

**Einige Parallelen zwischen archaisch-historisch-folkloristischen  
Spieltechniken auf Flöteninstrumenten und der Behandlung der  
Flöte in zeitgenössischer Musik**

Die vorliegende Arbeit wurde um der Erlangung des akademischen Grades  
"Magister artium" willen verfaßt

betreut von OH.Prof.Dipl.Ing.Dr.Robert Höldrich

im Studienjahr 1999/2000

Ich erkläre, diese Arbeit unter Verwendung fremder Hilfsmittel (Sekundärliteratur) verfaßt zu haben:

## Inhaltsverzeichnis

I. VORWORT ODER -I. KAPITEL.....	2
a) Die Flöte kommt in den besten Familien vor. . . . .	2
b) Zum Zeitgenössischen Blockflötenrepertoire.....	7
c) Das Querflötenmundstück im Licht der Geschichte . . . . .	8
II. EUROPÄISCHE "FOLKLORE" UND ZEITGENÖSSISCHE FLÖTENMUSIK.....	11
a) Affinitäten von Epochen "europäischer Kunstmusik" mit Folklore . . . . .	11
b) Lippenspaltflöten - ein tendentielles Modell . . . . .	11
c) Obertonflöten.....	11
d) Ungarische und irische Kernspaltflöte.....	13
e) Flöten ohne Kernspalt und ohne Querflötenmundstück.....	14
f) Philippinische, indische und neuseeländische Nasenflöten.....	14
g) Stimmsymbiotisches Flötenspiel.....	15
h) Der Mythos von der Doppelflöte.....	16
III. SÜDAMERIKANISCHE "FOLKLORE" UND ZEITGENÖSSISCHE FLÖTENMUSIK . . . . .	18
a) Pinkillus und Queñas.....	18
b) The sound of the Pifilca.....	20
IV. DAS VIRTUELLE INTERVIEW - J.W.VON GOETHE SPRICHT MIT KARLHEINZ STOCKHAUSEN . . . . .	21
V. DAS PFEIFEN, DIE VÖGEL, ... UND DIE FLÖTE . . . . .	29
a) Ein tendentielles Detail. . . . .	29
b) Le diable dans le beffroi.....	30
d) Flöte und Naturklang. . . . .	31
e) Noch einmal Neuseeland. . . . .	33
f) Zwischen Vogel und Mensch. . . . .	34
VI. ASIATISCHE "FOLKLORE" UND ZEITGENÖSSISCHE FLÖTENMUSIK.....	35
a) Japanische Flöten . . . . .	35
b) Das <i>Holon</i> . . . . .	41
ZITIERTE LITERATUR.....	42
.c.ZITIERTE LITERATUR . . . . .	<b>Fehler! Textma</b>

## I. VORWORT ODER -I. KAPITEL

### a) Die Flöte kommt in den besten Familien vor...

Die Flöte kommt in den besten Familien vor und hat auch heute noch einen bestimmten Ruf:

Die Lehrer sind aber durch und durch kleinbürgerlich und gehen instinktiv gegen die Kunstfaszination und Kunstbegeisterung ihrer Schüler vor, indem sie die Kunst und überhaupt alles Künstlerische auf ihren eigenen deprimierenden stupiden Dilettantismus herunterdrücken und in den Schulen die Kunst und das Künstlerische überhaupt zu ihrem ekelhaften Flöten- und genauso ekelhaften Chorgesang machen, was die Schüler abstoßen muß.<sup>1</sup>

Auch ich habe diese Lehrer mit ihrem perversen Flötenspiel und mit ihrem perversen Gitarrengezupfe gehabt...<sup>2</sup>

Charakterisierungen wie die Bernhardsche entbehren nicht ihrer Berechtigung. Obgleich sich Bernhard nicht hinsichtlich der Blockflöte präzisiert, ist doch zu etwa 70 % diese gemeint.

Da der Blockflöte in den Schulen, aber auch vonseiten vieler LehrerInnen an Konservatorien oder Hochschulen aus Unkenntnis ein notwendiger Ansatz abgesprochen wird, ist ihr, gemessen an dementsprechenden klanglichen Reduktionen, ist ihr verständlicherweise eine entsprechende Beurteilung beschieden.

Die sogenannte Ansatzrohrbildung - also jedes dem Gesang nachempfundene Bestreben, den Mundraum als Resonanzkammer zu gestalten - ist ein altes Mittel sinnlicher Klangverfärbung bei Blasinstrumenten.

Das folgende Diagramm zeigt Querschnittsfunktionen für einige Vokale, die die Form des Ansatzrohres mittels seiner Querschnittsflächen in Abhängigkeit vom Abstand zur Mundöffnung beschreiben. In den Ansatzrohr-Schnittzeichnungen bei Diagramm 2 ist gezeigt, wie die Form des Ansatzrohres durch die jeweilige Position der Artikulation bestimmt wird: durch Lippen- und Kieferöffnung, Zungenform, Gaumensegel und Kehlkopf<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Bernhard, S. 51.

<sup>2</sup> Bernhard, S. 55.

<sup>3</sup> Sundberg, S. 36 f.

scan Sundberg

Im Frühbarock ist die Imitation der Singstimme

Robert Dick empfiehlt Resonanz- und Tonverstärkung des Flötenspiels mit Hilfe der Kehle.<sup>4</sup>

Key-slaps derivieren von den *agréments* des französischen Barock, und selbst innerhalb der sogenannten historischen Aufführungspraxis - oder hinsichtlich des tendentiellen Bestrebens, Interpretationen zu "epochalisieren", zu "stilisieren" bezeichnenderweise - werden *battement* und *pincé* nicht, wie ihr Name besagt, "geschlagen" bzw. "geschnepft", und zwar mit den Fingern: als perkussive Ereignisse, sondern als "bedeutungslose Bedeutungsträger", als *unwillkürliche Manieren*, gleichsam "naturgemäß effektarm" ausgeführt.

Bismantova!

Merke dir, ich gehe von den Vokalen aus, damit du feststellen kannst, welche Silbe oder welcher Buchstabe dir von Natur aus am meisten liegt. Du mußt ihn so aussprechen können, daß auch bei größter Geschwindigkeit in der oben angegebenen Folge die drei Artikulationsgrundformen zustandekommen.<sup>5</sup>

Ganassi gibt folgendes Bezugssystem der Artikulation unter der Prämisse von Vokalisation:

1.	2.	3.
Teche teche teche teche teche.	Tere tere tere tere tere.	Lere lere lere lere lere.
Techa teche tichi tocho tuchu.	Tara tere tiri toro tutu.	Lara lere liri loro luru.
Dacha deche dichi docho duchu.	Dara dare dari daro daru.	
	Chara chare chari charo charu.	

Sein Kommentar lautet:

Merke dir, man bezeichnet den Ansatz der ersten Artikulationssilbe als Zungenstoß, da die Zunge hierbei den Atem am vorderen Gaumen, nahe bei den Zähnen, anstößt. Die andere Silbe (ghe, che) wird durch Kehlansatz gebildet, wobei der Atem von der Kehle seinen Anstoß erhält. Dann gibt es noch eine Art des Ansatzes, die sich gar keiner Silben bedient und auch Kopfansatz heißt. Hierbei wird der Atem von den Lippen geformt und fließt zwischen ihnen hindurch.<sup>6</sup>

In der jüngsten sogenannten Aufführungspraxis Alter Musik, die sich aber mehr und mehr jahrhundertealten Techniken annähert, die in Folkloren praktiziert werden, ist gerade auf dieses Kriterium bei lebendiger, d.h. individueller, d.h. "authentischer" Interpretation die Rede.

1.(...) the size and shape of the vocal tract had a considerable impact on the quality of the sound, quality in this case meaning tone timbre (...)

2.(...) It was my impression that a given shape connected to a given fingering would produce the same effect on all recorders, regardless of size. My own conclusion was that a specified, mimicked speech sound has a given effect in a certain register of any size instrument, and that this effect is reproducible. (...)

3. A series of tests was set up by Wolfe and Smith. These researchers and their colleagues have developed unique technology for measuring acoustic transfer functions (...) in real time. This technology was developed for phonetic research and for applications in speech therapy and language training. For these applications, a carefully synthesized acoustic current is injected into the mouth of a subject while s/he is talking. (...)

---

<sup>4</sup> Barton, S. 54.

<sup>5</sup> Ganassi, Kap. 7, S. 14.

<sup>6</sup> Ganassi, Kap. 8, S. 14.

4. For a part of the tests, we used a standard Yamaha alto recorder in a=440. The choice of a standard instrument which is easily accessible would allow a possible duplicate of our tests and added a scent of objectivity. (...)

4.1. The investigators were using two independent spectrometers: one to display the sound of the instrument in the external field, and the other to display the frequency response of the vocal tract while I was playing. (...) In all cases the spectrometer displays were hidden from my view so that I could not use visual feedback to influence the results.

5. (...) We decided on what notes to investigate, as the somewhat irregular change of register and fingering of the recorder requires different blowing pressure. I was then to produce two opposing timbres on each note, as a strong polarization would possible show most clearly on the screen. Each note and timbre was recorded three times, and the result on the screen was saved by a screen shot.

5.1. For the sake of simplicity, I chose to call the polarized timbres "thick" for the relaxed palate sound and "thin" for the sound produced with as high a palate as possible. The "thick" timbre was not produced with a fixed palate position for all the notes. On the contrary, I (...) lifted the palate a little bit more the higher a note I was playing. The "thin" timbre, on the other hand, was always produced by a palate kept as high as possible regardless of register.

5.2. It was obvious from the start that everyone was aware of the change of timbre that I could produce. However, my description in terms of different vowel sounds when describing my technique in an intuitive manner initially led the project in an unhelpful direction. The setup of the experiment examining the frequency range that characterize different vowels i.e. 300 Hz to 3.5 kHz showed that, while the different vocal tract configurations produced huge changes in the vocal tract response, there was little reproducible difference in the spectra of the external sound in this frequency range. In short, we were looking in the wrong place.

In der vorstehenden Beschreibung wird (1.) vermutet, daß die Änderung des Ansatzrohres auch das Timbre verändert.

(2.) müßte bei Blockflöten aller Größen ein ähnliches Ergebnis - jederzeit wiederholbar, d.h. reglementierbar - erfolgen.

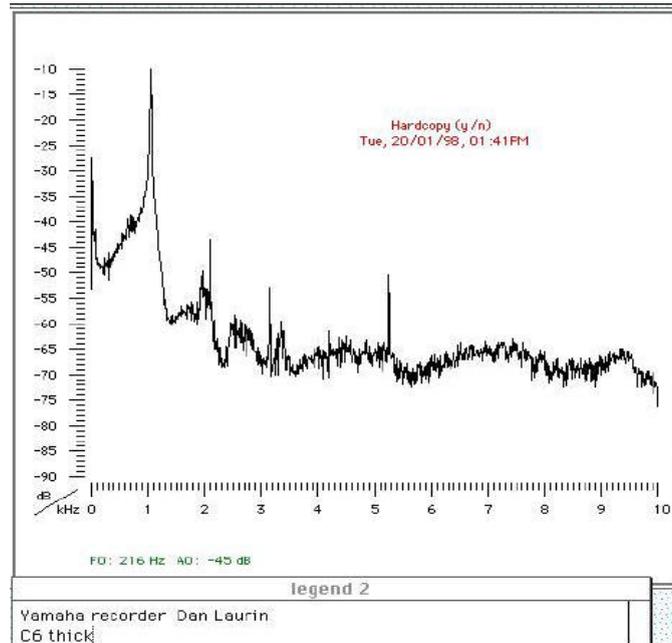
(3.) werden die Real-time-Messungen von Wolfe and Smith - Anwendungen aus Sprach-Therapie und Language-Training - auf die Ansatzbeobachtung der Blockflöte angewandt: zu diesem Zweck wird ein carefully synthesized acoustic current (?) in den Mund während des Spielens eingeführt.

Zwei Spektrometer geben in externen und internen Displays den Klang der Yamaha-Blockflöte (die sich aber [5.] von einem handgemachten Frederick-Morgan-Instrument kaum unterscheidet und aus Gründen der besseren Objektivierbarkeit gewählt wurde) bzw. des Mundraums des Spielers (4.) wieder.

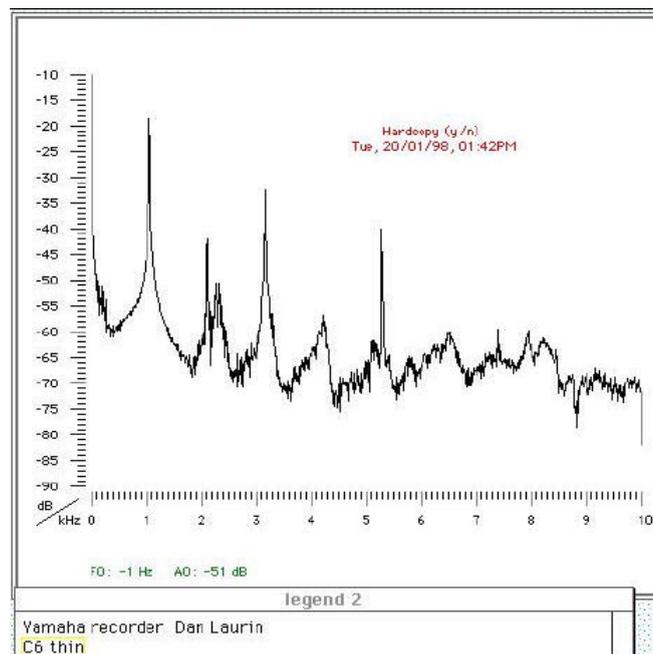
*Der entscheidende Fehler passiert:* Der Spieler artikuliert Vokale (is...mimicking...vowels) in der Annahme, daß die veränderten bzw. verfärbten Vokale sich im Klang manifestieren werden (5.).

Tatsächlich bedeutet der Vokalbereich - d.h. zwischen 300 Hz bis 3.5 kHz - nur gravierende Veränderungen im internen (Mundhöhlen-) Bereich, aber nicht im effektiven Klang.

It was easy for the investigators to measure the sound spectrum over a wider range, and so they measured spectrograms for the range up to 10 kHz. These spectra showed two very clear and reproducible differences over a wide range of notes and on both recorders. The results were indeed interesting. The screen shot below shows the "graphic looks" of my "thick" sound. I play a C6 while mimicking the letter "a" like in "come":



The "thin" timbre showed a completely different graph. Some of the partials were much more prominent, and the "noise" (broad band signal) was reduced considerably. The screen shot has a much more edgy appearance, the sharp peaks being the harmonic partials of the pitch frequency. I still play a C6, but I raise the palate as much as possible, mimicking a giant yawn while playing.



If one compares the shape of the graphs, it changes considerably around 5 kHz, and this is apparently where the most audible change of timbre takes place. The "thick" tone has a broad band signal (which in my vocabulary corresponds to "noise" or "white noise"). This signal is present over most of the range up to 10 kHz and is considerably greater than that in the "thin" tone. The partials were present but the noise was almost never large enough to obscure harmonic partials. The "thin" tone has stronger partials in range 6-8 kHz, over a wide range of notes over the range of the instrument. The difference in broad band signal is easy to hear and to identify as a significant change

of timbre. There is also a change in harmonic timbre but most listeners cannot easily attribute it to components in the 6-8 kHz range.

