

20. BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK

16. - 18. Oktober 2009



Konzerthaus Berlin

**Französische Friedrichstadtkirche
St. Hedwigs-Kathedrale**

Konzerte

(Änderungen vorbehalten)

Capilla y Camerata Cayrasco

Eligio Quinteiro (Theorbe)

La Risonanza / Fabio Bonizzoni

Bob van Asperen (Cembalo)

Amsterdam Loeki Stardust Quartet

Barockorchester und Chor 'La Tempesta'

Capilla Flamenca (Instr. / Vokal)

Kinderprogramm u.a.

Musikinstrumentenmarkt

Internationale Ausstellung mit Kopien
historischer Instrumente 16./17. Oktober

Workshops/Vortrag

Blockflöte, Cembalo u.a.

Auskünfte/Anmeldung

ars musica, Postfach 580411, 10414 Berlin

Tel. (030) 447 365 72; Fax: (030) 447 60 82

BerlinAlteMusik@t-online.de

www.BerlinAlteMusik.com

Anmeldeschluß

für Instrumentenbauer/
Musikalienhändler: 01.10.2009

⁷ In Neuilly, wo das Manuskript der 5. Flötensonate entstand, hat Walckiers vermutlich in den Thermen Erholung gesucht, gestorben ist er aber mit größter Wahrscheinlichkeit in Paris, was der Text von Bannelier auch nahelegt.

⁸ Avesnes wurde kurz nach der Niederlage Frankreichs bei Waterloo durch die Explosion eines Waffenlagers teilweise zerstört; in Paris brannte das Hôtel de Ville 1871 durch die Feuer der Kommune.

⁹ M. I. Lebeau: *Précis De L'Histoire D'Avesnes*, Avesnes 1836

¹⁰ *RGm*, 4. Année, Nr. 32, 6.8.1837, S. 370, Die Gesellschaft wurde 1825 gegründet.

¹¹ Obwohl man hier eher die *preussische* annehmen möchte (*russe, prussien*).

¹² Er war der Sohn des Theaterdirektors Theodor Marchand und der Bruder von Margarethe, verheiratete Danzi.

¹³ *RGm*, 4. Année, Nr. 32, 6.8.1837, S. 370

¹⁴ Die Verlagsangabe ist ohne Jahr, die Firma aber bereits 1815 in Paris vertreten.

¹⁵ Vielleicht hat sich Boieldieu anlässlich der Aufführung einer seiner Opern in der Stadt aufgehalten und die Bekanntschaft mit Walckiers erneuert – oder er kannte ihn vielleicht schon von seinem ersten Paris-Aufenthalt her.

¹⁶ Ein Studium ist nicht nachweisbar, Walckiers wäre auch schon zu alt dafür gewesen.

¹⁷ Reichas zweite Flötensonate ist um 1820 entstanden.

¹⁸ Rockstro, a. a. O., S. 603

¹⁹ *Bibliographie de la France*, 1834, S. 280

²⁰ *Dictionnaire des femmes belges*, Bruxelles 2006

²¹ *RGm*, 10. Année, Nr. 37, 10.9.1843, S. 318

²² s. o. *Minutes des notaires de Paris*

²³ Baron Haussmann war für den Umbau der Stadt seit 1853 maßgeblich verantwortlich.

²⁴ Dort wurden Rameau und Mozarts Mutter beigelegt.

²⁵ Interessant, dass Tulou gerade 1829 Professor am Conservatoire wurde, während seine Flötenschule erst 1853 erschienen ist.

²⁶ Johann Georg Kastner (1810–1867)

²⁷ *RGm*, 4. Année, Nr. 18, 30.4.1837, S. 154-5

²⁸ *RGm*, 14. Année, Nr. 20, 16.5.1847, S. 167

²⁹ *RGm*, 16. Année, Nr. 15, 15.4.1849, S. 117

³⁰ Der Autor Blanchard dürfte den Begriff „dénouement“ hier mit Absicht verwenden, denn Reicha hatte ihn in seiner Sonatentheorie als Bezeichnung für die Reprise, die Rückwendung also, gewählt.

