

stärkt werden als die höheren, abhängig von der Nähe zum Mikrofon. Eine effektive Anwendung für das Spiel auf der Blockflöte ist natürlich das „Unterstützen“ der traditionell leiseren tiefen Töne auf einer (Barock-)Blockflöte. Bei einem Mikrofon, das z. B. auf dem Instrument oder der Stirn fixiert ist, kann man diesen Effekt allerdings natürlich nicht nutzen. Ein Mikrofon auf einem Ständer hingegen kann man sehr wirkungsvoll als dramatisches Mittel einsetzen. Zusätzlich kann man auch noch von einem Volumenpedal Gebrauch machen.

## Fazit

Dynamik auf der Blockflöte ist sowohl Illusion als auch Realität. Reale Unterschiede in Dezibel sind auf einer Blockflöte vielleicht nicht so groß wie auf sinfonischen oder elektronischen Instrumenten, aber der gute Blockflötist behilft

sich durch das Schaffen einer „zweiten Realität“, mit der er Dynamik suggeriert. Die spezifischen Techniken, die ein Blockflötist nutzen kann, sind vielfältig. Die Ausführung bleibt aber natürlich immer unbedingt eine Frage des Geschmacks!

Dieser Artikel ist eine erweiterte Fassung des von Erik Bosgraaf gehaltenen Moeck-Seminars vom 31. Mai 2008.

### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Praetorius 1619, III: 112 (132).

<sup>2</sup> Mersenne 1634, II: 363.

<sup>3</sup> Ganassi 1535: 9: „lo instrumento imiterà il proferir della humana voce con la proportion del fiato & offuscation della lingua con lo aiuto de' deti.“ (Übersetzung nach Hildemarie Peter)

<sup>4</sup> Van Blanckenburgh 1656: 6: „Om alle deze bovenstaende Toonen, volgens deze beschrijvinge, zuyver te doen, zoo dient men op twee dingen wel te letten, als, te weten: dat men de vingers net stopt, ende het ander is, dat men niet te hart ofte te zacht en blaest, alzoo men daer deur de toonen te hoogh ofte te laegh maect.“

<sup>5</sup> In zeitgenössischer Musik kann man auch mit der rechten Hand – sofern diese natürlich nicht gebraucht wird! – das Labium teilweise abdecken, um extreme dynamische Unterschiede zu erhalten.

<sup>6</sup> Praetorius 1619, III: 112 (132)

<sup>7</sup> Site: <http://blocki.info/recorder-fingerings>

<sup>8</sup> Van Blanckenburgh 1656: 5: „Trammelerende met de middelste vinger van de bovenste handt.“ (Übersetzung: W. Michel)

<sup>9</sup> Ban 1642: *Onderrechtingh om dese zanghen wel te zingen*, VI. Speeltuigh.

<sup>10</sup> Im philosophischen Sinne geht es also um Empirismus und nicht Rationalismus.

<sup>11</sup> Quantz 1752: 170.

### Weiterführende Literatur

**J. A. Ban:** *Zangh-Bloemzel* (Amsterdam, 1642)

**G. van Blanckenburgh:** *Onderwyzyng Hoemen alle de Toonen en halve Toonen, die meest gebruyckelyck zyn, op de Handt-Fluyt* (Amsterdam, um 1656)

**S. di Ganassi dal Fontego:** *Opera intitulata Fontegara* (Venedig, 1535)

**J. Hudgebut:** *A Vade Mecum for the Lovers of Musick Shewing the Excellency of the Rechorder* (London, 1679)

**M. Mersenne:** *Harmonie universelle* (Paris, 1634/R)

**M. Praetorius:** *Syntagma musicum*, I (Wittenberg und Wolfenbüttel, 1614-1615, 2/1615/R); II (Wolfenbüttel, 1618, 2/1619/R); III (Wolfenbüttel, 1618, 2/1619/R)