Abschließend wird noch der Unterschied des benötigten Blasdrucks zwischen "dickem" und "dünnen" Ansatz untersucht:

A small tube connected to a water manometer was attached to the mouthpiece of the instrument, and I would then play repeatedly the same note, using a tuner to correct and to keep the pitch stable. The result was very interesting. A high palate requires 10% less air pressure to play the same pitch than a relaxed palate. This difference was much greater than the variability among different repetitions of the experiment.

Diese Beschreibung Dan Laurins bestätigt mit heutigen wissenschaftlichen meßtechnischen Methoden die Richtigkeit der bereits im 16. Jahrhundert erhobenen intuitiven Forderung nach Vokalwechsel beim Blockflötenspiel, die automatisch einer Ansatzveränderung auf einer Kernspaltflöte, bei der ihr Spieler von "ihrem Labium" ja getrennt ist (!), gleichkommt, wobei die Messungen nun zwei Aspekte beleuchtet haben:

(a) daß das Formen von Vokalen nicht "ausreicht", da ihr Bereich oberhalb von 3.5 kHz zu Ende ist

(b) daß palatale Hebung ("dicker Ansatz") und Senkung ("dünnere Ansatz") eine Fortsetzung der Vokalisierung bedeuten, in dem Sinn, daß ein gehobener Gaumen und dementsprechend geformte Lippen den Ansatz gewissermaßen in Richtung des Querflötenansatzes fortsetzen.

Für einen diesbezüglichen Zusammenhang plädieren in letzterer Zeit auch Querflötisten, sich bei der Besprechung der Artikulationsmöglichkeiten auf der Böhmflöte nicht auf querflötenimmanente Literatur beschränken, sondern auch Autoren wie Ganassi ins Spiel bringen.<sup>7</sup> Parallel dazu finden wir den Versuch, den Mundraum noch weiter auszuloten, beispielsweise - wiederum unter Anlehnung bei den Posaunisten - beim Vorschlag, auch Nasale zur Artikulation zu gebrauchen<sup>8</sup>, während die logische Folge der Härtegrade bei Dentalen<sup>9</sup> in die zeitgenössische Spieltechnik *tongue ram* mündet.

Auch die Flatterzunge, die oft als eine "moderne(re) Errungenschaft" aufgefaßt wird, sich allerdings im 17. Jahrhundert in Verkleidungsgewändern verbirgt<sup>10</sup>,

Zungenpizzicati werden gern mit Key-slaps kombiniert, wodurch sich der perkussive Effekt verstärken läßt.

Zwar ist diese Verbindung auf der Panflöte nicht möglich, doch lieferte Gheorghe Zamfir ein eindrucksvolles Beispiel in

Hörbeispiel

---

<sup>7</sup> Barton, S. 56.

<sup>8</sup> Barton, S. 54.

<sup>9</sup> Die barocken Traktate präsentieren - mehr der einen oder anderen Mode bzw. der einen oder anderen Physiologie folgend - in Summe beinahe alle dental-vokalischen Kombinationsmöglichkeiten.

<sup>10</sup> Die Artikulation *loul*, wie sie bei Delusse begegnet, wird teil als "moderne Flatterzunge" bezeichnet (Moens-Haenen, Vorwort zu Delusse, S. III), teils wird zwischen *l* (Barton, S. 54: "lateral approximant") und *r* ("median approximant") im Sinn einer Untergruppierung unterschieden. Auf beide Artikulationen trifft aber zu, daß die Zunge die Luft seitlich herausdrückt.

## b) Zum Zeitgenössischen Blockflötenrepertoire

### FRAGE:

Wissen Sie, daß während seines Studienaufenthaltes in Deutschland der Hindemith-Schüler Yoshitaka Sakamoto das Instrument (sc. Blockflöte) kennenlernte und daß bei seiner Rückkehr im Jahre 1939 sich drei Herwig-Blockflöten (Sopran, Alt, Tenor) im Gepäck befanden?<sup>11</sup>

### ANTWORT:

Es ist eine Tragikomik, daß die sogenannten Blockflötisten, die diese Instrumentalistengruppe heute kreiert haben - in der Vergangenheit hat es ja niemals diesen Berufsstand gegeben, als Musterbeispiel fungiert der Frühbarock-(Spätrenaissance-)Komponist Sylvestro Ganassi, der nicht nur für die Blockflöte (*Schule des kunstvollen Flötenspiels*), sondern auch für die Gambe (*Regola Rubertina*) ein Standardlehrwerk verfaßte, da eben kein ausschließlicher diesbezüglicher Instrumentalistenstand im Früh-, umso weniger im Hochbarock!, existierte.

Nachdem Fred Morgan die sogenannte Ganassi-Renaissanceflöte entdeckte<sup>12</sup>, lag der von Ganassi in seiner Anleitung *Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuierens* beschriebene Flötentyp vor, der "wiederum" Ähnlichkeiten mit den Mittelalter-Flöten und somit mit den Fokloreflöten hat, obwohl die übrigen beiden Renaissanceflöten-Typen weniger Ähnlichkeit mit den Mittelalter-Flöten und somit mit den Fokloreflöten haben als die Mittelalterflöten mit den Fokloreflöten haben.<sup>13</sup>

Die Funktion der Ausweitung am Ende in der Größenordnung von 25% des Hauptdurchmessers ist eine Anhebung des Grundtons, so daß er genau mit dem 4. Teilton, seiner Doppeloktave, gestimmt ist.<sup>14</sup>

Deshalb kann man diese beiden Töne auf solchen Blockflöten mit demselben Griff erhalten.<sup>15</sup> Mithin erhellt die Parallele zu den Teilton- bzw. Mehrklangüberblas-Modulen, wie sie in der zeitgenössischen Musik für die Flöte verwendet werden.

Es gilt eben - wie bei jedem anderen Instrument auch - , daß der Komponist, der für es schreibt, dessen Wesen gerecht zu werden trachte, und es gehört zum erstaunlichsten innerhalb überhaupt aller Phänomene der Musik, daß diese prinzipiellste Prämisse gerade bei diesem Instrument zum größten Teil nicht erfüllt worden ist. Hindemiths *Plöner Musiktag* hat ja auch eine jeden sogenannten Blockflötisten fast unheilbar brandmarkende Peinlichkeit sozusagen institutionalisiert; jedoch nicht genug damit - so mancher sogenannte Blockflötist läßt sich von einem Machwerk wie

---

<sup>11</sup> Henseler, S.96.

<sup>12</sup> Early Music, 1/1982, und FoMRHI Quaterly Nr. 11, 4/1978, in: Zaniol, S. 79.

<sup>13</sup> Zaniol, S. 79.

<sup>14</sup> Zaniol, S. 80.

<sup>15</sup> Zaniol, S. 81.

etwa von "Werken" des Deutschen "Komponisten" Gerhard Braun überrumpeln, sogenannter Avantgarde, einem einzigen Machwerk sogenannter Neuer Musik, die sich dem Wesenskern der Blockflöte nicht ein einziges Mal auch nur annähernd nähert, selbst nicht - oder umso weniger - in gutgemeinten *Pezzi uccelli* von Jürg Baur, sogenannten "Vogelstücken", die gerade deswegen lächerlich wirken, da ihr "Gezwitscher" nicht funktioniert.

Dagegen überrascht, wie die Japaner, ein ausländisches Volk, in der ihnen angeborenen und anerzogenen Höflichkeit die stets mit "Sosososo!" quittierten Vorgaben schlechter europäischer Lehrer überflügelt und übrigens auch in der sogenannten Aufführungspraxis Alter Musik neue Maßstäbe setzend, haben, die Ehrenrettung der Blockflöte kompositorisch bewerkstelligten.

"Als ob es eine Shakuhachi wäre", so wünschte sich z.B. Keiki Okasaka in *Manyôshû ni yoru rôdoku* ("Lesung nach der Gedichtsammlung Manyô")<sup>16</sup>. Nachdem freilich Henry Cowell der erste Komponist einer avantgardistischen Shakuhachi-Komposition gewesen sein dürfte (*The Universal Flute*, 1946) und Makoto Moroi den Ausspruch getan hatte, traditionelle japanische Musik klinge für ihn exotisch, war eine Frage der Sympathie für die Blockflöte immer auch eine Frage der Sympathie für die Shakuhachi, "because of its likeness to the Shakuhachi"<sup>17</sup>.

Bsp. Okasaka scannen

Daß die Unterschiede zwischen Blockflöte und Shakuhachi hinsichtlich Dynamik und Artikulation große sind, ist kein Argument gegen die genannte "likeness" - gerade diese Unterschiede machte Kikuko Masumoto zu einem Kompositionsprinzip (Bsp. aus *Kaikô* für 2 Blockflöten und 2 Shakuhachis:

Bsp. Masumoto scannen

### c) Das Querflötenmundstück im Licht der Geschichte

Ein anonymer Autor erwähnte einmal eine schon Jahre zurückliegende Erfindung: ein Mundstück für Traversflöten, auf dem jedermann Töne erzeugen könne (wie das auch, zuungunsten des Klangs - auf der Blockflöte möglich ist.) Er schildert ausführlich, wie er nach langwierigen Experimenten (seit 1754), bei denen er mit Graveurwachs verschiedenste Formen um das Mundloch seiner Travers hermodellierte und erprobte, und wie er endlich zur Erfindung gelangt sei, die er seinem Aufsatz vorzustellen beabsichtige. Das Resultat seiner Arbeit, nunmehr aus Buchsbaum gefertigt und am Mundloch der Flöte angebracht, weist signifikant auf die verschiedenen, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten "Reform"-Mundstücke voraus:

scannen S. 250

---

<sup>16</sup> Henseler, S. 100.

<sup>17</sup> E.O'Kelly, *The Recorder Today*, S. 19, nach Henseler, S. 99.

Depuis ce tems, l'embouchure ne m'a jamais manqué, quoique je n'exerce pas à beaucoup près, comme pourroit faire un homme de l'Art. Que les levres soient seches ou humides, bien ou mal disposées, tout cela à présent m'est indifférent, de plus le son est aussi beau & infiniment plus fort, quand je veux je l'adoucis de même: le bas, sur-tout le d. la. re., quand on force, se fait entendre comme celui du Hautbois, les coups de langue se marquent & se detachent au parfait.<sup>18</sup>

Seitdem hat mich der Ansatz nie im Stich gelassen, obwohl ich nicht so viel übe wie es ein Mann der Kunst tun könnte. Ob die Lippen trocken oder feucht, gut oder schlecht disponiert sind, all dies ist mir im Augenblick gleich. Außerdem ist der Ton auch schön und unendlich viel stärker; wenn ich will, spiele ich ihn auch weicher: die unteren Töne, vor allem c, a und d hören sich, wenn man sie forciert, an wie die einer Oboe. Die Zungenstöße sprechen perfekt an.

Das sogenannte Schwedler-Mundloch<sup>19</sup> ist 10x11 mm groß, oval, mit Seitenerhöhungen. Das Reformmundloch DRGM 219549 meines Nachfolgers Otto Mönnig, einseitig erhöht.

"Es will mich bedünken", schrieb 1905 (Leipzig, 1. Januar, Zeitschrift für Instrumentenbau) Wilhelm Altenburg, Gymnasialprofessor i.R., "als ob der Reformkopf ganz insbesondere dem immerhin schwierigen Tonansatz auf der Oktav- oder Piccoloflöte, an welche in den Tondichtungen neuerer Richtung erheblich gesteigerte Ansprüche erhoben werden, förderlich sein müsse, um der bei hochliegenden schweren Stellen so leicht eintretenden Ermüdung der aufs äußerste gespannten Lippenmuskeln vorzubeugen."

Aber das Allein-Erfinder-Glück sollte vom Mollenhauerschen Trotz-Geist bald getrübt werden. Mollenhauer nannte seine Erfindung 1912 "Flötenkopf mit wahlweise verstellbaren Mundlöchern".

scannen S. 254.<sup>20</sup>

Weitere Experimente wurden und werden mit dem Mundloch angestellt, das man teilweise mit Seitenerhöhungen versieht (...), welches Hilfsmittel zum Ausgleich gewisser Mängel der Lippen, des Zahnbaus und des Unterkiefers vorzüglich geeignet ist.<sup>21</sup>

In einer Zeit, in der mehr als 20 Firmen allein in Japan 100000 Flöten jährlich herstellen brachte die Firma Sankyo ihren "High Wave Embouchure" auf den Markt.

scannen S. 255

Round Shoulder Embouchure.  
Sankyo, CS Type Embouchure.

---

<sup>18</sup> Anonymus, Decouverte de l'Embouchure de la flute Allemande, ou traversière, avec les principes pour la bien prendre, paris 1756, [2], nach Quandt, S. 249.

<sup>19</sup> Quandt, S. 251.

<sup>20</sup> Quandt, S. 254.

<sup>21</sup> MGG-Artikel "Flöteninstrumente, E. Mittelalter und Neuzeit" , nach Quandt, S. 255.

und die Firma Muramatsu ihren "Wave Embouchure",

die Firma Armstrong bestückte eine Baßflöte, die Firma Orsi eine Altflöte in G mit einem adaptierten Mundstück:

scannen S. 257!

Insgesamt bieten heute zahlreiche Hersteller auf Wunsch Reform-Mundstücke an.<sup>22</sup>

Dieses Angebot wird von heutigen Studierenden der Böhmflöte weitgehend nicht genutzt, da es mit der Assoziation minderer Spielfertigkeit gleichlautend ist.

Auf der anderen Seite dokumentiert diese Tatsache auch den "Bewußtseinsstand" vieler Flötisten, daß eine größere Differenzierung als im gängigsten Repertoire, im besonderen dem der Romantik, gar nicht bewußt und deswegen gar nicht erwünscht ist.

Die historischen Bewegungen, die ständigen "Reformen" des "Ansatzdenkens" steht den Intentionen Neuer Musik näher als bei vielen gegenwärtig(in Ausbildung begriffen)en FlötistInnen.

#### d) Frühbarocke und Zeitgenössische Querflötenspieler Techniken im Vergleich

*Tremblement flexible*, ein Rollen der Flöte zum Zweck der Tonbelebung, wie sie von Delusse im Barock bereits (mit den *Silbenhouhou*) gefordert wird<sup>23</sup>, erscheint in dieser Hinsicht moderner als die Selbstverständlichkeit, ausschließlich *eine* mit *einem* Ansatz korrespondierende Idealposition der Flöte (die ihrerseits wiederum ein möglichst andauerndes Zwerchfellvibrato ästhetisiert) zu gebrauchen.

Pierre-Yves Artauds *Flûtes au présent*, nach Robert Dicks *The other flute* zeitlich die zweite Spielanleitung moderner Spieltechniken auf der Flöte (mit einem Geleitwort von Olivier Messiaen), beschreibt die in zeitgenössischer Musik üblichen Symbole für Ein- und Ausdrehen der Flöte (eine rasche diesbezügliche Aufeinanderfolge führt zum "tremblement flexible!"):

scan: Ein- u. Ausdrehen

Aber bereits die Teiltonspiel (*sons harmoniques*) wird von Delusse verlangt und geschieht - so wie heute, vielen FlötistInnen noch ungeläufig - "successivement par la gradation du vent que l'on sournit dans la flûte".<sup>24</sup>

Robert Dick gibt folgende

---

<sup>22</sup> Quandt, S. 257.

