ausgehend von einer dieser Grundbesetzungen soll bei fünf- oder mehrstimmigen Werken oder beim Registrieren (vergl. Rudolf Barthel, a.a.O., S.8ff) die Besetzung so variiert werden, daß die Klangbalance ausgeglichen wird.

Instrumentarium

In Blockflötenchören werden heute üblicherweise Industrieflöten benützt, die in Anlehnung an Instrumente des 18. Jahrhunderts gebaut werden. Diese garantieren zwar einen chromatischen Tonvorrat von etwa 2 Oktaven, sind klanglich aber nicht die optimale Lösung. Im Ensemble und im Flötenchor klingen schwach konische oder zylindrische Instrumente, sogenannte Renaissanceflöten, viel homogener. In jedem Fall sollten in der Sopran-, Alt- und Tenorlage Mischungen von Flöten unterschiedlicher Bauprinzipien vermieden werden.

Grundlegende Erfahrungen mit dem C-F-Stimmwerk dürfen hier vorausgesetzt werden. Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen jedoch die höchsten und die tiefsten Instrumente.

Bei der Anschaffung von Baß-, Großbaß- und Subbaßflöten, die speziell für den Einsatz im Blockflötenchor bestimmt sind, sollte auf Klangstärke und Stabilität in der 1. Oktave, speziell bei den tiefsten Tönen, geachtet werden. Oft sind Renaissance-Flöten in dieser Lage lauter, allerdings fehlen ihnen fast immer Doppellöcher oder Klappen für die erhöhte 1. und 2. Stufe. Die Prioritäten müssen hier nach dem Schwerpunkt im Repertoire gesetzt werden: Für Alte Musik sind Renaissanceflöten günstiger, für Neue Musik und Bearbeitungen wird dagegen oft die Chromatik in der Tiefe benötigt.

Im Blockflötenchor hat die Subbaßblockflöte in F eine ähnlich zentrale Bedeutung wie im Streichorchester der Kontrabaß. Durch sie wird der Ensembleklang ausgeweitet und abgerundet, die Intonation in erheblichem Maß stabilisiert. Eine Großbaßflöte in c^0 kann diesen Effekt nicht bieten, weil sie die Baßflöten nicht durchgehend im 8' verdoppeln kann und in der entscheidenden Lage ziemlich leise ist. Wenn Großbaß und Subbaß vorhanden sind, bilden sie zusammen mit je einem Tenor und Baß ein 8'-Register - was aber nicht bei jedem Stück sinnvoll ist. Im 4'-Ensemble (ohne Subbaß) verstärkt der c^0 -Großbaß die f^0 -Baßflöten, insbesondere, wenn die Stimme das notierte F unterschreitet.

Beachtung verdient auch der Einsatz von Sopranino und Garklein, also der kleinsten Instrumente im C-F-Stimmwerk: Je kleiner die Gesamtbesetzung ist, umso vorsichtiger sollte man mit ihnen umgehen. Günstig ist es, wenn zwei Spieler, die normalerweise Sopran spielen, mit den kleinen Flöten Erfahrungen sammeln. Sopranino f^2 und Garklein c^3 sollten - je nach Lage der Stimme - alternativ zur Duplierung des Soprans im 2' verwendet werden. In seltenen Fällen, z.B. im kompletten 2'-Register, können sie auch zusammen erklingen. Bei der Wahl der Instrumente sollte im Falle des Sopraninos auf volle Chromatik, gute Höhe und schlanken, nicht zu lauten Klang geachtet werden. Für die einteiligen c^3 -Flöten ist vor allem eine zu den anderen Flöten passende Grundstimmung und ein sanfter, leiser Klang wichtig. Eine gute Balance der kleinen Flöten mit dem übrigen Ensemble ist nur durch den wechselnden Einsatz unterschiedlich klingender Garkleinflöten zu erreichen. Darüberhinaus hat es sich bewährt, je nach Tonart des Stückes auf Instrumente in b^2 , a^2 oder g^2 auszuweichen.

Für solistische Aufgaben innerhalb des Flötenchores eignen sich besonders Instrumente in abweichender Bauart, z.B. innerhalb eines Barockflötenensembles eine sogenannte Ganassi-Flöte, oder eine Blockflöte in anderer Grundstimmung, z.B. in a^1 , g^1 oder es^1 .

Sitzordnung

In Blockflötenchören, die auf die Berliner Tradition zurückgehen, werden die einzelnen Stimmen so im Halbkreis angeordnet:

T	B
S	A

Denkbar ist jedoch auch:

A	T
S	B

Weil beide Formationen Vor- und Nachteile haben, sollte im Einzelfall erst nach mehrmaligem Experimentieren in verschiedenen Räumen entschieden werden. Für Stücke mit zahlreichen Registerwechseln oder für mehrchörige Werke kann es sowohl für die Spieler als auch für die Hörer sinnvoll sein, von der Normalformation abzuweichen. So sollte z.B. ein Ensemble mit 18 Spielern beim sechsstimmigen Capriccio von Wilhelm Lichtlein (Gravis-Gerig HG 530) wie folgt angeordnet werden:

Äußerer Halbkreis 8' mit 12 Spielern ($f^1 f^1 c^1 c^1 f^0 f^0$, jeweils doppelt besetzt),
innerer Halbkreis 4' mit 6 Spielern ($f^2 f^2 c^2 c^2 f^1 f^1$).

Dadurch stehen (oder sitzen) die Spieler, die in verschiedenen Registern die gleiche Stimme spielen, direkt hintereinander.

Für Balance, Klang und Intonation eines Blockflötenchores ist es ideal, wenn nur Instrumente einer Marke verwendet werden. In der Praxis dürfte dies jedoch nur selten möglich sein. Der Leiter muß deshalb eine Methode parat haben, mit der das Zusammenspiel unterschiedlich klingender Instrumente möglich wird, ohne daß zu große Störungen der Balance - und damit der Intonation - auftreten. Durch eine sinnvolle Anordnung der Spieler innerhalb einer Stimmgruppe lassen sich diese Störungen in Grenzen halten: Spieler mit ähnlich klingenden Instrumenten (z.B. vom gleichen Hersteller) oder wenigstens mit gleich lauten Instrumenten spielen zusammen an einem Pult. Innerhalb der Stimmgruppe sitzen Pulte mit leisen oder ober-tönigen Instrumenten möglichst nahe bei der nächsthöheren Stimmgruppe, Pulte mit lauten oder grundtönig klingenden Instrumenten nahe bei der nächsttieferen Stimme. Um diese Anordnung vorzunehmen, muß der Leiter allerdings die Klangqualitäten der einzelnen Instrumentenfir- und -typen sehr genau kennen, oder sich jedes einzelne Instrument kurz vor-spielen lassen.

Tongestaltung im Blockflötenchor

Für das Spiel im Blockflötenchor braucht der primär an Solostücken ausgebildete Spieler eine besondere Disziplin im Bereich der Tongestaltung. Ausgangspunkt für einen einheitlichen Klang einer Stimmgruppe im Flötenchor ist nämlich - neben einer absolut kongruenten Artikulation - der Nonvibrato-Ton. Dieser ist heute leichter zu erreichen als zur Zeit Rudolf Barthels, weil die Einflüsse der historischen Musikpraxis das Klangfarbenvibrato aus dem solistischen Blockflötenspiel weitgehend verdrängt haben. Anders als im Solospiel, für welches der Einsatz von Vibrato in erster Linie eine stilistische Frage sein sollte, entscheidet sich der Umgang mit dem Vibrato im Blockflötenchor primär an der Besetzungsstärke. Chorisches besetzte Tutti-stimmen müssen das Ideal des Nonvibrato-Tones zu erreichen versuchen.

Auch die Schwebungen, die im Ergebnis dem vibrierten Ton ähneln, jedoch durch Intonationstrübungen entstehen, müssen in diesem Zusammenhang weitmöglichst vermieden werden. Eine mehrfach besetzte Stimme kann jedoch durch die Mischung eines Nonvibrato-Tuttis mit dem solistischen, etwas vibrierenden Ton eines einzigen Spielers aus dem Gesamtklang herausgehoben werden. Solistisch besetzte mehrstimmige Partien müssen wie chori-sche behandelt werden; einfach besetzte solistische Stellen dürfen wie Solo-stücke gespielt werden.

Auf dem Weg zu dieser Art der Tongestaltung im Blockflötenchor kann es hilfreich sein, pultweise, also mit doppelt besetzten Stimmen, zu spielen. Diese ist die schwierigste und zugleich heilsamste Form des Unisonospiels, weil auch kleinste Abweichungen hörbar werden.

Einstimmen

Wenn ein Blockflötenensemble mit einem anderen Instrument, insbesondere einem Tasteninstrument, zusammen spielt, müssen selbstverständlich die Grundstimmung und die musikalische Temperatur von diesem übernommen werden. In einer Besetzung ohne andere Instrumente wird nicht im gleichschwebend-temperierten System, sondern weitgehend nach den reinen Intervallen der Obertonreihe intoniert. Als Hilfe beim Hören dienen die Differenz-töne⁴.

Wenn keine anderen Instrumente mitwirken, ist die tiefste Flöte des Ensembles der Bezugspunkt für die Grundstimmung eines Blockflötenchores. Um diese herauszufinden, werden zum Vergleich auf allen Instrumenten (in C-F-Stimmung) Töne mit demselben Griff gespielt, entweder *a* (C-Flöten) und *d* (F-Flöten), oder *g* (C-Flöten) und *c* (F-Flöten), jeweils in der unteren Oktave. Dieses Verfahren ist sinnvoller als der Vergleich eines *a* von C- und F-Flöten, weil das *a* auf F-Flöten oft relativ zu hoch eingestimmt ist. Außerdem lassen sich die entstehenden reinen Quinten und Oktaven leichter vergleichen als Töne im Einklang.

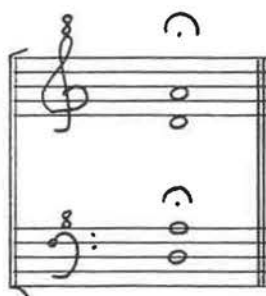
Wenn zwischen der Stimmung der verschiedenen Flöten keine zu großen Abweichungen auftreten, können diese durch Ausziehen der zu hohen Flöten ausgeglichen werden. Für Instrumente, die viel zu hoch sind, sollten Stimm-ringe zum Einlegen in das Zapfenloch beschafft werden.

4 Ausführliche Beschreibungen u.a. bei Gisela Rothe: *Intonation im Ensemble-spiel - praktische Übungen mit Blockflöten*; Fulda [1987]. Michel Piguet: *Beispiele zur Intonationslehre im Unterricht*; in: *Alte Musik - Praxis und Reflexion, Sonderband der Reihe "Basler Jahrbuch für Historische Musik-praxis"*, Winterthur 1983, S. 346ff. Silke Mett: *Intonation im Ensemblespiel - Theorie und Praxis*; in: *Tibia* 4/1989, S. 573ff.

Beim Einstimmen muß außerdem darauf geachtet werden, daß die Spieler annähernd gleich laut blasen. Im Unisonospiel werden nämlich später ursprüngliche Lautstärkeunterschiede unbewußt ausgeglichen. Dadurch wird die Intonation gestört: Spieler, die anfangs zu leise waren, spielen später zu hoch.

Wenn innerhalb der Stimmgruppen eine einheitliche Grundstimmung erreicht ist, müssen die Stimmen in Oktaven (B+A; T+S) und Quinten (B+T; A+S) verglichen werden. Falls die Stimmgruppen nicht gleich stark besetzt sind, kann es notwendig werden, die Grundstimmung der schwächeren Gruppen nach unten zu korrigieren, weil diese jetzt aus Balancegründen, jedoch unbewußt, lauter und damit zu hoch spielen.

Bei einem ausgewogenen vierstimmigen Blockflötenchor sollte der erste vierstimmige Klang so klingen:



Falls vorhanden, ergänzt das Sopranino ein klingendes d^3 , das Garkleinflötlein ein a^3 . Wenn kein Subbaß vorhanden ist, spielt der Großbaß d^0 , andernfalls a^0 , der Subbaß schließlich d^0 . - Falls mit $c - g$ eingestimmt wurde, erklingt der erste Quintquartklang einen Ganzton tiefer.

Ensembles, die regelmäßig mit demselben Instrumentarium spielen, werden irgendwann auf das zeitraubende Einstimmen verzichten können, weil jeder Mitspieler weiß, wie weit er ggf. sein Instrument ausziehen muß. Es kann dann gleich beim vierstimmigen Quintquartklang begonnen werden.

Übungsreihe für Blockflötenchor⁵

Im Folgenden werden Übungen beschrieben, die sich bei der Arbeit an Klang, Intonation und Artikulation von Blockflötenchören bewährt haben. In immer neuen Varianten sollten sie zum festen Bestandteil der Probenarbeit gehören. Die erste Serie entwickelt sich direkt aus dem Quintquartklang, der beim Einstimmen erreicht wurde:

1. Quintquartklänge, Moll- und Durdreiklänge

- a) Im Quintquartklang diatonische oder chromatische Rückungen ab- und aufwärts, soweit sinnvoll. Zuerst mit langen Einzeltönen, dann die *Übung im Quintraum* (siehe S. 48) im Quintquartklang; zuerst legato, dann portato.
- b) Von Quintquartklängen aus werden einzelne Moll- und Durdreiklänge in Grundstellung erreicht durch Wechsel einer Mittelstimme von der Quinte zur Terz. Akkorde einzeln ausstimmen, immer wieder zum Quintquartklang zurückkehren.
- c) Moll- und Durdreiklänge in Grundstellung, diatonisch oder chromatisch gerückt, ab- und aufwärts. Intonation!
- d) wie b) und c), jedoch mit Terzverdoppelung.
- e) Wechsel zweier Akkorde, z.B. Tonika - Dominante. Stimmführung nach dem Prinzip des nächsten Weges, unbedingt auswendig.
- f) Wechsel von mehreren Akkorden, z.B. Kadenz I IV V I.

2. Unisono

Aus dem Anfangs-Quintquartklang legato in die Unisono-Töne *a* oder *d* (bzw. *g* oder *c*) übergehen. Einheitlicher Klang und gute Intonation!

- a) *Übung im Quintraum*, siehe S. 48, im Quintquartklang und im Unisono abwechselnd.
- b) *Diatonische Tonleiterstudien*, siehe S. 49, auswendig, unisono, legato.
- c) Einfache, cantable Lieder auswendig, unisono, in verschiedenen Tonarten.

3. Leitereigene Dreiklänge

Die Kombination von 1 c) mit 2 b) ergibt eine Folge von leitereigenen Dreiklängen enger Lage in Grundstellung. Später auch in gemischter und weiter Lage sowie in Umkehrungen.


⁵ Variante der *Ausgewählten Übungen für Querflötenensembles*, S. 119ff.


4. Akkorde mit Lagenwechseln und Umkehrungen

Vom Ausgangspunkt (enge Lage, siehe 1 b) aus:

- Tiefste Stimme bleibt liegen, alle übrigen Stimmen spielen parallele Arpeggien auf- und abwärts (Lagenwechsel).
- Die Oberstimme oder eine Mittelstimme bleibt liegen, die übrigen Stimmen spielen parallele Arpeggien auf- und abwärts (Umkehrungen).
- Alle Stimmen spielen Arpeggien parallel auf- und abwärts.
- Die Spieler wählen einen der Dreiklangstöne frei, auf Zeichen wird zum nächsthöheren (nächsttieferen, einem anderen) Dreiklangston gewechselt.
- "Präludieren" mit Dreiklangstönen. Jeder Spieler wählt den rhythmischen und melodischen Verlauf innerhalb der Dreiklangstöne frei.

5. Artikulation, Rhythmus, Tempoübergänge

Es ist erst sinnvoll, im Ensemble an der Einheitlichkeit der Artikulation zu arbeiten, wenn in den bisher beschriebenen Bereichen Quintquartklänge, Dreiklänge und Unisono gute Ergebnisse erzielt werden. Dann einen leicht zu intonierenden Akkord wählen und mit einfachen artikulatorischen Mustern koppeln, z.B. 

- Portato-Tonwiederholungen, später Nonlegato, Staccato. Gleiche Notenwerte repetieren, genau zusammen, nicht schneller werden. Nicht unabsichtlich den Härtegrad am Anfang der Töne verändern.
- Die gleichmäßigen Notenwerte bleiben in einigen Stimmen erhalten. Sie werden zum Metrum für die anderen Stimmen, die einfache rhythmische Modelle spielen, z.B.  o.ä. zu einem Metrum in Viertelnoten. Später Stimmentausch.

Diese Übungen sollen in verschiedenen Tempi sowohl mit als auch ohne Führung durch den Dirigenten ausgeführt werden. Ein langgezogenes Accelerando oder Ritardando anstelle des konstanten Tempos, gekoppelt mit einer der Grundartikulationsarten, ist eine der schwierigeren Varianten dieser Übung.

Die Grundartikulationen legen lediglich fest, welcher Teil des Notenwerts ausgehalten und welcher durch eine Artikulationspause ersetzt wird. Davon unabhängig, aber ebenfalls zur Artikulation gehörig, ist die Qualität des Tonanfangs, definiert durch eine Skala von hart bis weich. Durch die Vorstellung unterschiedlicher Konsonanten und Konsonantenkombinationen lassen sich zahlreiche Modifikationen sowie Betonungsfolgen hervorbringen.⁶ Üblicherweise wird automatisch kurz mit hart sowie lang mit weich gekoppelt. Es empfiehlt sich, zur Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten die traditionellen Automatismen aufzulösen, also auch z.B. hartes Portato und weiches Staccato in die Übungsreihe einzubeziehen.