**J. J. Quantz:** *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Berlin, 1752/R, 3/1789/R)

**H. Salter:** *The Genteel Companion* (London, 1683) □

**Blockflötenzentrum Bremen**  
**Ensemblekurse 2008**

**Kurs I** „Pop & Co“  
 mit Heida Vissing, 8.2.–10.2.2008

**Kurs II** „Alte Musik“  
 mit Frank Vincenz, 11.4.–13.4.2008

**Kurs III** „Wochenend und Sonnenschein“  
 mit Iris Hammacher, 20.6.–22.6.2008

**Kurs IV** „Englische Consortmusik“  
 mit Paul Leenhouts, 19.9.–21.9.2008

**Kurs V** „Weihnachtsmusik“  
 mit Ebba-Maria Künnig, 7.11.–9.11.2008

Programmheft und Infos:

Osterdeich 59a  
 D-28203 Bremen  
 Tel. 04 21.70 28 52  
 info@loebnerblockfloeten.de  
 www.loebnerblockfloeten.de

Blockflöten  
**Margret Löbner**  
 Bremen

Daniel Koschitzki

## Drei Werke für Blockflöte und Klavier von Chiel Meijering

Für die meisten Blockflötisten kommt das Zusammenspiel von Blockflöte und Klavier nach wie vor einem Zusammentreffen von David und Goliath gleich – nur dass entgegen der biblischen Erzählung hier der vermeintlich Schwächere auch auf dem Verliererposten zu verharren scheint. Zu groß der Unterschied zwischen der Klanggewalt des Flügels und den doch eher bescheidenen dynamischen Mitteln der Blockflöte. Dann das leidige Problem mit der Intonation. Wie soll man eine in 440 Hz eingestimmte Flöte jemals mit einem Flügel zusammenführen, der in der heutigen Konzertpraxis mindestens in 442 Hz, wenn nicht noch höher, gestimmt ist? Ganz zu schweigen von der Tatsache, dass man als Blockflötist aus der Consort-Praxis sehr gerne rein stimmt und spielt, während das Klavier in gleichschwebender Stimmung auf seinem (Un-)Recht beharrt.

Aber liegt in dieser vermeintlichen Unausgeglichenheit zwischen den beiden Instrumenten nicht auch ein ganz besonderer Reiz? In meinen Augen ist es mehr als lohnend, sich als Block-

flötist auf dieses Abenteuer einzulassen. Die Blockflötenbauer haben in den letzten Jahren viel geleistet, um es dieser Duokombination etwas einfacher zu machen. Inzwischen werden viele moderne Blockflöten als Standard in der Stimmung 443 Hz hergestellt – eine wichtige Reaktion auf das stetige Ansteigen des Kammertons im heutigen Konzertleben. Daneben sind neue Modelle entstanden, die vor allem im tiefen Register mit deutlich mehr Klangfülle aufwarten und so ein ebenbürtigeres Agieren der Blockflöte ermöglichen.

Abgesehen von den äußeren Umständen halte ich auch sonst die Zusammenarbeit zwischen Blockflötisten und Pianisten für äußerst bereichernd – und zwar für beide Seiten. Der Blockflötist lernt, die gegebenen Klangmöglichkeiten zur Gänze auszuschöpfen. Das kommt ihm auch für anderes Repertoire, zum Beispiel auf der Voiceflute, zugute. Daneben ist das Zusammenspiel mit Klavier bestens geeignet, sich mit dem Vibrato auseinanderzusetzen. Denn in der Fähigkeit, einen Ton auszuhalten und mit