³¹ W. Altmann: *Kammermusik-Katalog*, Leipzig 1942, S. 119

³² *RGm* 4. Année, Nr. 32, 6.8.1837

³³ *RGm*, 34. Année, Nr. 20, 19.5.1867, S. 162

³⁴ Edward Blakeman: *Taffanel – Genius of the Flute*, New York 2005 □

Peter Thalheimer

Vom Blockflötenchor zum Blockflötenorchester – Stationen im Wandel einer Spielpraxis

Dieser Text entstand als Vortrag für das ERTA-Symposium 2008 in Dinkelsbühl. Die Eigenschaften einer Rede wurden in der vorliegenden Druckfassung beibehalten.

Über das Ensemblespiel mit Blockflöten ist schon vieles gesagt und geschrieben¹ worden. Im Zentrum der Erörterungen standen dabei fast immer die Besetzungen mit einem Spieler pro Stimme. Als Ergänzung dazu müsste noch die Geschichte des mehrfach besetzten Blockflötenensembles geschrieben werden. Von dieser Geschichte werden wir heute nur einige wenige Stationen betrachten können. Vielleicht können von dem so entstehenden, vorläufigen Bild trotzdem Anstöße für die heutige Spielpraxis ausgehen.

Vor der Betrachtung der einzelnen Stationen ist eine Begriffsklärung nötig. Wenn wir heute von einem „Chor“ sprechen, denken wir in erster Linie an ein Vokalensemble, in dem jede Stimme von mehreren Sängern gemeinsam ausgeführt wird. Dem entsprechend benutzen wir den Begriff „chorisch“ als Synonym für eine mehrfache Besetzung. Dies gilt gleichermaßen für Vokal- wie für Instrumentalensembles. Unter einem Blockflötenchor verstehen wir demnach heute ein mehrfach besetztes Blockflötenensemble.

Das war nicht immer so. Im 16. und 17. Jahrhundert war ein „Chor“ nicht unbedingt mehrfach besetzt, sondern ein Ensemble mit Sing-

stimmen bzw. Instrumenten in verschiedenen Stimmlagen. Ein „Blockflötenchor“ konnte also durchaus auch aus einem Blockflötenquartett bestehen.

Wann hat dieser Bedeutungswandel stattgefunden? Wann wurde aus einem solistisch besetzten „Blockflötenchor“ ein mehrfach besetzter? Wir beginnen mit der Spurensuche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bei Virdung², Agricola³, Ganassi⁴ und Cardanus⁵ finden wir Genaueres zum Blockflötenstimmwerk und zur Zusammensetzung von Ensembles: Üblich waren Instrumente im Quintabstand, beim Quartettspiel in $g^1 c^1 c^1 f^1$. Cardanus erwähnt als erster zusätzlich noch die kleine d^2 -Flöte, eine Quint über der g^1 -Diskantflöte. Das Spiel im Quintstimmwerk war fast ein Jahrhundert lang üblich. Für diese erste Blütezeit des Blockflötenensemblespiels gibt es jedoch in den theoretischen Quellen keine Hinweise auf eine mehrfache Besetzung. Das gilt in dieser Zeit übrigens genauso für die Consort-Praxis mit anderen Melodieinstrumenten, z. B. mit Gamben.

Um 1600 erlebten die Satztechnik, das Instrumentarium und die Besetzungspraxis entscheidende Veränderungen. Michael Praetorius⁶ erwähnt jetzt „achterley Blockflöten“: Zusätzlich zu den vier Größen im Quintstimmwerk des Cardanus nennt er noch ein Kleinflötlein in g^2 und einen Discant in c^2 sowie einen Bass im



Peter Thalheimer, geboren 1946 in Stuttgart, studierte Querflöte, Blockflöte, Schulmusik und Musikwissenschaft in Stuttgart und Tübingen. Seit 1978 lehrt er in Nürnberg, zuerst als Dozent für Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis und Kammermusik am damaligen Meistersinger-Konservatorium, jetzt als Professor für Historische Aufführungspraxis und Blockflöte/Traversflöte an der Hochschule für Musik Nürnberg.

Konzerte, Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, Kurse und Vorträge führten ihn in viele Länder Europas und die USA. Darüber hinaus sind aus seiner Tätigkeit zahlreiche Noteneditionen sowie Publikationen zur Aufführungspraxis und zur Instrumentenkunde hervorgegangen.