⁶ vergl. Kees Boeke: The Complete Articulator. Schott Mainz ED 12261.

Für den Wechsel des Härtegrades, den Wechsel der Grundartikulationen und deren stufenlose Übergänge findet sich eine Übungsfolge in der *Sammlung spieltechnischer Übungen*, S. 43ff. Diese kann unverändert auch auf Quintquartklänge oder Dreiklänge im Ensemble angewendet werden.

Literaturbeispiele

Im Folgenden sollen anhand einfacher Literaturbeispiele Hinweise zur elementaren Arbeit an Intonation, Artikulation und Registertechnik gegeben werden.

1. Intonation

Pierre Phalèse: Ungaresca und Saltarello aus dem "Antwerpener Tanzbuch", Heft 1, Heinrichshofen's Verlag N 1066. Der Abdruck auf S. 98 erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven.

Anmerkungen:

- Klangqualität und Intonation lassen sich in diesen Stücken leicht aus einem Quintquartklang (vergl. S. 94f) entwickeln. Ausgangspunkt:



Der Sopran pendelt dann zwischen (klingend) d^2 und g^2 , der Baß geht in den Einklang mit dem Tenor.

- Bei unausgewogener oder schwacher Besetzung der drei Unterstimmen kann der Tenor geteilt werden, um den Alt zu verstärken.
- Zusammenspiel und Artikulation können im Tutti-Quintquartklang vorbereitet werden durch Wiederholungen des Akkords mit präzisen gemeinsamen Tonanfängen und -enden.
- Registrierung: Zum 4'-Tutti den Baß im 8' mit c^0 - oder F-Flöte(n) verdoppeln, den Sopran im 2' mit einer f^2 -Flöte.

Ungaresca

(Notenwerte unverkürzt)

1583

Musical score for 'Ungaresca' (measures 1-10). The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff contains the lyrics 'va va va va va va va va va va'. The third and fourth staves are accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the first staff.

Saltarello

1583

Musical score for 'Saltarello' (measures 1-6). The score is in 3/4 time and consists of four staves. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff contains the lyrics 'va. va. va. va. va. va.'. The third and fourth staves are accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef. Measure number 5 is indicated above the first staff.

Musical score for 'Saltarello' (measures 7-12). The score continues from the previous system. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff contains the lyrics 'va. va. va. va. va. va.'. The third and fourth staves are accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef. Measure number 10 is indicated above the first staff.

Musical score for 'Saltarello' (measures 13-20). The score continues from the previous system. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff contains the lyrics 'va. va. va. va. va. va.'. The third and fourth staves are accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the first staff.

Thomas Tallis: Veni Creator, aus: Th. Tallis, Nine Psalm Tunes, Schott-Verlag ED 11 505. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Schott-Verlages, Mainz.

Anmerkungen:

- Einstieg: Sopran einstimmig, zuerst im Quintquartklang (F-Flöten spielen mit C-Flötengriffen), dann unisono, dabei Phrasenverlauf, Atemzeichen und einheitliche Artikulation klären.
- Da in dem Satz außer zwei Sextakkorden und zwei Quartvorhalten nur Einklang, Quintquartklang und Dur-Dreiklänge in Grundstellung vorkommen, ist eine gute Intonation von der Quintquartklang-Melodie her leicht zu erreichen. Besonders gefährdet sind allerdings die Akkorde, deren große Terz als $\sharp IV$ zu spielen ist, also z.B. in der 1. Akkolade der vorletzte Akkord (c¹-Flöte: fis¹) und der letzte Akkord (f¹-Flöte: h¹). Diese Terzen müssen sehr tief gespielt werden.

VENI CREATOR

Come Ho - ly Ghost e - ter - nal God, which dost from God pro - ceed,

The first system of the musical score for 'Veni Creator'. It consists of four staves: a vocal line (Soprano) and three instrumental lines (Flutes). The vocal line begins with the lyrics 'Come Ho - ly Ghost e - ter - nal God, which dost from God pro - ceed,'. The music is in a simple, homophonic style with a clear melodic line and supporting accompaniment.

The fa - ther first, and eke the Son, one God as we do read.

The second system of the musical score for 'Veni Creator'. It continues the vocal line and instrumental accompaniment from the first system. The lyrics are 'The fa - ther first, and eke the Son, one God as we do read.' The notation remains consistent with the first system, featuring a vocal line and three instrumental lines.

Hans Leo Hassler: Vater unser im Himmelreich; aus: Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder, herausgegeben von Adolf Hofmann, Corona Nr. 49, Möseler Verlag, Wolfenbüttel. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Möseler-Verlages, Wolfenbüttel.

Anmerkungen:

- Einstieg einstimmig, wie beim Beispiel von Th. Tallis, siehe S. 99.
- Der vierstimmige Satz ist durch die relativ große Zahl der verwendeten Akkorde und die vielen #V-Griffe schwieriger zu intonieren als "Veni Creator" von Th. Tallis. Deshalb Akkorde zuerst einzeln ausstimmen, dann 2 - 3 im Wechsel, dann einzelne Choralzeilen. Besondere Aufmerksamkeit erfordern die durch Alterierung entstehenden großen Terzen.

Simpliciter

The image displays a musical score for the piece "Simpliciter" by Hans Leo Hassler. The score is arranged in two systems, each containing four staves. The top system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a four-part setting, with the bottom staff in bass clef and the three upper staves in treble clef. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The bottom system starts with a measure number '4' above the first staff. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final measure in each system.

2. Artikulation

Es empfiehlt sich, anfangs homophone Stücke auszuwählen, die in einem einfachen und einheitlichen Artikulations-Schema spielbar sind. Dieses sollte aber mit höchsten Anforderungen an die Präzision verfolgt werden: Genaues Zusammenspiel entsteht bei homophonen Stücken durch gleiche und gleichzeitige Artikulation am Anfang der Töne und durch deren gleichzeitiges Ende, also durch gleichlange Artikulationspausen.

Beispiele:

François Roussel: Adoramus te, Christe; aus: Opera omnia, Band 2, Corpus Mensurabilis Musicae 83, II. American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart HE 67.832. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Hänssler-Verlages, Neuhausen.

Thoinot Arbeau: Belle qui tiens ma vie; aus: Egon Kraus, Europäische Madrigale III (PE 821), Edition zum Pelikan, Hug & Co. Musikverlage, Zürich. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Hug & Co. Musikverlage, Zürich.

Erasmus Widmann: Johanna; aus: Twenty dances from Musicalischer Tugendspiegel, London Pro Musica Edition GM 10. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der London Pro Musica Edition, Brighton.

Geeignete Grundartikulationsarten:

F. Roussel: Adoramus te	Portato	S. 102
T. Arbeau: Belle qui tiens ma vie	Nonlegato	S. 103
E. Widmann: Johanna	Staccato	S. 104

Adoramus te, Christe

François Roussel

[C] A - do - ra - mus te, Chri - ste, et be -

[A] A - do - ra - mus te, Chri - ste, et be -

[T] A - do - ra - mus te, Chri - ste, et be -

[B] A - do - ra - mus te, Chri - ste, et be -

ne - di - ci - mus ti - bi: qui - a per san - ctam cru - cem tu - am

ne - di - ci - mus ti - bi: qui - a per san - ctam cru - cem tu - am

ne - di - ci - mus ti - bi: qui - a per san - ctam cru - cem tu - am

ne - di - ci - mus ti - bi: qui - a per san - ctam cru - cem tu - am

re - de - mi - sti mun - dum. Qui pas - sus es pro no - - - -

re - de - mi - sti mun - dum. Qui pas - sus es pro no - - - -

re - de - mi - sti mun - dum. Qui pas - sus es pro no - - - -

re - de - mi - sti mun - dum. Qui pas - sus es pro no - - - -

bis. Do - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se - re - re no - bis].

bis. Do - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se - re - re no - bis].

bis. Do - - - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se - re - re no - bis].

bis. Do - - - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se - re - re no - bis].

Belle qui tiens ma vie
Mit Lieb bin ich umfangen

Toinot Arbeau
 16. Jahrh.

1. Bel - le qui tiens ma vi - e cap - ti - ve dans tes yeux, qui
 1 Mit Lieb bin ich um - fan - gen durch dei - ne Auglein schön, nach

2. Pour - quoi fuis - tu, mig - nar - de, si je suis près de toy, quand
 2. Wie soll ich von dir las - sen, es kost mir mei-nen Leib, da -

3. Ap - pro-che donc, ma bel - le, ap - pro-che toy mon bien, ne

1. m'a l'à - me ra - vi - e d'un sou - rir gra - ci - eux, viens
 1. dir steht mein Ver - lan - gen, könnt ich dein Lächeln sehn. Komm

2. tes yeux je re - gar - de je me perds de - dans moy, car
 2. zu zwingt mich ohn - ma - ßen, daß ich nit von dir scheid. In

3. me sois plus re - bel - le puis - que mon cœur est tien, pour

1. tôt me se - cou - rir, ou me fau - dra mou - rir, viens
 1. lin - dre mei - ne Not, sonst wünsch ich mir den Tod, Komm Tod.

2. tes per - fec - ti - ons, chan - gent mes ac - ti - ons, car
 2. ech - ter Ste - tig - keit, Herz - lieb nit von mir scheid, In scheid.

3. mon mal ap - pai - ser, don - ne moy un bai - ser, pour ser.

Johanna

The image shows a musical score for a piece titled 'Johanna'. It consists of two systems of four staves each. The first system starts at measure 1 and ends at measure 5. The second system starts at measure 10 and ends at measure 15, followed by two first endings (labeled 1 and 2) and a second ending (labeled 2). The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the four staves.

3. Registertechnik

Pierre Phalèse: Putta Nera Ballo Furlano; aus: Steve Rosenberg: The Recorder Book, Edition Schott 11 380. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Schott-Verlages, Mainz.

Anmerkungen:

- Wegen der geringen Tonumfänge der einzelnen Stimmen können an diesem Stück die Möglichkeiten der Registertechnik gut erprobt werden:

4'	$c^2 f^1 c^1 f^0$	(Tutti)
8'	$c^1 f^0 c^0 F$	oder $f^0 f^0 c^0 F$
2'	$f^2 c^2 c^2 f^1$	oder $c^3 f^2 c^2 f^1$

- Die Kombination von zwei oder drei Registern klingt sehr dicht. Durchsichtiger wirken 4'-Tutti mit Baß im 8' (F-Flöte) und/oder Sopran im 2' (f^2 - oder c^3 -Flöte).

Putta Nera Ballo Furlano

PHALÈSE
1583

8

S
A
T
B.

4/4

This system contains the vocal staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 4/4 time and begins with a soprano clef and a '8' above the staff. The vocal lines are written in treble clef, while the bass line is in bass clef. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm.

8

4/4

This system shows the piano accompaniment for the first system, consisting of four staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in 4/4 time and features a consistent eighth-note accompaniment pattern.

4/4

This system shows the piano accompaniment for the second system, consisting of four staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in 4/4 time and continues the eighth-note accompaniment pattern.

Das große Querflötenensemble.

Tradition, Besetzungspraxis, Methodik, Repertoire.

Im traditionellen Stil stößt Musik für gleiche Stimmen schon bald an natürliche Grenzen. Diese werden uns bewußt, wenn wir das Klangbild eines Konzertes für 4 Violinen von Telemann mit dem eines Streichquartetts vergleichen. Bei homogenen Holzbläserensembles wird es noch deutlicher: Ein Querflötentrio gegenüber einem Saxophonquartett. Besonders bei hohen gleichen Stimmen, wie z.B. beim Querflötenensemble, ist die Gefahr der klanglichen Gleichförmigkeit gegeben - auch wenn man größte Anstrengungen des Komponisten und der Interpreten voraussetzt.

Es ist also kein Zufall, daß in der Musikgeschichte bei Instrumenten, die traditionell im Stimmwerk gebaut werden, Zusammenstellungen bevorzugt wurden, in denen verschiedene Größen besetzt sind. Das Violon da braccio-Quartett ("Streichquartett") und das Saxophon-Quartett sind Beispiele dafür. Bei anderen Instrumenten ist zu beobachten, daß die Blütezeit der homogenen Ensembles immer in die Zeit der größten Vielfalt des Stimmwerks fällt, z.B. beim Renaissance-Blockflötenensemble und beim barocken Oboen-Ensemble.

Die 2.Hälfte des 19.Jahrhunderts und das 20.Jahrhundert brachten einigen der Holzblasinstrumentenfamilien eine Vielfalt an neuen Instrumentengrößen, so z.B. die Kontrabaßklarinette und die Querflöten in Baß- und Kontrabaßlage. Sie wurden dadurch auch ohne andere Instrumente "orchestrierfähig", weil ihr gemeinsamer Tonumfang den eines Streicherensembles erreichte.

Bevor die Auswirkungen dieser Entwicklung auf die Literatur und die Spielpraxis des Querflötenensembles betrachtet werden sollen, ist allerdings ein Exkurs in die Instrumentenkunde erforderlich.

Das Querflöten-Stimmwerk

Zum Verständnis der Besetzungstypologie in der Querflöten-Ensemblemusik ist die Kenntnis historischer und heutiger Flötengrößen nötig. Es folgt deshalb eine Übersicht in Tabellenform:

Anmerkungen zur Tabelle:

Die Grundtöne in der 1. Spalte beziehen sich auf den Sechsfingergriff (entspricht bei der modernen Flöte dem d^1), dahinter wird in Klammern das Transpositionsverhältnis mitgeteilt.

In der letzten Spalte, also bei den Boehmflöten, wurden noch die tiefsten Töne angegeben. Bei Piccolos wird dabei vom d^2 -Fuß, bei größeren Flöten vom c^1 -Fuß ausgegangen. Wenn h^0 -Füße oder noch weiterreichende Extensionen gebräuchlich sind, werden diese durch den tiefsten klingenden Ton erwähnt. Instrumentenbezeichnungen, die zwar üblich sind, aber nicht für sinnvoll gehalten werden, stehen in Anführungszeichen.

Die bekannten Quellen zur Geschichte der Flöte (Agricola 1528, Praetorius 1619, Mersenne 1636, Quantz 1752, Diderot's Encyclopédie 1754-1765, Tromlitz 1791) wurden durch zahlreiche Informationen aus theoretischen Quellen, erhaltener Musik und überlieferten Instrumenten ergänzt. Belege der Details würden diesen Rahmen sprengen. Es wird lediglich auf zusammenfassende Darstellungen verwiesen:

Anthony Baines: *Woodwind Instruments and their History*. London ²1962 (betr. Band-Flutes S.59ff)

Zartouhi Dombourian-Eby: *The piccolo in the nineteenth century*. Evanstone, Illinois 1987

Peter Thalheimer: *Flauto d'amore, B flat Tenor Flute und »tiefe Quartflöte«*. Ein Beitrag zur Geschichte der tiefen Querflöten im 18. und 19. Jahrhundert. *Tibia* 2/1983

Peter Thalheimer: *Die Kontrabaß-Querflöte - die größte Flöte der Welt?* *Tibia* 4/1988

Grundkonf.	Zylindr. Flöte 1528/1619/1636	Quantz 1752 (+Musica practica)	Encyclopédie 1754-1765	Tromlitz 1791 (+Musica prac.)	Deutschl.ca.1850 konische Flöten	England ca.1900 * = Band-Flutes	Boehmfl. 1991 () = selten (Piccoletto) f ^z
f ^z (Es)					Terzpiccolo	F-Piccolo *	(Piccoletto) f ^z
es ^z (Des)					Des-Piccolo	Eb-Piccolo *	Des-Piccolo es ^z
d ^z (C)	fifre (Trav. al oct.)		Dessus	Oktavflöte	Piccolo	Piccolo	Piccolo d ^z (c ^z)
c ^z (B)						7 th -Flute *	
b (As)						Fife *	
a (G)	Cantus		Quinte			6 th Flute *	
g ¹ (F)	Schweizer Pfeiff	kleine Quartflöte				A-Flute	kleine Flöte in G treble flute _{G1} (kleine Fl. in F) _{f1}
f ¹ (Es)		(Flauto terzetto)		Terzflöte	Terzflöte Es-Flöte	F-Flute *	"Sopranfl. in Es" Terzflöte es ¹
es ¹ (Des)					Des-Flöte	Eb-Flute *	(Flöte in Des)
d ¹ (C)	Alt-Tenor	Flöte	Taille	Flöte	Flöte	Flute	Flöte c ¹ h ⁰ des ¹
c ¹ (B)		(Traversa bassa)				Flauto d'amore	(B flat Flute) _{b1 a0}
h ⁰ (A)		Flöte d'amour		Flöte d'amour			
b ⁰ (As)		(Flöte d'amour) tiefe Quartflöte		(Flöte d'amour)	"Wiener Flauto d'amore" "Baßflöte" Altflöte	Bb-Tenor-Flute Bb-Bass-Flute * A-Bass-Flute	Altflöte in G _{R1 fis0}
a ⁰ (G)						G-Bass-Flute	(Altflöte in F) _{f0 e0}
g ⁰ (F)	Baß		Basse			F-Bass-Flute *	
f ⁰ (Es)						Eb-Bass-Flute *	
es ⁰ (Des)						D-Bass-Flute	Baßflöte c ⁰ H Pinschofon G
d ⁰ (C)	(Großbaß ?)		Basse				Großbaßfl. G "Kontrabaßfl."
A (G)							Großbaßfl. F, E "Kontrabaßfl."
G (F)							Kontrabaßfl. C, H
D (C)							Octobasse A1
A1 (G)							Subkontrabaßfl. G1
D1 (C)							Subkontrabaßfl. D1

Die Entwicklung der Originalliteratur für großes Flötenensemble beginnt erst im 20. Jahrhundert. Selbstverständlich hatte die ältere Trio-, Quartett- und Quintett-Praxis darauf einen großen Einfluß. Ein kurzer Überblick über die Traditionen scheint deshalb erforderlich. Die Chronologie bietet dabei zugleich einen Einblick in die Wechselwirkungen zwischen der Bauweise der Flöten, ihrem Stimmwerk und ihrer Verbreitung einerseits, und dem Repertoire, speziell der Ensembleliteratur, andererseits.

