

**Walter Feldmann**  
**BEWEGUNGEN**

**VOM TON ZUR MUSIK**

Eine Tonübung und ihre Anwendung in der musikalischen Praxis

Walter Feldmann  
Bachmattstrasse 40  
8048 Zürich  
walterfeldmann@sunrise.ch

April 2011

## **Inhaltsverzeichnis**

---

<b>1. – PRÄLUDIUM</b>	<b>3</b>
<b>VOM TON ...</b>	
<b>2. – THEMA – Eine Tonübung</b>	<b>4</b>
2.1 – Federnde Erdung – Anspielen des Tons	4
2.2 – Liegendes Fragezeichen – Bindung zur Oktave	5
2.3 – Liegende Acht – mit Schwung in die Spannung und Ausschwingen	5
2.4 – Spannung – Entspannung	7
<b>3. – VARIATIONEN – Più mosso</b>	<b>7</b>
3.1 – Tiefenwirkung	7
3.2 – Quintton als Angelpunkt	7
<b>4. – INTERLUDIUM – Meno mosso – Verinnerlichung</b>	<b>8</b>
<b>... ZUR MUSIK</b>	
<b>5. – DURCHFÜHRUNG</b>	<b>9</b>
5.1 – Phrasierung und Gestaltung	9
5.2 – Intonation	12
5.3 – Freies Erfinden von Melodien und Improvisation	13
<b>6. – CODA</b>	<b>14</b>
<b>Quellen- und Literaturverzeichnis</b>	<b>15</b>

## BEWEGUNGEN – Vom Ton zur Musik

### 1. – PRÄLUDIUM

Ein Podest, blaues Licht; aus den Lautsprechern elektronische Bassflötenklänge; die Flötistin – barfuss und weiss gekleidet – spielt einen letzten Ton, ihre Finger und ihr Körper aber spielen weiter, mit Bewegungen zu einer imaginären, unhörbaren Musik. So endet mein Werk « *tellement froid que* » (*géorgiques I*) für Bassflöte und Elektronik. Was bleibt, ist der Mensch, die Musik verstummt.

Als Komponisten und Interpreten Neuer Musik hat mich die Arbeit mit dem Körper schon immer interessiert. In der Probenarbeit nicht nur an komplexen Werken hat sich oft gezeigt, dass eine körperliche Verankerung der Musik grössere Sicherheit des Spiels erlaubt. Wenn nicht der Körper spielt, herrscht Gefahr, die Erinnerung ist nicht geerdet. So wurde für mich beispielsweise das Einstudieren von Brian Ferneyhoughs Piccolosolo *Superscriptio* zur reinen Körperarbeit, eine gelungene Aufführung davon zum Tanz.

Die Erfahrung aus dem professionellen Musikerleben tritt stets als Funke in die Unterrichtstätigkeit über. Das bei den Lernenden oft fehlende Bewusstsein von Spannungsgefällen hat mich dazu inspiriert, eine einfache Tonübung zu erfinden, die über sich selbst hinaus zur Musik führt. Ihr Ziel soll sein, musikalische Spannung körperlich erfahrbar zu machen, sie frühzeitig zu erkennen und der musikalischen Arbeit in all ihren Bestandteilen zu Grunde zu legen. So handelt diese Arbeit von der elementaren, körperlichen Erfahrung des Phänomens Ruhe – Spannung – Entspannung. Körperbewusstsein und -bewegungen werden in Bezug auf harmonische, melodische, gestalterische und improvisatorische Aspekte durchleuchtet.

