

Derselbe mit Paul Nettl: Freimaurermusik. In: Musik in Geschichte und Gegenwart IV. Kassel (Bärenreiter) 1955

Schallplatten

Musique maçonnique de Mozart. Philips 6500020 (de Waart) – Decca 7051 B (Kertesz)

Musique rituelle maçonnique du XVIII^e siècle. Arion 30 A 100

Sibelius: Musique maçonnique (Gesang und Orgel). Decca SDLP 9007

Über Johann Heinrich Liebeskind (1768–1847)

Verfasser ‚philosophischer‘ Versuche zum Flötenspiel

In dem Artikel „Die Flöte im frühen 19. Jahrhundert“ von Dieter H. Förster – TIBIA 1/79, S. 227 – werden Arbeiten von Johann Heinrich Liebeskind, „Baierschen oberstem Justizrathe zu Bamberg“ erwähnt. Karl Ventzke stellte uns einige ergänzende Bemerkungen zur Person Liebeskinds zur Verfügung, die wir im Hinblick auf den Aufsatz von Förster gern veröffentlichen. (Red.)

Wer die frühen Jahrgänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung nach Beiträgen über Flötenprobleme durchsieht, wird auf vier Aufsätze eines Juristen namens Liebeskind stoßen. Mit zahlreichen Fußnoten und Literaturhinweisen versehen, zeugen diese Beiträge mit teilweise recht spekulativem Inhalt von beachtlicher Belesenheit des Verfassers und vertieftem, eigenständigem Nachdenken über Fragen des Flötenspiels.

Liebeskind behandelte folgende Themen:

1. *Versuch einer Akustik der deutschen Flöte. Als Beytrag zu einer philosophischen Theorie des Flötenspiels.* AMZ Jg. 9/1806, S. 81–90 und 97–107
2. *Bruchstück aus einem noch ungedruckten philosophisch-praktischen Versuche über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte.* AMZ Jg. 10/1807, S. 97–105, 113–120, 129–138 und 145–153
3. *Über den mechanischen Entstehungsgrund der harmonischen Töne auf der deutschen Flöte („eine Lehre vom Ansatz“).* AMZ Jg. 10/1808, S. 737–746, 753–763 und 769–776

¹ Daten und Zitat nach F. J. Lipowsky: *Baiarisches Musik-Lexikon.* München 1811, S. 184. Siehe auch R. S. Rockstro: *A Treatise on the Flute*, 2nd Ed. London 1928, Reprint London 1967, S. 553.

² Daten nach A. Fikenscher: *Gelehrtes Fürstentum Baireut.* Nürnberg 1803, V/S 288; „Neuer Nekrolog der Deutschen“, 25. Jahrgang, S. 931.

³ Geboren 1765 zu Göttingen als Tochter eines Professors des Alten Testaments, gestorben etwa 1822 München. Über ihre schriftstellerische Tätigkeit siehe J. F. von Recke: *Schriftsteller-Lexikon . . . Livland.* 3. Band, Mitau 1831, S. 66; K. Goedecke: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung.* Band 6 (1898), S. 426 f.

4. *Über die Doppelzunge.* AMZ Jg. 12/1810, S. 665 bis 673

Der Versuch, über die Lebensumstände des Verfassers und seine flötebezogenen Motive Näheres herauszubringen, machte ein paar interessante persönliche Zusammenhänge offenkundig.

Dr. Johann Heinrich Liebeskind stammte aus musikalischer Familie. Sein Vater Georg Gotthilf Liebeskind, 1732 in Altenburg als Sohn eines Fagottisten geboren, war zwischen 1751 und 1756 Flötenschüler bei Quantz in Potsdam und Lindner in Berlin. 1759 wurde der ältere Liebeskind Flötist der Bayreuther Kapelle und kam 1769 mit dem markgräflichen Orchester nach Ansbach, wo er 1800 starb. „Liebeskind blies die Flöte ausnehmend schön . . . und wußte einen vollen angenehmen Ton aus diesem Queerholze zu bringen“¹.

Der jüngere Liebeskind, unser Aufsatzverfasser Dr. Johann Heinrich, wurde am 25.4.1768 in Bayreuth geboren². Er besuchte ab 1776 das Ansbacher Gymnasium und nahm 1787 das Jurastudium an der Universität Erlangen auf; 1790 studierte er in Göttingen. Am 30. 1. 1793 erwarb er in Erlangen den juristischen Doktorgrad. Im gleichen Jahr heiratete er die von dem Göttinger Musikdirektor Forkel geschiedene Schriftstellerin Margarete Wedekind³, ging mit ihr nach Mainz und von da aus über Lübeck nach Riga, wo er Anfang 1794 Advokat des Stadtgerichtes war. Nach Aufenthalten in Königsberg, Berlin und Bayreuth wurde er im Oktober 1797 Regierungsrat in Ansbach, 1807 Oberjustizrat in Bamberg, 1808 Ober-Appellationsgerichtsrat in München, 1827 Gerichtsdirektor in Landshut und 1829 in Bamberg. Er starb am 18.6.1847 in Eichstätt.