Die Besetzungstypologie des Querflötenensembles (ca.1500-ca.1950)

Genauere Angaben zu den erwähnten Originalkompositionen finden sich in den *Repertoire-Listen* S. 124ff.

Die Querflöten der Renaissance-Zeit waren in erster Linie Ensemble-Instrumente. Die Tatsache, daß die gebräuchlichen Flöten gegenüber den entsprechenden Singstimmen eine Oktave höher klingen, wurde erstmals von Michael Praetorius 1619¹ festgestellt. Für dreistimmige Stücke in Alt-Tenor-Baß-Lage wurden also z.B. Flöten in $d^1 d^1 g^0$ benutzt, für Werke in ATTB-Lage Flöten in $a^1 d^1 d^1 g^0$. In dieser Besetzung sind mit Attaignants Chanson-Sammlung von 1533 sogar "Originalkompositionen" erhalten. Solche und ähnliche Stücke werden heute - wenn überhaupt mit Querflöten-Ensemble - dann mit Renaissance-Traversflöten wiedergegeben. Den Möglichkeiten ihrer Aufführung mit Boehmflöten-Ensembles wird deshalb später ein eigenes Kapitel gewidmet.

Die Standard-Besetzung des Querflötenensembles der Barockzeit war das Trio für drei gleiche Flöten in d^1 . Die Werke von Boismortier und Quantz sind heute sehr verbreitet, dagegen hätten die Trios von Costanzo, Dornel, Dôthel, Rozelli/Scherer und Weidemann mehr Aufmerksamkeit verdient. Der Typus des Flötenquartetts existiert in der Barockzeit nicht. Lediglich die Concerti von Molter für 4 Flöten und Basso continuo bilden eine Ausnahme.² Eines davon ist mit 2 Terzflöten und 2 normalgestimmten Flöten besetzt. Weitere Unikate sind Boismortiers sechs Concerti op.15 von 1727: 5 Querflöten ohne oder mit Basso continuo, auch spielbar mit 4 Flöten und Bc. Die im Erstdruck vorkommenden "Solo"- und "Tutti"-Markierungen sieht Manfred Harras³ "nicht als einen Hinweis auf eine Mehrfachbesetzung der einzelnen Stimme", sondern als Kennzeichnung für "das solistische Hervortreten der jeweiligen Stimme im Ensemble." Man könnte sie aber auch als Indiz für eine chorische Besetzung auffassen. Boismortiers Concerti wären dann die ältesten Originalkompositionen für Flötenchor.

1 Syntagma musicum II De Organographia, Wolfenbüttel 1619, S.21.

2 Für 4 Blockflöten und Bc. existieren 6 Concerti op.9 von J.Ch.Schickhardt und eine Sonata von J.Paisible.

3 Vorwort zu: J.B. de Boismortier: Sechs Konzerte für 5 Flöten, Heft 1: op.15/1,2. Bärenreiter Kassel (BA 6884).

Einigen Vermutungen zum Einsatz der relativ zahlreich erhaltenen barocken Baßflöten in d⁰ soll hier noch Raum gegeben werden, weil sie für die heutige Praxis mit Baß-Boehmflöten bedeutsam sein könnten: Die Stimmen der Stücke "en trio a 3.Flüttes" von Hotteterre⁴ sind in der Partitur zum Teil mit den Stimmenbezeichnungen "1^{er} dessus", "2^e dessus" und "Basse" bezeichnet. Alle Stimmen sind im französischen Violinschlüssel notiert, die Baßstimme übersteigt die beiden Dessus gelegentlich in satztechnisch problematischer Weise. Die Besetzung der 3.Stimme mit Baßflöte würde diese Probleme lösen und ein typisches Triosonaten-Klangbild ergeben.⁵ Beim Trio von Pez liegt der Fall ähnlich, wahrscheinlich war es ursprünglich eine Triosonate für zwei Flöten und Bc. Schließlich ließen sich auch in Boismortiers Opus 15 für 5 Flöten die satztechnischen und klanglichen Schwierigkeiten durch eine Besetzung der 5.Stimme mit Baßflöte lösen. Praktische Versuche mit Barocktraversflöten und mit Boehmflöten scheinen die Hypothese zu bestätigen. Jedenfalls ergibt sich auf diese Weise eine Erweiterung der Ensemble-Literatur mit Baßflöte, die vor allem in der Aufbauphase eines größeren Ensembles dringend gebraucht wird.

Wie im Barock liegt der Schwerpunkt der Ensembleliteratur in der Zeit der Wiener Klassik und der Romantik auf dem Trio für 3 gleiche Flöten. Die Werke von Hook und Kuhlau sind davon heute die bekanntesten. Vergleichsweise seltener sind Stücke einer neuen Gattung, dem Quartett für 4 gleiche Flöten. Die bedeutendsten Opera stammen von Kuhlau, Reicha, Gianella und Fürstenau, aber auch die Quartette von Köhler, Walckiers, Gabrielski und Soussmann verdienen Beachtung. Für die heutige Praxis noch unzugänglich sind die Trios und Quartette mit verschiedenen Flötengrößen, die in einer speziell englischen Tradition um 1820 entstanden. Neuausgaben einiger Stücke befinden sich in Vorbereitung, so z.B. das Opus 133 von Hook für 2 Flöten und Altflöte bzw. Flöte und 2 Altflöten sowie die Trios von Call und Gianella für 3 Flöten im Terzabstand, also Terzflöte, Normalflöte und Flauto d'amore in As (spielbar mit Boehm-Altflöte in G). Aus der klassisch-romantischen Epoche sind bis jetzt erst zwei Werke für mehr als 4 Flöten aufgetaucht, nämlich das Quintett F-Dur für 4 Flöten und Flauto d'amore in As sowie das Divertimento für 4 Flöten und 2 Flauti d'amore in As von Giuseppe Richter. Vermutlich stammen diese Stücke aus der Wiener Tradition des Flauto d'amore zu Beginn des 19.Jahrhunderts.

Sieht man einmal von der Piccoloflöte ab, so hatte die Erfindung der Boehmschen konischen Ringklappenflöte auf die Flötenensemblemusik keine Auswirkung, weil diese nur eine eingeschränkte regionale und zeitliche Bedeutung erreichte. Boehms Zylinderflöte von 1847 setzte sich ja bekanntlich auch

4 Hotteterre le Romain: *Airs et Brunettes a Deux et Trois Dessus pour les Flutes Traversieres...* Paris ca.1723, Faksimile Minkoff Genf 1992.

5 Damit ergäbe sich auch eine Parallele zum bevorzugten Einsatz der Baßblockflöte, nämlich als Unterstimme zu 2 Altblockflöten, z.B. bei G.Fr. Händel.

nur langsam durch. Im Flötenensemble begann die Übergangszeit von der konischen zur zylindrischen Flöte erst um 1860. Sie wird charakterisiert durch Stücke wie das Notturnino von de Michaelis, das in drei der vier Stimmen h^0 und sogar b^0 verlangt, und Theobald Boehms Idee eines Trios mit zwei Flöten und Altflöte. Boehm hat Werke von Vogler, Kuhlau und Beethoven für diese Besetzung bearbeitet, in erster Linie wohl für den eigenen Bedarf.⁶ Symptomatisch ist, daß im "Virtuosenzeitalter" gegen Ende des 19. Jahrhunderts fast keine Flötenensemble-Musik geschrieben wurde.

Einen Höhepunkt erlebte das Boehmflötenensemble erst im impressionistischen Stil. Den Anfang machten Charles Koechlin 1923/24 mit seinen "Trois Divertissements" für 2 Flöten und Altflöte und Florent Schmitt mit dem Quatuor von 1944/1949. Durch Bozza, Berthomieu, Paubon und andere reicht die Tradition dieses Stils bis in unsere Jahrzehnte. Dabei hat sich das Gewicht gegenüber dem 19. Jahrhundert deutlich vom Trio zum Quartett verschoben.

So vielfältig wie die Stile in der neueren Musik sind auch die Besetzungsmuster im Flötenensemble. Etwas häufiger als Trios werden Quartette geschrieben. Gelegentlich wird jetzt das Piccolo verwendet, häufiger die Altflöte. Baß- und noch tiefere Flöten kommen ausnahmsweise in Quartetten vor, meist im Wechsel mit anderen Flöten. Einen Höhepunkt bildet hier das Quartett (1986) von I. Yun, das außer 4 normalgestimmten Flöten je zwei Piccolos, Alt- und Baßflöten verlangt.

Traditionen großbesetzter Flötenensembles

In der Accademia Filarmonica in Verona⁷ ist ein zusammengehöriger Satz von Querflöten aus dem 16. Jahrhundert erhalten, der heute aus 5 Alt-Tenor-Instrumenten in d^1 und 3 Bässen in g^0 besteht, ursprünglich aber wohl noch umfangreicher war. Dieses Instrumenten-Set erinnert an Michael Praetorius, der 1619 von einem Querflöten-"Accord" fordert: "...müssen an der Zahl sein / Discant 2, Alt.Tenor 4, Baß 2"⁸, also 8 Instrumente. Ob von solchen Stimmwerken wirklich mehr als 3 oder 4 Instrumente gleichzeitig benützt wurden, wissen wir nicht. Sicher ist jedoch, daß von diesem Instrumententypus in dieser Zeit eine bis heute ungebrochene Tradition des chorischen Spiels

6 Georg Joseph Vogler: Cantabile (Bearb.48), Neuauflage innerhalb der Gesamtausgabe der Werke Th.Boehms in Vorbereitung. - Boehm schrieb am 9.12.1868 an Moritz Fürstenau: "Die Trios von Kuhlau lauten viel besser, wenn die 3^{te} Stimme mit der g . F[löte] geblasen wird." - Beethovens Trio C-Dur op.78 für 2 Oboen und Englischhorn wurde von Boehm nach F-Dur transponiert und dadurch für 2 Flöten und Altflöte spielbar gemacht. Dies ist durch einen Eintrag in eines seiner Werkverzeichnisse belegt, die Bearbeitung selbst ist nicht erhalten.

7 John Henry van der Meer - Rainer Weber: Catalogo degli Strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona. Verona 1982, S. 42ff.

8 Michael Praetorius, a.a.O., S. 13.

einfacher Flötentypen ausgeht, zu der Kärntener Schwegelpfeifer ebenso gehören wie die deutschen Spielmannszüge. Im Land der breitesten "Band"-Kultur, in Irland, entstanden aus dieser Tradition heraus im letzten Jahrhundert sogenannte "Flute-Bands"⁹. Eine typische Besetzung bestand aus 22 Flötisten und 4 Schlagzeugern, ähnlich organisiert wie ein (ziviles) Blasorchester. Sieben Flötenstimmungen wurden verwendet: es², b¹, f¹, es¹, b⁰, f⁰, es⁰ (jeweils Sechsfingergriff). Im Jahre 1912 wechselten die ersten Bands zu einem zylindrischen Boehm-Carte-System. Heute besteht eine Flute-Band aus 30-60 Spielern mit Piccolos, kleinen G-Flöten, C-Flöten, G-Altflöten, Baßflöten und eventuell einer Kontrabaßflöte sowie 4-5 Schlagzeugern. Das Repertoire wird meist vom Leiter eingerichtet und entspricht stilistisch etwa dem deutscher Blasorchester.

Die breiteste Tradition großbesetzter Flötenensembles existiert in den USA. Der Anstoß dazu ging wohl von Leonardo de Lorenzo aus, der um 1930 das Flötenensemble im Lehrplan der Eastman School of Music etabliert hat¹⁰. Seine eigene Sinfonietta op.75 und das Concerto "Angels and Devils" von H.Brant, geschrieben 1931 für G.Barrère, belegen diese Phase. Heute gibt es mehrere hundert "Flute Choirs", getragen von Colleges, Universitäten oder privaten Flute Clubs. Die Scala reicht dabei vom gehobenen Laienmusizieren bis zu professioneller Qualität. Genauso breit gefächert ist auch das Repertoire: Amerikanischer Band-Sound und Marschmusik - ähnlich wie bei den irischen Flute-Bands, Jazz- und Pop-Arrangements, Originalmusik im traditionellen amerikanischen Stil sowie Bearbeitungen von Bach bis Berlioz und Gabrieli bis Grieg. Neue Musik im engeren Sinne wird bis jetzt nur von wenigen Choirs gepflegt, sie existiert jedoch, z.B. mit den Werken von R.F.Hobson, P.Schickele, R.Snyder, Fisher Tull und anderen.

Seit Adah T.Mosello¹¹ die amerikanischen University Flute Choirs systematisch befragt hat, wissen wir Genaueres über ihre Besetzungspraxis: 6-15 Spieler sind üblich, gelegentlich auch noch einige mehr. Fast allen Flute Choirs stehen 1-2 Altflöten zur Verfügung, selten mehr. Oft - aber nicht immer - ist eine Baßflöte vorhanden. Ensembles, die mehr als eine Baßflöte besitzen, sind dagegen selten. Groß- und Kontrabaßflöten gibt es nirgends und auch Es-Flöten sind rar. Nur Piccoli sind überall in ausreichender Zahl vorhanden.

Dieser Bestand des Instrumentariums prägt natürlich das Repertoire. Um eine klangliche Balance zu den schwachen tiefen Flöten zu erzielen, werden

9 Anthony Baines, a.a.O., S.59-62; Rüdiger Jacobsen: Das Land der Flöte: Flutebands in Nordirland; Flöte aktuell 4/1991, S. 6ff.

10 Nancy Toff: The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers with a Comprehensive Repertoire Catalogue. London 1985, S.76f.

11 Adah Toland Mosello: The university flute choir: A study of its viability as a performing ensemble and instructional medium with a compendium of recommendations and warm-up exercises. Ball State University, Muncie, Indiana, 1989.

die (chorisch besetzten) Normalflötenstimmen drei- bis sechsfach geteilt. Meistens gibt es nur eine Altflöten- und eine ad-libitum-Baßflötenstimme. Als Tendenz ist jedoch sichtbar, daß Werke, die erst in den letzten Jahren publiziert wurden, verstärkt tiefe Flöten einbeziehen. Das Fehlen von Baß- und Kontrabaßflöten wird manchmal auch dadurch kompensiert, daß andere tiefe Instrumente hinzugezogen werden. So bearbeitete z.B. Louis Moyse Bachs Italienisches Konzert für Flötenensemble (16 Spieler) mit Fagott, Violoncello und Kontrabaß¹².

In Japan ist in den letzten drei Jahrzehnten eine ungeheure Steigerung der Produktion von Flöten zu beobachten, als Folge davon auch eine sprunghaft steigende Zahl von Flötenensembles. Im Gegensatz zur amerikanischen Tradition wurden in den japanischen Ensembles von Anfang an mehr tiefe Flöten eingesetzt. Schon bald nach der "Erfindung" des Pinschofons (Baßflöte in c⁰ mit Extension bis G) im Jahre 1975 fand es in Japan Verwendung. Einige Jahre später führten die Beobachtungen, die ein japanischer Flötenbauer am Messestand der Firma Hieber-Jäger machte, zur fernöstlichen Neukonstruktion eines Großbasses in F und eines Kontrabasses in C.

Die berühmteste japanische Flötistengruppe ist die professionelle Tokyo Flute Ensemble Academy. Dank zahlreicher Baß- und Kontrabaßflöten bringt sie einen ausgewogenen Flötenorchesterklang hervor, der nichts von der Diskantlastigkeit amerikanischer Flute Choirs hat. Mittlerweile sind mehrere Originalkompositionen und Transkriptionen, die für dieses Ensemble geschrieben wurden, verlegt und durch eine deutsche Auslieferung zu beziehen. Das Glanzstück dieses Repertoires ist "Blue Train" von R.Hirose für 2 Piccoli, (mindestens) 4 Flöten, 2 Altflöten und 2 Baßflöten. Als Vorlage für Bearbeitungen dienten die "Schlager" der europäischen E-Musik, z.B. die Bacarole aus "Hoffmanns Erzählungen" von J.Offenbach und "Der letzte Frühling" aus E.Griegs Elegischen Melodien. Speziell bei den Transkriptionen wird zur Verstärkung der Bässe gelegentlich eine Baßklarinette oder ein Kontrabaß eingesetzt, eine Harfe sorgt für klanglichen Gegensatz.