<sup>23</sup> Monsieur Delusse, *L'art de la Flûte Traversière*, S. 9.

<sup>24</sup> Delusse, S. 10.

## II. EUROPÄISCHE "FOLKLORE" UND ZEITGENÖSSISCHE FLÖTENMUSIK

### a) Affinitäten von Epochen "europäischer Kunstmusik" mit Folklore

Die sogenannte Blockflöte von Dordrecht ist angeblich an ihrem unteren Ende verengt gewesen wie gewisse Folkoreflöten des Vorderen Orient bzw. Nordafrikas.<sup>25</sup>

Die bei Virdung (*Musica getuscht*, 1511) und Agricola (*Musica instrumentalis deudsch*, 1528) abgebildeten Blockflöten weisen ganz ähnliche Formen auf, während die die von Praetorius (*Syntagma musicum II*, 1618) dargestellten Instrumente wie auch alle aus der Renaissance erhaltenen sich davon deutlich unterscheiden.<sup>26</sup>

Je nach Material, Typ und Funktion differiert die Länge der grifflochlosen Obertonflöten zwischen dreißig und neunzig Zentimetern, wobei neben schlichten, naturbelassenen Oberflächengestaltungen auch überaus reich verzierte Instrumente vorkommen.<sup>27</sup>

scan

### b) Lippenspaltflöten - ein tendentielles Modell

In diesem Zusammenhang soll auch eine finno-ugrisch-altaiische Art der Spaltflöte, nämlich die Zungen- bzw. Lippenspaltflöte, beschrieben werden. Bei dieser Flöte vertritt die eingeschobene Zunge bzw. Unterlippe des Spielers den nicht vorhandenen Kern.<sup>28</sup>

Lippenspaltflöten gewähren mehr Gestaltungsfreiheit als "herkömmliche" Kernspaltflöten. Sie rangieren zwischen Kernspalt- und Kerbflöten:

In any case, however, it can be said that they can undoubtedly, though within a very wide frontier area, be ranged between the groups of the vertical flutes (with or without a notch) and those of the duct flutes.<sup>29</sup>

Bereits für das Mittelalter sind Lippenspaltflöten, besonders nach einem Fund in Malmö, belegt.

Yet, like Dr Emsheimer, I want to urge keen alertness to the possibility of tongue-(lip)-and-duct flutes existing among, e.g., the material of archaeological block duct flutes.<sup>30</sup>

### c) Obertonflöten

---

<sup>25</sup> Zaniol, S. 74 f.

<sup>26</sup> Zaniol, S. 76.

<sup>27</sup> Oesch, S. 316.

<sup>28</sup> Moeck, S. 12.

<sup>29</sup> Emsheimer, S. 99.

<sup>30</sup> Lund, S. 109.

Die Länge der Längsflöten liegt etwa zwischen fünfunddreißig und fünfzig Zentimetern, wobei die Längsflöten des Balkan und die bis zu zwei Meter lange Fujara, eine Baßflöte der Westkarpaten, als Ausnahmen gelten müssen. Die bei diesen Instrumenten reduzierte Griffzahl - die Fujara besitzt drei Grifflöcher - erfordert eine besondere Überblastechnik.<sup>31</sup>

Wie gut das menschliche Ohr Tonhöhenunterschiede wahrnehmen kann, zeigen Beispiele folkloristischer Musik, u.a. aus Asien.<sup>32</sup> In dieser Musik wird mit viel kleineren Intervallen als in unserem 12-Tonsystem üblich, umgegangen.

1. Henk Badings stellte fest, daß bei den australischen Ureinwohnern Intervalle im Verhältnis 30 : 31 (= 57 Cents) jedesmal genau getroffen werden konnten.<sup>33</sup>

Vor einigen Jahren hat darüber hinaus - ich sage: angeregt davon - der Bonner Musikwissenschaftler Dr. Martin Vogel darauf hingewiesen, daß die harmonische Septim, die in der Praxis - auch wenn das kaum jemandem bewußt ist - schon seit langem ihre Anwendung findet, auch bewußt von Musiktheoretikern und Komponisten eingesetzt werden sollte.<sup>34</sup>

Wie schon der Schweizer Mathematiker Leonhard Euler weist er darauf hin, daß dann neue Tongenera entwickelt werden können. Mit Hilfe des 31-Tonsystems könnten diese Tongenera sehr gut verwirklicht werden.<sup>35</sup>

Äquidistante Teilungen der Oktave in 5 oder 7 Teile galten als idealisierte Muster für *Slendro* und *Pelog*, die wirklich benutzten Leitern, wie sie an der Stimmung der Instrumente ablesbar sind, sehen anders aus.<sup>36</sup>

scannen

Das abstrakte Vorbild der 5-Teilung verfehlt nämlich mit der 3. und 4. Stufe die reine Quarte und Quinte nur um jeweils 18 Cent. Und die mathematisch genaue 7-Teilung weicht mit ihrer 4. und 5. Stufe von der reinen Quarte und Quinte nur um ca. 16 Cent ab, das ist weniger als ein pythagoräisches Komma.

In der Praxis jedoch werden Quart und Quint als Gerüstintervalle rein gestimmt.<sup>37</sup>

Bei "einem deutschen Volkslied" hat Otto Abraham 1923 doch Ganztonschrittgrößen gemessen, die nicht selten eine Größe von 150 Cent hatten!<sup>38</sup>

Beide Schritte zusammen (343 Cent) ergeben eine "neutrale Terz", ein zwischen der kleinen und großen Terz liegendes Intervall, das aber im pentatonischen Zusammenhang als große Terz gedeutet wird, obwohl es näher bei der kleinen liegt.<sup>39</sup>

---

<sup>31</sup> Oesch, S. 317.

<sup>32</sup> Lemkes u. Vos, S. 120.

<sup>33</sup> Lemkes u. Vos, S. 120.

<sup>34</sup> Lemkes u. Vos, S. 121.

<sup>35</sup> Lemkes u. Vos, S. 121.

<sup>36</sup> Fricke, S. 227.

<sup>37</sup> nach Fricke, S. 229.

<sup>38</sup> nach Fricke S. 229.

<sup>39</sup> Fricke, S. 229.

Die unterschiedlichen Größen der Intervalle werden in der indischen Musik in *Shruti* dargestellt. Was alles mit *Shruti* bezeichnet wird, zeigt die folgende Tabelle:

scan

Das Denken, das dahintersteht, ist der Anschauung gemäß, gehörgerecht, distanzmäßig, folglich logarithmisch, d.h. die Zahlen dürfen addiert werden.

## 2. B. A. Zimmermann

Der Abschnitt *senza misura* des siebten Teils von B.A.Zimmermanns "*Tempus loquendi...*" *pezzi ellittici per flauto grande, flauto in sol e flauto basso* exponiert eine aus Viertel- und Halbtönen kombinierte Reihe.<sup>40</sup>

Bsp.8  
scannen!

Es ist auffallend, daß die durch Überlagerung neu entstehenden Intervalle entweder eine - um einen Viertelton zu kleine - Quint, bzw. als Komplementärintervall eine - zu große - Quart und eine - um einen Viertelton zu große Quint, bzw. zu kleine Quart sind. (...) Die um einen Viertelton zu große Quart entspricht dem Abstand zwischen dem 8. und 11. Oberton, die um einen Viertelton zu kleine Quint dem Abstand vom 11. zum 16. Oberton, bei einer Differenz von 1 Cent. Die um einen Viertelton zu große Quint entspricht dem Abstand vom 7. zum 11. Oberton, allerdings mit einer Differenz von 32 Cent. Der Gedanke an Naturintervalle ist hier naheliegend.<sup>41</sup> (...)

Von einer vierteltönigen Skala ausgehend, entsteht bei Übertragung der Maßeinheit eines Vierteltons (50 Cent = 1,02931) auf eine Temposkala eine logarithmisch ansteigende Folge von Metronomwerten.

## d) Ungarische und irische Kernspaltflöte

Besonders instrumentenspezifisch sind für die ungarische Kernspaltflöte die kurzen, auf die Töne von oben schlagenden Vorschläge, oft vor Tonrepetitionen. Diese Töne erzeugt der Spieler durch schnelles Vor- und Zurückziehen der Zunge. Sie dienen wahrscheinlich als Hilfsmittel für die sichere Intonation der Melodietöne.<sup>42</sup>

Ein eigenartiger Effekt ist das Vibrato, das durch starke Fingerbewegung auf den bedeckten Grifflöchern erzeugt wird.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Zeidler, S. 105 f.

<sup>41</sup> Zeidler, S. 106.

<sup>42</sup> Tari, S. 133.

<sup>43</sup> Bartók, Magyar népi hangszerek (Ungarische Volksmusikinstrumente), in: Zenei Lexikon (Musiklexikon), Budapest 1933, 60, nach Tari, S. 134.

Als besonderes Charakteristikum irischer Kernspaltflötenspieler gilt das *cranning*. "Cranning is an ornamentation characteristic of the uilleann pipes but can be imitated on the flute by fingering one note, perhaps a D, then lifting certain fingers to play grace notes of a different timbre"<sup>44</sup>:

Bsp. scannen!

Die Kette von Vorschlägen (*graces*) nimmt hierbei ein gewisses Eigenleben an, so daß gewissermaßen eine zweite Spielschicht entsteht, die - in abstrakterer Analogie - eine gewisse Parallele in Isang Yuns *Hauptton*-Technik findet (siehe Kap. VI). Für diese Vorschlagskette gilt als eine wesentliche Bedingung, daß "no two grace notes are sounded consecutively."<sup>45</sup>

#### e) Flöten ohne Kernspalt und ohne Querflötenmundstück

Es gibt eine Reihe von Flöten, die weder durch einen Kernspalt noch mit einem Ansatz wie dem der Querflöte angeblasen werden, z.B. die arabische *nai*, die auf dem Balkan und in der Türkei als *kaval*, oder die in Mittelasien als *kuraj* oder *zybyzghy* bekannte Längsflöte.

Dieser Typus der randgeblasenen, oben offenen Flöte wird nicht nur durch Anblasen mit einer speziellen Lippenstellung, der einem Kußmund ähnelt, zum Klingen gebracht, in vielen Fällen wird dem Flötenton vom Spieler außerdem ein zusätzlicher Ton beigegeben, den er in der Regel mit dem Kehlkopf erzeugt.<sup>46</sup>

Frühere Forscher übersahen, daß diese Nebentöne vielfach bewußt erzeugt wurden und keineswegs Ausdruck mangelhaften Könnens sind. Die südamerikanische *Queña* wird generell mit Kehlkopfvibrato gespielt. Interpreten zeitgenössischer Musik bzw. zeitgenössische Komponisten haben begonnen, sich des Kehlkopfs zum Zweck der Resonanzverstärkung zu bedienen.<sup>47</sup>

#### f) Philippinische, indische und neuseeländische Nasenflöten

Der Volksstamm, der mich zunächst am meisten interessierte, waren die *Igoroten*, Ureinwohner in Nordluzón, der größten philippinischen Insel. Ihre Musik ist fast rein kultischer Natur. Sie sind malayisch-mongolischen Ursprungs und leben in kleinen Dorfstaaten in starker Isolation voneinander. Sie sind den Kopffägerstämmen von Burma, Borneo, Celebes und Formosa verwandt. Die Kopffjagd kommt vom Glauben, daß die Seele des Verstorbenen nach dem Tode weiterlebt und alles Lebende stark beeinflusst. Der Sitz der Seele ist der Kopf; wird der Kopf vom Leib getrennt, wird der Töter Herr über diesen Geist, der sich über Feld und Flur ergießt und zum Wohlstand des Stammes beiträgt.<sup>48</sup>

Das Instrumentarium der Igoroten von Nordluzón ist äußerst reich (...) Panflöten, Nasenflöten (Längsflöten mit vier Fingerlöchern). Diese Flöte ist Luzón das Liebesinstrument, welches zuerst vom

---

<sup>44</sup> Treybig, S. 15.

<sup>45</sup> Ciarán Carson, *Irish Traditional Music* (1986), in: Treybig, S. 15.

<sup>46</sup> Dietrich, S. 30.

<sup>47</sup> Barton, S. 54.

<sup>48</sup> Takács, S. 190.

Mann und dann als Antwort vom Mädchen gespielt wird als Zeichen dafür, daß es ihm gestattet ist, die Nacht bei ihr im gemeinsamen Mädchenhaus zu verbringen. Der Klang der Nasenflöte ist äußerst zart, aber zugleich weit tragend. Auch die gespielten Melodien sind dem Zweck entsprechend von äußerst Zartheit, wie es der Musik der ursprünglich mutterrechtlichen Kultur eigen ist. Die Nasenflöte ist mehr verbreitet, als man ursprünglich angenommen hat.<sup>49</sup> Curt Sachs reiht sie in die "melanesisch-südamerikanische Schicht" ein.<sup>50</sup> Außer in Australien und Europa - wo sie nur in Mazedonien vorkommen - gibt es Nasenflöten über die gesamte restliche Welt verbreitet, besonders als Längsflöte, was sie auch auf den Philippinen ist:

Bsp. scannen S. 192

Die Transkription stammt von Marius Schneider.<sup>51</sup> Werner Danckert kommt in seiner Studie *Der Ursprung der halbtönen Pentatonik* zur Annahme, daß die matriachale Vierstufigkeit nicht nur aus dem Quartenverhältnis entstanden ist, sondern auch aus der Superposition von ein oder zwei Dreiklangsordnungen, die unseren Dur- und Molldreiklängen entsprechen.<sup>52</sup>

#### g) Stimmsymbiotisches Flötenspiel

Zoltan Kodály äußerte sich über die sonderbare Gewohnheit der Pfeifer ist es (besonders in Siebenbürgen), daß sie während des Spiels einen tiefen Ton in das Instrument hineinbrummen. Da hierdurch die Reinheit der oberen Töne gestört wird, suchten wir sie gelegentlich der Phonogrammaufnahmen zu überreden, davon abzulassen; dies gelang jedoch nur schwer oder überhaupt nicht, so fest war die Gewohnheit eingewurzelt.<sup>53</sup>

Dieses Brummen erzeugt mit den Tönen der Pfeife gewisse Kombinationstöne, so daß zuweilen ganz klar eine dritte Stimme zu hören gewesen sein muß.

Auch die Spielweise türkischer Nomaden ist offenbar unverändert geblieben, vor allem sucht man immer noch die häufig sich ergebende, störende Nebenluft durch leises Mitsummen zu übertönen, das dann die Funktion eines Borduns übernimmt.<sup>54</sup>

Vier Arten von Begleittonsummen sind zu unterscheiden:

1. Das Summen eines wenig konstanten Kehlkopftone zur Flöte durch Anfänger<sup>55</sup>.
2. Ein Rohrdurchmesser an der Anblaskante von 10-12 mm ermöglicht der *kaval* ein optimales Ansprechen des 1. und 2. Teiltone zur selben Zeit. Teils brummen die Kavalspieler dazu: das harmonische Verhältnis dieses Grundtons zu den Kavalpartialtönen ist alles andere als einfach.<sup>56</sup>

---

<sup>49</sup> Takács, S. 191.