Die Unterrichtsliteratur ist überreich an Etüdensammlungen. Sie teilen sich in drei Hauptgruppen auf: Tonübungen (z.B. Moyse, Graf, Dick), Fingertechnik (Moyse, Taffanel-Gaubert) und melodische Ausdrucks- oder Konzertetüden (Gariboldi, Böhm, Köhler, Andersen; äusserst wertvoll in ihrer Reduktion die *Petites études mélodiques* von Moyse). Die Übergänge sind fliessend. Bei den Tonübungen ist viel zu lesen über die Ansatzregion, sehr wenig aber über das Verhalten des Körpers. Peter-Lukas Graf immerhin erwähnt in der zweiten goldenen Regel seines Check-up: „Als Flötist spielst Du weitgehend auch mit dem Körper... Achte insbesondere vor jedem Beginn auf a) gute Verteilung des Gleichgewichts auf beide Beine, b) eine gerade Wirbelsäule...“. Jedes nachhaltige flötistische Training fundiert auf einer guten Erdung. Ohne Boden gibt es keine Höhe, weder physisch noch mental.

Ich möchte diese Arbeit meinen Schülerinnen und Schülern widmen. Durch sie habe ich in den fast zwanzig Jahren meines Unterrichtens das Meiste von dem gelernt, was ich heute weiss.

Zürich, April 2011

## VOM TON ...

« *Un son faible d'abord, s'en échappa, puis grandit, s'accentua, vibrant, aigu, plainte du cuivre frappé* »

Guy de Maupassant

## 2. – THEMA – Eine Tonübung

Die Tonübung, die uns hier beschäftigen wird, erscheint uns zuerst als äusserst harmlos. Sie besteht aus einem elementaren Muster von vier gebundenen Tönen, Grundton – Oktavton – Leitton – Grundton in der Oktave:



### 2.1 – Federnde Erdung – Anspielen des Tons



Jede und jeder von uns kennt den Respekt vor dem „ersten Ton“ im Konzertsaal. Spricht er an, wie ich ihn mir vorstelle? Wie klingt er im Raum? Ich kenne eine analoge Situation im Konzertbetrieb: während einer Aufführung von Werken mit Live-Elektronik ist es die Angst vor dem ersten Einsatz der Elektronik: startet sie, sind alle Kanäle geschaltet? Die Unterrichtssituation ist dieselbe. Der erste Ton eines Vorspiels ist meistens der schwierigste. Es ist für unsere Lernenden nicht selten der unsicherste Moment. Oft beobachten wir, wie sie ungeerdet stehen und den Ton ohne Vorbereitung in gerader Richtung in den Raum spielen, sozusagen von sich stossen.

Der erste Ton unserer Übung bedarf der Vorbereitung. Wir stehen auf beiden Beinen, mit frei beweglichen Knien, Hüften und Oberkörper. Eine natürliche Erdung ist Grundbedingung für gelungenes Spiel. Wir stellen uns den Ton vor: wie klingt er, welche Überblasstufe spiele ich an? In welchem Register auch immer wir uns befinden, wir spielen den Ton mit einer runden Bewegung *geerdet*, „von den Knien“ her an. Während wir zum Anspielen in den Knien ausholen, bilden wir die für die Überblasstufe notwendige Stütze, der Ton entsteht aus einer runden Körperbewegung heraus.

Die Vorteile dieses Prozesses scheinen mir offensichtlich: Verspannungen werden vermieden, da die Konzentration sich auf eine bewegliche, ganzkörperliche Teilnahme an der Tonbildung richtet, und nicht ausschliesslich auf den (oft unsicheren) Ansatz. Die Sicherheit des Tons geschieht aus der Erdung heraus.

## 2.2 – Liegendes Fragezeichen – Bindung zur Oktave



Der zweite Schritt verlangt Komplexes: aus der Ruhelage während des ersten Tons kippen wir mit dem Oberkörper leicht nach vorne, als Anfang einer kleinen, schnellen Kreisbewegung. Wir führen diese fort, indem wir die Flöte entspannt nach hinten rechts ziehen, wie wenn wir zum Schwung ausholen würden (was wir faktisch auch tun). Die gesamte Bewegung gleicht einem punktlosen liegenden Fragezeichen. Auf dem Tiefpunkt der Kreisbewegung, dort, wo wir „die Kurve nehmen“ (wo – in Analogie – die „Fliehkraft“ am grössten ist), lassen wir den Ton in die Oktave gleiten:



Die Erfahrung bei der Anwendung dieser ersten zwei Schritte mit Lernenden zeigt, dass der zweite gewisse Schwierigkeiten mit sich bringt: oft setzen wir die Bewegung zu früh an, so dass sie mit derjenigen des Anspiels zusammenfällt. Ihr Startpunkt droht unklar zu werden und Verwirrung zu stiften. Hier ist grösste Geduld angebracht. Sobald die Bewegung aber klappt, ziehen wir folgende Vorteile daraus: Die Oktave gelingt mühelos, da sie aus der automatischen Kompression der Stütze hervorgeht (in einem späteren Stadium wird diese Automation verinnerlicht). Der ganze Körper ist in Bewegung, was das physische Memorisieren der Oktavierung begünstigt. Wir erfahren in der Oktave eine körperliche Verankerung von „Tonalität“.

## 2.3 – Liegende Acht – mit Schwung in die Spannung und Ausschwingen



Wir sind beim zentralen Moment der Übung angekommen: aus der Position hinten rechts (leicht oben) führen wir die Flöte mit Schwung nach vorne links (leicht unten), als ersten Teil einer liegenden Acht. Gleichzeitig binden wir vom Oktavton in seinen Leitton, indem wir diesen durch den Schwung mit einem *Crescendo* vorbereiten und ihn selbst weich betonen. Der Leitton stellt den Moment der grössten (melodischen und harmonischen) Spannung dar. Zugleich ist er der Wendepunkt zwischen Aufbau und Abbau der Spannung: wir führen den Schwung als Ausschwingen in einem *Decrescendo* weiter, als zweiten Teil der liegenden Acht. Dieses Ausschwingen ist eine

natürliche Pendelbewegung, die aus der gespannten Position der Knie heraus geschieht: wir lassen uns zurückpendeln (ganz ähnlich wie in der ergonomischen Klaviertechnik von Peter Feuchtwanger, wo die Finger nicht die *Tasten* loslassen, sondern *sich selbst* und vom Gewicht der Tasten natürlich hochgehoben werden). Dieses Zurückpendeln tangiert aber unsere Luftsäule nicht, sie ist gerade hier besonders gefordert. Endpunkt der Bewegung ist die normale Spielposition, gleichzeitig auch die melodische und harmonische Auflösung der vorangegangenen Spannung:



Zu den Vorteilen des letzten Teils der Übung kommen hinzu: Die Halbtonverbindung wird nicht neutral gespielt, sondern als spannungsabhängige Verbindung zweier Töne. Der Leitton wird die zweite Verankerung von „Tonalität“; das Gefühl für Leitton und Grundton wird körperlich erfahrbar gemacht. – Die crescendoierende Verbindung Oktavton-Leitton kann nun mit Gewinn beispielsweise auf die erste Übungsserie aus Moyse's „*De la sonorité*“ angewendet werden, so dass damit etwas Abstraktes in einen klanglich *geführten* Übergang umgewandelt wird, dem ein musikalischer Bezug und körperliches Verständnis innewohnt.

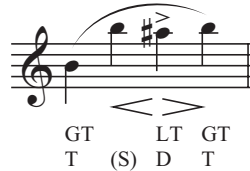
Wiederum führen aber erste Schwierigkeiten bei der Ausführung zu Fragen: Warum ist der Leitton betont? Warum spiele ich ihn vorne links? Könnte die Bewegung nicht genau umgekehrt von links nach rechts ausgeführt werden, was den Vorteil hätte, dass ich die Flöte mit Schwung in die Spannung *ziehen* könnte? – Die musikalische Spannung scheint mir ein „Näher“, eine Art natürlicher Betonung, ein Fluchtpunkt zu sein. Sprachlich gesehen: etwas Verbindliches, das mit besonderer Aussagekraft ausgesprochen wird. Stellen wir uns eine Opernszene wie die folgende aus Debussys *Pelléas et Mélisande* vor:

« *Oh ! oh ! Mélisande ! Oh ! tu est belle !* » (3. Akt, Szene 1)