Nationale Traditionen mit Besetzungstypologie und bestimmtem Repertoire gibt es nur in Irland, den USA und Japan. In anderen Ländern wurden zwar auch Werke für großes Flötenensemble geschrieben, diese stehen aber nicht in einem vergleichbaren traditionellen Zusammenhang. Sie wurden vielmehr für eines der wenigen ständigen Ensembles oder für ganz konkrete Anlässe komponiert, wie z.B. die Cassation von J.Feld für eine internationale Jury eines Flötistenwettbewerbs in Paris. Entsprechend heterogen sind musikalischer Anspruch, Stil und Besetzung. Auf diese Weise entstand eine Literaturvielfalt, die für fast jede Instrumentenkombination und jeden Schwierigkeitsgrad etwas zu bieten hat.

12 Aufführung bei der Eighteenth Annual Convention der National Flute Association am 19.8.1990 in Minneapolis durch den NFA Professional Flute Choir.

Entwicklungsmöglichkeiten

Zusammengefaßt ergeben die bisher angesprochenen Stil- und Literaturbereiche eine beachtliche Breite. Die musikalischen und klanglichen Möglichkeiten, die in einem Flötenensemble stecken, sind aber damit noch nicht erschöpft. Entwicklungschancen liegen im noch differenzierteren Einsatz des Instrumentariums und vor allem im Literaturbereich Alte Musik.

Von der heute gebauten Boehmflötenfamilie werden in den Flötenensembles hauptsächlich Piccolo, Flöte, Alt- und Baßflöte verwendet. Entscheidende klangliche Verbesserungen ergeben sich schon durch den Einsatz einer einzigen Kontrabaßflöte, selbst bei einem Ensemble mit 20 und mehr Spielern. Der Gesamtklang wird dadurch zusammengefaßt und ausgeglichen, ähnlich wie der Klang eines Streichorchesters durch die Mitwirkung eines Kontrabasses. Im Flötenensemble läßt sich diese Wirkung durch mehrere sehr tiefe Flöten noch weiter verstärken. Leider scheitert dieses Ideal vieler Ensembles oft an den finanziellen Möglichkeiten. Ersatzweise kommt in erster Linie die Baßklarinetten in Frage, eventuell ein Violoncello. Fagott und gestrichener Kontrabaß empfehlen sich nur für große Flötenorchester. - Eine finanziell leichter zu bewältigende Verbesserung des Klanges ist durch "Medium Flutes", also kleine Flöten in Es, F und G, zu erzielen. In vielen Stücken können sie mit klanglichem Gewinn das Piccolo ersetzen, welches meistens eine unerwünschte Schärfung des Ensembleklanges bringt. Die Medium Flutes eignen sich aber auch dazu, das klangliche Loch zwischen Piccolo und Normalflöten auszufüllen. Bisher finden Flöten in Es gelegentlich in amerikanischen Flute Choirs, kleine F-Flöten in japanischen Flötenorchestern und kleine G-Flöten in irischen Flute-Bands Verwendung. Besser als die kleinen G-Flöten integrieren sich jedoch Es- und F-Flöten in den Gesamtklang.

Der historische Aspekt des Querflötenensembles in der Renaissance-Musik wurde schon angedeutet. Eine Ausweitung des Repertoires der Boehmflötenspieler in diese Richtung empfiehlt sich aber vor allem aus musikalischen Gründen. Über die methodischen Möglichkeiten, die sich darüberhinaus ergeben, wird später berichtet.

Musik des 16. und 17. Jahrhunderts für Boehmflöten-Ensemble

Die Instrumentalmusik dieses Zeitraumes orientiert sich an den Lagen der Singstimmen. Die Tonumfänge - und damit auch die Notation der einzelnen Instrumentalstimmen - lassen sich deshalb leicht systematisieren:

Sopran-Lage (S)	etwa c^1-g^2
Alt-Lage (A)	etwa f^0-c^2
Tenor-Lage (T)	etwa c^0-g^1
Baß-Lage (B)	(C,D) $F-c^1$

Die Oberstimme der Musik des frühen 16. Jahrhunderts wird meist mit "Discantus" bezeichnet und hat etwa den Umfang a^0-c^2 .

Wenn diese Stimmen nun mit Boehmflöten gespielt werden sollen, kommt dafür in erster Linie eine nach oben oktavierende Besetzung ("im Vierfuß", 4') in Frage. Für Discantus-Partien und Stimmen in S-, A- und T-Lage eignet sich also die Normalflöte, für Baßstimmen wird je nach Umfang eine Alt- oder eine Baßflöte gebraucht. Für die Musik des 17. Jahrhunderts kommt auch eine Besetzung in Originallage ("im Achtfuß", 8') in Betracht. Dann können Normalflöten nur S-Lage spielen, A-Lage erfordert die Altflöte, T-Lage die Baßflöte, B-Lage je nach Umfang die Großbaß- oder Kontrabaßflöte. - Es folgt eine Übersicht über die wichtigsten Besetzungstypen alter Instrumentalmusik und ihre Ausführungsmöglichkeiten mit Boehmflöten.

Lage	Register	Besetzung mit Boehmflöten
TTTB	4'	3Fl, Afl (Baß bis notiert G,F) 3Fl, Bfl (Baß bis notiert C)
ATTB	4'	3Fl, Afl o. Bfl 1.Fl oktaviert.
SATB	4'	3Fl, Afl o. Bfl 1. u. 2.Fl oktaviert. Sopran sollte nicht zu hoch liegen, nur bis notiert g ² . Möglich wäre S mit Picc, aber meist klanglicher Bruch zum A. Deshalb bei hohem Sopran besser: Kl.Fl in Es/F/G, 2Fl, Afl o. Bfl oder Picc, kl.Fl in Es/F/G, Fl, Afl o. Bfl
SSAT	8'	2Fl, Afl, Bfl
SATB	8'	Fl, Afl, Bfl, Gbfl o. Kbfl

Analog dazu sind natürlich auch SATTB, SSATTB u.ä. im 4' oder 8' möglich. Besetzungen mit 2 Sopranstimmen im 4' sind schwierig bezüglich Klang und Intonation.

Für Ensembles mit 8 oder mehr Flöten gibt es noch die klanglich reizvolle Möglichkeit der Kombination mehrerer Register, z.B.:

ATTB	im 2' (2 Oktaven höher) mit 2 Piccoli, 2 Flöten
	im 4' (1 Oktave höher) mit 3 Flöten, 1 Alt- oder Baßflöte
	im 8' (Originallage) mit Alt-, 2 Baß- und Großbaßflöte.

Wenn Kontrabaß- und Subkontrabaßflöten vorhanden sind, ist sogar ein 16'-Register (1 Oktave tiefer) möglich. - Eine Auswahl geeigneter Literatur findet sich am Ende der Repertoire-Liste.

Als kleine Komplikation bei der Wiedergabe von Alter Musik mit einem Flötenensemble bleibt die etwas ungewohnte Notation. Die Baßflötenspieler müssen beim 4'-Register aus dem Baßschlüssel spielen, was aber für die meisten mit einiger Übung zu bewältigen ist. Schwieriger ist die Klangnotation für die Spieler von G- und Es-Flöten. Notfalls müssen transponierende Stimmen hergestellt werden. Für Ensembles, die häufig Alte Musik spielen, hat sich die Verwendung der Altflöte in F bewährt, weil in diesem Fall die Lesetechnik der Altblockflöte sinngemäß übertragen werden kann.

Der Aufbau eines großen Querflötenensembles

Die Motivation zur Gründung von Querflötenensembles ergibt sich heute meistens aus dem Bedarf an Zusammenspielmöglichkeiten für die zahlreichen Querflötenspieler, die in konventionellen Formationen, wie Sinfonieorchester und Bläserquintett, nicht unterkommen. Dies gilt gleichermaßen für den Musikschul- wie für den Hochschulbereich. Die Erfolge einzelner Ensembles belegen jedoch, daß ein engagierter Leiter aus dieser Not auch eine Tugend machen kann, wenn er es methodisch geschickt und mit genauer Kenntnis der Literatur anpackt. Im professionellen Bereich ist dies einfacher, weil der Schwierigkeitsgrad der Literatur (fast) keine Grenzen setzt und es lediglich auf die Besetzung und das vorhandene Instrumentarium ankommt, welche Werke gespielt werden können. Im Bereich der Musikschulen, der Musikvereine und der Erwachsenenbildung (Volkshochschulen u.ä.) ist es schon schwieriger: größere Ensembles müssen dort meist aus kleineren entwickelt werden, Alt- und Baßflöten sind nicht von Anfang an vorhanden und ein Großteil der Literatur ist für den Einstieg zu schwierig. Für diesen Fall ist die folgende Übersicht gedacht. Die Zunahme der Mitspieler wird darin von oben nach unten dargestellt, die Einbeziehung von Alt-, Baß- und Piccolo-flöten von links nach rechts. Die Komponistennamen beziehen sich auf die Stücke der entsprechenden Besetzung in der Repertoire-Liste. Die Aufzählung erfolgt in steigendem Schwierigkeitsgrad. Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Bereich der alten Musik zu, weil sie trotz hohem musikalischem Anspruch spieltechnisch leicht zu realisieren ist. Geeignete Besetzungstypen werden durch die Stimmlagen-Abkürzungen gekennzeichnet.

	+ Afl	+ Bfl	+ 1-2 Picc
3 Fl Guiot	C.Ph.E.Bach,kl.Trios	Hotteterre	SAT
Hook op.83	ATB (hoher B)	ATB (tiefer B)	Walter,Skizzen
Boismortier op.7	Hook op.133	Pez	
Mozart, 5 Stücke			
Quantz Nr.1, 3			
Demachi			
Damase			
Feld			
Imbescheid			
4 Fl Joubert, Ouverture	v.Leeuwen, Turkey		Bücheler(+Afl)
Reicha, Menuett	TTTB,ATTB(hoher B)	TTTB, ATTB(tiefer B)	
Dittersdorf	Bozza, 3 Pieces		
Tcherepnin	Berthomieu, Cats		Lauber op.54
Graf	Hessenberg		
Maurice			
Paubon, Quatuor			
Shekov			
5 Fl Boismortier op.15	SATTB (hoher B)	SATTB (tiefer B)	
	Richter	Spielmannszug-	
	Denhoff,Cantus III	Repertoire ¹³	Lorenzo(+Afl)
	amerik. Repertoire	Boismortier op.15	
6 Fl Trios (chorisch)	Richter (2 Afl)	japan. Repertoire	Maasz
Sung	amerik. Repertoire	(+Afl)	SSATTB(+Afl)
Burger			
8 Fl Yates			
Angerer			
Schickele			
↓	↓	↓	↓

solistische oder chorische, gleichstimmige oder Stimmwerk-Besetzung

Weitere geeignete Literatur findet sich in den Repertoire-Listen, insbesondere bei den Bearbeitungen.

13 Stücke für 3 Spielmannsflöten in ces", Alt-Spielmannsflöte in fes' und Tenor-Spielmannsflöte in ces' können z.B. problemlos mit 3 Flöten, Altflöte in F und Baßflöte gespielt werden. Diese Literatur wurde jedoch nicht in die Repertoire-Listen aufgenommen.

Bei kleinen Ensembles bereitet die Aufstellung oder die Sitzordnung der Spieler keine Probleme. Ein mehr oder weniger geöffneter Halbkreis ist sinnvoll und üblich. Von etwa 8-9 Spielern an sollten jedoch Alternativen ausprobiert werden, insbesondere, wenn das Ensemble von einem Dirigenten geleitet wird und wenn vornehmlich Werke in chorischer Besetzung gespielt werden. Bei 9 Spielern sind z.B. zwei Halbkreise sinnvoll, ein innerer mit 3 und ein äußerer mit 6 Spielern. Für die "amerikanische Besetzung" hat sich die Anordnung der höchsten Stimme links und der tiefsten Stimme rechts - vom Zuhörer aus gesehen - bewährt. Alternativ dazu können beim großen Flötenorchester auch Piccolo und Flöten links, Altflöten rechts und Baß mit Kontrabaß in der Mitte plaziert werden.

Zur chorischen, also mehrfachen Besetzung im Flötenensemble noch einige Anmerkungen: Die Ausbildung heutiger Flötisten ist stark auf das Solo- und das Orchesterspiel ausgerichtet. Dabei kommt die Disziplin des Unisonospielens mit anderen Instrumenten und des einstimmigen Zusammenspiels mit Flötisten meistens zu kurz. Unentwickelte Fähigkeiten auf diesem Gebiet wirken sich in besonderem Maße bei chorischen Besetzungen im Flötenensemble aus. Die häufig geäußerte Ansicht, moderne Flöten würden im Unisono eben nicht gut klingen, hat ihren Ursprung nicht in akustischer Realität, sondern eher in einem Ausbildungsdefizit. Leider gilt dies gleichermaßen für den professionellen wie den Laien-Bereich. Aus dieser Sicht ist ein Flötenensemble, speziell bei chorischer Besetzung, die Hohe Schule des Zusammenspiels. Die folgenden Übungen können u.a. zur Entwicklung und zur Erhaltung dieser Tugend dienen. Die beschriebenen Arbeitsschritte sind gleichermaßen für solistische wie chorische, kleine wie große Besetzung geeignet.

Ausgewählte Übungen für Querflötenensembles¹⁴

Die Übungen werden bewußt so dargestellt, daß eine Anpassung im Einzelfall unumgänglich ist. Trotzdem werden die methodischen Schritte so genau wie möglich beschrieben. Bei allen mehrstimmigen Übungen ist darauf zu achten, daß die einzelnen Stimmen etwa gleich laut erklingen. Bei chorischer Besetzung dürfen die Unterstimmen stärker besetzt sein als die Oberstimmen. Die daraus resultierende Balance ist die beste Voraussetzung für einen homogenen Klang und eine gute Intonation.

Obwohl die Boehmflöte für die gleichschwebende Temperierung konzipiert ist, sollten im großen Flötenensemble Versuche mit reinen Dreiklängen gemacht werden. Für alle Übungen mit stehenden Akkorden gilt im Folgenden: Entweder zuerst den Grundton, dann die Quinte und zum Schluß die Terz intonieren, oder nach dem Grundton zuerst die Terz und dann die Quinte.

14 Variante der *Übungsreihe für Blockflötenchor*, siehe S. 95. Andere Ansatzpunkte und z.T. auch andere Ziele verfolgt Adah T. Mosello, a.a.O., S.47, mit ihren "Warm-up Exercises for Flute Choirs".

1. Einstimmen, Quintquartklänge, Moll- und Durdreiklänge

Zum Einstimmen dient ein Quintquartklang, weil reine Intervalle leichter zu hören sind als Primklänge. Ausgangspunkt bei Besetzung mit

4-5 Normalflöten $d^1 a^1 d^2 a^2 (d^3)$. Bei
6-10 Normalfl.: Verdoppelung von unten nach oben auffüllen, bei
11 und mehr Normalfl.: Verdreifachung von unten nach oben auffüllen.

x Flöten mit 1 Altfl.-Stimme $a^0/d^1 a^1 d^2 (a^2 d^3)$
oder $a^0/e^1 a^1 e^2 (a^2 e^3)$
oder $g^0/d^1 g^1 d^2 (g^2 d^3)$.

x Flöten mit je 1 Alt- und Baßfl.-Stimme $d^0/a^0 d^1 a^1 d^2 (a^2 d^3)$.

Wenn eine Großbaßflöte die tiefste Stimme ist, oktaviert diese den Alt, wenn eine Kontrabaßflöte tiefste Stimme ist, oktaviert diese den Baß nach unten. Das (anfänglich unbedingt solistisch zu besetzende) Piccolo spielt klingend a^3 (beim g-d-Quintquartklang g^3), gegriffen a^2 bzw. g^2 .

Auf diesen Klang werden die Flöten eingestimmt. Von dort aus

- diatonische oder chromatische Rückungen ab- und aufwärts, soweit sinnvoll. Zuerst mit langen Einzeltönen, dann als *Übung im Quintraum* (siehe S. 48) im Quintquartklang, legato.
- Von Quintquartklängen aus werden einzelne Moll- und Durdreiklänge in Grundstellung erreicht durch Wechsel einer Mittelstimme von der Quinte zur Terz. Akkorde einzeln ausstimmen, immer wieder zum Quintquartklang zurückkehren.
- Moll- und Durdreiklänge in Grundstellung, diatonisch oder chromatisch gerückt, ab- und aufwärts. Intonation!
- wie b) und c), jedoch mit Terzverdoppelung.
- Wechsel zweier Akkorde, z.B. Tonika - Dominante. Stimmführung nach dem Prinzip des nächsten Weges, unbedingt auswendig.
- Wechsel von mehreren Akkorden, z.B. Kadenz I IV V I.

2. Unisono

Aus dem Anfangs-Quintquartklang legato in die Unisono-Töne a oder d (bzw. e) übergehen. Einheitlicher Klang und gute Intonation!

- Übung im Quintraum*, siehe S. 48, im Quintquartklang und im Unisono abwechselnd.
- Diatonische Tonleiterstudien*, siehe S. 49, auswendig, unisono, legato.
- Einfache, cantabile Lieder auswendig, unisono, in verschiedenen Tonarten.

3. Leitereigene Dreiklänge


Die Kombination von 1 c) mit 2 b) ergibt eine Folge von leitereigenen Dreiklängen enger Lage in Grundstellung. Später auch in gemischter und weiter Lage sowie in Umkehrungen.