Als Mitglied des ‚Instituts der Moral und der Schönen Wissenschaften zu Erlangen‘ veröffentlichte Liebeskind:

1. *Rückerinnerungen von einer Reise durch einen Teil von Teutschland, Preußen, Kurland und Liefland . . .* Straßburg/Königsberg 1795.
2. *Unterricht über die inneren und äußeren Erfordernisse letztwilliger Verordnungen . . .* Königsberg 1797.

Nachdem sein zweiter Aufsatz nur ein ‚Bruchstück aus einem noch ungedruckten . . . Versuche‘ war, blieb noch zu klären, ob nicht das komplette Manuskript seines philosophisch-praktischen Opus die Zeiten überdauert hat. Karl Ventzke

Bemerkungen zu neuer Flötenmusik

Die Flöte nimmt in der Musik unseres Jahrhunderts eine außerordentlich wichtige Stellung ein. Werke wie „Density 21,5“ (1936) von Varèse, die „Sonatine“ (1946) von Boulez und „Sequenza I“ (1958) von Berio sind heute zu Klassikern der Flötenliteratur geworden. Die Flöte mit

Abb. 1 Morton Feldman: *Instruments III*, T. 116–124
Universal Edition, London

ihren enormen klanglichen und technischen Möglichkeiten gewann dadurch eine neue Identität. In der Nachfolge entstand eine große Anzahl von Kompositionen, die ohne das Vorbild der drei genannten Werke undenkbar wären. Theatralische Elemente und die Benutzung elektronischer Mittel traten dann noch hinzu. Flötisten wurden zu Schauspielern und Ingenieuren. Kurse wurden abgehalten, Bücher entstanden, „How to do“-Anweisungen wurden geschrieben. Der Fortschritt schien unaufhörlich.

Anfang der siebziger Jahre bemerkte ich, daß einige Komponisten auf der Suche nach einer anderen Art von Musik waren. Jene neue Identität der Flöte schien den Komponisten eine Sackgasse zu sein. Sie begannen von neuem über die grundsätzlichen Angelegenheiten der Musik nachzudenken.

Auf Einladung des „Center of the Creative and Performing Arts“ ging ich 1973 nach Buffalo. In den USA und in Europa lernte ich Komponisten kennen, die neue Werke für Flöte geschrieben hatten oder mir ihre Pläne für neue Werke beschrieben. Von vier Werken will ich berichten.

Morton Feldman hat in den Jahren 1974–77 eine Serie von Ensemblestücken geschrieben, die er „Instruments“ genannt hat. In diesen Kompositionen spielt die Flöte (vom Piccolo bis zur Baßflöte) eine zentrale Rolle. „Instruments III“ beendete Feldman im Juni 1977. Es ist

für Flöte (mit Piccolo und Altflöte), Oboe (mit Englischhorn) und Schlagzeug (drei Becken, Glockenspiel und Triangel) geschrieben. Die Uraufführung fand am 31. Juli 1977 in der „Whitechapel Art Gallery“ in London statt. Das Stück ist äußerst leise und benutzt die Farbkombinationen der Instrumente auf subtilste Weise. Lange Abschnitte von einzelnen Tönen und Akkorden schaffen mit starker Intensität eine Atmosphäre von Ruhe und scheinbarer Zeitlosigkeit. Die Altflöte, ebenso die Oboe, sind über lange Strecken in sehr hoher Lage geschrieben, was einen ganz spezifischen Klangcharakter erzeugt (Abb. 1).

Die Entwicklung von Tonfolgen für die Flöte ist so natürlich, und doch scheint der Klang der Flöte an nichts zu erinnern. Die Flöte klingt, als habe sie keine Geschichte. Sie hat die Identität, von der ich oben sprach, verloren und gleichzeitig eine ganz neue Identität gewonnen (Abb. 2).