<sup>50</sup> Curt Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, Berlin und Leipzig 1923, S. 146 f., nach Takács S. 191 f.

<sup>51</sup> Marius Schneider, *Música Filipina*, Separata del vol.VI del "Anuario Musical" del Instituto Español de Musicología del C.S.I.C., Barcelona, nach Takács S. 192.

<sup>52</sup> Werner Danckert, *Der Ursprung der halbtönen Pentatonik*, Mélanges offerts à Zoltán Kodály à l'occasion de son soixantième anniversaire, Budapest 1943, nach Takács S. 193.

<sup>53</sup> Kodály, Zoltan, *Die ungarische Volksmusik*, in: Dietrich, S. 30.

<sup>54</sup> Reinhard, Kurt, *Die Musikpflege türkischer Nomaden*, in: Dietrich, S. 30.

<sup>55</sup> Dietrich, S. 31.

3. Summen und Brummen durch Kehlkopfvibration, unter zusätzlicher Veränderung der Zungenposition. Diese Zungentechnik ist besonders in Rajasthan in Indien beschrieben.<sup>57</sup>
4. Der Begleitton und dessen Formanten werden mit Obertonsingtechnik erzeugt.

Bei den Flötenspielern, die Begleittonsummen praktizieren (ferner ist das auch in Uzbekistan und in der Mongolei der Fall), sind besonders die sogenannten Langen Weisen beliebt. Der Melodiebogen endet dann, wenn dem Sänger die Luft ausgeht und er neu einatmen muß.

Die "Langen Weisen" geben eine Ahnung davon, Die Phantasiearmut, die die Geschichte des Einatmens bestimmt, steht in krassem Mißverhältnis zu der aberwitzig breiten Klangpalette, die mit Ausatmen verbunden ist, ganz gleich ob es sich dabei um den ersten Schrei eines Neugeborenen handelt, um den Tristan-Akkord oder das Geräusch, das die Explosion einer Neutronenbombe hervorruft (ich gehe einmal davon aus, daß sie nicht lautlos geschieht).<sup>58</sup>

Der traditionelle Lebensraum der Pflege von patrilinearem Erbrecht, vorislamischem Clan-Recht und islamischem Recht *shari'ah* ist identisch mit dem Gebiet, wo Begleittonsummen praktiziert wird. Der Begleitton stellt die ästhetische Einbettung der melodischen Linie in einen wiederkehrenden Bezug dar, unendlich-ornamental. Der harmonisch-fundamentale Bordun ist dazu konträr. Es besteht ein Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Architektur orientalischer Kulturen und der Behandlung des musikalischen Ornaments.<sup>59</sup>

#### h) Der Mythos von der Doppelflöte

Als in der Aufführungspraxis Alter Musik Diskussionen um einige Werke J. S. Bachs entstanden, die ein Blockflötenpaar mit dem Namen *fiauti d'echo* vorsehen<sup>60</sup>, die auf eigenartige Weise aneinander gebunden sind bzw. einander auch notwendig ergänzen, war die logische Konsequenz, dieses Blockflötenpaar tatsächlich als Doppelflöte vorzustellen, wie es die Leipziger Instrumentenausstellung anlässlich des sich zum 250. Mal jährenden Todes J. S. Bachs tut, noch nicht gezogen.

Da es sich wie zu Beginn dieser Diskussionen bereits vermutet, um eine Blockflöte in F und eine in G handelt, deren Stimmen nicht austauschbar sind, ist zwar prinzipiell die Situation vom Komponisten vorgesehener transponierender Instrumente gegeben, dennoch aber liegt eine Art bewußter Zwillingscharakterisierung der beiden Instrumente, eine Art "Kastor-Pollux-Syndrom" mit all seinen Implikationen vor, das, besonders im Fall des vierten Brandenburgischen Konzerts, immer wieder Rätsel aufgibt. Nachdem aber beispielsweise Michael Praetorius' instrumentenkundlicher Band des *Syntagma Musicum* mit Bezügen zur Antike vollgestopft ist, liegt auch hier - bei salopper Folgerung - eher eine "generellere" kompositorische Intention vor, die der Vorwurf mancher (vom Lehrer

---

<sup>56</sup> Picken, Laurence, Folk Musical Instruments of Turkey, in: Dietrich S. 30.

<sup>57</sup> Dournon, Geneviève, Une flûte qui trompe, in: Dietrich, S. 31.

<sup>58</sup> Globokar, S. 16 f.

<sup>59</sup> al-Faruqi, Louis Ibsen, Ornamentation in Arabian Improvisational Music, in: The World of Music XX/1, Berlin 1978, S. 17 - 32, nach Dietrich, S. 32.

<sup>60</sup> Vgl. Thurston Dart, Bach's "fiauti d'echo", in: Music and Letters XLI/4 (1960/8), S. 331 - 341; Edgar Hunt, "Recorder", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. S. Sadie, London, 1960, Vol. XV, S. 655; Michael Marissen, Organological questions and their significance in J. S. Bach's Fourth Brandenburg Concerto, in: Journal of the American Musical Instrument Society 17, 1991, S. 5 - 52. Referenzen nach Power, S. 159.

darüber niemals aufgeklärter) Blockflötisten, "unterbeschäftigt" zu sein, verkennt. Der Nachhall einer "rahmenden" Diaphonie, durch welche Kette ästhetischer Warten auch immer verklärt, konzertiert dann nicht eigentlich mit der Solovioline.

Ausgesprochen unharmonisch für unsere Ohren klingt die oberitalienische lombardische Diaphonie: das Sekund-Parallelsingen und die in Sekundparallelen gespielten Rohrblattinstrumente in der Gegend von Triest.<sup>61</sup>

Diese frühe Form von parallel geführten Stimmen, die wir nicht etwa frühe Mehrstimmigkeit nennen dürfen, zeigt uns eine Liebe zum schrillen Klang; eine über den ohnehin schon schrillen Klang der Oboen hinaus durch Dissonanz gesteigerte Schrilheit.

Im Berliner Privatbesitz befindet sich eine Doppelflöte, die der jetzige Eigentümer gelegentlich einer Reise in Bosnien einem Schäfer abgekauft hat. (...) Das Instrument ist eine sogenannte *zampogna a due bocche* (Svardonitsa), die man aus einem Stück hergestellt hat.<sup>62</sup>

Warum ist bei der Duplizität der Grifflöcher das vierte Loch nur einzeln vorhanden?

Es ist nicht ganz leicht, hierauf eine befriedigende Antwort zu finden.

Durch mehrfaches Überblasen der rechten Röhre enthält man die folgende Skala:

scannen S. 314!

Durch mehrfaches Überblasen der linken Röhre enthält man die folgende Skala:

scannen S, 315!

Mir sind in Praxis und Literatur nur fünf Instrumente begegnet, die sich in eine Kategorie mit derc bosnischen Zampogna stellen lassen.<sup>63</sup>

Der erste Fall stellt eine Schnabelflöte mit sieben Löchern dar, deren vier erste die Töne

scannen S. 315!

ergeben.

Zwei andere Fälle: sind zwei *Cavals* mit gleichfalls sieben Löchern. Ihre Anfangstöne lauten<sup>64</sup>:

scannen!

Als drittes Beispiel liegt eine italienische Doppelschalmei im *Liceo musicale* zu Bologna vor<sup>65</sup>, viertens ein sogenanntes Volksflageolet von der Baleareninsel Mallorca.<sup>66</sup>

Warum ist nicht auch in die linke Flöte das Des-Loch eingebohrt worden?<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> Fricke, S. 223.

<sup>62</sup> Sachs, S. 313.

<sup>63</sup> Sachs, S. 315.

<sup>64</sup> Sachs, S. 315.

<sup>65</sup> Sachs, S. 316.

<sup>66</sup> Sachs, S. 316.

Das hauptsächlich bei Trauerzeremonien gebrauchte *Cai ken doi* der Annamiten hat zwei gleichgebohrte Röhren, und die in Japan namentlich von den blinden Masseuren benutzte Doppelpfeife zeigt dieselbe Eigentümlichkeit.<sup>68</sup>

Beide Male ist der Zweck der identischen Duplizität die durch geringe Höhendifferenzen der Paralleltöne hervorgerufene Schwebung.<sup>69</sup>

Eine Stelle bei Pollux (*onomasticon iv, 80*) erscheint diesbezüglich als deutlicher Beweis dafür, daß man mit der Verbindung gleichgestimmter Flöten Schwebungen zu Gehör zu bringen beabsichtigte, um es als *paroinios* zu verwenden.<sup>70</sup>

### III. SÜDAMERIKANISCHE "FOLKLORE" UND ZEITGENÖSSISCHE FLÖTENMUSIK

#### a) Pinkillus und Queñas

Kernspaltflöten werden im südamerikanischen Bereich oft mit Regenzeiten assoziiert: die Lamas werden nicht gefüttert, bis sie laut um Futter schreien, was als Regen- und Fruchtbarkeitszauber für das Getreide auf dem Feld aufgefaßt wird.

Dagegen verbindet man in den Anden Kerbflöten wie die Queña sowie Querflöten mit dem Winter und dem Frost.<sup>71</sup> Der spanische Einfluß bezüglich der blockflötenähnlichen Instrumente (Kernspaltflöten: *Pinkillus*) ist nicht eindeutig nachzuweisen. Für Queña und Querflöten, die einen Ansatz benötigen (die Argumente für den intentionalen Blockflötenansatz treffen auf die südamerikanische Spielweise sicher in geringerem Maße zu). Den Kernspaltflöten wird aber eine "eigene Stimme" zugebilligt. *Sirinu* ("Sirene") ist das Wort, das die Wesen meint, die von diesen Flöten "mit den eigenen Stimmen" berührt werden. So wie der "eigene Klang" der vertikalen Kernspaltflöten haben sie unbeschränkte Energie und sind daher mit fortwährendem Tanz und Wachstum verbunden. Auch treten *Sirinus* als Vermittler zwischen den Innerweltsseen und den Gewässern der Erde auf. Die Bauart der mit ihnen verbundenen Kernspaltflöten oder auch -pfeifen (*whistles*<sup>72</sup>) findet sich bereits zur Zeit der Peruanischen Mochezeit an der pazifischen Küste an den sogenannten Doppelpfeifentöpfen (*double whistling pots*).

scannen:

o in der Zeichnung=orifices (Öffnungen)

Der eine der Töpfe hat ein Einfüllrohr und ist mit einer Röhre mit einem zweiten Topf verbunden, den ein Pfeifmechanismus ziert. Wird das Gefäß geneigt, so daß sich die Einfüllrohrseite mit Wasser füllt,

---

<sup>67</sup> Sachs, S. 316.

<sup>68</sup> Sachs, S. 317.

<sup>69</sup> Sachs, S. 317.

<sup>70</sup> nach Sachs, S. 317.

<sup>71</sup> Stobart 471 f.

<sup>72</sup> Stobart, S. 475.

und dann wieder auf den Boden gestellt, drückt das Wasser, das ins zweite Gefäß läuft, Luft durch den Pfeifenmechanismus hinaus, so daß ein hoher Pfeifton entsteht.

Bezeichnend ist, daß sowohl das Wasser hierfür notwendig ist als auch die Gewichtsverlagerung (*disequilibrium*), gleich als ob die *Sirinus* von unter nach über der Erde vermittelten.

Außerdem aber werden *Pinkillus* außerhalb des Friedhofs im November gespielt, man steckt sich *Pinkillus* zwischen die Beine, läuft den Frauen hinterher und imitiert die Kopulationen der Lamas.

73

Der Weihnachtstag ist der einzige Tag im ganzen Jahr, an dem die Lamas zur Begattung geführt werden. Dann paaren sich siebzig Paare zugleich: das Gewieher der Lamas gehört zu den mächtigsten.

Aber nicht alle Lamaweibchen schreien gleich freudig wie die Lamamännchen, hat man ihre Vorderbeine ja zusammengebunden zum Zwecke des Heranführens der Männchen.

Und doch ist gerade das *Pinkillus* - Consort dahingehend benannt: denn darin steht einem Paar *Taras* ein Paar *Q'íwas* gegenüber. *Q'íwas* klingen eine Quint höher. *Q'íwas* werden mit fünf Fingern gespielt<sup>74</sup>, *Q'íwas* haben einen dünnen, wehklagenden Klang, *Q'íwas* ahmen die Stimmen der Lamaweibchen nach.

*Taras*, die eine Quinte tiefer gestimmt sind, werden mit zwei Fingern gespielt, *Taras* haben einen reichen, vollen freudigen Klang, *Taras* symbolisieren die Stimmen der Lamamännchen.

Dennoch ist es bei der Parallele zum Regenritus eigentlich die Erde, die ja zur Trockenheit nach Regen lechzt, während die Männer auf die kompensatorischste Art ihren Regenzauber vertauschen.<sup>75</sup>

Die präzise Scheidung in Sommer- (*Pinkilliu*) und Winterflöte (*Queña*) kann nicht in jeder Region nachvollzogen werden. Auch mußte im Zuge der "Vermarktung" südamerikanischer Musik - z.B. in Europa - der Zusammenhang zwischen Musik und Alltag verloren gehen. Dennoch drängt sich in Zusammenhang mit dem Klang der *Queña* - dem Instrument der "schmerzvolleren" Jahreszeit - auch ein historischer Bezug auf:

"Zur Zeit der Spanier war das Blasen auf der *Queña* verboten, denn ihre Töne riefen in den Indianern die Erinnerung an die alten Könige wach, stachelten ihren Haß gegen die Unterdrücker und trieben, wie die alten Chronisten erzählen, eine Menge von ihnen zum Selbstmorde.

Um die Wirkung des Zauberinstruments zu erhöhen, wird es zuweilen in ein großes, irdenes Gefäß, die sogenannte *Manchaypuhuay* gehalten und so gespielt, dann klingen die Töne gewaltig erschütternd, unheimlich, wie aus der Tiefe der Erde aufsteigend. Die *Queña* ist das altindianische Instrument, das die Spanier schon bei ihrer Ankunft gefunden haben."<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup>Stobart, S. 478.

<sup>74</sup> Stobart, S. 479. Daß alle Griffe jeweils immer nur mit zwei bzw. auf den eine Quint höher gestimmten Flöten immer nur mit fünf Fingern gespielt werden, mutet etwas befremdend an. Stobart gibt nämlich den Griff d' für die *Tara* und d'' für die *Q'íwa* an: hierfür trifft die genannte Fingerlochzahl zu. Es bedürfte einer weiteren Untersuchung, Stobarts Generalisierung zu verifizieren.

<sup>75</sup> Diese Anmerkung verdanke ich einer schönen Frau.

<sup>76</sup> Johann Jakob Von Tschudi berichtet, 1869, nach Hacker-Klier, S. 161.