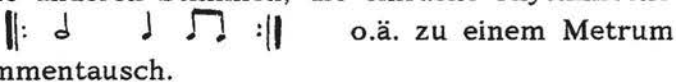
4. Akkorde mit Lagenwechseln und Umkehrungen

Vom Ausgangspunkt (enge Lage, je nach Besetzung, siehe 1 b) aus:

- a) Tiefste Stimme bleibt liegen, alle übrigen Stimmen spielen parallele Arpeggien auf- und abwärts (Lagenwechsel).
- b) Die Oberstimme oder eine Mittelstimme bleibt liegen, die übrigen Stimmen spielen parallele Arpeggien auf- und abwärts (Umkehrungen).
- c) Alle Stimmen spielen Arpeggien parallel auf- und abwärts.
- d) Die Spieler wählen einen der Dreiklangstöne frei, auf Zeichen wird zum nächsthöheren (nächsttieferen, einem anderen) Dreiklangston gewechselt.
- e) "Präludieren" mit Dreiklangstönen. Jeder Spieler wählt den rhythmischen und melodischen Verlauf innerhalb der Dreiklangstöne frei.

5. Artikulation, Rhythmus, Tempoübergänge

Es ist erst sinnvoll, im Ensemble an der Einheitlichkeit der Artikulation zu arbeiten, wenn in den bisher beschriebenen Bereichen Quintquartklänge, Dreiklänge und Unisono gute Ergebnisse erzielt werden. Dann einen leicht zu intonierenden Akkord wählen und mit einfachen artikulatorischen Mustern koppeln, z.B. 

- a) Portato-Tonwiederholungen, später Nonlegato, Staccato. Gleiche Notenwerte repetieren, genau zusammen, nicht schneller werden. Kein Zungenabschluß beim Kürzen der Notenwerte, nicht unabsichtlich die Dynamik und den Härtegrad am Anfang der Töne verändern.
- b) Die gleichmäßigen Notenwerte bleiben in einigen Stimmen erhalten. Sie werden zum Metrum für die anderen Stimmen, die einfache rhythmische Modelle spielen, z.B. 

Diese Übungen sollen in verschiedenen Tempi sowohl mit als auch ohne Führung durch einen der Spieler oder den Dirigenten ausgeführt werden. Ein langgezogenes Accelerando oder Ritardando anstelle des konstanten Tempos, gekoppelt mit einer der Grundartikulationsarten, ist eine der schwierigeren Varianten dieser Übung.

Die Grundartikulationen legen lediglich fest, welcher Teil des Notenwerts ausgehalten und welcher durch eine Artikulationspause ersetzt wird. Davon unabhängig, aber ebenfalls zur Artikulation gehörig, ist die Qualität des Tonanfangs, definiert durch eine Skala von hart bis weich. Durch die Vorstellung unterschiedlicher Konsonanten und Konsonantenkombinationen lassen sich zahlreiche Modifikationen sowie Betonungsfolgen hervorbringen.¹⁵

¹⁵ vergl. Kees Boeke: The Complete Articulator. Schott Mainz ED 12261.

Üblicherweise wird automatisch kurz mit hart und lang mit weich gekoppelt. Es empfiehlt sich, zur Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten die traditionellen Automatismen aufzulösen, also auch z.B. hartes Portato und weiches Staccato in die Übungsreihe einzubeziehen.

Für den Wechsel des Härtegrades, den Wechsel der Grundartikulationen und deren stufenlose Übergänge findet sich eine Übungsfolge in der *Sammlung spieltechnischer Übungen*, S. 43ff. Diese kann unverändert auch auf Quintquartklänge oder Dreiklänge im Ensemble angewendet werden.

6. Dynamik - Intonation

Wenn in den Bereichen Quintquartklänge, Dreiklänge und Unisono gute Ergebnisse erreicht wurden, kann mit dynamischen Übungen begonnen werden. Prinzipiell soll zuerst Stufendynamik, dann erst Übergangsdynamik geübt werden. Für die erste Übungsfolge wird das Ensemble in zwei Gruppen geteilt. Beginn wie oben mit Quintquartklang oder Dreiklang, z.B.:

a)

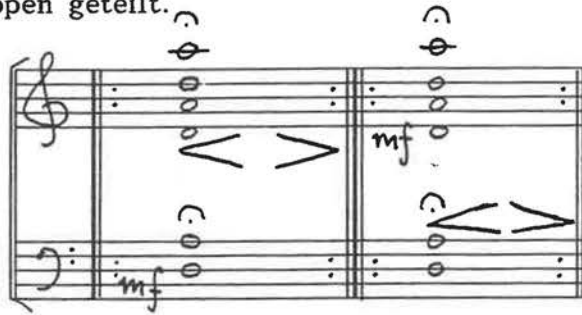
- b) Wie a), es entfallen jedoch die Pausen. Wechsel der Dynamik subito.
 c) Wie b), jedoch legato, also beim Wechsel der Dynamik nicht neu artikulieren.
 d) Die beiden Gruppen wechseln die Dynamik in Gegenbewegung:

- e) Wie d), jedoch ohne Pausen.
 f) Wie e), jedoch Wechsel der Dynamik im Legato.
 g) Alle Stimmen wechseln die Dynamik gemeinsam. Intonationskontrolle!

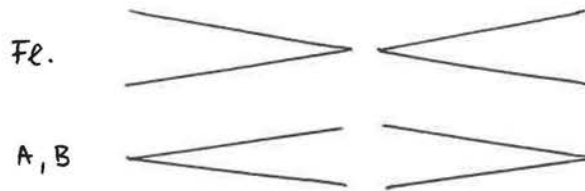
- h) Wie g), jedoch ohne Pausen, dann mit Legato-Wechsel.

Für die erste Übungsfolge mit Übergangsdynamik wird das Ensemble wieder in zwei Gruppen geteilt.

i)



j) Wie i), die beiden Gruppen des Ensembles führen die Dynamik jedoch in Gegenbewegung aus.



k) Wie j), jedoch mit gemeinsamer Dynamik der beiden Gruppen. Intonationskontrolle!

Zahlreiche beim Solospiel gebräuchliche Übungen können unisono (oder im Quintquartklang) auch im Flötenensemble ausgeführt werden, so z.B. die Folgen, die aus "De la Sonorité" von Marcel Moyse¹⁶ bekannt sind.

7. Kombinationen

Die meisten der beschriebenen Übungen konzentrieren sich auf einen Parameter. Wenn die Anfangsschwierigkeiten überwunden sind, sollen zwei, später drei und mehr Aspekte kombiniert werden. Die Möglichkeiten sind so zahlreich, daß sich ein Ensemble damit jahrelang beschäftigen kann.

Beispiele für fortgeschrittene Ensembles:

- Leitereigene Dreiklänge A-Dur, weite Lage, Nonlegato, durch eine Oktave.
- Parallele Arpeggien in c-Moll, beginnend in enger Lage, sehr tief, auf jedem Akkord Fermate mit Schwellton.
- Quintraumübung "Dur" im Quintquartklang, legato, anfangs crescendo und accelerando, dann diminuendo und ritardando, genau zusammen, ggf. chorisches atmen.

¹⁶ Leduc, Paris 1934. Die Idee dieser Übungen geht auf Th.Boehm zurück.

Repertoire-Listen

Die Zusammenstellung erfolgte ausschließlich nach vorliegenden Notenexemplaren, nicht nach Verlagskatalogen oder gedruckten Literaturverzeichnissen. Die Originalkompositionen für 3 bis 22 Flöten und die Bearbeitungen für größere Flötenensembles werden möglichst vollständig verzeichnet. Von den Bearbeitungen für 3 bis 4 Flöten wird lediglich eine Auswahl aufgezählt, weil für diese Besetzungen in ausreichendem Umfang Originalmusik existiert.

Zur besseren Übersicht wurden die Werke für 3 und 4 Flöten in ältere und jüngere Werke geteilt, die Grenze wurde etwa 1840 gezogen. Die Werke der älteren Gruppe sind für konische Flöten alten Systems geschrieben, die der jüngeren Gruppe in der Regel für Boehmflöten. Dadurch wird diese Literaturliste auch für Traversflötenspieler interessant.

Abkürzungen:

Picc	Piccoloflöte in C
kl.Fl	"Medium Flute", kleine Flöte in Es, F oder G, evtl. Picc
Fl	Flöte in C
Fl d'am	Flauto d'amore in As
Afl	Altflöte in G (g ⁰)
Bfl	Baßflöte in C (c ⁰)
Gbfl in C	Baßflöte in c ⁰ mit Extension bis G, "Pinschofon"
Gbfl	Großbaßflöte in G oder F
Kbfl	Kontrabaßflöte in C
*	auch chorische Besetzung möglich

Baßklar	Baßklarinette
Fag	Fagott
Git	Gitarre
Glsp	Glockenspiel
Hf	Harfe
Klar	Klarinette
Kb	Kontrabaß
Klav	Klavier

Eine Liste der Verleger-Abkürzungen findet sich am Ende der Repertoire-Liste.

3 Querflöten (Barock bis ca. 1840)

- André, J.A.: Trio G-Dur op.27. Belwin & Mills
Beethoven, L. van: Trio G-Dur. Amadeus GM 1100, vergl. Call, op.2/1
- Trio op.87, bearb. 1825. ZM 2359
Berbiguier, B.T.: 3 Trios B-Dur, a-Moll, D-Dur op.51/1-3. Southern SS 60-62
Boismortier, J.B. de: 6 Sonaten op.7 (1725). Schott FTR 94, 95; Faksimile Fuzeau 5257
Bourdani: Trio for three German Flutes; in: Fundstücke 2: Ricordi Sy 2672
Call, L. de: Trio G-Dur op.2/1 (fälschlich Beethoven zugeschrieben); Kunzelmann
GM 1100
- Trio G-Dur op.2/1 und G.H.Köhler: Amusement op.117. Amadeus BP 852
- Trio D-Dur op.2/2.. Amadeus BP 618
- Trio e-Moll op.31. Amadeus GM 952; Partitur Syrinx
- Serenade D-Dur op.41. Amadeus BP 2274
Costanzo: 4 Trios C-Dur, B-Dur, Es-Dur, F-Dur. Southern SS 40, 41, 46, 47
Croubelis, D.S. del: Sonata per tre flauti traversi. ZM 30440
Demachi, G.: Trio G-Dur. Doblinger DM 141
Devienne, F.: 6 Trios G, D, F, C, g, A op.19. Billaudot, 2 Bände
- Trio C-Dur Nr.3 (eigentlich op.19/4). Eulenburg GM 761
- Trio g-Moll op.19/5. Simrock
Ditter, Ch.L.: 12 Pièces concertantes op.26. Kunzelmann GM 1316a, b
Dornel, A.: Sonate à 3 Dessus. UCP CM 12; in: Fundstücke 1, Ricordi Sy 2671
Dôthel, N.: 6 Sonaten. SPES AM 16
- Trio e-Moll. Schott FTR 161
Dusseck, F.: Notturmo C-Dur. Schott 6183
- Trio oder Notturmo G-Dur. Amadeus BP 2014
Fürstenau, A.B.: 3 Trios op.14. Kunzelmann GM 1101; ZM 31260 (mit Partitur)
- Grand Trios C-Dur op.66/1 und F-Dur op.66/2. N 2185, N 2337
- Grand Trio F-Dur op.118. IMC
Gabrielski, J.W.: Trio A-Dur op.10/1. ZM 2559
- Grand Trio concertant D-Dur op.31. Southern SS 196
- Grand Trio Es-Dur op.78/1. Amadeus GM 1153a
Gianella, L.: 2 Trios D-Dur op.27. UE 16 999a
Haydn, J.: 3 Trios (zeitgenössische Bearbeitung). IMC
Hoffmeister, F.A.: Trio (Terzetto) D-Dur op.16 "Huhn, Kuckuck und Esel".
Carus 16.006; Heinrichshofen PE 6018.
Hook, J.: 6 Sonaten op.83 (1797). Heinrichshofen, 2 Bde. N 1892, 1893; Rubank
- op.83/2 F-Dur. Schott 10 095
- op.83/4 G-Dur. Boosey & Hawkes
- 6 Trios op.133 (ca.1811-1816); 2Fl, Afl bzw. Fl, 2Afl. Tonger FO 101, FO 102
Hotteterre, J.M.: Airs et Brunettes; 3 Fl bzw. 2Fl, Bfl. Faksimile Minkoff;
in: Fundstücke 1, Ricordi Sy 2671
Köhler, G.H.: Amusement D-Dur op.113. Tonger FO 107
- Amusement G-Dur op.117 (nach Call, op.2/1). Amadeus BP 852
Kuhlau, F.: 3 Trios D-Dur, g-Moll, F-Dur op.13. Billaudot
- Trio G-Dur op.86/1. Billaudot
- Trio D-Dur op.86/2. Billaudot; Partitur Syrinx
- Trio Es-Dur op.86/3. Billaudot
- Trio h-Moll op.90. Schott FTR 125; Billaudot; Partitur Syrinx

- Kummer, K.: Trio G-Dur op.24. Cundy-Bettoney
 - Trio D-Dur op.30. Kunzelmann GM 1154
 - Trio e-Moll op.52. Kunzelmann GM 1151
 - Trio C-Dur op.53. Cundy-Bettoney
 - Trio D-Dur op.58. Broekmans & van Poppel
 - Trio A-Dur op.59. ZM 1351
 Lidarti, Ch.G.: Trio F-Dur. ZM 31400
 Mercadante, S.: 3 Serenades. Belvin; Boccaccini & Spada
 Mozart, W.A.: 5 Stücke (zeitgen. Bearb.) UE 16 157 L
 Neumann, H.: Grand Trio A-Dur op.14. Cundy-Bettoney
 Pez, J.Ch.: Symphonia D-Dur; 3 Fl (evtl. 2 Fl und Bfl). Schott FTR 60
 Pleyel, I.: Trio pour trois Flûtes, in: Fundstücke 2, Ricordi Sy 2672
 Pössinger, F.A.: 6 Stücke op.5. Amadeus BP 2505
 Pränzer, J.: Terzetti 1, 4, 5. Southern ST 594-596
 Quantz, J.J.: 3 Trios QV 3:30-32. Peters 9479
 - Trio D-Dur Nr.1. Eulenburg GM 745
 - Trio D-Dur Nr.2. NMA 116
 - Trios D-Dur Nr.1 und Nr.3. Heinrichshofen N 2108
 Reicha, A.: Trio D-Dur op.26. Faks. McGinnis & Marx (BA); Broekmans 1515
 Rozelli (= F.Ruge, op.2/5; wohl von J.Scherer): Sonata I G-Dur. ZM 2486
 Tulou, J.L.: Trio Es-Dur op. 24. ZM 2370
 - Souvenir anglais. Fantasia op.50. Zerboni
 - Trio F-Dur op.65. IMC
 Walckiers, E.: Großes Konzert-Trio op.2. Kunzelmann GM 789
 - Trio Es-Dur op.93/1. Kunzelmann GM 790
 Weber, C.M.v.: Freischütz (zeitgen. Bearb.) ZM 2555
 Weidemann, K.F.: 2 Sonaten op.3. Amadeus BP 2077
 - Sonate D-Dur op.3/3. Nova Music London

3 Querflöten und Basso continuo/Violoncello/Klavier

- Boismortier, J.B.de: 6 Sonaten op.34 (1731): 3Fl, Bc. Amadeus BP 2571-2576
 - Sonate G-Dur op.34/2; 3Fl, Bc. Heinrichshofen N 3422
 - Sonate e-Moll op.34/3; 3Fl, Bc. Schott 4975
 - Sonate a-Moll op.34/6; 3Fl, Bc. Schott 4969
 Droste-Hülshoff, M.F. von: Concertante D-Dur; 3Fl, Klav (Orchester). Billaudot
 Lidarti, Ch.G.: Quartett C-Dur; 3Fl, Vc o. Fag. ZM 31640
 Moyse, L.: 4 Pieces; 3Fl, Klav. Schirmer
 Rorich, C.: Burleske; 3Fl, Klav. Amadeus BP 2338

3 Querflöten (ca. 1840 bis zur Avantgarde)

3 Fl, wenn nicht anders angegeben

- Apothèloz, J.: Les Pipeaux d'argent. Foetisch
Barrère, G.: Deux Pièces Brèves. C.Fischer
Bouvard, J.: Variations sur quatre chansons. Tomi Berg M 108
Braun, G.: Atemwege (1989). Flautando
Cameron, R.: Kyrie (Mantra) (1972); 3 Fl mit 1 Afl. Zalo
Castèrède, J.: Flûtes en vacances; 3 oder 4 Fl. Leduc
Cavally, R.: The Flute Family Sketch; Picc, Fl, Afl. Southern SS 819
Classens, H.: Danza scherzettino. Filippo et Combre
Cotton, S.: Various Trouts. Möseler 21.034
Damase, J.-M.: Suite Pastorale (1988). Billaudot
Defaye, J.M.: Six pièces d'audition. Leduc 25.927
Delbercq, L.: Accord tripartite. Tomi Berg M 106
Eder, H.: Vorspiel, Zwischenspiel & Melodie op.76/2. Doblinger 05 024
Erdmann, Helmut W.: Trio II (1973). Sikorski 836
Feld, J.: Petit Divertissement. Leduc AL 25 363
Genzmer, H.: Trio (1990). EP 8740
Göttsche-Niessner, F.: Kindertrios. ZM 32360, 32370
Guiot, R.: Dix pièces faciles. Tomi Berg M 106
Haubenstock-Ramati, R.: Interpolation; 1-3 Fl. UE 13078
Heiss, J.: Four Movements (1969). Boosey and Hawkes
Hoch, P.: Rounds (1992); 2Fl, Afl. Mieroprint
Hovhanness, A.: The Spirit of Ink op.230. Peters New York 66324
Huber, K.: Oiseaux d'argent. Ed. Transatlantiques
Imbscheid, A.: 4 Miniaturen (1980). Bosse BE 156
Jacob, G.: Introduction & Fugue; Picc, Fl, Afl. Emerson 45
Kelterborn, R.: Terzett (1982). UE 17 293
Koechlin, Ch.: Trois Divertissements; 2 Fl, Afl. Schneider, Paris (vergr.)
König, H.: Intermezzo. ZM 2695
Leeuwen, A.van: Sonatina in the old Style. C.Fischer
Lombardo, R.: Trios for fun. Alry
Lorenzo, L. de.: I tre Virtuosi op.31. ZM 1642 , Neuausgabe ZM 32230
Manicke, D.: Richard-Strauss-Metamorphosen. Syrinx
Michael, F.: Tre Capricci op.65/2; Picc, Fl, Bfl. ZM 22520
- Dumka op.69. ZM 29920
Michelis, V. de: L'avvenire? op.136. Bèrben 2924
Novàk, J.: Panisci fistula. Zanibon
Olive, V.: Out of context; 2 Fl, Afl. Furore 131
Pfundt, R.: Terzenspiel; 2 Fl, Afl. Ebert EMV 91022
Plompen, P.: Silhouetten (1985); 3 Afl. Donemus
Schneider, W.: Suite capricieuse. Möseler 21.015
Schulé, B.: Hirtenmusik op.124; 3Fl o. 2Fl, Afl in F o. G. ZM 2999
Sciortino, P.: XYZ; Picc, Fl, Afl. Leduc 27 694
Shekov, I.: Skizzen zum Wochenende. Tomi Berg
Steen, P. van: Right side up. Broekmans & van Poppel 1549
Stein, G.: Variationen und Intermezzi. Möseler 21.033
Tcherepnin, A.: Trio op.59. Belaieff 220
Tomasi, H.: Trois Pastorales. Leduc
Walter, F.: Skizzen; 3Fl, z.T. mit 2Picc. ZM 1871
Witschurke, G.: Fünf Spielstücke. Ebert EMV 91006

Wystraete, B.: Trio. Leduc 26.292
Zander, H.J.: Divertimento. Hüllenhagen & Griehl, Hamburg, Nr.3100
- 5 Bagatellen. Mösel 41.138

4 Querflöten (ca. 1760 bis ca. 1850)

4Fl, wenn nicht anders angegeben.