Abb. 2 Morton Feldman: *Instruments III*, T. 256–269
* Die Viertelpause und die Achtelnote (-pause) ergeben zusammen eine Triole

Maurice Weddington (Jahrgang 1941), in Berlin lebender Amerikaner, schrieb 1976 für mich seine Komposition „Mehr Licht“ für Baßflöte solo. Die Uraufführung spielte ich am 23. März 1977 in New York. Aus Anlaß der europäischen Erstaufführung bei der Jahrestagung der Musikpädagogen in Darmstadt 1977 schrieb Claus-Henning Bachmann am 18.4.1977 in der „Frankfurter Rundschau“:

„Doch sprechen wir zunächst von dem, was glückte. Sprechen wir vor allem von der Sprache selbst: Fast immer gelang es – auf dem Kongreß und in den Kursen –, das Vokabular als Mittel der Verständigung (statt als Instrument der Abschließung) einzusetzen. Musik wurde deutlich als wortlose, doch emotionell mitteilende Sprache. Zwischen verbaler und musikalischer Sprache gab es Berührungspunkte von seltener Eindringlichkeit.“

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Mehr Licht' by Maurice Weddington. It consists of seven staves of music. The first staff is marked 'pp' and contains complex rhythmic patterns with various dynamics and articulations. The second staff is marked 'pp' and includes the instruction 'SEMPRE'. The third staff is marked 'p' and includes 'AVE SEMPRE'. The fourth staff is marked 'p' and continues the complex rhythmic patterns. The fifth staff is marked 'p' and includes 'AVE SEMPRE'. The sixth staff is marked 'p' and continues the patterns. The seventh staff is marked 'p' and includes 'AVE SEMPRE'. The notation is dense and includes many dynamic markings and articulations.

Abb. 3 Maurice Weddington: *Mehr Licht* (Ausschnitt)
Manuskript

Dafür ein Beispiel: Im „Komponistenkolloquium“ (Leitung: Johannes Fritsch und Diether de la Motte) berichtete der Flötist Eberhard Blum über ein für ihn geschriebenes Baßflöten-Stück „Mehr Licht“ von Maurice Weddington. Es ist ein Stück, daß sich aus dem Dunkel der tiefsten Lage hochschraubt bis zu einer instrumentbedingten „Schallgrenze“; sie ist zugleich die Grenze der physischen Ausführbarkeit. Atemzeichen sind vom Komponisten nicht angegeben, d. h., die Zäsuren für das Atmen richten sich nach dem physischen Vermögen des Spielers. Dadurch wird das Stück auch als physischer Prozeß hörbar: Bis zu jenem Punkt, wo das Instrument – so Blum –, „nicht mehr spricht“, wo der hörbare Atem keinen Ton mehr hervorbringt. Bloße experimentelle Spielerei?

Ich meine: nein. Denn hier ist der Interpret im Wortsinn „durch die Musik“ zu sich selbst gekommen. Es ist der Punkt, wo die (nonverbale und nicht tönende) Körpersprache einsetzen mag“.

Es gibt wenig neue speziell für die Baßflöte komponierte Musik. Die genau kalkulierten technischen Mittel (Viertelnote, Flageoletts, Stimme, Atmung) benutzt Weddington auf so klare, der Musik dienende Weise, daß die Türen, die verschlossen schienen, wieder weit geöffnet sind (Abb. 3).

Zwei weitere Werke, die für mich geschrieben sind, benutzen elektronische Geräte.

Phill Niblock (geboren 1935), in New York lebender Filmemacher und Komponist, erarbeitete im Herbst 1978 für mich sein Tonbandstück „Winterbloom“. Auf dem Tonband befinden sich ausschließlich Baßflöten-töne. Das Stück entstand folgendermaßen: Zuerst hat Phill Niblock eine Anzahl Tonhöhen für die Baßflöte ausgewählt. In einem Studio habe ich dann die Töne aufgenommen. Mit einem Oscilloscope habe ich die ganz genau zu spielenden Frequenzen kontrollieren können – z. B. den Unterschied zwischen 163,5 und 164,8 Hertz. Danach hat der Komponist Bandschleifen aller Tonhöhen hergestellt. Die nun endlosen Töne wurden auf acht Tonbandkanäle verteilt, und eine Zeitstruktur wurde entwickelt. Danach wurden jeweils vier Kanäle auf einen Kanal gemischt, so daß ein Stereotonband entstand (Abb. 4).

Die immer sehr dicht zusammenliegenden Frequenzen dieser langen, sich nur langsam verändernden Klangbänder von Baßflöten-tönen rufen Schwebungen hervor. Die schwingende Luft ist angefüllt mit ständig sich aneinander reibenden Tönen und pulsierenden Klängen. Die Lautsprecher müssen bei der Aufführung so plaziert sein, daß der ganze Raum mit Klang gefüllt wird. Der Baßflötist spielt gleichzeitig mit dem Tonband. Während er sich sehr langsam im Raum hin und her bewegt, spielt er entweder die gleichen Tonhöhen, die vom Tonband kommen, oder dicht benachbarte Tonhö-

hen. Damit beeinflusst der Spieler, ohne direkt hörbar zu sein, die Art der Schwebungen, die Pulsationen und die Obertonstruktur der Klänge im Raum. Niblocks Baßflötenstück (er hat ähnliche Prozesse mit anderen Instrumenten vorgenommen) ist frei von jeglicher Art erzählender oder gefühlsmäßiger Elemente und gibt dem Hörer die Möglichkeit einer ganz neuen und sehr persönlichen Erfahrung mit Klängen. Ich habe das Stück bisher in New York, Buffalo und Berlin aufgeführt.