Kein Sänger würde bei natürlichem Vortrag beim betonten Wort „belle“ einen Schritt zurück treten. Jeder Schauspieler wird eine Emphase mit einer Geste nach vorne begleiten (falls eine Geste verlangt ist). Auch im normalen Gespräch werden Betonungen nach vorne zum Angesprochenen gerichtet. Bei der Haltung der Querflöte gibt es eine Bewegung nach „vorne“ nur von rechts nach links, und so kann in unserer Übung der Schwung nur dahin gerichtet werden. Zur Veranschaulichung können wir die Übung singen und dazu mit der rechten Hand dirigieren (da beim Flöten-

spiel der rechte Arm der mit der grösseren Bewegungsfreiheit ist): wir werden beim Leitton eine Bewegung von uns weg nach vorne ausführen (hin zum Publikum, zu einem Zuhörer, einem Gegenüber).

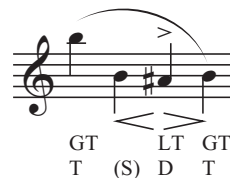
## 2.4 – Spannung – Entspannung



In dieser kurzen Übung – die in Dur und (melodischem / harmonischem) Moll identisch ist, und die auf allen Tonstufen gespielt werden soll – sind folgende körperlich erfahrbare Spannungsverhältnisse zentral: Zum ersten der melodische Aspekt Grundton – Leitton – Grundton, zum zweiten das harmonische Gefälle Tonika – Dominante – Tonika (zu T-S-D-T ausbaubar). Darüber hinaus steht diese eine Bewegungsabfolge generell für alle möglichen Spannungsverhältnisse mit ähnlichem Verlauf (so ist beispielsweise bei einem Halbschluss mit Vorhalt die *Dominante* der vorläufige End- und Ruhepunkt einer Phrase).

## 3 – VARIATIONEN – Più mosso

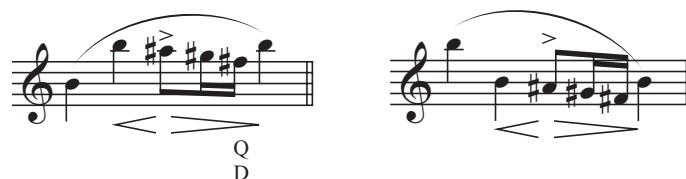
### 3.1 – Tiefenwirkung



Die erste Übung wird mit umgekehrten Oktavlagen gespielt. Eine Variation, die zusätzlich der Festigung eines vollen Tons in der tiefen Lage dient. Oft erlebe ich, dass die Lernenden bei einem Wechsel in tiefere Register ihre Stütze loslassen und auf einem kraftlosen Ton „landen“. Wenn sie aber auch bei dieser Oktavbindung dieselbe Kreisbewegung (das liegende Fragezeichen) anwenden, erreicht ihr Ton *geführt* die tiefe Lage.

### 3.2 – Quintton als Angelpunkt

Unsere Tonübung (ist sie nur noch Tonübung, oder schon längst kleinste musikalisch abgeschlossene Zelle?) erfährt eine Erweiterung:



In einer im Barock oft gebrauchten Formel erreichen wir „von oben“ den Quint- oder Dominantton, der die Basis des oberen Tetrachords bildet. Wir beachten dabei exakt die gleichen Spannungsverhältnisse der Urübung, die wir mit den entsprechenden Bewegungen unterstützen. Der Quintton ist neben dem Leitton der zweite Ton, der den Grundton fixiert (denken wir an die alte Bassklausel mit ihrem Quintfall). Auch diese Variation ist unabhängig von Dur und Moll. Um jetzt die Tonart mit ihrer ganzen Tonleiter und in Dur und Moll zu festigen, hängen wir die folgende Übung an:



Wir erreichen den Quintton „von unten“, indem wir die liegende Acht aus Übung 2.1.3 ausführen. Der betonte Quintton erhält die gleiche Qualität wie seine Terz (der Leitton) und wird so körperlich als Gleiches, Zusammengehöriges erfahren: als zentrale Töne des Dominant-Dreiklangs. So haben wir uns auch das Verhältnis Grundton – Quintton – Grundton / Tonika – Dominante – Tonika als Gefälle von Ruhe – Spannung – Entspannung angeeignet. Im Unterricht muss hier allerdings eine Bemerkung angefügt werden: Es ist nicht ungefährlich, die höchste Note eines Laufes oder einer Phrase zu betonen. Sie ist selten Schwerpunkt, oder wird durch die Betonung zu sehr ins Licht gerückt. Zur Erläuterung könnten wir folgende Variation spielen lassen:



Die Lernenden wären aufgrund der vorhergehenden Übung versucht, den Quintton zu betonen. Die Dominante auf Schlag zwei erschiene uns aber als verfrüht, zumal sich im Terzton der dritten Sechzehntelgruppe die Hochspannung eines Dominant-Septtredezimakkords versteckt. So überfliegen wir die höchsten zwei Töne elegant, ohne sie besonders herauszuheben, indem wir die Körperbewegung auf die Betonung des d'' hinleiten.

#### 4. – INTERLUDIUM – *Meno mosso* – Verinnerlichung

In Bewegung geraten haben wir eine Übung kennengelernt, die viel körperliche Tätigkeit verlangt. Dabei ist uns klar, dass dies eben nur eine variierende und übertreibende Übung ist, die im lebhaften Musizieren höchstens modifiziert angewendet werden kann. Eine Flötistin wird nie jede Oktave mit dem liegenden Fragezeichen anspielen oder die liegende Acht auf jeden Phrasenschwerpunkt hinziehen. Sie wird Taktschwerpunkte, Vorhalte oder übergebundene Noten nur in ausgewählten Momenten akzentuieren. So gilt es nun, einen wichtigen Schritt zu tun und die Bewegungen zu *verinnerlichen*: Wir verringern schrittweise ihren Ambitus, indem wir sie mehr und



mehr mental ausführen. Der Körper bleibt entspannt und beweglich. Wir bleiben physisch und mental aufmerksam. Das Bewusstsein um die Spannungsverhältnisse und um unsere Körperreaktionen darauf erlaubt es uns jederzeit, mit einer adäquaten Bewegung auf die Erfordernisse der Musik zu reagieren.

### ... ZUR MUSIK

« ... *la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée.* »

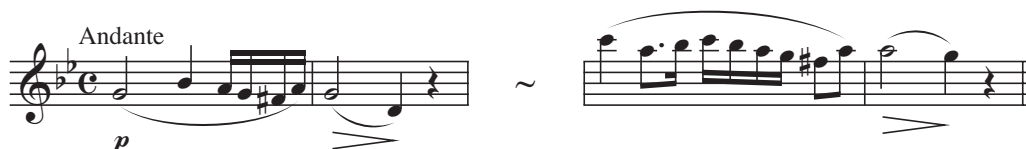
Stéphane Mallarmé

## 5. – DURCHFÜHRUNG

Eine Übung ist unbrauchbar, wenn ihre Bestandteile nicht im praktischen musikalischen Alltag eingesetzt werden können. Wir sind jetzt ausgerüstet mit den elementaren Grundlagen für ein weites Feld musikalischer Betrachtungen: Phrasierung und Gestaltung, Intonation, freies Erfinden von Melodien und Improvisation. Diese Bereiche musikalischen Handelns sollen nun im zweiten Hauptteil dieser Arbeit durchleuchtet werden.