Briccialdi, G.: Quartetto A-Dur. Zanibon 6451
Call, L. de: Quartett G-Dur. Kunzelmann GM 913
Cardon, J.: Quatuor pour quatre flûtes. ZM 30430
Croubelis, D. S. del: Quatuor a IV Flauti traversieri. ZM 30420
Dittersdorf, C.D.v.: Nocturne / Cassation D-Dur. Schott 5886; Doblinger DM 543
Fürstenau, A.B.: Quartett F-Dur op.88. Broekmans & van Poppel 15998; ZM 2687
Gabrielsky, J.W.: Grand Quatuor concertante A-Dur op.53/2. Belwin
- Quartett e-Moll op.53/3. Syrinx
Gianella, L.: Quartett G-Dur op.52. UE 16 995a; Partitur Syrinx
Graf, F.H.: Quartett D-Dur. Eulenburg GM 819
Klöffler, J.F.: Quartetto concertante Nr.1 D-Dur "Der Ruf und das Gespräch". ZM 2831
- Quartetto concertante Nr.2 C-Dur "Die zärtlichen Freunde". ZM 2832
- Quartetto concertante Nr.3 G-Dur "Die traurigen und klagenden Freunde". ZM 28330
- Quartetto concertante Nr.4 D-Dur "Die standhaften Freunde". ZM 28340
- Quartetto concertante Nr.5 A-Dur „Die empfindsamen Freunde“. ZM 28350
- Quartetto concertante Nr.6 G-Dur „Die fröhlichen Freunde“ ZM 28360
Köhler, E.: Großes Quartett D-Dur op.92. ZM 2607; Partitur Cundy-Bettoney
Kuhlau, F.: Quartett E-Dur op.103. Peters 8085; Billaudot
Maschek, P.: Quartett G-Dur. Tonger FO 108
Neukomm, S. von: Serenade Es-Dur; 3Fl, Afl o. Klar. Tonger FO 106
- Notturmo B-Dur; 2Fl, Afl o. Klar, Klar o. Bfl. ZM in Vorbereitung
Rabboni, G.: Quartett D-Dur op.22. ZM 2947
Reicha, A.: Quartett D-Dur op.12/ op.27. Amadeus BP 2084; Part. Cundy-Bettoney
- daraus: Menuett. ZM 1041
- Harmonique imitée ou trois Adagios op.18. Tonger FO 103
- Sonate G-Dur op.19. Billaudot
Schneider, G.A.: Quartett Es-Dur op.68. Ashdown
- Quartett F-Dur op.72. Ashdown
- Quartett D-Dur op.80. BP 2346; Ashdown
Soussmann, H.: Quartett G-Dur op.27/1. Southern ST 197
Stabinger, M.: 6 Quartette op.6. ZM 32160
Walckiers, E.: Großes Konzert-Quartett fis-Moll op.46. ZM 2606
- Quartett F-Dur op.70. Broekmans & van Poppel 1575
11 Stücke (Händel, Kraus, Naumann u.a.), bearb. im 19.Jahrh. Autogr. Mus.AM 032

4 Querflöten und Basso continuo/ Klavier

Boismortier, J.B.de: 6 Konzerte op.15; siehe: 5 Querflöten
Bonneau, P.: Divertissement; 4Fl, Klav (Orchester). Leduc 21 775
Campioni, C.A.: Sonata pastorale. ZM 2528
Molter, J.M.: 3 Quartette (eines davon orig. für 2 Terzfl, 2Fl). UE 16 745¹⁷
- Concerto A-Dur. Nova Music NM 173

¹⁷ Ergänzung eines hier unvollständigen Satzes in: J.M.Molter: Concerto I F-Dur; 4 Altblockflöten, Bc. Heinrichshofen N 2197

4 Querflöten (ca. 1850 bis zur Avantgarde)

4Fl, wenn nicht anders angegeben.

- Allers, H.-G.: Divertimento op.13. ZM 2837
Bacchus, P.: Quartet; 4Fl mit je 1 Picc, Afl, Bfl. Flute Force, New York
Bartolozzi, B.: Sinaulodia; 4Fl mit 3Picc, 1Afl. Zerboni/Schott 7117
Beckmann, H.: Uptime; 4Fl mit 1Afl. K&N 1502
- Four People; 2Fl, 2Afl. K&N 1504
Beney, A.: Calligraphies (1979). Leduc
Bentzon, N.V.: Quartetto tertio op.385 (1976). Hansen 4321
Berthomieu, M.: Arcadie. Ed. Marbot, Hamburg
- Cats; 3Fl, Afl. Billaudot
Blarr, O.G.: Arba'a challilim; 4Fl mit 4Picc, 2Afl. K&N 1503
Bosseur, J.Y.: L'accent et l'écart. Ed. Transatlantiques
Bozza, E.: Trois Pièces; 4Fl (besser 3Fl, Afl). Leduc
- Jour d'été à la Montagne. Leduc
- Deux Esquisses. Leduc
Braun, G.: Portrait 1. Bosse BE 555
Braun, P.M.: 2 Fantasiën (1952/83). Tonger A 12
Bücheler, F.: Kleine Studie; 3Fl (+1 Picc), Afl. ZM 2163
Castèrède, J.: Flûtes en vacances; 3 o. 4Fl. Leduc
Coolidge, R.A.: Point silver Point. Southern ST 309
Damase, J.-M.: Quatuor de Flûtes. Billaudot
Decoust, M.: Eole; 4Fl mit 3Picc, 1Afl, 2Bfl, 1Gbfl in C, 1Kbfl. Salabert
Defaye, J.-M.: Six pièces d'audition. Leduc 25 931
Genzmer, H.: Quartett (1988). EP 8750
Giovanni, C.: Sounds for Flutes; 4Fl*. Dorabet, Beverly Hills
Goor, J. van de: Cycli (1987); 2Fl, 2Afl. Donemus
Gubaidulina, S.: Quartett (1977); 4Fl mit 4 Afl. Sikorski 1918
Guiot, R.: Divertimento-Jazz; 3Fl, Afl. Lemoine 25 103
Hekster, W.: Statement (1974). Donemus
Hermans, N.: Impressieflitsen (1967). Donemus
Hessenberg, K.: Quartettino op.99; 3Fl, Afl. ZM 2085
Hilger, M.: Variationen über das berühmte Menuett von L. Boccherini. BA 6888
Hofmann, W.: Cantus avium; Picc, 2Fl, Afl. ZM 2491
Jeanjean, F.: Ski-Symphonie. Billaudot
Jongen, J.: Two Paraphrases; 3Fl, Afl. Southern
Joubert, C.H.: Fuite de dances; 4 Fl*. Tomi Berg T 115
- Suite barométrique. Tomi Berg M 107
- Ouverture; 4Fl*. Billaudot
Keizer, H.: Het Keizerkwartet (1985); 4Fl mit 1Picc, 2Afl, 1Bfl. Donemus
Keller, H.: Puzzle. Hug 11 127
Kronke, E.: Paraphrasen über ein eigenes Thema. ZM 1239
Labey, M.: Cantilène op.43. Billaudot
Lantink, F.W.: In memoriam G.M.Blok (1985); 4Fl mit 4Picc, 4Afl, 2Bfl. Donemus
Lauber, J.: Visions de Corse op.54; 4Fl mit 1Picc. ZM 2608
Leeuwen, A. van: Turkey in the Straw; 3Fl, Afl. Southern SS 253

Lemland, A.: Etat d'Horizon 2 "L'Eté"; 4Fl mit 1Picc. Billaudot
 Lorenzo, L. de: I Segnaci di Pan. Capriccio fantastico. ZM 32450
 Loucheur, R.: Divertissement; 4Fl mit 3Picc, 2Afl, 1Bfl. Billaudot
 Louvier, A.: Neuf Carrés; 4Fl mit 4Picc, 2Afl, 1Bfl. Leduc 25.014
 Maurice, P.: Suite. Billaudot
 McGinty, A.: Epigrams. Alry Publ., Denver
 McKay, G.F.: Lyric Poem. Southern SS 876
 Medek, T.: Quartett-Flötenuhr. Moeck 5366
 Meijering, Ch.: No shit, no flies (1987); Donemus
 Meyer, J.: Castandelle. Billaudot
 Michael, F.: Quartetto sereno op.53; Picc, 2Fl, Bfl. ZM 2379
 - Due Canzoni op.65/1 (1987); Fl, Afl, Bfl, Gbfl. ZM 22510
 Michelis, V. de: Notturmino op.37 (ca.1860). Broekmans & van Poppel 1516
 Norby, E.: Schubert-Variations; 2Fl, 2Afl. Egtved, Dänemark
 Offermans, W.: Just a short version; Picc, 2Fl, Afl. ZM 2988
 Paubon, P.: Anouchka. Billaudot
 - Quatre aspects féminins (1976). Billaudot
 - Quatuor pour flûtes (1968). Billaudot
 - Pour quatre Flûtes (1992); Fl mit Picc, 2Fl, Afl. Billaudot
 Ponjee, T.: Invisible sounds (1985); 4Fl mit 1Picc, 2Afl, 1Bfl. Donemus
 Powning, G.: Children's Suite; Picc, 2Fl, Afl o. Bfl*. Alry
 Ramovs, P.: Nokturno. Peters Leipzig 10446
 Rüter, W. de: Fluitkwartet (1978); Picc, 3Fl mit 3Afl. Donemus
 - Fluitkwartet II (1986); Picc, 2Fl, Afl. Donemus
 Schmitt, F.: Quatuor de Flûtes op.106. Durand
 Shakarian, R.: Flute Quartett. Broekmans & van Poppel 1327
 Shekov, I.: Introduction und Rondo. ZM 2737
 - Concertino; 3Fl, Afl. ZM 31160
 Snyder, R.: Lexicon; 4 Fl*. Privatdruck USA
 Sollberger, H.: Grand Quartet for Flutes in Memoriam F. Kuhlau. McGinnis & Marx
 Tcherepnin, A.: Quartett op.60. Belaieff 221
 Trojan, M.: Epitaphe (1986). BA 7117
 Voorn, J.: Divertimento (1978); 3Fl, Afl. Donemus
 Wanhausek, C.: 10 Miniaturen. Doblinger 05 023
 Weiss, F.: Amadeomania (1990). Tonger A 16
 Wystraete, B.: Quatuor; 4Fl, Klav ad. lib. Leduc 26.093
 Yun, I.: Quartett (1986); 4Fl mit je 2 Picc, Afl, Bfl. Bote & Bock

5 Querflöten

Besozzi, A.:/G.Tartini: Sonate G-Dur; 4Fl, Bfl (Afl,Fag). ZM 32620
 Boer, J. den: Cirrus (1973); 5Fl*. Donemus
 Boismortier, J.B.de: 6 Konzerte op.15 (1727). 5Fl o. 4Fl, Bfl*; Faksimile SPES;
 3 Hefte BA 6884-6886(ohne orig.Bc-Bez.), 6 Hefte Billaudot (ohne Bez.),
 Nr.1-3: Hofmeister 7342 (mit orig. Bezifferung!)
 Booren, J. van den: Birds (1975); 4Fl (mit 3Picc, 1Terzfl, 3Afl), Afl (mit Picc).Donemus
 - Für Elise; Picc, Terzfl, Fl, 2Afl. Donemus
 Brown, R.: Three Fugues; 3Fl, 2Afl. Western Intern.Music, Los Angeles
 Campioni, C.A.: Sonata pastorale; 4Fl, Afl. ZM 2528

Denhoff, M.: Cantus III; 5Fl o. 4Fl, Afl. Tonger A 7
 Eynden, F. van den: Microfonie (1971); 4Fl, Afl. Donemus
 Giltay, B.: Divertimento (1963). Donemus
 - Elegie (1969); Afl solo, 4Fl. Donemus
 Haidmayer, K.: 3 Miniaturen (1979); 5Fl. Schulz
 Herald, T.: Wind Theme; Picc, 2Fl, Afl, Bfl*. Little Piper
 Levy, E.: Five; Picc, 3Fl, Afl. Southern ST 312
 Lorenzo, L. de: Sinfonietta op.75; 4Fl(3.Fl mit Picc), Afl. EP 6276
 Mihelcic Chorus V. Drustva Slovenskih Skladateljav Ljubljana Ed.DSS 1212
 Paubon, P.: Entre Amis; Fl mit Picc, 2Fl, Afl, Bfl. Billaudot
 Pflüger, H.G.: Metamorph (1982); Picc, 2Fl, Afl, Bfl. Tonger FO 104
 Praag, H.C. van: Sonata (1963). Donemus
 Richter, G.(19.Jahrh.): Quintett F-Dur; 4 Fl, Fl d'am o. Afl. Kunzelmann GM 1315
 Rüter, W. de: Fluitkwintet II (1978); Picc, Fl, 3Fl mit 3Afl. Donemus
 Schulé, B.: Jubilation op.111; 3Fl, Afl, Bfl*. U.Techt, Hamburg UT 204
 Ujj, V.: Lustige Flötenmusik; Picc, 3Fl, Afl. ZM 2974

6-7 Querflöten

Boer, J. de: Elements (1979/82); 6Fl. Donemus
 Bown, N. K.: Reflection and Joy; Picc, 4-5Fl, Afl*; Little Piper
 Burger, S.: Die Mini-Bigband; 6Fl*. Heinrichshofen N 1447
 Christensen, J.: Faces; Picc, 4Fl, Afl, Bfl. Southern ST 535
 - Four Sayings; 4Fl(+1Picc), Afl ad lib., Bfl ad lib.* Belvin-Mills
 Effinger, C.: Cloud Forms op.107; 4Fl(+1Picc), Afl, Bfl*. Alry
 Ephross, A.: The bells of Dunkirk; Picc, 4Fl, Afl, Bfl*. Southern ST 591
 Giltay, B.: Polychromie II (1972); Picc solo, Fl solo, Afl solo, 4Fl, Tonband. Donemus
 Lauermann, H.: Motetus II (1990); 2Fl, Fl mit Afl, 2Afl, Bfl, Fl mit Gbfl. Doblinger 05026
 Maasz, G.: SpassetterIn; 2Picc oder andere hohe Flöten, 4Fl. U.Techt, Hamburg UT 203
 Maury, L.: Changes; Picc, 5Fl, Afl. Western Intern. Music AV 176
 Mayne, K.: Variations on a Pastoral Theme; 4Fl, Afl, Bfl. Cambria
 McGinty, A.: Masques; Picc, 4Fl, Afl o. Bfl. Alry FC 84
 Medek, T.: Abfahrt einer Dampflokomotive (1976); Picc, 2Fl, 2Afl, Bfl. Moeck 5252
 Moyse, L.: Une Affaire de Famille; Picc, 4Fl, Afl, Bfl, Klav. Schirmer
 Powning, G.: Four Moods of Pan; Picc, 4Fl, Afl o. Fl*. Alry
 Richter, G. (Anf.19.Jh.): Divertimento F-Dur; 4Fl, 2 Fl d'am o. 2Afl. Kunzelm. GM1289
 Roden, R.R.: Elegance; 5Fl (mit Picc, Terzfl), Afl*. Southern ST 217
 Sung, S.: Meditation; Fl solo, 5Fl(evtl. mit Afl o. Bfl)*. Southern ST 427
 Trojan, M.: Les Couleurs de la Pluie; 5Fl, Afl. Sikorski 840
 Walters, H.L.: Scenes from the West; Terzfl. o. Fl, 3Fl, Afl o. Fl, Bfl o. Fl.* Rubank
 Wendel, M.: Pièce breve op.18 (1964); Picc, 4Fl, Afl. ZM 2727
 Wilder, A.: Movement; Picc, 2Fl, 2Afl, Bfl. Margun Music, Ausl. Bote & Bock
 Wystraete, B.: Passeriforme; 7Fl o. 5Fl, Afl, Bfl. Leduc
 Zaninelli, L.: Three Children's Dances; Picc, 3Fl, Afl, Bfl*. Zalo