**Daniel Koschitzki** studierte an der Musikhochschule Karlsruhe Blockflöte bei Karel van Steenhoven und Klavier bei Michael Uhde und Markus Stange. Beide Instrumente führte er parallel bis zum zweiten Aufbaustudiengang im Konzertfach, wobei er auf der Blockflöte solistisch ausgebildet wurde und auf dem Klavier einen Schwerpunkt auf die Kammermusik legte. Als Blockflötist wurden ihm zahlreiche Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben zuerkannt, u. a. der *Festa Special Award* beim *Internationalen Kammermusikwettbewerb Osaka* oder der 1. Preis bei der *Moeck/SRP Solo Recorder Playing Competition* in London, dem ein Solistendebüt in der Londoner Wigmore Hall folgte. Auf dem Klavier wurden seine kammermusikalischen Fähigkeiten u. a. mit dem 1. Preis beim *Internationalen Kammermusikwettbewerb Charles Hennen* in Heerlen belohnt. Er war Stipendiat der *Stiftung Deutsches Musikleben*, der *Jürgen Ponto-Stiftung*, der *Stiftung Yehudi Menuhin Live Music Now*, des *Badischen Kulturfonds* und der *Studienstiftung des Deutschen Volkes*. Von 2001 bis 2007 war Daniel Koschitzki Mitglied des *Amsterdam Loeki Stardust Quartets*, mit dem er in Europa, Nordamerika, Brasilien, Taiwan und Japan konzertierte. Im Jahr 2007 gründete er zusammen mit der Flötistin Andrea Ritter das *Ensemble Spark*, dessen international einzigartige Besetzung zahlreiche Komponisten zu neuen Werken inspiriert hat. Als Solist und Kammermusiker hat Daniel Koschitzki CDs bei Channel Classics und Carus eingespielt. Seine Tätigkeiten als freischaffender Musiker werden durch einen Lehrauftrag als Blockflöten- und Klavierlehrer an der Pädagogischen Hochschule in Karlsruhe ergänzt. Außerdem gibt er als Blockflötist Meisterkurse und Fortbildungsveranstaltungen im In- und Ausland.

einem Vibrato zum Blühen zu bringen, liegt letztendlich eine ganz wesentliche Durchsetzungschance gegenüber dem Klavier, dem diese Eigenschaft fehlt. Für den Pianisten ist das Zusammenspiel mit Blockflöte ein sehr gutes Anschlagstraining. Denn was die Dynamik betrifft, so gilt beim Klavier ähnliches wie beim Gesang: Laut kann (fast) jeder. In einem differenzierten Piano liegt die wahre Kunst.

Drei neu im Moeck Verlag erschienene Werke für Blockflöte und Klavier von Chiel Meijering bieten dem fortgeschrittenen Blockflötisten die Möglichkeit, sich auf ganz unverkrampfte Weise der immer noch etwas stiefmütterlich behandelten Besetzung anzunähern. Der 1954 geborene Meijering, der am Amsterdamer Sweelinck Conservatorium Komposition bei Ton de Leeuw und Schlagzeug bei Jan Pustjens und Jan Labordus studierte, führt in seinen Werken Einflüsse aus Minimal Music, Pop, Jazz und Avantgarde in einer völlig eigenen Tonsprache zusammen. Die Blockflöte hat er in seinem bisherigen Œuvre reichlich mitbedacht: Von Blockflötenquartetten über Doppelquartette für Blockflöten- und Streichquartett bis zur Großbesetzung mit 20 Blockflöten, Oboe und Cembalo sind bereits zahlreiche Werke entstanden, darunter auch das bekannte Blockflötenquartett *Sitting Ducks* aus dem Jahr 1990. Die Zeit war reif für ein Werk in der Duobesetzung Blockflöte und Klavier aus der Feder des Niederländers, und offensichtlich schien er so inspiriert, dass auf eine Anfrage meinerseits im Frühjahr 2007 gleich ein ganzer Schwung von Stücken entstand.

Im Folgenden möchte ich gerne einige Spiel- und Interpretationsvorschläge für die drei Werke *A Straw in the Wind*, *Please Tell Me More* und *Game of Love* zusammentragen.