Alle Wortspiele bezogen sich auf das eine Wort Haylli. In den Haylli- Liedern kamen die anmutigen Wortspiele auf heimliche Liebespaare und Soldaten vor, immer aber in Verbindung mit dem Triumph, weil man hier über die Erde triumphierte, indem man sie umpflügte und auflockerte. Die Frauen helfen ihren Männern auch beim Singen, vor allem durch die ständige Wiederholung des Hayllis.<sup>77</sup>

#### b) The sound of the Pifilca

Die Pifilca ist eine (mit der Panflöte *siku* gewisse Ähnlichkeiten aufweisende) gedackte Flöte, bestehend aus zwei Rohrteilen, von denen der erste Durchmesser 17mm und der zweite 8 mm beträgt. Diese Durchmesser gelten für alle Flöten-, d.h. Rohrgrößen, da eine Flöte aus einem vielfach zu überblasenden Grundton besteht. Die Innenseite der Flöten muß vollkommen geglättet sein, da die akustischen Verhältnisse ansonsten nicht mehr stimmen.<sup>78</sup>

scan S. 21

Da der Klang der einzelnen Rohre (Flöten) ein unharmonisches Spektrum aufweist und im Ensemble zudem Flöten mit Grundtönen zusammenspielen, die ihrerseits oft in mikrotonalen Verhältnissen stehen, ergibt sich ein "heiliger", d.h. äußerst ungewöhnlich dissonanter Gesamtklang, genannt *sonido rajado*. Das folgende Diagramm zeigt ein Sample in verschiedenen zeitlichen Stufen von jeweils 46 Millisekunden Abstand:

scan S. 30

Die *Pifilcas* werden werden in Ritualorchestern, den *baile de chinos*, gespielt, die circa 20 *Pifilcas*, eine oder zwei Rahmentrommeln und eine Große Trommel umfassen.<sup>79</sup>

Im folgenden sind photographisch und schematisch 10 Flöten (die Hälfte der *baile*) zu sehen, gefertigt von Daniel Ponce, dem angeblich letzten Eingeweihten der *Pifilca*-Akustik<sup>80</sup>:

Scan S. 35.

Aus der folgenden Darstellung ist der "totale Cluster" zu sehen, der aus dem Zusammenwirken der zehn *Pifilcas* resultiert<sup>81</sup>:

scan S. 37

---

<sup>77</sup> nach Hacker-Klier, S. 162. Hacker-Klier verfährt gleichwohl sehr automatisch mit der Zuordnung "Pfeifen der Lamahirten" = Queñaspielende Lamahirten, ohne auf den Gedanken zu verfallen, daß es sich um pinkilluspielende Lamahirten handeln könnte. Denn aus den von ihr wiedergegebenen Quellen findet sich überhaupt keine Flötenbezeichnung. Tschudis Beschreibung bezieht sich dagegen ziemlich offenkundig auf das Queñaspiel.

<sup>78</sup> Pérez de Arce, S. 26 f.

<sup>79</sup> Pérez de Arce, S. 31

<sup>80</sup> Pérez de Arce, S. 35.

<sup>81</sup> Pérez de Arce, S. 37.

Eine Spektralanalyse bestätigt die Abweichung der einzelnen Flöten vom harmonisch-mathematischen "Soll"<sup>82</sup>:

scan S. 52!

Obgleich, wie schon erwähnt, nur ungeradzahlige Teiltöne in dem Spektrum eines Tones vorhanden sein "sollten", entsteht das "gesamte" Spektrum aufgrund von Nichtlinearitäten im excitation mechanism ? und Rückkopplungseffekten.<sup>83</sup>

scan S. 56!

#### IV. DAS VIRTUELLE INTERVIEW - J.W.VON GOETHE SPRICHT MIT KARLHEINZ STOCKHAUSEN

*(Im Laufe der Szene treten noch weitere Personen auf: Stockhausens Sohn Markus, der Orgelbauer W.S., ein Drachenflieger, der Halbwindgott Äolus-Stenzl, eine Ulrike, die flötenspielende Kathinka als Katze Kathinka, Kathinkas Auswisch Tuch und Auswisch Tuchstab, Kathinkas Schminker Gutknecht, 21.55 Papierdrachen.)*

GOETHE:

Es ehrt mich, daß Sie Zeit gefunden haben, mir kurz einige Fragen zu beantworten. Gelten Sie doch als der bekannteste Komponist der Gegenwart.

STOCKHAUSEN *(mit der Hand auf ein Keyboard gestützt)*:

Herr Goethe, wie gefällt Ihnen meine Programmierung für drei neue Synthesizer, deren Methode ich, obwohl ich auf dem Gebiet der Elektronik bereits über 30 Jahre gearbeitet hatte, von neuem lernen mußte, wobei ich dieses Gefühl, mich wieder wie ein Student zu fühlen, in meinem Buch beschrieb.<sup>84</sup> - *Es schwebet nun in unbestimmten Tönen Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich...*

GOETHE:

Die Verse habe ich programmiert, in: *Goethe, Faust I, Zueignung*.

MARKUS STOCKHAUSEN:

Sie gebrauchten die Äolsharfe, die auch Wind- oder Geisterharfe genannt wird, als Dichter instinktiv im Kontext "sich nahender schwankender Gestalten", also in der Atmosphäre der "Geisterwelt" das Bild eines mehrtausendjährigen Instruments - mehr Symbol schon als Instrument -, das auf dem natürlichsten Weg - mittels der Naturtonreihe, aber ohne benötigten Spieler - und mit der größten dynamischen Reduktion - gleichsam also in einer Dämonisierung - sozusagen vom Überirdischen "abstrahlt".

---

<sup>82</sup> Wright u. Campbell, S. 52.

<sup>83</sup> Wright u. Campbell, S. 52.

<sup>84</sup> Dufallo, S. 203 ff.

So ist es verständlich, daß Komponisten, die sich immer als Fackelträger der Geschichte verstehen, gerade an diesem - nach Möglichkeit weiter übertragenen Prinzip Freude voll Gewissensreinheit empfinden.

*Komponisten sind also (1.) weiter von uralten Anliegen besessen.*

Die Äolsharfe, ein seit der Antike bekanntes Saiteninstrument, dessen über einen hölzernen Resonanzkörper gespannte, auf den gleichen Ton gestimmte Saiten unterschiedlicher Dicke *per definitionem* durch Luftzug in Schwingung versetzt werden und verschiedene Obertöne des Grundtons erklingen lassen, ist aber nicht in ihrem Kontinuum bloß fragmentiert als Instrument von "nie wirklich eindeutiger Aufführungspraxis" oder, wenn man so will, zu einem poetischen Symbol "verkommen", wonach sich "irgendwann wieder" ihr Prinzip ausgenüchert wiederfindet - im Phänomen etwa der im Laufe der Geschichte sich vermehrenden Komponistenanforderungen an das Flageolettspiel auf Saiteninstrumenten.

Das Prinzip des "Flageolettspiels" haben Komponisten des 20. Jahrhunderts auf die Blasinstrumente übertragen, und es ist zu spüren, wie über den fehlenden "Anteil des Blasens" nicht länger hinweggesehen werden konnte - der doch im Wortteil "Äols-" auf seinen blasenden Urheber, den König der Winde, Äolus, mythisch verweist - diesen fehlenden Anteil in der zu diesem Zeitpunkt voll eingebürgerten Flageolettpraxis auf Saiteninstrumenten.

*Komponisten haben also (2.), sofern es sich um keine Scharlatane handelt, ein "skrupulöses" Gewissen.*

*(Ein Geselle im Schlosseranzug tritt auf, der sich aber - aufgrund der Initialien auf seinem Rücken - als der Orgelbauer W.S. entpuppt.)*

W. S.:

Es ist am "Flageolett" aber - im Ausmaß des Vergessens seiner Bedeutung - an sich schon eine Ungerechtigkeit geschehen.

Denn das Flageolett, das mit Selbstverständlichkeit auf die genannte Praxis auf Saiteninstrumenten referiert, heißt doch nichts anderes als "kleine Flöte", benannt nach den Flötenähnlichkeit ihres Wesens.

*(Ein Drachenflieger tritt auf und bewegt sich nach Anweisungen Stockhausens.)*

**DRACHENFLIEGER:**

Eine spezielle Art der Äolsharfe kennt man heute in China noch als *yao-chin*. Sie besteht aus gebogenem Bambusrahmen in der Gestalt eines Flaschenkürbisses mit einem Hacken oben, um an die Drachenschnur gehängt zu werden. Quer über diesen Bambusrahmen sind sieben gerade dünne Bambusrohre gebunden. Auf den Rohren sind dünne rattan Streifen mit der Hilfe von Stimmschrauben aufgehängt. (Dasselbe Prinzip benutzt der japanische Drachen-Bogen *unari*.) Die so erzeugten Töne reichen sehr weit, abhängig von Drachenhöhe und Windgeschwindigkeit.<sup>85</sup>

W.S.:

In meinem Buch *Die Orgeldisposition* aber habe ich am Schluß auf zehn Tafeln 160erlei Pfeifenformen labialer und lingualer Bauart dargestellt. Von Experimentalformen wie Flaschen- oder Kugelpfeifen oder dreiseitigen hölzernen Pfeifen usw. sei deswegen abgesehen, weil sich zumindest

---

<sup>85</sup> Wahl, S. 26.

Kugel- und Flaschenpfeifen (z.B. Wilhelm Engel 1816) nicht registerweise haben durchführen lassen.<sup>86</sup> Über Papier- bzw. Kartonpfeifen hat Wolfgang Adlung berichtet.<sup>87</sup>

*(Der Halbwindgott und Musikwissenschaftler Jürg Äolus-Stenzl tritt auf und pustet alemannische Brisen von ca. 10 Grad immer dorthin, wo sich solche von 21.45 Grad aus deutschen Nüstern eben noch behauptet hatten.)*

#### ÄOLUS-STENZL:

Nach einer chinesischen Legende wurden die Chinesen zur Zeit der Han-Dynastie von einer barbarischen Armee bedroht und nur durch musikalische Drachen gerettet. Huang Theng, der Ratgeber des Feldherrn, entwickelte den folgenden Verteidigungsplan. Da die Mauern des Palastes nur an einer Stelle angreifbar waren, marschierten dort die feindlichen Truppen auf. Während sich Huang Theng hoch auf den Mauern Gedanken um die Verteidigungsstrategie machte, trug ich Starker ihm seinen Hut zu den Feinden davon. Da wußte Herr Theng: er hätte sieben große Drachen anfertigen zu lassen. Er selbst verfertigte verschiedene Klanguntensilien und brachte sie an den Drachen an. Zur dunkelsten Nacht ließ man die unsichtbaren Drachen über den Feinden aufsteigen. Ich erzeugte heftiges Stöhnen, indem ich meinen Atem gegen die Drachenpfeifen stieß. Auch erzeugte ich hohe Kreischöne. Das war den Feinden ein unmißverständliches Zeiche dafür, daß Götter im Spiel seien, die sie vor weiterer Belagerung warnten. Sie flohen, bevor sie unterlügen. Die Chinesen waren gerettet.<sup>88</sup>

W.S.:

Mit dem als Flageolett bezeichneten Register aber ist Gablers Elfenbeinflötchen gemeint. Der große Holzfuß gleicht einer gelben Rübe, in die dann die Elfenbeinflöte gesteckt ist.<sup>89</sup>

#### DRACHENFLIEGER:

Die Drachenpfeifen oder Drachenflöten, genannt *ko ling*, leiten sich möglicherweise von den Taubenflöten - Flöten, die Tauben umgebunden tragen - ab, von denen sie nur in Größe und Gewicht differieren.<sup>90</sup>

#### VIELE DICHTER:

Wir priesen sie oft als "himmlische Musik".<sup>91</sup>

W.S.:

Die Stimmkrücke aber zum Schrauben hätte Schule machen können, wenn es nicht zu Verklemmungen und und Verkantungen bei C - D - E gekommen wäre.<sup>92</sup>

#### VIELE DICHTER:

Eine Art ist bekannt als Sterne, die den Mond umgeben.<sup>93</sup>

W.S.:

---

<sup>86</sup> Supper, S. 251.

<sup>87</sup> Adlung, Die Herstellung von Orgelpfeifen aus Karton, in: *Ars Organi* 13, 1965, H. 25, S. 826 - 831, nach Supper.

<sup>88</sup> Wahl, S. 26. Dt. Übersetzung von einer namentlich nicht genannten Person (Markus Stockhausen?)

<sup>89</sup> Supper, S. 256.

<sup>90</sup> Wahl, S. 26.

<sup>91</sup> Wahl, S. 26.

<sup>92</sup> Walter Supper, S. 254.

<sup>93</sup> Wahl, S. 26.

Das kann nur eine größere, eine Zentralflöte gewesen sein, die man offenbar aus einem Flaschenkürbis gefertigt hat, umgeben von kleineren (offenkundig 2', 1 3/5', 1', 8/9' und 1/2'-!) Flöten.<sup>94</sup>

VIELE DICHTER:

Die Flöten der Tauben fertigte man aus Ginkonüssen.<sup>95</sup>

GOETHE:

Lotusfrüchten.<sup>96</sup>

VIELE DICHTER:

Schneckengehäuse.<sup>97</sup>

DRACHENFLIEGER:

Getrockneten Orangenschalen.<sup>98</sup> *Meine* Schale oder Haut, die ich beim Fliegen trage, trägt das folgende Gebilde aus Kokosnüssen, einer Aluminiumröhre und zwei Bambusrohren, die uns Markus jetzt auf das Flip Chart auf Walters Rücken projiziert. Mit diesen erschrecke ich meine Vogelmannchenkollegen.<sup>99</sup>

ÄOLUS-STENZL:

Eine Vorliebe für die besonderen klanglichen Möglichkeiten der Renaissanceinstrumente hegt z.B. Mauricio Kagel, der sogar nur für sie allein ein Werk schrieb: *Musik für Renaissance-Instrumente 1965/66*.<sup>100</sup>

GOETHE:

Dieses Werk enthält auch einige Stellen mit Vierteltönen. Für folgende Instrumente werden dabei Vierteltöne vorgeschrieben:

EINE ULRIKE:

Violen, Gamben, Zink, Pommern, Clarino und Posaunen.

GOETHE:

An einer Stelle wird eine Art Triller mit Vierteltonabstand gewünscht.

ULRIKE:

In *Epigenesis I* von Nicolaus A. Huber, einem Werk für Blockflötenquartett, werden das ganze Stück Vierteltöne gefordert.

*(Eine Katze tritt auf, die auf den Namen "Kathinka" hört.)*

STOCKHAUSEN:

Wie eine Art Geharnischte bist Du schwarzsilbern bemalt, Kathinka. Das Stück ist Dir wahrlich auf den Leib geschnitten.<sup>101</sup>

*(Ein Jahr später in der - aus purem Zufall - selben Konstellation.)*

---

<sup>94</sup> nach Wahl, S. 26.

<sup>95</sup> Wahl, S. 26.

<sup>96</sup> Wahl, S. 26.

<sup>97</sup> Wahl, S. 26.

<sup>98</sup> Wahl, S. 26.

<sup>99</sup> Wahl, S. 29.

<sup>100</sup> Schneider, S. 90.

<sup>101</sup> Clausing, S. 40.