8-11 Querflöten

- Angerer, P.: *Il Promesso* (1976); 8Fl. Doblinger 06599/06600
Brant, H.: *Angels and Devils* (1931/32); Fl solo, 3Picc, 5Fl, 2Afl. MCA Music
Brontos, S.: *Flute Suite op.41*; 2Picc, 6Fl, Afl, Bfl. Alry Publ.
Bru, F.: *La Disparation*; 10Fl o. 5Fl. Billaudot
Callahan, Ch.: *Prelude and Fugue*; 6Fl, Afl, Bfl ad lib.* LFE
David, Th.Chr.: *Toccata* (1985); 2Picc, 4Fl, 2Afl, Bfl. Doblinger 05 025(Sti.), 653(Part.)
Denissov, E.: *Variations sur un thème de Mozart*; 4Fl, 2Afl, 2Bfl. Billaudot 5263
Erdmann, Helmut W.: *Raumkomposition* (1969); 8Fl. Sikorski 822
Feld, J.: *Cassation*; 2Picc, 6Fl, Afl. ZM 2446
Fisher Tull: *Cyclorama 1*; 2Picc, 6Fl, 2Afl, Bfl. Boosey & Hawkes
Gates, C.: *Sails, Wind and Echoes, op.54*; 2Picc, 6Fl, 2Afl, Bfl. Southern ST 450
Gibson, R.: *Mirage* (1984); 5Fl, 2Afl, Bfl. Miami Music Editions MME 9
Grimm, C.H.: *Divertimento*; Terzfl, 6Fl, Afl. Southern ST 147
Hirose, R.: *Blue Train*; 2Picc, 4Fl, 2Afl, 2Bfl*. Ongaku OEL 17, Ausl. Zimmermann
- *Marine City*; 6Fl, 2Afl, 2Bfl. Ongaku OEL 29, Ausl. Zimmermann
Hobson, R.F.: *Antiphonal Music*; 3Fl(mit 3Picc), 3Fl, 3Afl. Southern ST 419
Hoch, P.: *Nocturne* (1994); Picc, 4Fl, 2Afl, Bfl*, Kbfl o. Baßklar, Schlaginstr. ad lib.
Tonger FO 105
Holland, A.G.: *Angstrom*; Picc, 7Fl, Afl, Bfl. Southern ST 482
Jenni, D.: *Cherry Valley*; 7Fl, 2Afl. Associated Music Publishers
Kennan, K.: *Night Soliloquy*; Fl solo, 5Fl(+Picc ad lib), 2-4Afl, Bfl, (Klav, Kb ad lib).
Fischer
Kreines, J.: *Chorale and Toccata* (1986); 7Fl, Afl, Bfl*. Little Piper
Lombardo, R.: *Reflections*; Picc, 3Fl, 2Afl o. 2Fl, Afl o. Bfl*. Alry FC 22
Mayne, K.: *Suite No.2*; 6Fl, 2Afl, 2Bfl. Southern ST 935
Miyoshi, A.: *Huit Poèmes*; 8Fl mit Picc, Afl. Ongaku OEL 33, Ausl. Zimmermann
Offermans, W.: *Kotekan*; 5Fl, Afl, 2Bfl o. 2Fl. ZM 32590
- *Jungle Dance*; 6Fl, 2Bfl*, Flaschen. ZM 31430
Ostendorf, J.P.: *For me*; Picc, 5Fl, Afl, Bfl. Sikorski 878
Presser, W.: *Flute Octet*. 8 Fl mit 1Afl. Tenuto Publ., Presser, Ausl. Benjamin
Reich, S.: *Vermont Counterpoint*; 2Fl solo (mit 2Picc, 2Afl), 3Picc, 3Fl, 3Afl. Boosey &
Hawkes
Schickele, P.: *Monochrome I*; 8Fl mit 3Picc. Elkan-Vogel, Ausl. Benjamin
- *Monochrome V*; 8Fl mit 3Picc. Elkan-Vogel, Ausl. Benjamin
Schnittke, A.: *Moz-Art à la Mozart*; 2Picc, 2Fl, 2Bfl, Hf. Sikorski
Snyder, R.: *Concerto* (1977); Afl solo, 10Fl mit 4Picc. Privatdruck
Uber, D.: *Suite picaresque*; Picc, Terzfl, 4Fl, Afl, Bfl*. Southern ST 556
- *Sonnets*; Picc, Terzfl. o. Fl, 4Fl, Afl, Bfl*. Alry
Veit, G.: *Capriccio*; Picc, 7Fl, Afl. ZM 2791
Webb, R.K.: *Londonderry Air*; Picc(+Fl), 4Fl, 2Afl, Bfl. Alry
Wiesenthal, J.: *Hommage to Fellini*; Picc, 6Fl, Afl. Southern ST 330
Yates, R.L.: *Air*; 8Fl. Southern ST 212
Zaninelli, L.: *Aria*; Picc, 5Fl, 2Afl, Bfl*. Zalo
- *Prelude*; 6Fl, (Afl, Bfl ad lib.)*. Zalo

12-22 Querflöten

Avey, D.H.: Color Configurations; Picc, 2Terzfl o. 2Fl, 7Fl, 2Afl, Bfl. Alry
- Variations on a Theme of Paganini; 8Fl, 2Afl o. 2Fl, 2Bfl o. 2Fl. Alry
Bonsel, A.: Anthriscus Sylvestris (1974); Picc, 10Fl, Afl. Donemus
Bovey, P.A.: Antiphonie; 12Fl. Ms Bovey
Delft, M. van: Suite op.8 (1983); 12Fl mit 1Picc. Donemus
Grimm, C.H.: 5 Etudes; Picc, 10Fl, Afl. Southern ST 110
Kang, S.: Man Pa; Fl solo, 8Fl, 3Afl, 2Bfl, Gbfl in G; Sonoton München
Mayne, K.: Seascape; 2Picc, 6Fl, 2Afl, 2Bfl. Cambria
Snyder, R.: Aerobica (1978/80); 22Fl in 2 Gruppen. Privatdruck
Vlieger, H. de.: Mobile...; 12Fl. Donemus
Wilder, A.: Suite; 2Picc, 7Fl, 3Afl, Bfl. Margun Music, Ausl. Bote & Bock

Variable Zahl von Querflöten

Lombardo, R.: Gay Nineties Medley; 2 Picc, 2-6Fl, 2Afl ad lib, Bfl ad lib. Alry FC 52
- School Days; 2Picc, 2-6Fl, 2Afl ad lib, Bfl ad lib. Alry FC 58
Michael, F.: Spiele 1974/1975; 3-15 Fl. ZM 2104
Müller-Hornbach, G.: Ritual; 1-6 Fl. ZM 2368

Bearbeitungen für 3 Querflöten

Bach, J.S.: Dreistimmige Sinfoniae BWV 787-801; 3Fl. ZM 2730
Bach, C.Ph.E.: 10 kleine Trios Wq 89, 193; 2Fl, Violine o. Afl. ZM 2116
Bach, J.S.: 3stg.Ricercare (Musik.Opfer); Picc, Terzfl(Fl), Afl. LEAF
- 3 3stg. Präludien und Fugen, WTK; Picc, Fl(o.Terzfl), Afl. LEAF
Beethoven, L.van: Variationen "Reich mir die Hand" WoO 28; 3Fl o. 2Fl, Afl. ZM 2308
Dvorak, A.: Gavotte; 3Fl. ZM 2222
Haydn, J.: 20 Flötenuhrstücke. B & H KM 2189/2190
Mozart, W.A.: Kleine Trios und Kanons. ZM 2489
- Divertimento nach KV 439b/1. Ricordi Sy 2399
Wye, T.(Bearb.): Flute Trios; 3Fl; Vol.1,2. Chester

Bearbeitungen für 4-5 Querflöten

Albert, M./Edmardseon, J.: Feelings; Picc, 3Fl, Afl o. Fl, Kb, Git. Hansen, New York
Bach, J.S.: Air; 3Fl, Afl(o.Bfl). Pan Publ., Charlotte
- Air; 4Fl, Afl, Kb. Southern ST 134
- 2 4stg.Präludien und Fugen, WTK; Picc, Terzfl(o.Fl), Fl, Afl. LEAF
- 2 5stg.Präludien und Fugen, WTK; Picc, Terzfl(o.Fl), Fl, Afl, Bfl. LEAF
- 4 Fugen (Kunst der Fuge); Picc (besser: kl.Fl in F o. G), Fl, Afl, Bfl. LEAF
Bach, Karg-Elert: 2 Chorale Preludes; 3Fl, Afl, Bfl*. Southern ST 809
Beethoven, L.van: 3 Stücke nach Kompositionen für ein mechanisches Laufwerk; 4Fl.
ZM 2751
Berlin, I.: Alexander's Ragtime Band; 4Fl (Afl,Bfl,Kb,Git ad lib). Musicians FC 106

Brahms, J.: 13 Kanons op.113; 3-6Fl. ZM 31460
 Bizet, G.: Carmen-Impressionen. ZM 2821, 2822, 28230
 Corelli, A.: Sarabanda and Gavotta; 4Fl*. Rubank, Miami
 Debussy, C.: Deux Arabesques; 4Fl. BA 6896
 Dvorak, A.: 2 Walzer op.54/1+4; 3Fl, Afl. ZM 2674
 Friedrich der Große: Quartett G-Dur; 4Fl. ZM 2490
 Gaubert, Ph.: Madrigal; 3-4Fl, Afl, Bfl.* Little Piper
 Gershwin, G.: 3 Preludes; 2Fl(+Picc), Afl, Bfl. Flute Force, New York
 Haydn, J.: Adagio; Fl solo, 2Fl, Afl, Bfl*. Pan Publ., Charlotte
 Holmes, G.E.(Bearb.): Flute Symphony; 4Fl*. Rubank, Miami
 Janáček, L.: Marsch der Blaukehlchen; Picc, 3Fl. Syrinx
 Leeuwen, A.v.(Bearb.): 4 Miniaturen v.Mozart, Boehm u.a., 4Fl. Southern SS 248
 Liadov, A.: A Musical Snuff-Box; 4Fl*. Presser
 Maddox, R.(Bearb.): Walzing Matilda; 4Fl mit 1Picc, Bfl*. Pan Publ., Charlotte
 Mendelssohn Bartholdy, F.: Scherzo aus "Sommernachtstraum"; 4Fl. BA 6882
 Mozart, W.A.: Menuetto, Andante, Andante KV 43, 48, 73; 4Fl. ZM 2962
 - Divertimento D-Dur KV 136; 4Fl (Afl, Bfl ad lib)*. Alry
 - Konzerte, Andante KV 313-315; Fl solo, 3Fl*. Syrinx
 - Adagio KV 356, Adagio KV 411; 4Fl. ZM 2752
 - Ouverture zu "Le Nozze di Figaro" KV 492; 4Fl. BA 6898
 - Eine kleine Nachtmusik KV 525; 2Fl, Afl, Bfl. Hieber MH 1027
 - Eine kleine Nachtmusik KV 525; 4Fl. ZM 2936
 - Andante KV 616; 4Fl. Schott FTR 101
 Müller-Dombois, R.: Unser Muggenbuch, 2 Bände; 3-4Fl. Syrinx
 - Orchesterprobenspiel-Standardstellen, Fl/Picc solo, 3Fl*. Syrinx
 Pachelbel, J.: Canon; 3-15Fl, Afl ad lib, Bfl ad lib, Klav, Git, Kb. Southern ST 390
 Pärt, A.: Pari Intervallo; 4 Blockfl., spielbar mit 3Fl, Afl. UE 17 444
 Ravel, M.: Daphnis et Chloé; 3Fl(mit Picc, Afl), Afl, Bfl. Flute Force, New York
 Scarlatti, A.: Quintett; 4Fl, Afl*. Piper Press 102
 Schubert, F.: Allegro aus der 5.Sinfonie; 3Fl(+1Picc), Afl, Bfl ad lib.* McGinnis 8173
 - Marche militaire op.51/1; 4Fl. ZM 2688
 Smetana, B.: Vlavistic Virtuosity (Moldau); 5Fl mit Picc, 2Afl, Bfl. LEAF
 Telemann, G.Ph.: Konzert F-Dur; 4Fl. ZM 2533
 - Suite a-Moll; Fl solo, 3Fl, Afl, Bfl, Kb. Little Piper
 Wagner, J.F.: Under the double Eagle; 3Fl, Afl*. Southern SS 811
 Weber, C.M.von: Ouverture "Euriante"; 4Fl. Southern ST 409
 Wye, T.: Three brilliant Showpieces; 3Fl(+2Picc), Afl, Bfl. Novello 12068501

Bearbeitungen für 6 und mehr Querflöten

Abt, F.: Night; 4Fl mit 1Picc, Afl, Bfl. Little Piper
 Bach, J.S.: Ricercare a 6 (Musik.Opfer); Picc, Terzfl(o.Fl), Fl, 2Afl, Bfl. LEAF
 - Jesus bleibet meine Freude; kl.Fl in F o. Picc, Picc, 2Fl, 2Afl, Bfl, Gbfl in C o.F*, Hf. Si7
 - Mass in B Minor (3 Stücke); 1-2Picc, 6Fl(+Terzfl ad lib), Afl, Bfl, Bc. LEAF
 - Toccata; Picc, 4 Fl, Afl, (Bfl ad lib)*. Hal Leonard Publ., Milwaukee

Berlioz, H.: Fugue for 2 Choirs; 6Fl, 2Afl. Studio 224, Lebanon USA
 Bizet, G.: Farandole; Picc, 4Fl, Afl, Bfl. Little Piper
 Bousquet, N.: Les Fauvettes; 2 Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*, Perc. ad lib. Pyramid 40202
 Brewer, M.: The Larks' Festival; Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*, Perc. Pyramid 40206
 - The Linnets' Parade; Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*, Perc. Pyramid 40204
 Bruckner, A.: Apollo March; Picc, 5Fl, Afl, Bfl*. Southern ST 729
 Cavally, R.(Bearb.). 8 Madrigals; 7Fl o. Terzfl, 5Fl, Afl*. Southern SS 195
 Chopin, F.: Variations on a theme by Rossini; Fl solo, Picc, 4Fl o. 2Fl, Afl, Bfl*.
 Little Piper
 Corelli, A.: Sonata da chiesa op.3/7; 4Fl, Afl, Bfl*. Cambria
 Damaré, E.: The Wren (Roitelet); Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*, Perc. Pyramid 40201
 Datschkovsky, J.: Danza Mexicana No.2; Picc, 4Fl, Afl, Bfl*. Southern ST 804
 David/Bacharach: What's new pussycat; 4Fl, Afl, Bfl*. Columbia Pictures, Miami
 Dvorak, A.: Als die alte Mutter; 6Fl, 4Afl, 2Bfl, Gbfl in C o. F,* Baßklar. ad lib, Hf. Si 3
 Flies, B.: Wiegenlied; Picc, 2Fl, 2Afl, Bfl (Gbfl in F ad lib)*. Si 6
 Gabrieli, G.: Sonata pian' e forte; 2Picc o. 2Terzfl, 5Fl, Afl. Southern ST 239
 Gossec, F.-J.: Tambourin; Picc, 4Fl, Afl, Bfl, Tambourin. ZM 31320
 Grieg, E.: The Last Spring; Picc, 4Fl, 2Afl, Bfl*. Alry, Denver
 - The Last Spring; 3Fl, 2Afl, Bfl, Gbfl in C, Gbfl in F*, (Kb, Baßklar. ad lib). Si 5
 - Aus Holbergs Zeit op.40; Picc, 6Fl(+2Picc), Afl, Bfl ad lib.* Alry
 Händel, G.F.: Passacaglia; Picc, 4Fl, Afl. ZM 2888
 Joplin, S.: Ragtime dance; Picc, 3Fl, Afl, Bfl ad lib. Piper Press
 Ljadow, A.K.: Une Tabatière à Musique, op.32; Picc, 5Fl, Glsp, Hf o. Klav. ZM 2827
 Molly, J.L.: Love's old, sweet song; 8Fl+1Picc, 2Afl, 2Bfl, Gbfl in C, Gbfl in Go.F*, Si 4
 Mozart, W.A.: Le Nozzi di Figaro, Ouverture; 6Fl, Afl, Bfl*, Pauken. Pan Publ.
 - Die Zauberflöte, Ouverture; Picc, 3Fl, Afl, Bfl ad lib.* ZM 2977
 Müller-Dombois, R.: Zweier-u.Dreier-Flötenstellen der Orch.-Lit.; 5-6Fl. Syrx
 Offenbach, J.: Barcarole; 6Fl, 4Afl (o. 2Fl, 2Afl), Bfl, Gbfl in C, Gbfl in G o. F,* Si 1
 Pärt, A.: Arbos; 7Blockfl., spielbar mit 5Fl, 2Afl, 3Triangeln ad lib. UE 17 443
 Rimsky-Korsakov, N.: Flight of the bumblebee; Fl solo, Picc, 3Fl, Afl, Bfl*. Little Piper
 Schubert, F.: Polonaise D-Dur Nr.4; 12Fl. Laumann, Dülmen
 - Moment musicale; Picc, 5Fl, Afl, Bfl ad lib. Little Piper
 - Serenade (Ständchen); 5Fl, Afl, Bfl*. Pyramid 40230
 Shanklin, W.: Chanson d'amour. Fl solo, 6Fl*, Git, Kb, Schlagz. Pan Publ.
 Sibelius, J.: Andante festivo; Picc, 3Fl, Afl, Bfl*. Little Piper
 Sousa, J.Ph.: The Liberty Bell; 2Picc, 6Fl(oder 3Fl, 2Afl, Bfl)*. Alry, Denver
 - Stars and Stripes forever; Picc, 4Fl, Afl ad lib., Bfl ad lib., Kb o. Fag. Musicians FC 101
 - Stars and Stripes forever; 2Picc, 9Fl, Afl, Bfl. Little Piper
 Thiere, Ch. le: L'Oiseau du Bois; Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*. Pyramid 40203
 - Silver Birds; Picc solo, 6Fl, Afl, Bfl*. Pyramid 40193
 Varlamov, A.Y.: Red Sarafan; 8Fl, 2Afl, Bfl, Gbfl in C, Gbfl in F*, Baßklar. ad lib. Si 2
 Verdi, G.: Agnus Dei; Picc, 5Fl, Afl, Bfl*. Southern ST 407
 Verdi, G.: La Traviata, Prelude; Picc, 5Fl, Afl*. LEAF
 Vivaldi, A.: Le Printemps; 4Fl(mit 1Picc), Afl, Gbfl in F o. Kbfl. Cassignol

Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, geeignet für Boehmflöten-Ensemble

Die Auswahl ist subjektiv. Besetzungsangaben nach Stimmlagen,
Ausführung im 4', wenn nicht anders angegeben:

- S Flöte in hoher Lage; kleine Flöte in Es, F oder G; Piccolo
A, T Flöte
B Altflöte in G, bei Unterschreitung von notiert G evtl. Altflöte in F o. Baßflöte.