### A Straw in the Wind

*A Straw in the Wind* für Tenorblockflöte und Klavier trägt viele der zu Beginn angesprochenen Gefahren der Duobesetzung Blockflöte und Klavier in sich. Die Tenorblockflöte lässt sich schnell vom Klavier übertönen, weshalb

*A Straw in the Wind*, Edition Moeck 1612

beide Spieler immer wieder die Balance überprüfen müssen. Auf keinen Fall sollte das Problem durch ein Schließen des Flügels gelöst werden. Das Schließen des Flügels verhindert jegliche Klangentfaltung des Instruments; es klingt dann sehr matt und gedämpft. Deshalb sollte der Flügel auf jeden Fall zumindest halb geöffnet sein. Ich selbst bevorzuge eigentlich generell einen ganz geöffneten Flügel. Vor allem beim Spielen höherer Flöten wie Sopran oder Sopranino mischen sich die Klänge der beiden Instrumente so wesentlich besser, und es ist für den Blockflötisten auch deutlich einfacher, sauber zu intonieren. Selbiges gilt übr-

gens auch für das Zusammenspiel mit einem Klavier. Auch hier ist es zu empfehlen, den Deckel des Klaviers zu öffnen.

Entgegen der bei Geigern aus klanglichen Gründen sehr beliebten Spielposition, auf der Bühne quasi in der Verlängerung zum Pianisten zu stehen, würde ich dazu raten, sich als Blockflötist vor die Einbuchtung des Flügels zu stellen. Das erleichtert zum einen den Kontakt zwischen den beiden Spielern und zum anderen erzeugt diese Position das beste Klanggemisch zwischen Blockflöte und Flügel. Je größer die Blockflöte ist, desto weiter sollte allerdings der Abstand zum Flügel sein. Mit einem Tenor oder Bassett ist dies unerlässlich, da es sonst für den Blockflötisten unmöglich ist, sich klanglich zu behaupten. Bei einer Sopran- oder Sopranoblockflöte ist es dagegen möglich, sich direkt in die Ausbuchtung des Flügels zu stellen. So kann es gelingen, selbst einen sehr durchdringenden Sopranino im positivsten Sinne klanglich abzufedern und mit dem Flügelklang verschmelzen zu lassen.

Zurück zu *A Straw in the Wind*. Hier sollte man sich dessen bewusst sein, dass ein partielles Abtauchen der Blockflöte im Flügelklang durchaus vom Komponisten intendiert ist. Dies wird umso deutlicher in der angeführten alternativen Aufführungsmöglichkeit mit einem c-Bass (Großbass). Es geht Meijering also um einen Mischklang, nicht um ein klares Verständnis jedes einzelnen Blockflötentons. Das Stück arbeitet auch nicht wirklich mit einer Melodie. Vielmehr geht es um eine Art Momentaufnahme, eine Betrachtung in Zeitlupe. Die Klavierstimme ist ein von offenen Quart- und Quintklängen geprägter, in Achteln fließender Klangteppich. Hierzu spielt die Blockflöte lange Haltetöne, die abgesehen vom Anfang immer die Quarte  $e^1$ - $a^1$  bzw. im weiteren Verlauf  $e^2$ - $a^2$  durchlaufen. Das Reizvolle am Zusammenspiel der beiden Instrumente ist, dass die Blockflöte beständig in einem Viererpuls spielt, während im Klavierpart oft ein Dreiermetrum vorherrscht, aber auch Taktwechsel vorgenommen werden. So wandern die

beiden Instrumente immer wieder auseinander, um dann an bestimmten Stellen des Stücks fast zufällig wieder zusammenzufließen.

Dynamisch gesehen stellt das Stück für den Blockflötisten eine Herausforderung dar. Dies beginnt schon mit dem in den ersten 37 Takten des Stücks geforderten Pianissimo im unteren Register. Nimmt man dieses allzu wörtlich, ist die Flöte sofort ein ganzes Stück zu tief. Da die Tenorflöte und die rechte Hand des Klaviers im selben Tonraum agieren bzw. das Klavier in die Liegetöne der Flöte hinein bisweilen dieselben Töne anschlägt, fallen derartige Diskrepanzen sofort unangenehm auf. Ein zu starkes Anheben der Töne würde jedoch die vom Komponisten ab Takt 38 gewünschte lange dynamische Steigerung unmöglich machen. Ich selbst löse das Problem durch ein leichtes Öffnen des zweiten Tonlochs (rechter Mittelfinger). Dadurch lassen sich alle zu Beginn gespielten Töne gleichermaßen anheben. Wer nicht so risikofreudig ist, könnte darüber nachdenken, sich eventuell vom Publikum wegzudrehen und diesen ersten Abschnitt in den Flügel zu spielen. Das könnte den geheimnisvollen Eindruck zu Beginn des Stückes unterstreichen und zugleich die allmähliche dynamische Öffnung im zweiten Abschnitt verstärken. Hier könnte sich der Blockflötist allmählich zum Publikum drehen, bevor in den letzten Takten wieder ein relativ beschleunigtes Abwenden erfolgen würde, da hier in aller Kürze von *mf* auf *ppp* decrescendiert wird.