Quintabstand, also in B, und einen Großbass in F. Zur Verwendung der verschiedenen Größen schreibt er⁷:

„Wenn man aber sonsten die Flötten gar alleine / ohn zuthun anderer Instrumenten, in einer Canzon, Motet, oder auch in eim Concert per Chorus gebrauchen will: So kan man das ganze Accort und Stimmwerck der Flötten / sonderlich der Fünff Sorten von den gröbsten anzurechnen / weil die kleinen gar zu stark und laut schreien / gar wol und füglich gebrauchen / und gibt eine sehr anmütige stille / Liebliche harmoniam von sich / sonderlich in Stuben und Gemächern; Sintemal in der Kirchen die grobe Basset- und Baßflötten nicht wol gehört werden können“.

Mit den „Fünff Sorten“ sind also Instrumente in $g^1 c^1 f^0 B F$ gemeint – ein Quintstimmwerk mit Quartabstand zwischen den beiden tiefsten Flöten.

Außer dem reinen Blockflöten-Stimmwerk nennt Praetorius noch den „FlötenChor“. Gemeint ist damit ein vier- oder fünfstimmiges Ensemble, das in solistischer Besetzung einen „Chor“ eines mehrchörigen Werkes übernimmt. Außer mit Flöten kann ein „FlötenChor“ im Tenor und Bass aber durchaus auch mit „Posaun oder Tenorgeig“ bzw. „Quartposaun oder (...) Fagott“ besetzt sein. Trotz der terminologischen Übereinstimmung ist dies also kein Beleg für ein mehrfach besetztes Blockflötenensemble.

Praetorius empfiehlt, Blockflöten immer satzweise, als zusammenstimmendes „Accort oder Stimmwerk“ anzuschaffen. Ein solches Set besteht nach Praetorius⁸ aus folgenden Instrumenten:

- 2 Exilent in g^2
- 2 Discant in d^2
- 2 Discant in c^2
- 4 Alt in g^1
- 4 Tenor in c^1
- 4 Basset in f^0
- 2 Baß in B
- 1 Großbaß in F.

Zusammen sind das 21 Flöten, wobei die mittleren Größen sogar vierfach vorhanden sind. Allerdings sagt Praetorius nicht, wieviele davon gleichzeitig zum Einsatz kommen sollen.

Marin Mersenne⁹ beschreibt 17 Jahre nach Praetorius in Paris ein ähnliches Stimmwerk¹⁰: Er unterscheidet ein „petit jeu“ in $g^1 c^1 f^0$ und ein „grand jeu“ in $f^0 c^0 F$ und meint dazu, „dass alle in einem Ensemble zusammenwirken können, so wie man in den Orgeln auch hohe und tiefe Register findet.“ Was aber ist damit gemeint? Sollen mehrstimmige Werke gleichzeitig im Acht- und Vierfuß gespielt werden? Oder denkt Mersenne an fünfstimmige Musik mit fünf Flötengrößen, wie Praetorius?

Einen weiteren Ansatzpunkt bieten die Originalkompositionen für und mit 3-7 Blockflöten aus dem 17. Jahrhundert, z. B. von Antonio Bertali, Heinrich Ignaz Franz Biber, Massimiliano Neri, Daniel Bollius, Samuel Capricornus und die bekannte *Sonata à 7 Flauti* von Johann Heinrich Schmelzer. Keines dieser Stücke enthält einen Hinweis auf eine mehrfache Besetzung.

Zusammenfassend ist für unsere erste Station, den Zeitraum 1500 bis 1680, festzustellen: Große Blockflötensätze, die ein Zusammenspiel mit mehrfach besetzten Stimmen ermöglicht hätten, hat es sicher gegeben, aber sie wurden wohl nicht in diesem Sinne verwendet. Eindeutige Belege für Mehrfachbesetzungen sind bis jetzt für diesen Zeitraum nicht aufgetaucht, weder in theoretischen Quellen, noch in Besetzungsangaben, noch durch Abbildungen. Die Zeit der Renaissance-Flöten war also vom solistisch besetzten Blockflötenensemble geprägt. Wenn mehrere Spieler gemeinsam eine Stimme ausführten, dann wurden verschiedene Klangfarben miteinander kombiniert, wie z. B. Blas-, Streich- und Zupfinstrumente. Das schließt jedoch nicht aus, dass wir heute Musik dieser Zeit mit Blockflötenorchestern spielen. Wir sollten uns aber dabei klar sein, dass wir damit den Rahmen historischer Besetzungspraxis verlassen haben zugunsten eines neuen, aktuellen Klangbildes.