KATHINKA:

Auch hatte ich allerlei "magisches" Schlag-, Schab- und Pfeifgerät.<sup>102</sup>

STOCKHAUSEN:

Teils eigener Erfindung am Körper tragend.<sup>103</sup>

*(Kathinkas Schminker, Herr Gutknecht - tritt auf.)*

KATHINKA:

Gemessen - statisch agierten die sechs Schlagzeuger.<sup>104</sup>

STOCKHAUSEN:

Sie verkörperten die sechs Sinne.<sup>105</sup>

GUTKNECHT (*Kathinka abschminkend - beiseite*):

Seine Ankunft in Japan im Januar 1966 war eine so ungeheure Veränderung in seinem Leben, daß er sich wie jemand fühlte, der aus der Provinz in die große Welt kommt. Dort, wo er das alte Japan antraf, spürte er hohe Kultiviertheit. Die Art des Essens und die Auswahl der Speisen war unendlich viel kultivierter als dort, wo er lebte. Die Weise, sich anzukleiden, jemanden zu empfangen, jemanden zu verabschieden, ein Bad zu nehmen, das Bett zu bereiten, zu lieben, sich Geschenke zu machen - alles ist Kunst.<sup>106</sup>

KATHINKA:

Du zählst - einer alten Tradition zufolge - auch das Denken zu den Sinnen.<sup>107</sup>

STOCKHAUSEN:

Auf dem siebenten, dem Hauptpodest, umspielte die grazile Flötistin, Inkarnation Luzifers, attraktivbeweglich im schwarzen Body

KATHINKA:

Trikot (!?)

STOCKHAUSEN:

zwei mannshohe Zifferblätter, bemalt mit den Noten der in zweimal zwölf Teile zerlegten Formel.<sup>108</sup>

scan

GUTKNECHT (*Kathinka schminkend - beiseite*):

Zum einen wollte er einem alten und immer wiederkehrenden Traum näherkommen: einen Schritt weiterzugehen in die Richtung, nicht seine Musik zu schreiben, sondern eine Musik der ganzen Erde, aller Länder und Rassen.<sup>109</sup>

KATHINKAS AUSWISCHTUCH (*zu Gutknecht gewandt*):

---

<sup>102</sup> Clausing, S. 40.

<sup>103</sup> Clausing, S. 40.

<sup>104</sup> Clausing, S. 40.

<sup>105</sup> Clausing, S. 40.

<sup>106</sup> nach Gutknecht, S. 271.

<sup>107</sup> Clausing, S. 40.

<sup>108</sup> Nach Clausing, S. 40.

<sup>109</sup> Stockhausen, Texte, 3, "Telemusik", S. 75, nach Gutknecht, S. 272.

Die Katze hatte in "Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem" für Flöte und sechs Schlagzeuger während 35 Minuten eine einzige Atempause. Es gelingt nicht leicht, sich in Stockhausens hinter der Musik stehende hermetisch-magisch-mystische Gedanken- und Gefühlswelt hineinzu-finden.

GUTKNECHT (*Kathinka abschminkend - beiseite*):

Aber für ihn als Europäer war es eine phantastisch polyphone Erfahrung und eine völlig neue Vision.<sup>110</sup> In einer der *no*- Schulen in Tokyo sah er an einem Sonntag das Drama *Sumidagawa*. Das erste, was Stockhausen schildert, betrifft die Zuschauer. Diese verfolgten hochkonzentriert jede Bewegung der Akteure mit einem Buch in der Hand, in dem die jahrhundertalten Gesten, Abläufe, Kostüme, Requisiten, selbst der Stimmfall, aufgezeichnet sind.<sup>111</sup> ...Er bewegte seine Füße, die steifen Beine, seinen Kopf, seine Arme und Hände mit verschiedenen Rhythmen, und doch alles gleichzeitig...eines (rechter Fuß), zwei (rechtes Bein), drei (beide Arme), vier (die rechte Hand so und die linke so), fünf (sein Kopf) - dieses wäre ein Kontrapunkt von fünf Gliedern.<sup>112</sup>

KATHINKAS AUSWISCHTUCHSTAB:

Es bleibt ein gekonnt gemachtes (...) Stück, das (...) allerdings wesentlich unkomplizierter, bescheidener klingt als es auszuführen ist.<sup>113</sup>

GUTKNECHT (*Kathinka zugleich schminkend und abschminkend - beiseite*):

Stockhausen stellte fest, daß die Japaner im äußerst schnellen Bereich wenigstens eine "Oktave" mehr und im äußerst langsamen Bereich wenigstens zwei "Oktaven" mehr haben als die Europäer.<sup>114</sup>

STOCKHAUSEN:

Im Werk *Xi* zum Beispiel werden bis zu neun Mikrostopfen pro Halbton gespielt.<sup>115</sup> In den Mönchsaktionen des *Congedo di Lucifero*, dem letzten Akt des *Samstag*, aber endet der Priesterlauf damit, daß ein jeder nach und nach erst einen, dann den anderen Holzschuh, insgesamt 22 Mal, gegen die Holzwand wirft, was jedesmal einen lauten Knall erzeugt.<sup>116</sup> Stellen Sie sich nur die Transformationen vor von dem enorm lauten Holzgeräusch mit dem Übergang über das Knallen zum schnellen Tappen der Segeltuchstrümpfe auf dem Fußboden. Es ist eine phantastische musikalische Verwandlung von hart zu weich, von laut zu leise, von scharf zu gedämpft.<sup>117</sup>

(*Äolus-Stenzl bläst nach heftigem Einatmen Kathinkas Holzschuhe mit der allergrößten Wucht 21.45 mal gegen die Wand. Kathinka tappt, in Ermangelung von japanischen Segeltuchstrümpfen, lange Zeit mit europäischen.*)

STOCKHAUSEN:

In *Ypsilon* sind 16 Mikrostopfen innerhalb etwa einer kleinen Terz zu verteilen.<sup>118</sup>

(*Es erscheint plötzlich ein großes Ypsilon, in dessen Ritzen Goethe und viele Dichter verschwinden. Äolus-Stenzl und der Drachenflieger klettern auf jeweils eine Ypsilonssäule, von*

---

<sup>110</sup> Gutknecht, S. 274.

<sup>111</sup> Gutknecht, S. 273 f.

<sup>112</sup> Gutknecht, S. 274.

<sup>113</sup> Clausing, S. 40.

<sup>114</sup> Gutknecht, S. 279.

<sup>115</sup> Pasveer, S. 420.

<sup>116</sup> Gutknecht, S. 276 f.

<sup>117</sup> Stockhausen, Texte 4, Erinnerungen..., S. 466, nach Gutknecht, S. 277.

<sup>118</sup> Pasveer, S. 420.

wo aus der Drachenflieger in die Ferne entgleitet bzw. Äolus-Stenzl ihm den nötigen Wind bläst. W.S. versucht, das Ypsilon doppelchörig zu bestücken und kommt zum Schluß, daß es nicht gelingen kann.<sup>119</sup> Markus Stockhausen, der bereits auf dem Boden liegt, noch ehe sich Karlheinz Stockhausen versah und worüber sich dieser auch sehr wundert, da er der Katze, die rundum schmeichelt, beständig ins Ohr flüstert, Markus Stockhausen sei keinesfalls dazu verpflichtet, ausschließlich Papas Musik zu spielen, ja deren Aufführungsprozentsatz durch Markus Stockhausen betrage gar nur ungefähr 33,33 %<sup>120</sup>, intoniert eine von Karlheinz Stockhausens 13 Cadenzen zu Solokonzerten der Klassik.<sup>121</sup> Äolus-Stenzl springt von seiner Ypsilonhälfte und fragt, ob jemand etwas gegen Haydn habe.)

STOCKHAUSEN:

No, that's a misunderstanding. Here in Germany I supported most of the composers who were not performed. I was the one who fought for Boulez and his performances at the West German Radio. I also found him a place in Cologne to make the first version of *Marteau sans maître*. Then he found out during the rehearsals in Cologne that it didn't work, and he had to rewrite it. He started working on it again and wrote the new version in Cologne. The same is true for Nono. We were friends for years, and I arranged the performances of his music at the WDR in Cologne. I also helped Kagel to work at the radio in Cologne and to get performances. With Ligeti, it was the same.

ÄOLUS-STENZL:

Der Gegensatz zwischen Akademismus und Moderne hat sich seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ständig vertieft, obwohl es immer wieder Versuche gibt, die Moderne aus ihrer Isolation herauszulösen, sie zu sozialisieren, dies besonders in unserer Gegenwart, sogar in einigen Schulen.<sup>122</sup>

KATHINKA PASVEER:

"Allein für Klarinette, Baßklarinetten und Bassettorn", sagte Herr S. zu mir im Zug nach Baden-Baden, wohin er fuhr, um den *Zungenspitzentanz* für Piccoloflöte, Euphonium und Synthesizer im Südwestfunk abzumischen, "habe ich mehr als 40 Werke für Suzanne Stephens seit 22 Jahren komponiert. Die *Tierkreis* - Trioversion(...) wird jetzt auch von mehreren Trios einstudiert und aufgeführt, und Suzanne Stephens, Kathinka Pasveer und Markus Stockhausen helfen bei den Proben. Sie sind vorbildliche Bläser fürs nächste Jahrtausend. Es muß also unbedingt die Ausbildung neuer Lehrer der Instrumentalfächer nachfolgen, damit auch an den Musikinstituten diese neue Literatur bekannt und richtig gelehrt wird."<sup>123</sup>

ÄOLUS-STENZL:

Wurde dieser Riß durch das Musikleben immer breiter, so war auf der anderen Seite die Verbindung von Akademismus und Folklorismus sehr eng.<sup>124</sup>

STOCKHAUSEN:

---

<sup>119</sup> Supper, S. 255.

<sup>120</sup> Dufallo, S. 220.

<sup>121</sup> Dufallo, S. 220.

<sup>122</sup> Stenzl, S. 67 f.

<sup>123</sup> Pasveer, S. 427.

<sup>124</sup> Stenzl, S. 68.

In 1959 for example, I gave one of my yearly composition courses at Darmstadt. And in this course, there were so many different composers who composed in their own style, and I supported their individuality. Like Bussotti, La Monte Young, Aldo Clementi, Friedrich Cerha, Gilbert amy, etc.<sup>125</sup>

ÄOLUS-STENZL:

Wie die Musik der Akademiker das Bedürfnis nach Gesichertem angesichts einer entfremdenden Industriegesellschaft der erklärten technologischen Fortschrittlichkeit befriedigt, genauso auch der Folklorismus. Beiden gemeinsam ist die Breitenwirkung.

STOCKHAUSEN:

Also Cage lived in Cologne. I found him a place to live and we were good friends. (...) I arranged the first performance of Cage's work in Cologne at the radio.<sup>126</sup>

ÄOLUS-STENZL:

Die Akademiker wie die Schulmusiker (vor allem im 19. Jahrhundert) wünschen eine Musik, die der "Sittenverderbnis durch Gassenhauer" und dem "Religionsverlust" angesichts des Liberalismus entgegenwirkte.<sup>127</sup>

STOCKHAUSEN:

In *Samstag aus Licht* schrieb ich für eine Flötistin als Katze Kathinka in *Kathinkas Gesang* eine große Solistenrolle. Das Werk dauert circa 33 Minuten und ist die zweite Szene. Kathinka spielt 24 Übungen, nachdem in Luzifer's Traum, der ersten Szene, Luzifer einen Scheintod gestorben ist. Es sind Übungen zur Konzentration des Lauschens auf musikalische Formelglieder, um das weiße Licht nach dem Tode zu erreichen und nicht wieder zurückgezogen zu werden in Re-Inkarnation.<sup>128</sup>

ÄOLUS-STENZL:

Gerade weil jedermann versucht ist, die in ungastlicher Welt wartenden, einander masochistisch oder sentimental-sadistisch verfallenen, zumindest aufeinander angewiesenen Beckettschen Helden genau da anzusiedeln, wo er selber zu Hause ist, gar wo er selber irgendwie wartet, gerade darum muß man versuchen - so Joachim Kaiser in seinem scharfsichtigen Vorwort zu Becketts *Warten auf Godot*, S. 13 -, für einen Augenblick von alledem abzusehen, was Becketts sich verweigernde Symbole an vermeintlich "völlig klaren" Bedeutungen zu implizieren scheinen. Natürlich: das Stück schleppt Anspielungen, Ortsnamen, Theologica, Bildungsreste mit. Aber alle diese notfalls herausanalysierbaren Einzelheiten sind gewiß nicht Zweck der Übung, Sinn der Sache, sondern auch nur Stoffe, die in Bewegung versetzt werden.

W.S.:

Diese Beobachtungen konnte Stockhausen eingehend beim *sumo*-Kampf beobachten, bei dem langdauernde Haltephasen durch plötzliche Aktionen unterbrochen werden.<sup>129</sup>

*(Auf einem selbstgebastelten Styropor-X lange Zeit das Versteinerungs-spiel spielend, dreht W.S. plötzlich eine ganze Reihe von Stimmkrücken um 180°, worauf Äolus-Stenzl sich wie eine Windlade - neben Markus Stockhausen - auf den Boden legt und dem Werk Luft gibt. Darauf entspringen 21.55 Papierdrachen (kite flutes) den Ritzen des X, steigen auf und verkünden, einer Äolsharfe ähnlich, mit ätherischen Stimmen:)*

---

<sup>125</sup> Dufallo, S. 203.

<sup>126</sup> Dufallo, S. 203.

<sup>127</sup> Stenzl, S. 68.

<sup>128</sup> Pasveer, S. 422.

<sup>129</sup> Gutknecht, S. 279.

21.55 PAPIERDRACHEN (*KITE FLUTES*):

Plötzliche Verklemmungen! - Und Verkantungen! - Bei C - D - E!- Herr S., Du oder Sie haben daher die erste Runde seines Ringkampfes mit den Stimmkrücken leider verloren.

STOCKHAUSEN:

Jeder Instrumentalist hat bei seinem Solo eigene Bewegungen auszuführen. Zum Teil sind diese Bewegungen waghalsig, also nicht nur Steh- oder Gehbewegungen oder Bewegungen mit dem Instrument, sondern in manchen Partien (...) werden komplizierte Körperbewegungen beim Spielen ausgeführt.

ÄOLUS-STENZL:

Die "kollektive Kompensation", von der Max Peter Baumann spricht, verträgt keine Kritik. Sie fordert Affirmation, zur Musik und zu jener Gesellschaft, für die diese Musik eintritt. Es könnte Aufgabe unseres Colloquiums sein, zu erweisen, daß dieser letzte Satz in solcher Form falsch ist.<sup>130</sup>

STOCKHAUSEN:

Since 1970, I have used formulas for different compositions. (...) The super-formula (...) which I conceived in 1977 in Japan, in a temple, has three formulas superimposed as time layers (...) <sup>131</sup>

ÄOLUS-STENZL:

So your DNA is sitting there for you.