Was die dynamische Steigerung ab Takt 38 betrifft, so schlage ich auf jeden Fall vor, sie vom Klavier aus aufzubauen. Ein über eine Minute stetig anwachsendes Crescendo ist auf der Blockflöte nur bedingt möglich. Deshalb sollte sich der Blockflötist zusätzlicher klangbelebender Maßnahmen bedienen. Hierbei denke ich vor allem an ein anwachsendes Vibrato, eventuell auch ein zusätzliches Finger- oder sogar Labialvibrato. Außerdem sollte sich der Blockflötist nicht die Möglichkeit nehmen lassen, durch ein Abdecken der Hauptgriffe mit weiteren Fingern ein möglichst großes Cres-

cendo darzustellen. Bei aller Gestaltungsfreude gilt es, die Intonation nie aus dem Auge zu verlieren.

### Game of Love

*Game of Love* stellt eindrucksvoll unter Beweis, wie geschickt Meijering mit Registerfarben umgeht. Das Problem der dynamischen

man ihn nicht hören könnte.

Der Titel und die Spielanweisung „Wie eine kaputte Drehorgel“ deuten auf den schwarzen Humor hin, der dem Stück zugrundeliegt. In meinen Augen sind der Kreativität keine Grenzen gesetzt, um diesem Ausdrucksgehalt genügend Raum zu verleihen. Ein gut aufeinander eingespieltes Duo kann vor allem agogisch mit den Spielfiguren experimentieren und mit kleinen

Rubati den Eindruck der kaputten Drehorgel noch etwas verstärken. Auch das Modulieren von fis-Moll nach f-Moll bei der Rückkehr in den A-Teil kann etwas aufgespreizt werden. Interessant ist, dass Meijering hier einen Halbton nach unten und nicht – wie vor allem in der Populärmusik üblich – nach oben moduliert.

Was das wohl für die Liebe zu bedeuten hat ...

Die Artikulation spielt in *Game of Love* keine unwesentliche Rolle. Meijering ist in dieser Hinsicht sehr genau mit seinen Angaben und führt in den Rahmenteil Klavier und Blockflöte konsequent parallel. Durch den strategischen Einsatz von Bindebögen entstehen kleine Binnenmotive, die sich wie Signale im Verlauf des Stücks beständig wiederholen. Bei den Staccati halte ich es für wichtig, dass der Pianist im Sinne eines Leggieroanschlags die einzelnen Töne auch wirklich absetzt. Nur so kann der Effekt einer gemeinsamen Artikulation für ein Publikum wirklich hörbar werden. In der Flötenstimme ist bei den Staccati darauf zu achten, dass sie nicht zu tonlos werden und immer noch etwas Klang und Farbe behalten.