Blockflötenbau Herbert Paetzold

- Blockflöten in handwerklicher Einzelfertigung
- Nachbauten historischer Blockflöten
- Viereckige Bassblockflöten von Basset bis Subkontrabass

Schwabenstraße 14 – D-87640 Ebenhofen – Tel. 08342-899111 – Fax: 08342-899122
herbert.paetzold@blockfloetenbau-online.info · www.alte-musik.info



Als **2. Station** betrachten wir die Spielpraxis zur Zeit der Barockblockflöte, also von etwa 1680 bis etwa 1750. Gegenüber der Renaissanceflöten-Zeit hatte sich nicht nur das Instrumentarium verändert, sondern auch die Musik und die Besetzungspraxis. Neu ist die Entstehung von Hof-, Opern- und Kirchenorchestern, die sich zwar in lokalen Besonderheiten unterscheiden, aber meist eine Mehrfachbesetzung im Bereich der hohen Streicher aufweisen. An vielen Orten war auch die chorische Besetzung der Oboen- und Fagottstimmen üblich.

Wenn nun in den aufzuführenden Werken Flöten verlangt wurden, „wie denn sehr oft zur Abwechslung geschieht“ (so J. S. Bach 1730),¹¹ so war es lange Jahrzehnte üblich, dass diese von den Oboisten gespielt wurden. Eine Übertragung der bei Oboenstimmen gepflegten Praxis der Mehrfachbesetzung auf die Blockflötenpartien lag nahe.

Einige der Werke, die mehrfach zu besetzende Blockflötenstimmen enthalten, sind heute wohl bekannt – aber die entsprechenden Vorschriften der Komponisten werden meist nicht beachtet. Sie passen nicht in unser heutiges Bild barocker Blockflötenmusik, das primär geprägt ist von Solo- und Triosonaten, von Quartetten und Konzerten.

Beginnen wir mit den Beispielen bei Johann Sebastian Bach. Von den erhaltenen 6 Bach-Arien mit Singstimme, einer Blockflöten-

stimme und Generalbass sind vier für eine Unisono-Ausführung durch zwei Spieler gedacht – einmal spielt sogar noch eine Violine mit (BWV 13, 39, 106, 119). Im Schlusschoral *O großer Gott der Treu* der Kantate BWV 46 *Schauet doch und sehet* sind die beiden obligaten Blockflötenstimmen ausdrücklich „a due“ auszuführen. Die beiden Spieler der Oboen da caccia wechseln also zur Blockflöte, so dass insgesamt 4 Blockflöten spielen. In Bachs Matthäuspassion BWV 244 legt das originale Stimmenmaterial in dem Arioso *O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz* eine Doppel- oder gar Dreifachbesetzung der beiden Blockflötenstimmen nahe. Weitere Belege für die Mehrfachbesetzung von Blockflötenpartien sind in Bachs Kantatenwerk leicht zu finden.

Dass diese Praxis nicht eine Spezialität Johann Sebastian Bachs in Leipzig war, zeigen Telemanns Frankfurter Kantaten, französische Opern von Lully, Charpentier und Montéclair, italienische Opern von Händel und auch eine englische Masque von Johann Ernst Galliard¹². Georg Philipp Telemann lässt z. B. in einer Arie für Sopran, 4 Altblockflöten und Generalbass die beiden ersten Blockflötenpartien doppelt besetzen¹³. Jean-Baptiste Lully verlangt schon 1681 in einem vierstimmigen Blockflötensatz mit Alt-, Tenor-, Bass- und Subbassflöte eine chorische Besetzung der Oberstimme.¹⁴ Bei Michel Pignolet de Montéclair gibt es aus den Jahren 1716 und 1732 sogar mehrfach besetzte Sopraninostimmen im drei- oder fünfstimmigen Flötensatz¹⁵ (s. *Abb. 1*).

Ruisseaux, qui serpentez

Szene aus der Oper „Jephté“ (1732)

Michel Pignolet de Montéclair
1667–1737

Piccoli dessus de Flûte à bec.
Soprano blockflöte

Haute-contre de Flûte à bec.
Soprano blockflöte

Tailles de Flûte à bec.
Alt blockflöte

Quintes de Flûte à bec.
Tenor blockflöte

Trinèse
Sopran

Basses de Flûte à bec.
Baß blockflöte

senza Basso continuo

Abb. 1: Aus: Flauto e voce IV, Carus 11.216.