STOCKHAUSEN:

Yes.<sup>132</sup>

ÄOLUS-STENZL:

And you have created it.<sup>133</sup>

STOCKHAUSEN:

Yes.<sup>134</sup>

*(Die Papierdrachenflöten sind nach ihrer Verkündigung Herrn W.S. wie zahm zur Hand geflogen. W.S. entwirft daher, mit einem Fuß fest auf einer X-Säule, mit dem anderen fest auf einer Y-Säule verankert, Kugelauditoriumregister aus Karton, die von Stockhausen akzeptiert werden. Die Drachenflöten sind plötzlich verschwunden. Stockhausen entschläft. Er träumt zunächst von der Zukunft, dann jedoch, er werde zukünftig gemeinsam mit anderen Komponisten an einem Projekt arbeiten. Schweißgebadet erwacht er. Aber das Kapitel ist zu Ende.)*

## V. DAS PFEIFEN, DIE VÖGEL, ... UND DIE FLÖTE

### a) Ein tendentielles Detail...

In der Partitur von *Tristan und Isolde* sind die nachfolgenden Anmerkungen von Richard Wagner zu lesen: "Der Vortrag der Hirtenreigen auf dem Englischhorne (in der ersten Szene des dritten

---

<sup>130</sup> Stenzl, S. 70.

<sup>131</sup> Dufallo, S. 203 ff.

<sup>132</sup> Dufallo, S. 203 ff.

<sup>133</sup> Dufallo, S. 203 ff.

<sup>134</sup> Dufallo, S. 203 ff.

Aktes) erfordert einen so vollendeten Künstler, daß er jedenfalls von demselben Bläser übernommen und hinter der Szene ausgeführt werden muß, welcher im Verlaufe des ganzen Abends das Englischhorn im Orchester bläst.<sup>135</sup>

Von Takt 999: "Während Kurwenal noch zögernd mit Tristan singt, läßt der Hirt von außen die Schalmei ertönen."

"Das Englischhorn soll hier die Wirkung eines sehr kräftigen Naturinstrumentes, wie das Alpenhorn, hervorbringen; es ist daher zu raten, je nach Befund des akustischen Verhältnisses, es durch Oboen und Klarinetten zu verstärken falls man nicht was das Zweckmäßigste wäre, ein besonderes Instrument (aus Holz) nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner, hierfür anfertigen lassen wollte, welches seiner Einfachheit wegen, (da es nur die Naturskala zu haben braucht) weder schwierig noch kostbar sein wird."<sup>136</sup>

#### b) *Le diable dans le beffroi*

Bereits in Debussys Operskizze *Le diable dans le beffroi* tauchen Spieleffekte auf, die als ein Weiterdrängen in zukünftige Ausdrucksbereiche anmuten. Obwohl sich Debussy zehn Jahre mit dem Werk beschäftigte, ist das bekannte Material beschränkt auf ein sechs Seiten zählendes Szenario und nicht mehr als drei Seiten Skizzenmaterial.<sup>137</sup> Möglicherweise vermochte Debussy seine Intentionen nicht zu realisieren. Das folgende Zitat (das auch als Leitspruch des CD-Editionskatalogs "Musique du Monde" fungiert) mag den "Nerv der Intention" treffen:

La musique est un total de forces éparses... On en a fait une chanson spéculative! J'aime mieux quelques notes de la flûte d'un berger égyptien, il collobare au paysage et entend des harmonies ignorées de vos traités...

Die Musik ist ein Ganzes von zerstreuten Kräften... Man macht daraus daraus ein formelles Lied! Ich mag lieber die paar Töne aus der Flöte eines ägyptischen Schäfers, er arbeitet auf dem Lande und hört Harmonien, die in euren Abhandlungen nicht zu finden sind...<sup>138</sup>

Dem Pfeifen mit dem Mund in der Figur des Teufels, der im Glockenturm dreizehnmal zum Entsetzen des niederländischen Dörfchens Vondervotteimittis läutet, steht Debussys Entschluß gegenüber, den Chor in *Printemps* "à bouche fermée" (mit geschlossenem Mund, d.h. summende Stimmen) singen zu lassen, was der 1887 entstandenen, in einem Brand vernichteten ersten Fassung dieser Suite für Orchester, Klavier und Chor die Kritik der Akademie der Schönen Künste eintrug.

#### c) *Mlada* - Zeugin der rumänischen Panflöte

In Rimsky-Korsakows Ballettoper *Mlada* (4. Szene) manifestierte sich bereits um 1900 eine Tradition rumänischer Spielleute durch den obligaten Einsatz zweier rumänischer Panflöten in *G*:

---

<sup>135</sup> Pap, S. 347 f.

<sup>136</sup> Pap, S. 348.

<sup>137</sup> Weytens, Stefan, S. 32 f.

<sup>138</sup> Debussy, Claude, *Monsieur Coroche et autres écrits*, Paris 1971, in: Weytens, S. 34.

Bereits 1889 hatte Anghelus Dinicu auf der Pariser Allgemeinen Ausstellung die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit und einiger Komponisten auf sich gelenkt.

Daß die folgenden Auschnitte aus Rimsky-Korsakows Ballettoper *Mlada* (und mehr gibt es nicht) in ihren über eine Oktav sich erstreckenden Glissandozeichnungen Glissandopraktiken rumänischen Folklorestücke sehr nahe kommen, wie wir sie etwa aus *Ciocirlia* (Die Lerche) kennen.

scannen Rimsky-K-

scannen Ciocirlia

(...)

The jaw tends to move during the vowel-like articulations, and it is possible that this is the type of trembling jaw motion Anton Fürstenau had in mind as one of three techniques for flute vibrato.<sup>139</sup>

Sowie die Panflöte - entgegen den Vorwurf ihrer Popularisierung durch die Unterhaltungsmusikbranche des 20. Jahrhunderts - bereits seit dem 18. Jahrhundert unter rumänischen Spielleuten verbreitet war, auf analoge Weise steht es mit dem Glissando als angeblicher Spieleffekt, der erst

#### d) Flöte und Naturklang...

Bereits in Beethovens 6. Sinfonie werden Piccoloflöten eingesetzt, um das Pfeifen des Sturms zu beschreiben.

Der Klang der Flöte nähert sich nämlich mit zunehmender Höhe dem Sinuston an, da die Verstärkung der Obertöne wegen nichtharmonischer Resonanzen geringer ist.<sup>140</sup>

Ideell könnte *Fontana Mix* (1958) von John Cage als Fokussierung historischer Implikationen und des jeweils aktuellen Lebensraums gesehen werden:

Die Partitur besteht aus zehn Zeichnungen mit jeweils sechs Linien und zehn Transparenten mit unterschiedlicher Anzahl von Punkten. Nach einem freien Verfahren von Messungen mittels eines 20-Kästchen-Rasters (a) wird in Entsprechung zu den via vier Lautsprecher wiedergegebenen acht Spuren des Tonbandes acht Transparentpunkte vollständig ausgemessen und so Vogelstimme,

---

<sup>139</sup> Jochen Gärtner, *The vibrato: with particular consideration given to the situation of the flutist*, Regensburg 1981, S. 32 f., nach Barton, S. 55.

<sup>140</sup> Bork, in: Straebel, S. 14.

Dauer, Lautstärke, Klang sowie Veränderung von Tonlage und Wiedergabegeschwindigkeit für 148 Ereignisse festgelegt (b)

Tafel V Straebel S. 29!

Beim Vogelgesang - die folgende Abbildung gibt ein Beispiel vom Gesang dreier Töne der Mönchsgrasmücke -

Spektum Tafel I, Straebel, S. 17

lassen sich (...) solche Geräusche als Pfeifen einordnen, die aus obertonarmen tonalen Komponenten bestehen, wobei je nach Art der Tonerzeugung ein Strömungsgeräusch beteiligt sein kann.<sup>141</sup>

Nach Olivier Messiaens "systematische" Vogelzitattechnik (dem letztlich Vergleich zwischen "transkribierter" und aufgenommener Fassung) hat Pierre Schaeffer 1950 mit aufgenommenen Vogellauten technisch produzierte Vogelmusik, das Stück *L'Oiseau Rai*, komponiert. Das Stück arbeitet mit kurzen Fragmenten des auf Schallplatte aufgenommenen Vogelgesangs, die auch in Rückwärtswiedergabe oder fugenartiger Überlagerung in unterschiedlichen Wiedergabegeschwindigkeiten (unter gleichzeitiger Veränderung der Tonhöhe) zu hören sind.<sup>142</sup>

Bei Jenő Takács begegnet 1981 ein ähnliches Verfahren in seinem Stück "Dialogue nach Vogelstimmen", indem der Gesang des..., um 2 Oktaven transponiert, mit der Anweisung, sich viele Freiheiten zu gestatten, für einen Flötisten notiert ist. Allerdings ist die Originalität - bei diesem "hingeworfenem" Einzelstück, in der Art seiner vorgegebenen "ornithologischen" Bruchstückhaftigkeit, die aber Züge "bequemer" Unausgearbeitetheit trägt - doch eine ziemlich fragwürdige. Immerhin ist das Stück beim Verlag Doblinger erschienen.

Origineller ist da (bei zeitlichem Vergleich!) Alvin Luciers *Birds and Person Dying* (1975) gestaltet. Folgende Zeichnung

scan Straebel, S. 56!

und Spielanweisung wird gegeben:

Leite ein binaurales Mikrophonsystem mit langen Kabeln über Verstärker mit Begrenzern zu einem Paar oder mehreren Paaren von Lautsprechern. Platziere einen elektronischen Vogel oder ein ähnliches klangerzeugendes Objekt irgendwo im Aufführungsraum. Schließe es an. Stelle die Lautstärke der Verstärker so ein, daß die vom Mikrophon aufgenommenen Klänge des zwitschernden Vogels durch die Lautsprecher gehört werden können und - über die Begrenzer kontrolliert - eine Rückkoppelung auftritt.

Stehe irgendwo dem Vogel gegenüber. Höre auf ihn, mit dem binauralen Mikrophonsystem, ein Miniaturmikrophon in jedem Ohr. Gehe in sehr langsamer Bewegung am Vogel und/oder den Lautsprechern vorbei und erfasse die akustischen Charakteristika des Raumes als die Tonhöhen, Lautstärken und Umriss der Rückkopplungsstränge, die dir begegnen. Drehe und neige deinen Kopf, um Korrekturen und Feinjustierungen vorzunehmen und um den Klang des zwitschernden Vogels von Lautsprecher zu Lautsprecher zu bewegen. Halte

---

<sup>141</sup> Bork, in: Straebel, S. 18 f.

<sup>142</sup> Frisius, S. 73.

von Zeit zu Zeit an, um einzelne und mehrfache Rückkopplungsstränge einzufangen und festzuhalten, so daß eventuelle Wechselwirkungen zwischen ihnen und den Zwitscherlauten klarer wahrgenommen werden können. Suche nach Phantom-Zwitscherlauten einschließlich von Spiegelungen ober- und unterhalb des Originalklangs, hervorgerufen durch Überlagerungen (heterodyning).

Verwende die Richtcharakteristika des binauralen Systems, um diese Phänomene für Hörer zu orten.

31. Dezember 1975, Denver, Colorado<sup>143</sup>

#### e) Noch einmal Neuseeland...

Der Gesang der zuletzt 1907 beobachteten mittlerweile ausgestorbenen Vogelspezies *Huia* auf Neuseeland sollte als mahndestes Tondokument im Rahmen eines Projekts von Birdlife International auf einer CD zu hören sein. Das Huia-Paar genoß bei den *Maori*, Neuseelands Eingeborenen, eine besondere Verehrung. Stellten sie aus den Schwanzfedern des Huia zwar ihren Kampfschmuck her, kennzeichneten sie mit dem Huia hohe gesellschaftliche Stellung und wurde er auch als Zierde der Köpfe der Gestorbenen verwendet, so bedeuteten doch die Maori für die Huia-Population keine Gefahr. Erst mit Eintreffen der Europäer und der Einführung von Schußwaffen und des Geldes ließen sich die Maori auf ein Abschlachten der Huia ein. Es wurde beobachtet, daß der eine Huia-Partner nach dem Fang oder der Tötung des anderen starke Anzeichen von Kummer zeigte. Bei der Futtersuche etwa hatten sie sich aufgrund ihrer unterschiedlichen Schnäbel spezialisiert - der des Männchens war mittellang, gerade und kräftig, der des Weibchens lang, gebogen und spitz.<sup>144</sup> Es gab nun einen Maori-Jäger - Henare Hamama -, der das Huia-Paar-Ritual besonders echt nachahmen konnte. (Auf ihn als "Quelle" des Huia-Gesangs geht- wenngleich in verkomplizierender Weise<sup>145</sup> - der Huia-Track der besagten CD letztendlich zurück.) Die folgende Aufzeichnung gibt Hamamas Imitation wieder<sup>146</sup>:

Scan Tafel VIII, Straebel S. 49!

Wie aus den Notenbeispielen ersichtlich, liegen teils diastematisch auf Terz- und Quartraum beschränkte, teils zwar größerintervallische, jedoch durch Glissandos "binnengeteilte" Kurzmotive vor.

Eine interessante Parallele dazu liegt im Ambitus der drei Flötentypen der Maori - sie heißen *kooauau*, *puutoorino* und *nguru* - vor. Obgleich in einer längeren Folge von Diskussionen der Mythos, es handle sich bei ihnen um Nasenflöten, nicht umzubringen war, ist wahrscheinlich keine von ihnen eine Nasenflöte gewesen, konnte aber auch mit der Nase gespielt werden, indem dann das erste Griffloch als Nasenblasloch umfunktionierte.<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> Gertich (Übers.), Alvin Lucier, in Straebel, S. 57.

<sup>144</sup> Hindley, David, S. 46.

<sup>145</sup> Hindley, S. 47 ff.

<sup>146</sup> Hindley, S. 49.

<sup>147</sup> McLean, S. 79, 83 f.- Sehr wohl Nasenflöten sind im Gegensatz dazu die Flöten von Tonga und Tahiti (McLean, S. 79).

Die Verteilung der Halbton-Ganztonfolgen im geringen Ambitus der drei Flöten aber macht prozentuell aus: HGG = 27,8 %, HGH = 26,4 %, HHH = 18,0 %. Wird eine mundgeblasene Maoriflöte mit der Nase geblasen, so wird ihr Ton erstens schwächer und zweitens die Skala (z.B.auf HG<sup>148</sup>).

Gedanke: Die drei Flöten sind alle ziemlich klein<sup>149</sup> (*nguru* mißt nur ca. 8 cm), male- und female-Huia könnten mit wechselnder Spielweise (Mund/Nase) differenziert werden, gleichzeitig verringert sich auch der Ambitus des einen Geschlechts<sup>150</sup>. Das Mysteriöse von Maoriflöte und Huiagesang korrespondieren.

#### f) Zwischen Vogel und Mensch...

Of all the wind instruments,  
the flute has the greatest freedom of artikulation.  
K. S. Barton<sup>151</sup>

scan Barton, S. 53 oder 54

---

<sup>148</sup> am Beispiel der Flöte des Bischofs Williams, die McLaen selbst getestet hat.

<sup>149</sup> Dadurch, daß der Spieler daher mit den Händen Flöte und Ansatz verdeckt, sollen auf Erwartungshaltungen basierende Nasenflöten-Gerüchte sich nur bestärken haben lassen.

<sup>150</sup> Man wird im Huia-Fall dem Weibchen den größeren Ambitus zugestehen müssen (siehe Notenbeispiel). Daher wird vom Flötisten das Männchen mit der Nase zu imitieren sein. Das Weibchen hat auch in den Beschreibungen (etwa bei W. J. Phillipps, *The book of the Huia*, 1963, nach Hindley) den charakteristischeren gebogenen Schnabel.