Ein interpretatorisches Fragezeichen werfen

*Game of Love*, Edition Moeck 1611

Gegensätze zwischen Altblockflöte und Klavier löst er hier, indem die Blockflöte in den Rahmenteil (das Stück weist eine ABA'-Form auf) quasi als eine Art schräge Mixtur – zumeist im Dezimabstand – mit der rechten Hand des Klaviers parallel geführt wird. Das Balanceproblem löst sich somit ganz von selbst – zur Freude des Pianisten, der hier nicht wie so oft nur mit Samthandschuhen spielen darf, sondern richtig beherzt zugreifen kann. Die Blockflötenstimme ist in den Rahmenteil mehr ein fremder Schatten, der über der Klavierstimme blitzt. Da es wirklich wichtig ist, dass Oberstimme im Klavier und Flötenstimme bei diesem Stück zu einer logischen Klangeinheit werden, sollte der Blockflötist sehr dicht am Flügel stehen. Im Mittelteil wäre es möglich, etwas nach vorne zu treten, wobei sich der Flötist aufgrund der hohen Lage zu keiner Sekunde Sorgen darüber machen muss, dass

sicherlich die fünfzehn Pausentakte für die Blockflöte kurz vor Schluss auf. Im größten Steigerungsmoment des Stücks entlässt Meijering die Flöte in eine kleine Zwangspause und fokussiert sich völlig auf den Klavierpart. Da es sich hier doch um eine halbe Minute handelt, in der der Blockflötist nichts zu tun hat, halte ich es für wichtig, sich hier gerade in Bezug auf eine konzertante Aufführung des Stücks Gedanken zu machen, wie der Blockflötist in dieser Zeit agieren kann. Auf jeden Fall ist es unmöglich, nur dazustehen und Pausentakte zu zählen. Man könnte mit Bewegung arbeiten, sprich: die im Klavier angedeuteten Kreisbewegungen, die an dieser Stelle vorherrschend werden, könnten durch Drehbewegungen des Flötisten unterstützt werden – sei es einfach nur auf der Stelle oder um den Flügel oder sogar etwas expansiver auf der Bühne umherlaufend. Da bereits im Mittelteil auch mit Sprache gearbeitet wird, könnte ich mir auch eine Stimmimprovisation vorstellen. Ebenso wäre eine verrückte Instrumentalimprovisation möglich, die jedoch das Rollen und Drehen der Klavierbegleitung aufgreifen sollte. Meijering hat für die Flöte jedoch eine Pause vorgesehen; deshalb halte ich diese Möglichkeit für am wenigsten geeignet.

Stimmung auf eine völlig andere umgeschaltet werden.

Der Schlüssel zu dem Stück liegt in meinen Augen in einer Herausarbeitung größtmöglicher Kontraste zwischen den vier Hauptabschnitten. Ein altes, in diesem Fall aber sehr dienliches Mittel ist die Arbeit mit Bildern. Meijerings Musik ist sehr farbenreich und programmatisch angehaucht. Sie erinnert streckenweise an Filmmusik. Da ist es nur legitim, sich für die unterschiedlichen Abschnitte auch entsprechende Szenerien einfallen zu lassen. Diese könnten ein Helikopterflug durch die Rocky Mountains, ein Märchen aus 1001 Nacht, eine düstere Jahrmarktszene, eine Fahrradfahrt durch die engen Gässchen von Montmartre oder eine abenteuerliche Floßfahrt auf dem Rio Grande sein. Hier darf jeder seiner Fantasie freien Lauf lassen. Warum nicht einmal für die drei zentralen Abschnitte jeweils ein kleines Drehbuch verfassen und in der Partitur festhalten? Je bewusster sich die Spieler der Geschichte sind, die sie in jedem der Abschnitte erzählen wollen, desto spannender wird das Stück für den Zuhörer, und desto schneller entsteht auch die Sogwirkung, auf die der Komponist im Titel anspielt: *Please tell me more* – bitte erzähl mir mehr ...

## Please Tell Me More

*Please Tell Me More* ist das längste und wohl auch anspruchsvollste der drei Stücke. Es verbindet vier völlig verschiedene Abschnitte miteinander, in denen der Blockflötist auch unterschiedliche Instrumente zu spielen hat. Lediglich der letzte Abschnitt ist – zumindest im Blockflötenpart – eine Art Rückbesinnung auf den ersten Teil. Beide Spieler müssen extrem wendig und flexibel agieren. Binnen weniger Sekunden muss von einer

*Please Tell Me More*, Edition Moeck 1613