Ein letztes Literaturbeispiel aus diesem Zeitraum sei noch erwähnt, weil es die französischen, englischen und deutschen Beispiele um ein italienisches ergänzt und es zudem noch genauere Angaben enthält: Das vierstimmige *Concerto di Flauti* von Alessandro Marcello¹⁶ ist für Blockflöten und Streicher unisono gedacht. Die einzelnen Stimmen sind wie folgt zu besetzen: „Due Flauti Soprani e due [Violini] Sordini“, „Due Flauti Contralti et una Violletta sordina“, „Due Flauti tenori et una Violletta sordina“ und „Un Flauto Basso e Violoncello“ (s. Abb. 2).

Die Belege sind zahlreich und eindeutig, es gibt deshalb keinen Zweifel: Die Anfänge mehrfach besetzter Blockflötenensembles liegen in der Frühzeit der Barockblockflöte und in der damaligen Orchesterpraxis. Dabei reichen die Besetzungsvarianten von mehrfach besetzten Altblockflötenstimmen bis zum chorischen fünfstimmigen Blockflötensatz mit Sopranino-, Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassflöten.

In der heutigen Praxis wurden diese Erkenntnisse bisher nur wenig berücksichtigt. Vielleicht liegt das daran, dass das Unisonospiel nur selten Bestandteil der Ausbildung heutiger Blockflötenspieler ist und wir deshalb mit den Originalbesetzungen besondere Probleme haben. Auch scheint die heute weit verbreitete Regel, man solle eine Stimme nie doppelt, sondern besser einfach oder dreifach besetzen, späteren Datums zu sein. Jedenfalls haben sich Bach, Händel, Telemann, Marcello und viele ihrer Zeitgenossen nicht daran gehalten.

Zum Erreichen der 3. Station in der Geschichte des mehrfach besetzten Blockflötenensembles überspringen wir die Zeit, für die heute oft, aber nicht treffend der „Dornröschenschlaf“ der Blockflöte angesetzt wird. Das „Dornröschchen“ Blockflöte hat im 19. Jahrhundert nicht geschlafen, es ist durchaus wach mit der Zeit gegangen und hat sich dem aktuellen Geschmack angepasst. Allerdings war das 19. Jahrhundert mehr das Jahrhundert der Solisten



Abb. 2: Alessandro Marcello: Concerto di Flauti.

und der Virtuosen, weniger der Ensembles. Das Ensemblespiel mit den Blockflötentypen des 19. Jahrhunderts können wir deshalb hier vernachlässigen.

Unsere **3. Station** beginnt mit dem Neubau von Blockflöten 1920 in England und 1926 in Deutschland. Diese Phase der Blockflötegeschichte verliert sich etwa 1940 in den Wirren des Krieges.

Wir beginnen in Deutschland. Unter dem Einfluss von Wilibald Gurlitt und Arnold Dolmetsch hat sich hier der Zupfinstrumentenmacher und Händler Peter Harlan mit der Blockflöte beschäftigt. Anders als Dolmetsch und Gurlitt wollte er von Anfang an eine große Verbreitung des wiederentdeckten Instrumentes erzielen. Im Jahr 1926 lieferte er die ersten Altblochflöten aus, ein Jahr später ein Quartett, zuerst in E-A-, dann in D-A-Stimmung.

Durch Harlan, der selbst stark von der Jugendbewegung beeinflusst war, kam die Blockflöte in ein Umfeld, in dem das gemeinschaftliche Chorsingen einen hohen Stellenwert besaß. Wie selbstverständlich entstanden so die ersten