3 Stimmen

Buona, V.: Seven Fantasies; SST (8': 2Fl, Bfl o. 2Fl, Afl in F). LPM IM 7
Capricci e Ricercare; ATB. LPM TM 21
Coperario, J.: Zwei Fantasien; ATB. Moeck Zfs 404/405
Petrucci: Sieben Instrumentalsätze aus Canti C (1504); ATB. LPM AN 3
Ruffo, V.: Four Pieces; ATB. LPM IM 1
- Three Pieces; ATB, STT. LPM IM 2
Seven Chansons; TTT, TTB. LPM PC 9
T'Uitnement Kabinet, Band III; TTT. Saul B.Groen, Amsterdam
Willaert, A.: IX Ricercari; ATB. Schott 2316

4 Stimmen

Original:

Attaignant, P.: 14 Chansons (1533). ATTB. LPM PC 1

Für Boehmflötenensemble eingerichtet (mit transponierender Afl in G):

Sound the bright Flutes. 3Fl, Afl o. Picc, 2Fl, Afl. Nova Music 154

Tänze:

Bonzanini, G.: Sinfonias and Galliards; SATB. LPM TM 22
Phalèse, P.: Antwerpener Tanzbuch; ATTB. Heinrichshofen 1066, 1067
- Löwener Tanzbuch; SATB. Heinrichshofen 1064, 1065
Susato, T.: Danserye; ATTB. Schott ED 7631, 7632

Chansons, Lieder:

Azzaiolo, F.: 6 Villotte; ATTB. LPM TM 50
12 Chansons; TTTB. LPM RB 4
7 Comical Chansons; ATTB. LPM TM 7
Lechner, L.: 6 Lieder; SSSA, SSAT (8': 3Fl, Afl o. 2Fl, Afl, Bfl). LPM TM 14
Willaert, A.: 4 Villanelle; SATB, AATB. LPM TM 49

Sammlung (Lieder und Tänze) mit tief liegendem Sopran:

Music for Crumhorns 1; ATTB, SATB, ATTBB. LPM MCR 1

Ricercari, Sonaten, Canzonen u.ä.:

- Canali, F.: 4 Canzonen; SSAT, SAAT (8': 2Fl, Afl, Bfl). LPM VM 10
Farina, C.: 3 Pavanen; SATB (4': 3Fl, Bfl). Moeck 3105
Galilei, V.: 12 Ricercari; ATTB (4': 3Fl, Afl). Schott Antiqua 42
Gussago, C.: 5 Sonaten; SSAT (8': 2Fl, Afl, Bfl). LPM VM 11
5 Italian Ricercars; ATTB. LPM TM 31
Maschera, F.: 2 Canzonen; SSAT (8': 2Fl, Afl, Bfl). Moeck ZfS. 516/517
Pietragrua, G.: 2 Canzonen; SATB (B für Afl in G). Nova Music 157

5 Stimmen

- Coleman, Ch.: Fantazia; SSATB. Moeck ZfS 508
Dowland, J.: Lachrimae; ATTTB (4Fl, Bfl o. 3Fl, Afl, Bfl). NMA 173; Schott ED 12141
Merulo, C.: 3 Canzonen; SATTB. LPM VM 17
Morley, Th.: 5 Balletts; SATTB (B nicht unter G). LPM TM 63
Orologio, A.: 6 Intradadas; SSATB. LPM GM 4
Ward, J.: 2 Fantasien; SSATB. Moeck ZfS 395/396
Wilder, Ph.van.: 4 Chansons; ATTTB. LPM TM 10
Woodcock, C.: 'Browning' Fantasy; SSATB. LPM EM 1

Sammlung für 5-6 Stimmen mit tief liegendem Sopran:

- Music for Crumhorns 2; SATTB, SAATTB, SSATTB. LPM MCR 2

6 Stimmen

Sopran hier immer bis a², Baß unterschreitet G.

- Brade, W.: Neue außerlesene Paduanen und Galliard, Teil 2; SSATTB.
Heinrichshofen N 1240
Demantius, J.Ch.: Conviviorum deliciae, Heft 1: Intradadas; SSATTB. Pelikan 863
Frank, M.: 5 Intradadas; SSATTB. LPM TM 40
Lichtlein, W.: Capriccio; SSSSAA (4Fl, 2Afl). Gerig HG 530
Orologio, A.: 12 Intradadas; SSATTB. LPM GM 3

7-8 Stimmen

- Frescobaldi, G.: Canzone (3Fl, Afl / 3Fl, Bfl); in: Heinrichshofen N 1012
Gabrieli, A.: Ricercar per sonar a 8 (6Fl, Afl, Bfl). LPM VM 3
Gabrieli, G.: Canzone (3Fl, 2Afl, Bfl, Gbfl). Heinrichshofen N 1128
- Sonata pian e forte (3Fl, Afl / 3Fl, Bfl). HE 16.012
- Sonata pian e forte, einger. für 2Picc o. Terzfl, 5Fl, Afl. Southern ST 239
Grillo, G.B.: Sonata II (2Picc o. kl.Fl, 2Fl, 2Afl, Bfl). Gerig HG 677
Guami, G.: Canzone (kl.Fl, 2Fl, Afl / kl.Fl, 2Fl, Afl); in: Heinrichshofen N 1012
- La Luccesina (3Fl, Afl / 3Fl, Bfl). LPM VM 5
Viadana, L.: Sinfonie Musicali (3Fl, Afl o. Bfl / 3Fl, Afl o. Bfl). Moeck 3617

Verlags-Abkürzungen, Verlags-Adressen

In diesem Verzeichnis werden die Verlage aufgezählt, die in den Literaturlisten abgekürzt genannt werden bzw. in Deutschland nicht durch eine Verlagsvertretung ausliefern. Bei den amerikanischen Titeln empfiehlt es sich, direkt beim Verlag oder einem amerikanischen Händler¹⁸ zu bestellen.

Alry	Alry Publications, P.O.Box 24494, Denver, CO 80224
Autogr.Mus.	Autographus Musicus, Ardalavägen 158, S-12432 Bandhagen, Schweden
BA	Bärenreiter, Kassel
Belvin	Belvin & Mills, Melville, N.Y. 11746
Bërben	Bërben, Edizioni musicali, Via Redipuglia, I 60122 Ancona, Italia
Bovey	P.A.Bovey, Monbisoustr.37, CH 3011 Bern
B & H	Breitkopf und Härtel, Wiesbaden
Cassignol	J.Cassignol, Bolte Postale 80, F-95470 Survilliers
CD-Faks.	Collection CD Facsimiles, Case postale 183, CH 1196 Gland
Columbia	Columbia Pictures Publications, 15800 NW 48th Av., Miami, FL 33014
Cambria	Cambria Publications, Box 374, Lomita, CA 90717
Cundy-Bettoney,	C.Fischer, 62 Cooper Square, New York, N.Y. 10003
Dorabet	Dorabet, 9250 Wilshire Blvd., Beverly Hills, CA 90212
Ebert	Ebert Musik-Verlag, Erich-Zeigner-Allee 54, 04229 Leipzig
Elkan	Elkan-Vogel, Ausl. Benjamin, Hamburg
Emerson	Edition, Windmill Farm, Ampleforth, Yorkshire, England
Fischer	C.Fischer, 62 Cooper Square, New York, N.Y. 10003
Flautando	Flautando Edition, Leopoldshafenerstr. 3D, 76149 Karlsruhe
Flute Force	Flute Force 124 West 72 Street, Suite 5C, New York N.Y. 10023
Foetisch	Edition M. et P. Foetisch, 6, Rue de Bourg, Lausanne, Schweiz
Furore	Furore, Kassel
Fuzeau	Edition J. M. Fuzeau, 1 rue Montalembert, F 75007 Paris
Hal	Hal Leonard Publ. Corp., 8112 West Bluemount Road, Milwaukee WI53213
Hansen	Hansen House, 1860 Broadway, New York N.Y. 10023
Hieber	Max Hieber, Postfach 330429, D 80064 München
IMC	International Music Company, New York
K & N	Verlag Hubertus Rogatz, Auslieferung Bärenreiter Kassel
Laumann	Laumann, D 48249 Dülmen
LEAF	LEAF Publications, 2706 Morningride Drive, Cincinnati, Ohio 45211-8204
LFE	LFE, 2712 Cady Way, Wirter Park, Fl 32792-4856
LittlePiper	Little Piper Publications, P.O.Box 14038, Detroit, MI 48214
LPM	London pro Musica, Brighton, England
McGinnis	McGinnis & Marx, New York, Auslieferung Bärenreiter Kassel

¹⁸ z.B. Stanton's Sheet Music, 330 South Fourth Street, Columbus, OH 43215, USA

Miami Music	Miami Music Editions, P.O.Box 4491, Fort Lauderdale, Florida 33338, USA
Minkoff	Edition Minkoff, CH 1205 Genève
Musicians	Musicians Publications, Auslieferung G. Bauer, Karlsruhe
N	Heinrichshofen, Wilhelmshaven
Pan	Pan Publications, 4508 Carriage Drive, Charlotte, N.C. 28205
Pelikan	Pelikan, Zürich, Ausl. Bärenreiter, Kassel
Philippo	Philippo et Combre, 24, Boulevard Poissonnière, Paris - 9e
Piper	Piper Press, P.O.Box 21099, Detroit, Michigan 48221
Pyramid	Pyramid Music, P.O.Box 15, Ballyclaire, Co. Antrim BT399YF, N.Ireland
Rubank	Auslieferung: Rundel, Postf. 20, 88430 Rot
Schulz	Musikverlag Fritz Schulz, Freiburg
Si	Sinfonia Tokyo, Ausl. Zimmermann
Snyder	R. Snyder, School of Music, University of Nebraska, Lincoln, NE 68588
Sonoton	Sonoton München
Southern	Southern Music Company, P.O.Box 329, San Antonio, Texas 78292
SPES	Studio per Edizione Scelte, Firenze
Studio 224	224 S.Lebanon St., Lebanon, IN 46052
Syrinx	Syrinx-Verlag, Mozartstraße 8, D 32756 Detmold
Techt	U.Techt, Hamburg
Tomi Berg	Verlag Tomi-Berg, D 82166 Gräfelfing
Tonger	P.J.Tonger Musikverlag, Postfach 501818, 50978 Köln
UCP	UCP Publications, 42 bis, rue Boursault, F 75017 Paris
UE	Universal Edition, Wien
Western	Western International Music, 2859 Holt Avenue, Los Angeles, Calif.
Zalo	Zalo Publications, P.O.Box 913, Bloomington, IND 47402
Zanibon	Edizioni G. Zanibon, Padova (Ricordi)
ZM	Zimmermann, Frankfurt

Literaturverzeichnis

zu den physiologischen Artikeln

Das Verzeichnis enthält nur Literatur von grundsätzlicher Bedeutung. Einzelnachweise finden sich in den Fußnoten.

Alexander, F.Matthias: Die Grundlagen der F.M.Alexander-Technik, herausgegeben und zusammengestellt von Edward Maisel. Heidelberg 1985

Alexander, Gerda: Eutonie. München ⁵1984

Baddeley, Alan D.: Die Psychologie des Gedächtnisses. Stuttgart 1979

Barlow, Wilfred: Die Alexander-Technik. München 1983

Batangtaris, Daim: Hand-Dynamik. Düsseldorf 1983

Beyer, Günther: Gedächtnis- und Konzentrationstraining. Düsseldorf ²1988

Bollnow, Otto Friedrich: Vom Geist des Übens. Freiburg 1978, Neuausgabe Kugler-Verlag, CH Oberwil/ Zug 1990

- Brand-Hetzel, Christiane: Autogenes Training. München 1982
- Dannemann, Ulrich: Isometrische Übungen für Geiger. Duisburg 1982
- Douglis, Carole: Der verborgene Rhythmus; in: Psychologie heute, März 1968
- Downing, Georg: Massage und Meditation. Berlin ⁴1984
- Feldenkrais, Moshé: Bewußtheit durch Bewegung (früher: Der aufrechte Gang).
Frankfurt 1968, ⁷1984
- Fuchs, Marianne: Funktionelle Entspannung. Stuttgart ²1979
- Gärtner, Jochen: Das Vibrato unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse
bei Flötisten. Regensburg 1974, ²1980
- Hake, Nicoline: Die Atmung und ihre Beeinflussung durch Atemübungen.
Münster 1989
- Harf, Anneliese: Yoga-Praxis. Freiburg 1986
- Helmel, Heinrich: Blutwell-Übungen. Bündheim-Bad Harzburg o.J. [ca. 1951]
- Herrigel, Eugen: Zen in der Kunst des Bogenschießens. Weilheim ²¹1982
- Hirzel-Langenhans, Anna: Greifen und Begreifen. Kassel 1964 (BA 3807)
- Kofler, Leo: Die Kunst des Atmens. Kassel 1897, ²⁴1977
- Kolzowa, Mariela: Untersuchungen zur Sprachentwicklung; in: Der Kinderarzt,
6. Jahrgang 1975, S. 643-648 und S. 757-758
- Lenski, Karl: 18 Cells for Flute. London 1976
- Lodes, Hiltrud: Atme richtig. München 1977, ³1986
- Masters, Robert, und Jean Houston: Bewußtseinsweiterung über Körper und
Geist. München 1983
- Middendorf, Ilse: Der erfahrbare Atem. Paderborn 1986
- Montagu, Ashley: Körperkontakt. Die Bedeutung der Haut für die Entwicklung des
Menschen. Stuttgart 1964
- Pálos, Stephan: Atem und Meditation. Bern und München ²1980
- Parow, Julius: Die Heilung der Atmung. Übungstechnik der Atemkorrektur für
Atemlehrer und Atemschüler. Stuttgart 1966, ³1981
- Parow, Julius: Funktionelle Atmungstherapie. Heidelberg ⁴1980
- Rohmert, W. (Hrsg.): Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings. Köln ⁵1989
- Samama, Ans: Muscle control for musicians. Utrecht 1981
- Schultz, Johannes H.: Übungsheft für das autogene Training. Stuttgart ²⁰1983
- Schwarzbach, Peter, und Brigitte Bryner-Kronjäger: Üben ist doof. Gedanken und
Anregungen für den Instrumentalunterricht. Frauenfeld ²1989
- Speads, Carola: Atmen. München 1983
- Speichert, Horst: Richtig üben macht den Meister. Reinbek 1985
- Steger, Hanns: Üben ist menschlich. Musikalisches Lernen im Umfeld
lebenswichtiger Fertigkeiten. Wolfenbüttel o.J. [ca.1989]
- Tulku, Tarthang: Selbstheilung durch Entspannung. Bern und München 1980
- Vester, Frederic: Denken, Lernen, Vergessen. München 1978, ⁶1980
- Vester, Frederic: Phänomen Streß. München ²1980
- Wiedemann, Herbert: Klavierspiel und das rechte Gehirn. Regensburg 1985