Ralph Jones (geboren 1951) ist ebenfalls Amerikaner und hauptsächlich auf dem Gebiet der elektronischen Musik tätig. Er arbeitet im Ensemble von David Tudor. 1973 schrieb er sein Stück „Saturday Afternoon 5 o’Clock“. Die Uraufführung fand 1973 in der Universität in Buffalo statt. Seitdem habe ich das Stück sowohl in den USA als auch in Europa häufig aufgeführt.

Der Flötist spielt nach einer Partitur, die einem indischen Mandala ähnlich ist, und benutzt bei der Aufführung außerdem zwei Tonbandgeräte, um ein sogenanntes „tape delay“ herzustellen. Ein Gerät nimmt die Töne auf, das andere gibt sie ca. 12 bis 14 Sekunden später wieder und spielt sie gleichzeitig zurück auf das erste Gerät, um sie wiederum ca. 12 bis 14 Sekunden später wieder abzuspielen. Durch das Hin- und Herspielen verschwinden die einmal aufgenommenen Töne langsam. Gleichzeitig sind aber neu aufgenommene Töne hinzugekommen. Es entsteht eine langsame wellenartige Bewegung zwischen neuer und älterer Information. Die Elemente der Partitur sind ausgehaltene Töne (eine Atemlänge), unregelmäßige Bewegungen zwischen zwei Tönen und wiederholte Töne. Der Flötist kann mittels der Tonbandgeräte Akkorde, rhythmische Strukturen und Bewegungen erzeugen, kann Elemente überlagern, durch Pausen und mit dem Atem den musikalischen Prozeß weitgehend gestalten (Abb. 5).

Die Aufführung erfordert vom Flötisten große Konzentration und Disziplin. Ein Abenteuer mit Flöten-tönen, frei von kompositorischer Rhetorik, findet statt.

Ich habe durch die Arbeit an den beschriebenen Werken und durch die Aufführungen neue Erfahrungen

gemacht. Erfahrungen, die meine Haltung als Musiker veränderten und meine Möglichkeiten als Flötist enorm erweiterten. Ich möchte diese Erfahrungen mit den Menschen, für die ich Musik spiele, teilen. Jetzt, da die Türen wieder geöffnet sind, wartet noch viel mehr Arbeit auf uns.
Eberhard Blum

Blokken maken en blokfluitverbetering

Kurse für Pflockherstellung und Blockflötenkorrekturen in Holland

Seit 1972 bietet das Konservatorium in Den Haag im regulären Semesterprogramm Kurse an für Blockflötenkorrekturen und Pflockherstellung, und darüber hinaus hatte auch schon die STIMU (Musikstiftung) in Utrecht ähnliche Kurse organisiert. Diese Idee griff die Vereniging voor Huismuziek nun 1976 auf, um ihrerseits ein breiteres Publikum – in jährlich zwei Kursen – mit diesem Thema zu konfrontieren. Die durchaus positive Reaktion hierauf zeigt, daß die Sache aktuell ist, und wir sind TIBIA für die Aufforderung dankbar, hierüber zu berichten.

Zu Beginn der 60er Jahre orientierte sich die Aufführungspraxis barocker Musik grundlegend um. Vorreiter waren hier das Leonhard-Consort und der Concentus Musicus. Zwar spielte man schon länger auf sogenannten alten Instrumenten und in tiefer Stimmung (z. B. die Cappella Coloniensis), aber erst jetzt begann man, die Spieltechnik konsequent den alten Instrumenten anzupassen. Für die Blockflöte bedeutete das aber nicht nur eine Änderung der Spieltechnik, sondern einen Rückgriff auf die originalen Instrumente, wie sie wirklich waren. Vergleichbares geschah auch im Cembalobau. Wir wollen an dieser Stelle nicht unerwähnt lassen, daß es Martin Skowronek in Bremen war, der in dieser Hinsicht sowohl für die Blockflöte als auch für den Cembalobau den Anfang gemacht hat. Für die Blockflöte wiederum war es Frans Brügger, der eine den Originalen entsprechende Spiel- und Blastechnik entwickelte.

Ein Begriff für die Musikwelt

musik—riedel

Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

Uhlandstraße 38 · Nähe Kurfürstendamm · D-1000 Berlin 15 · Ruf (030) 8813395/8817395
ab 2. 7. 1979: (0 30) 8 82 73 95