Blockflötenchöre, insbesondere bei Chorwochenenden und Musikwochen. Für die erste Generation der autodidaktisch geprägten Blockflötenspieler war das Solospiel eher eine Notlösung, das Spiel im Blockflötenchor dagegen das höchste Ideal. Dies gilt nicht nur für die zahlreichen Jugendbewegten, die sich nach 1930 die Anfänge des Blockflötenspiels anhand einer Blockflötenschule selbst beigebracht haben, sondern auch für viele der professionellen Musiker, die in dieser Zeit für die Blockflöte Interesse zeigten. Zu ihnen gehörten z. B. Fritz Jöde, Ferdinand Enke und Karl Gofferje. Komponisten wie Helmut Bornefeld, Paul Hindemith und Wolfgang Fortner komponierten zwischen 1930 und 1934 die erste Neue Musik für Blockflöten und empfahlen für ihre ein- bis fünfstimmigen Stücke solistische oder chorische Besetzung. So lautet z. B. der originale Titel bei Hindemith: „Trio für Blockflöten, einzeln oder chorisch besetzt.“¹⁷ Bornefeld empfiehlt, seine einstimmigen Stücke „zunächst auf der Altflöte (allein, dann aber auch – wenigstens zum Teil – im Chor) zu studieren.“¹⁸ Wolfgang Fortner bestimmt Stücke im 3. Heft seines *Blockflötenwerks* ausdrücklich „für 3 bis 5 Blockflöten oder 3 bis 5 stimmigen Blockflötenchor.“¹⁹

„Blockflötenchor“ war damit der neue Begriff für ein Blockflötenensemble, in dem die einzelnen Stimmen mehrfach besetzt sind. Die anfängliche Unsicherheit im Umgang mit dem neuen Begriff ist in den Besetzungsangaben zu Fortners 2. Heft dokumentiert. Es enthält „6 Kanons für 2 gleichgestimmte Blockflöten oder Blockflötenchöre“. Fortner bezeichnet also 1934 jede mehrfach besetzte Stimme als einen Blockflötenchor.

Den Berichten von Wochenendkursen und Tagungen dieser Zeit ist zu entnehmen, dass nicht selten 30-40 Spieler in einem Blockflötenchor zusammen gespielt haben. In den zeitgenössischen Quellen wird oft beklagt, dass die Instrumente verschiedener Werkstätten keinen einheitlichen Stimmtönen hatten. Ein weiteres Problem waren die gleichzeitig üblichen Blockflötensätze in D-A- und C-F-Stimmung, die nicht gut zusammen verwendet werden konnten. Hier zeichnete sich zwischen 1931 und 1937 eine Tendenz zur C-F-Stimmung ab. Speziell für größere Ensembles wurden auch die ersten c⁰-Bässe und sogar Subbässe in G und F angeboten.

Mehrfach besetzte Blockflötenensembles wurden in Deutschland damals meist „Blockflötenchor“ genannt, doch kam in den dreißiger Jahren vereinzelt auch schon der Begriff „Blockflötenorchester“²⁰ auf – allerdings nicht immer im positiven Sinn. Gelegentlich wird dadurch das chorische Blockflötenspiel abwertend in die Nähe von Mandolinen- oder Mundharmonikaorchestern gerückt. Vermutlich war das Zusammenspiel der vielen Blockflöten-Anfänger auch nicht immer ein reiner Kunstgenuss.

Die Tendenz zum chorischen Blockflötenspiel war anfangs ein typisch deutsches Phänomen. Dolmetschs Instrumente waren viel zu teuer, als dass sie in großen Stückzahlen hätten verkauft werden können. In England hat das Blockflötenspiel erst nach 1934 durch den Import billigerer deutscher Blockflöten und ab 1939 durch englische Plastikflöten eine größere Verbreitung erfahren. Initiator war Edgar

Hunt.²¹ 1937 wurde dann die *Society of Recorder Players* gegründet, die Wochenendtreffen für 30 bis 40 Blockflötenspieler organisierte.²² Damit war die Idee des Blockflötenchors von der deutschen Jugendbewegung auf die englischen Societies und Clubs übergesprungen. Diese Tradition ist nahezu ungebrochen nach dem Krieg weiter gepflegt und ausgeweitet worden. Das wohl bekannteste Stück aus diesem Umfeld ist das vierstimmige Scherzo von Benjamin Britten.

Wir verlassen England und die deutsche Vorkriegszeit und kommen zur **4. und letzten Station**: Deutschland 1945 bis etwa 1970.