### 5.1 – Phrasierung und Gestaltung

Im Unterrichtsalltag treffen wir immer wieder auf die Schwierigkeit der Lernenden, einen Notentext zu gestalten oder überzeugend zu phrasieren. Hier kann unsere Übung ausgezeichnete Dienste leisten. Eine Phrase ist ein Spannungsbogen, und jede Phrase besitzt ihren Schwerpunkt, auf den wir hinspielen, und von dem wir zur Entspannung zurückführen. Betrachten wir Anfang und Ende der sechsten *Petite étude mélodique* von Marcel Moyse:



Die spärliche Dynamik verhindert nicht, das g' im zweiten Takt als Zielpunkt der ersten Phrase zu erkennen, es kann also nicht gleich *piano* wie der erste Ton gespielt werden. Wir können hier unsere Übung als Ganzes anwenden: Anspielen des ersten Tons aus den Knien heraus, liegendes Fragezeichen zum b', liegende Acht mit leichtem *Crescendo* nach vorne zum Phrasen- (und Takt-) Schwerpunkt und zurück auf d' in die Entspannung. Das a'' im letzten Takt ist ebenso (wie Vorhalte im Allgemeinen) Fluchtpunkt unserer Bewegung.

Für die Lernenden oft schwer zu verstehen sind übergebundene Noten wie hier im 3. Satz der Sonate I e-Moll für 2 Flöten von Wilhelm Friedemann Bach:



Wenn sie aber die entstehende Dissonanz auf der angebondenen Note (Taktsschwerpunkt!) körperlich erfahren, indem sie mit der „Acht“ darauf hinspielen (je nach Musikverständnis mit leichter oder ohne Betonung), werden ihnen sowohl Takt als auch harmonisches Gefälle verständlich und bleiben nachhaltig im Körper haften.

In den folgenden Ausschnitten aus Carl Stamitz' Flötenkonzert G-Dur stoßen wir an die Grenzen der Ausführbarkeit unserer Körperbewegungen, da sie sich über mehrere Takte erstrecken müssten. Wohl ist es möglich, sich auf einen entfernten Fluchtpunkt hin zu bewegen:



Interessanter wird unsere Problemstellung in der neueren Musik, in der die Tonalität fast oder ganz aufgelöst ist. Auf die Schwierigkeit, den ersten Ton formvollendet zu spielen, treffen wir zu Beginn der Ecksätze von Albert Roussels *Joueurs de flûte*. Aus den Knien heraus gespielt ist das d<sup>'''</sup> von *PAN* sehr elegant im *piano* zu realisieren. Genauso auch das c<sup>'''</sup> von *Mr. de la PÉJAUDIE*:

Es wird mit einer leichten Bewegung nach vorne zur zweiten Taktzeit geführt, um während der Sechzehntelbewegung zum entspannten e<sup>''</sup> in Takt 6 zurück zu pendeln, wo eine erneute liegende Acht zum betonten gis<sup>''</sup> und zurück zum c<sup>'</sup> führt. Die lange Auftaktbewegung zu Takt 8 lässt dessen erste Note als ein „Vorne“ erleben, das zu cis<sup>''</sup> und g<sup>'</sup> zurückgleitet (die grösste harmonische Spannung liegt auf der Dissonanz zu Beginn des Taktes). Eine ebenso probate Lösung wäre sicher auch, cis<sup>''</sup> als Fluchtpunkt anzupeilen, indem der melodische Spannungsverlauf Beachtung findet. So stecken wir mitten in der Interpretation des Werks, die auf diese Art körperlich erprobt und gefestigt wird.

Ein Beispiel aus der zeitgenössischen Musik soll unsere „physischen“ Betrachtungen zur Interpretation abrunden. Es ist der Anfang meiner eigenen *Szene 1* aus *5 Szenen* für Flöte allein, die ich 1986 als Flötenschüler geschrieben hatte, um mich in die Techniken der Neuen Musik einzuarbeiten. Das Stück wurde zum Beginn meiner Laufbahn als Komponist:

© 1994 Musikedition Nepomuk, Nr. 9473

Die Spannungsverläufe in dieser Musik sind oft abrupt, nicht selten fühlt man sich wie mitten in eine Bewegung versetzt, deren Anfang man verpasst hat. So etwa bei den zwei Sechstonfiguren, deren Töne gleichzeitig zu einem *Decrescendo* schneller werden: die paradoxe Situation, einerseits dynamisch zu entspannen, andererseits aber im Tempo an Spannung zuzulegen. Erschwerend kommt dazu, dass das Ende der Figur Registerwechsel enthält (trotz einer versteckten chromati-

schen Tonleiter). Für unsere Lernenden und uns selbst ein schwieriges Unterfangen: es ist wieder Sache der Interpretation, welchen Spannungsverlauf wir mehr gewichten. Die einfachste Lösung scheint mir aber diese zu sein: wir betrachten den zweiten „Takt“ (kleine Taktstriche oben am Notensystem) als Phrase, deren Schwerpunkt das *Sforzato* darstellt. Wir können unsere Übung in Originalgestalt anwenden, nur das *Crescendo* zum Fluchtpunkt hin wird wegfallen. Die Bewegung aber erlaubt, die Betonung zu übertreiben (*Sforzato* und Akzent), um darauf über die Schwierigkeit der Registerwechsel hinweg zurück in die Entspannung zu fliegen.

## 5.2 – Intonation

Wir sollten uns endlich dem Thema Intonation zuwenden, beinhaltet doch unsere Übung auch ein beträchtliches Gefälle der Dynamik. Der Sachverhalt ist einfach: wir spielen mit Schwung zum betonten Leitton, so dass die Gefahr besteht, dass dieser unschön und zu hoch erklingt. Der Vorteil unseres Körpereinsatzes ist nun folgender: Im Moment der grössten Spannung (also des Leittons) sind wir leicht nach unten links gebeugt. Die Bewegung dahin führt möglicherweise zu einem leichten Eindrehen der Flöte, was die Intonation des Leittons senkt. Auf diese Automatik wollen wir uns aber keineswegs verlassen. Vielmehr versuchen wir, mit Lippen und Mundraum eine passende Parallelbewegung zum Körper zu vollführen, ein rundes, fließendes Angleichen des Ansatzes. Da wiederum mehrere Sinne am Vorgang beteiligt sind, wird auch diese Ansatzveränderung bald als natürlich empfunden und im Körper gespeichert.

Über die genaue Intonation eines Leittons wird oft gestritten: soll er hoch (da melodisch aufwärts zum Grundton gerichtet) oder tief intoniert werden (harmonisch als Dur-Terz der Dominante). Ich bevorzuge und empfehle im Unterricht die zweite Betrachtungsweise. Gerade hier, in unserer Übung, in der wir das Gefühl für musikalische Spannung ausprägen, wird der Leitton dominant empfunden. Das können wir ausnützen, um den Lernenden sowohl die tiefere Intonation aller Betonten näher zu bringen, als sie auch dazu zu führen, dynamische Veränderungen mit entsprechendem Ansatz mitzugestalten. Hat uns nicht diese Stelle aus Mozarts Andante KV 315 schon oft geschmerzt, weil ein *Crescendo* ohne Ansatzveränderung zur höchsten Spannung auf dem letzten angebundenen d<sup>'''</sup> über einem Dominant-Terzquartakkord geführt wurde:



Im Unterricht gehe ich sogar noch weiter. In der tonalen Musik gibt es nur zwei Fälle, bei denen der Leitton nicht speziell gekennzeichnet ist: als Leitton einer Dur-Grundtonart und ihrer Subdominante. In allen anderen Fällen (als Leitöne sämtlicher Neben- und Molltonarten) treffen wir ihn als Note mit hochalterierendem Vorzeichen an (Kreuz oder Auflösungszeichen). So empfehle ich besonders im Blatt- oder Ensemblespiel, alle hochalterierten Töne *im Zweifelsfall* tief zu intonieren und – in Vorhaltsstellung – zu betonen. Ich erinnere mich gerne an eine Probe, in der ich mit dem Flötenensemble der Alten Kantonsschule Aarau eine eigene Bearbeitung von Thomas Tomkins'