Nach dem Krieg versuchten die Überlebenden der Vorkriegs-Aktivisten, dort anzusetzen, wo die Entwicklung im Krieg abgebrochen war. Es zeigte sich bald, dass das nicht möglich war. Peter Harlan²³ erkannte schon 1949, „daß die Blockflöte die umfassend führende Stellung nicht mehr bekommen wird, die sie vor dem Kriege hatte.“ Das wichtigste Umfeld für die Blockflöte waren jetzt die neu gegründeten Volksmusik- und Jugendmusikschulen. Zum Vorkämpfer für das chorische Blockflötenspiel in Deutschland wurde der Violin- und Blockflötenlehrer Rudolf Barthel (1908–1978). Vor dem Krieg hatte er bei Ferdinand Enke in Berlin die Möglichkeiten des chorischen Blockflötenspiels kennengelernt.²⁴ Im Jahr 1947 gründete er an der Volksmusikschule Berlin-Neukölln den *Blockflötenchor Neukölln*. Seine Arbeitsgrundsätze wurden 1956 durch seine Broschüre „Aus der Arbeit eines Blockflötenchores“²⁵ bekannt, die Qualität seiner Arbeit durch zahlreiche Konzertreisen seines Ensembles. 1963 hatte der Chor 41 Mitspieler und wurde in *Blockflötenorchester Neukölln* umbenannt.²⁶ Barthel knüpfte mit diesem Begriff – bewusst oder unbewusst – an die Blockflötenorchester an, die in der Vorkriegszeit auf Tagungen und Musizierwochenenden entstanden waren. Bezüglich der Qualität des Zusammenspiels und der Intonation setzte er jedoch neue Maßstäbe, die deutlich über die der Vorkriegszeit hinausreichten.

1971 erschien dann die zweite, revidierte Auflage der Broschüre Barthels²⁷, in der die Blockflötenfamilie vom Garklein bis zum Subbass einbezogen wurde. Barthel machte sich damals sogar schon Gedanken über die Eignung bestimmter Flötenmodelle zum chorischen Blockflötenspiel. Er bevorzugte Flöten langer Mensur und schreibt weiter: „Ausgesprochene Solo-Barockflöten – meist kurzer Mensur – oder Flöten mit einem herben oder spröden Ton mischen sich zu wenig, so reizvoll sie mitunter solistisch zu verwenden sind.“

Zur Idee des Blockflötenorchesters schrieb Gustav Scheck²⁸ in den siebziger Jahren auf einer Plattenhülle:

„Das Blockflöten-Orchester – ein neuer Begriff – der Volksmusikschule Berlin-Neukölln verfährt mit seiner gleichzeitigen Verwendung der ganzen Flötenfamilie sozusagen unhistorisch, aber mit voller Absicht. Durch Hinzu- oder Wegnahme von Flöten der gleichen Stimmgattung und durch Oktavierungen nach oben und unten im Sinne des orgelmäßigen 2-, 4- und 8-Fuss-Prinzips der Orgel erzielt sein Dirigent Rudolf Barthel sowohl stufendynamische als auch Crescendo- und Decrescendowirkungen. Das durch diese neuartige, künstlerisch begründete Handhabung des Blockflötenchors eine große Anzahl von vielleicht sonst isolierten Blockflöten-Liebhabern zu beglückendem Zusammenspiel und zur Entdeckung musikalischer Welten gelangt, ist mehr als eine soziologisch bemerkenswerte Nebenwirkung.“

In der damaligen Zeit wurde der Standard der Neuköllner von keinem anderen Ensemble übertroffen. Nach ihrem Vorbild entstanden in Berlin und in Westdeutschland weitere Ensembles, die sich meist „Blockflötenchor“ nannten.

Die gleichzeitig verlaufende Entwicklung in England hatte andere Schwerpunkte. Bassflöten und tiefere Instrumente waren damals noch eine Rarität. Von manchen Ensembles wird berichtet, dass Klarinetten an Stelle fehlender

Bassflöten eingesetzt worden sind. Auch scheinen die englischen Berufsmusiker die Laien-Blockflötenorchester nicht ganz ernst genommen zu haben. In den Jahren 1970/1971 wurde das massenhafte Auftreten von Laien in einem Artikel im *Recorder and Music Magazine*²⁹ provokativ damit erklärt, dass die Mitspieler nicht in der Lage seien, eine Stimme „one-to-a-part“ durchzuhalten. Aus den Abbildungen englischer Ensembles dieser Zeit geht jedenfalls hervor, dass Sopran- und Altflöten gegenüber den tiefen Flöten ein Übergewicht hatten. Barthel erwartete dagegen, dass die Anzahl der Soprane die der Bässe nicht übersteigt.