Lassen wir nun die tonalen Elemente der Übung beiseite. Es bleibt der Spannungsverlauf, den wir auf verschiedenste Weise anwenden können, zuerst begleitet mit Körperbewegungen, dann aber von ihnen abstrahiert. Es wären beispielsweise folgende Verläufe auszutesten: von der Ruhe zur Bewegung; vom einzelnen Geräusch zu Geräuschwolken; von geringer zu hoher Dichte; vom Geräusch zum Ton; von freiem zu gebundenem, erkennbarem Rhythmus und unendlich Vieles mehr. Kehren wir die Verläufe um, kombinieren wir sie miteinander. Der Erfindungskraft sind keine Grenzen gesetzt, unser musikalisches Gespür benötigt aber Erdung und gewisse Limiten, innerhalb derer es zur sinnstiftenden Gestaltung ansetzen kann.

## 6. – CODA

*„Alles Organische in der lebendigen Natur hat sein Leben zwischen den Polen Spannung und Entspannung. Die Balance zwischen beiden ist das Lebensgesetz jeder körpergebundenen künstlerischen Technik. Spannungsbalance ist in jedem Sinne, im geistigen wie im körperlichen, Lebenselement wie Lebensaufgabe des künstlerischen Menschen.“*

Franziska Martienssen-Lohmann

Selten gelingt es, unseren Lernenden eine Etüde schmackhaft zu machen. So kann ich nicht verheimlichen, dass auch meine Tonübung, die ich mit viel Enthusiasmus eingebracht habe, bei ihnen nicht auf wahre Begeisterung gestossen ist. Sobald aber mit ihrer Hilfe gewisse Passagen der Literatur einfacher und natürlicher gelungen, gewisse Schwierigkeiten wie von alleine verschwunden sind, wird sie immerhin als nützlich empfunden. Es würde mich freuen, wenn diese Arbeit eine grundlegende Lücke zu füllen vermöchte und einen kleinen Beitrag dazu leisten könnte, die Lernenden auf ihrem Weg zum künstlerischen Menschen zu unterstützen.

Mein herzlichster Dank gilt Brigitte Bryner-Kronjäger, die mich mit feinfühligem Intellekt – manchmal auch mit Hilfe eines Stücks beruhigender Schokolade – durch das spannende Dickicht der Pädagogik und Didaktik geführt hat.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

Alle Notenbeispiele wurden vom Autor neu gesetzt.

Sie basieren auf folgenden Vorlagen:

**Bach, Wilhelm Friedemann:** Gesammelte Werke Band 3: Kammermusik, Carus 32.003

**Feldmann, Walter:** 5 Szenen für Flöte allein, in: Flautando, Heft 3, Nepomuk Nr. 9473

**Moyse, Marcel:** 24 Petites études mélodiques, Éditions Alphonse Leduc 18.025

**Mozart, Wolfgang Amadeus:** Andante C-Dur KV 315, Edition Breitkopf Nr. 3341

**Roussel, Albert:** Joueurs de flûte op. 27, Broekmans en Van Poppel B.V. 1573

**Stamitz, Carl:** Konzert für Flöte in G-Dur, Schott FTR 69

**Dick, Robert:** Neuer Klang durch neue Technik, Zimmermann ZM 3012

**Feuchtwanger, Peter:** Klavierübungen, hrsg. von Stefan Blido und Manfred Seewann, 2004

**Graf, Peter Lukas:** Check-up, 20 Basis-Übungen für Flötisten, Schott ED 7864

**Graf, Peter Lukas:** Interpretation, Grundregeln zur Melodiegestaltung, Schott ED 8318

**Martienssen-Lohmann, Franziska:** Der wissende Sänger. Gesangslexikon in Skizzen.  
Zürich-Freiburg, Atlantis 1956, zitiert in:

**Richter, Werner:** Bewusste Flötentechnik, Zimmermann Verlag Frankfurt, 1986, S. 57

**Moyse, Marcel:** De la sonorité, Art et technique, Éditions Alphonse Leduc 18.166

**Moyse, Marcel:** Tone development through interpretation, McGinnis & Marx, 1986

**Photos:** © 2011 Sara Rohner