Das Repertoire der Blockflötenchöre dieser Zeit wurde von Barthel schon 1956 weit gefasst. Es reichte von chorisch besetzter Ensemblemusik des 17. Jahrhunderts, barocken Orgelwerken und Bach-Fugen über Tänze und Flötenuhrstücken der Wiener Klassik bis zu Originalkompositionen und Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts. Barthel ergänzte seine Konzertprogramme auch durch eigene Kompositionen und Bearbeitungen. Dieses Repertoire galt für Jahrzehnte als vorbildlich für andere Blockflötenchöre.

Das war also die 4. und letzte Station unserer geschichtlichen Betrachtungen. Von der Zeit nach 1970 haben Sie ja alle einen mehr oder weniger großen Teil selbst erlebt. Für eine distanzierte Beschreibung und Bewertung der jüngsten Vergangenheit ist es wohl noch zu früh. Sicher ist aber, dass den Aufschwung, den das chorische Blockflötenspiel in den letzten Jahren genommen hat, vor 20 Jahren noch niemand erwartet hätte. Das ist eine Bestätigung für die, die jahrzehntelang unermüdlich in diesem Bereich gearbeitet haben und ein Ansporn für die junge Generation, die Entwicklung fortzuführen, die musikalische Qualität weiter zu steigern und durch neue Ideen zu ergänzen.

Visionen für die Neue Musik für Blockflötenorchester hat uns heute Gerhard Braun vorgebracht. Meine Empfehlungen für die Zukunft beschränken sich deshalb auf einige wenige

Ansatzpunkte für das Spiel Alter Musik mit Blockflötenorchester.

Zuerst zum Repertoire: Ein Großteil der Originalmusik für 4-5stimmiges Blockflötenensemble, Singstimme und Basso continuo ist auch für mehrfach besetzte Ensembles geeignet, z. B. Stücke von Samuel Capricornus³⁰, Johann Peter Guzinger³¹ und Georg Philipp Telemann. Ein Teil davon ist sogar ausdrücklich für mehrfache Besetzung geschrieben, z. B. Arien von Jean-Baptiste Lully (s. Abb. 3), Michel Pignolet de Montéclair (s. Abb. 1) und Georg Philipp Telemann. Diese Stücke sind in chorischer Besetzung sicher einen Versuch wert.

Überzeugende Möglichkeiten stecken auch in der Anwendung historischer Transpositionsvorschläge. Wenn man sich z. B. entschließt, Consortstücke des 17. Jahrhunderts in chorischer Besetzung zu spielen, dann können sie statt mit SSATB im Vierfuß besser eine Quarte oder Quinte tiefer mit AATBGb wiedergege-

ben werden. Insbesondere für bewegte Stücke ist diese Besetzung viel geeigneter als ein Achtfuß-Ensemble mit Subbass.

Eine größere Aufmerksamkeit sollte auch der Auswahl des Instrumentariums gewidmet werden. Insbesondere bei den Sopran- und Altflöten ist es wichtig, geeignete Instrumente zu verwenden. Allerdings ist festzustellen, dass fast alle heute angebotenen Modelle auf das solistische Spiel ausgerichtet sind. Die idealen Flötenorchester-Instrumente in Sopran- und Altlage fehlen auf dem heutigen Markt.

Kommen wir ganz zum Schluss noch einmal auf die Frage „Blockflötenchor oder Blockflötenorchester“ zurück. Vielleicht ist es nur bei größeren Ensembles angemessen, von einem „Blockflöten-Orchester“ zu sprechen, bei kleineren dann eher von einem „Blockflöten-Chor“. Allerdings sieht man das im englischsprachigen Raum nicht so eng: Alle mehrfach besetzte Blockflötenensembles werden dort

Tout ce que j'attaque se rend

Prélude und Air aus der Oper „Le Triomphe de l'Amour“ (168 f)

Jean-Baptiste Lully
1632-1687

Altbloekflöte oder Querflöte
Tenorbloekflöte
Baßbloekflöte
Subbaßbloekflöte
Sopran
Basso continuo

TAULLES ou FLUTES D'ALLEMAGNE. Prélude
QUINTE DE FLUTES.
PETITTE BASSE DE FLUTES.
GRANDE BASSE DE FLUTES.
L'AMOUR 36
Tout
BASSE-CONTINUE.

Abb. 3: Aus: Flauto e voce IV, Carus 11.216.