<sup>151</sup> Barton, S. 52. Nur das Wort eines Flötisten. Aber außer den Blasinstrumenten setzt kein Instrumentalist sein Instrument an den Mund. Das Spektrum hoher Flötentöne nähert sich dem Sinuston. Pfeifen und Singen der Vögel bestehen aus obertonarmen tonalen Komponenten, wobei je nach Art der Tonerzeugung ein Strömungsgeräusch beteiligt sein kann. The "pop" of Robert Dick's forceful tongue stops into the embouchure hole and "residual" tuned breath sounds across the embouchure hole use the flute tube as resonator/tuner, as does the egressive rush of air through the tube that makes the "jet whistle" sound (Barton, S. 58). *Jet whistle* findet sich beim rumänischen *nai* als Pendant im hohen Pfeifenglissando wieder, bei Fania Luca's folkloristischer Komposition *Ciocirlia*.

Von dem ungefähr in der Mitte der atlantischen Insel Gomera befindlichen Berggipfel *Garajonay* (1487 m) bildet das zunächst langsam absteigende Gelände Schluchten, die senkrecht zum Meer verlaufen und tiefer unten zu fruchtbaren Tälern werden. Am Meer zwischen den Tälern gibt es nur steile Felsenküste. Zwar weiß man, wie der Silbo entstand, aber es leuchtet ein, daß er in einer solchen Landschaft nützlich sein konnte. War der Hirte unterwegs mit seinen Ziegen oder der Bauer auf einer Terrasse, so konnten sie zwar in Sicht des Hauses, aber über eine Stunde Fußmarsch entfernt und auch zu weit, um sich durch Sprache zu verständigen. Da ist ein starker Pfiff, der mehrere Kilometer an der Bergwand entlang getragen wird, die richtige Lösung.<sup>152</sup>

Die Vokale des Spanischen kann man abgekürzt mit fünf Segmenten beschreiben: *i, e* als Vordervokale, bei denen die Vorderzunge nach vorne oben in Richtung des Vordergaumens rückt; *u, o* als Hintervokale, wo sich die Zunge weitgehend nach hinten zurückzieht und dabei von Lippenrundung begleitet wird; und *a*, dem Zentralvokal, dessen Merkmale große Mundöffnung und mittlere Zungenlage sind. Im Silbo werden sie durch relative Tonhöhe des Pfiffs wiedergegeben und zwar derart, daß *i* am höchsten gefolgt von *e* realisiert wird, während Zentral- und Hintervokale eine deutlich abgesetzte Gruppe im tieferen Tonbereich in der Reihenfolge *u, a, o* bilden. Das Intervall zwischen *o* und *i* beträgt annähernd eine Oktave.<sup>153</sup>

Komplexer wird es bei den Konsonanten. Bei Mundverschluß wird erst einmal der lautsprachliche Luftstrom unterbrochen und eine Pause entsteht, d.h. physikalisch ist gar kein Laut vorhanden. Im Widerspruch dazu ist aber gerade diese extrem kurze *Okklusionspause* das Merkmal, das in der Sprachwahrnehmung für die Verschlußlaute konstitutiv ist: aus dem physikalischen "Unlaut" wird der Verschlußlaut.

Will der Pfeifer etwa *pi-pa-po* äußern, so fängt er den Pfiff jeweils unterhalb seines mittleren Tonbereichs an und steigt dann abrupt hinauf für das *i*, bleibt in der gleichen Höhe stehen für das *a*, steigt aber leicht ab für das *o*, für *ti-ta-to* und *ki-ka-ko*. Soll er aber Otto rufen, pfeift er das erste *o* im tiefen Tonbereich, steigt schnell hinauf, macht die Okklusionspause, steigt schnell wieder ab und läßt das zweite tiefe *o* ausklingen.

Bsp. Straebel, S. 96 scan

Eine verlustlose Übertragung der gesprochenen in die gepfiffene Sprache gibt es trotzdem nicht. Einige Laute fallen im Silbo zusammen. Beispielsweise ist es nicht möglich, *l, n, ñ* untereinander zu unterscheiden.

## VI. ASIATISCHE "FOLKLORE" UND ZEITGENÖSSISCHE FLÖTENMUSIK

### a) Japanische Flöten

---

<sup>152</sup> Almeida, S. 94.

<sup>153</sup> Almeida, S. 94 ff.

Die Japaner hatten von jeher für die Flöte eine besondere Vorliebe. Weil die Flöten in verschiedenen Gattungen von der Volksmusik bis zur Hofmusik gespielt wurden und daher sehr populär waren und weil das japanische historische Instrumentarium keine tief klingenden Instrumente kennt, die etwa Klarinette oder Fagott entsprechen, ist auch die Böhmflöte in zeitgenössischen Kompositionen stärker als andere Blasinstrumente vertreten: nach einer Statistik der japanischen Gesellschaft für Neue Musik wurde in den letzten zwanzig Jahren in den Kammermusik-Konzerten mit japanischer zeitgenössischer Musik die Böhmflöte 186mal eingesetzt, die Klarinette im Vergleich dazu nur 60mal, die Oboe 27mal, das Fagott 17mal.<sup>154</sup>

Bereits im 11. Jahrhundert urteilte die Hofdame Sei-shomagon in ihrem "Kopfkissenbuch" (*Makura-no-Soshi*):

"Unter den Blasinstrumenten gefällt mir vor allem die Querflöte. Ich finde sie sehr schön, besonders wenn ihr Ton von weitem herkommt und allmählich sich nähert, oder wenn er sich von der Nähe entfernt und sehr leise wird."

Das traditionelle Material aller japanischer Flöten ist Bambus, mit Ausnahme der Steinflöte *Iwabue*.

Ein altes Spielelement der drei Querflöten *Ryuteki*, *Komabue* und *Kagurabue*, die aber alle mehr oder weniger auf *Ryuteki* zurückführbar sind, ist das Glissando, da die Grifflöcher durch ihren großen Durchmesser darauf ausgerichtet sind und mit den Mittelgliedern der Finger gedeckt werden. Sie sind die Flöten der Hofmusik *Gagaku*., die ihren Ursprung, wie auch die meisten der Flöteninstrumente in den alten asiatischen Ländern hat.<sup>155</sup> In *Gagaku* gibt es keine Partitur, nur Stimmen für die verschiedenen Instrumente: die linke Kolonne der Stimme zeigt die Namen der Griffe, die rechte enthält die Solmisation *Shoga*, die nicht nur in *Gagaku*, sondern in allen japanischen Musikgattungen unerlässlich ist.

Die Flöte des *Noh*-Theaters, die *Nohkan*, ist der *Ryuteki* äußerlich so ähnlich, daß sie mit ihr ursprünglich synonym ist. Der große Unterschied zwischen den beiden liegt in der Kehle *Nodo*. Kehle heißt der sich vejüngende Zwischenteil der *Nohkan*, dessen akustische Eigenschaft die Abweichung vom Verhältnis einer Oktave zwischen Grundton und 2 Teilton ist. Beim *Nohkan* stimmt die Resonanzfrequenz der Luftsäule zwischen dem Mundloch und dem ersten offenen Griffloch nicht mit der Frequenz des 2. Teiltons überein: Wenn auf diese Weise bei einem Ton der Anteil seines ersten Obertons schwach ist, wird er als dunkel empfunden. (Diese Eigenschaft kam den *Noh*-Künstlern wahrscheinlich gerade recht.)

Die *Nohkan* werden sogar absichtlich alle etwas anders intoniert, um ihnen noch mehr Eigentümlichkeit zu verleihen.

Im *Noh*-Theaterstück *Kiyotsune* wird der Geist des toten Kriegers vom Ton der *Nohkan* herbeigerufen und erscheint seiner Frau im Traum. Dabei wird das Stück *Koi-no-Netori* gespielt:

scannen S.412!

---

<sup>154</sup> Kasai, S. 397.

<sup>155</sup> Kasai, S. 401.

Den Klang der japanischen Flöten betreffend vermochte eine gehörte Musikinstrumente vergleichende EEG-Messung zu zeigen, daß er im Gegensatz zu praktisch allen anderen ein *natürlicher* sei:

Scannen S. 502!

In diesem Kontext gilt es zu denken, daß eine gewisse Ähnlichkeit eines Shakuhachi-Spektrums (Gutzwiller!) und einem Hiebton-Spektrum vorliegt (Bork, in: Straebel, S. 15)

Die sogenannten Hiebtöne entstehen immer dann, wenn ein zylindrischer Gegenstand von einer schnellen Luftströmung umgeben ist. Das kann ein kräftig in die Luft geschlagener Stab sein ("Hieb"), aber auch (...) die Zweige eines Baumes im Wind. <sup>156</sup>Rauscht der Wind durch die Zweige eines Baumes, entstehen gleichzeitig verschiedene Pfeiftöne, da jeder Zweig eine andere Dicke hat und die Strömungsgeschwindigkeit nicht überall an der Oberfläche gleich groß ist.<sup>157</sup>

Bsp. 3 (Stab) Bork, in Straebel S. 15

Modulation eines Schneidentonspektrums - in ein Hiebtonspektrum:

Er allein liegt am linken Ufer (siehe das Beispiel der *Shinobue*), links oberhalb des Ufers des natürlichen Bächleins. Geige wie Böhmflöte wie weißes Rauschen sind am rechten Flügel angesiedelt. Ich selbst liebe aber das weißes Rauschen, die Denkkonsequenz des Pythagoras, und erscheine mir deswegen, zumal ich auch die natürlichen Kühe (unterhalb der *Shinobue*) liebe, als ein Sektierer der Selbstspaltung.

Auch die *Shakuhachi*, die heutzutage nicht nur in der traditionellen, sondern auch in der zeitgenössischen japanischen Musik eine wichtige Stellung einnimmt, wird meist charakteristischerweise aus einem leicht gebogenen Stück Bambus mit stets sieben Knoten gebaut.

Die gebräuchlichste ist die *Hassunkan* (8 Sun Rohr<sup>158</sup>). Die *Shakuhachi* besteht meist aus zwei Teilen (*Nagatsugikan*), doch gibt es auch solche aus einem Stück (*Nobekan*).

Die Kerbe des Mundstücks wird durch einen schrägen Schnitt am oberen Rand gewonnen. Um die Kante zu verstärken, legt man ein kleines dreieckiges Stück aus dem Horn von Wasserbüffeln in die Kerbe ein.

Die folgende Griffabelle zeigt für manche Töne zahlreiche Synonymgriffe:

scannen S. 497!

---

<sup>156</sup> Bork, in: Straebel, S. 14.

<sup>157</sup> Bork, in: Straebel, S. 15.

<sup>158</sup> 1 Shaku = 30,3 cm = 10 Sun, Kasai, S. 497.

Dieser Synonymgriffreiz, der ästhetisch dem entspricht, was Frau Sei-Shomagon in ihrer Vorliebe beschreibt, zusammen mit der Tatsache, daß der Zungenstoß weder beim *Shakuhachi* - Spiel noch beim Spielen aller anderen japanischen Flöten je als Artikulation verwendet wird, sowie nicht zuletzt das reizvolle Moment, daß jenseits der pentatonischen Haupttöne, die man erhält, wenn man die vier Grifflöcher an der Vorder- und das eine an der Rückseite von unten nach oben eines nach dem anderen mit orthodoxer Kopfhaltung öffnet, die sogenannten *Meri*- Töne durch kombinierte Anwendung von mehr oder weniger geneigter Kopfhaltung, Gabelgriffen und Grifflochteildeckung erzielen muß,- all das kann Dir (liebe[r] flötenspielende[r] LeserIn) Deine verspannte Rückenmuskulatur entspannen helfen und außerdem das Emporziehen der rechten Schulter - eine Anweisung der linken Hirnhemisphäre und virtuelle Folge virtuellen Spiels - allmählich mehr und mehr ungeschehen machen.

Die Variationsmöglichkeiten bei *meri* durch Kinn- bzw. Fingerhaltung sind zahlreich, wie z.B. durch folgende Abdeckung der Fingerlöcher: Die zusätzlich zur möglichen Skala

Abb. 10 scannen

in Abb. 11 gezeigten Töne sind in ihrer Höhe indeterminiert und nicht melodios. Vielmehr handelt es sich um komplizierte, von unregelmäßigen Doppeltönen überlagerte Töne, die - in durchgehender Stärke hervorgebracht - sehr effektiv sind:

Abb.11 scannen

Die von alters her in den verschiedenen Schulen überlieferte Spieltechnik läßt sich in fünf Arten unterteilen:

Kyosui

Abb.12 scannen (Uesugi S.158)

Der Ton wird quasi ohne Ausdruck gespielt (Vgl. Vibratolosigkeit in der historischen Aufführungspraxis bzw. in zeitgenössischer Musik!), Spieltechnik des Anfängers und wieder die des Meisters zur höchsten Vollendung.

Die Weisheit der Alten sagt: "Hat man die Technik gemeistert, kennt man die Nicht-Technik, und die Nicht-Technik zu kennen heißt, die höchste Vollendung zu erreichen."<sup>159</sup>

Abb. 13 scannen

Kusabi-buki: breit und stark klingt der Ton am Anfang, zum Ende hin dünner und feiner. Kusabi-buki gibt das Weibliche, Dunke (*Yin*) innerhalb der aus dem Chaos geschaffenen Lebenskraft wieder.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> nach Uesugi, S. 158 f.

<sup>160</sup> Uesugi, S. 159.

Zur Bildung von Vibrato werden vier Techniken, nämlich Bewegungen des Kiefers, erwähnt:

Abb.15 scannen!

1. Yoko-yuri = seitliche Bewegung
2. Tate-yuri = Auf- und Abbewegung
3. Mawashi-yuri = drehende Bewegung
4. Oshi-yuri = stoßende Bewegung

Unter Komi-buki versteht man eine Folge starker Blasatemstöße wie etwa *houhou*:

scan Abb.16:

Als *atari* ("schlagen") wird eine Spieltechnik bezeichnet, in der meist von der Temperierung abweichende Vorschlagnoten mit speziellen Griffen (meist als Ziffern leicht links) oberhalb des betreffenden Tons notiert werden<sup>161</sup>:

Bsp. S. 237!

Als *Yuri* wird ein Vibrato bezeichnet, daß es schon fast die Gestalt eines Tremolos annimmt, die Geschwindigkeit beschleunigt oder verlangsamt sich dabei<sup>162</sup>:

scan S. 239!

Parallelen historischer Aufführungspraxis (etwa bei Delusse) wurden bereits aufgezeigt. Es bestätigt sich die These, daß sogenannte historische Aufführungspraxis, so sehr sie Gefahr läuft, zu einem Klischee zu verkommen (etwa nach der Gesinnung von Radiokommentatoren, die ausschließlich Sendungen mit sogenannter Alter Musik präsentieren), der zeitgebnoßsischen Aufführungspraxis (die sich aus den Wünschen und Anweisungen der Komponisten ergibt) doch näher steht als die immer noch sehr verbreitete und als gefühlsbetontes "Spiel (=Interpretation!) aus dem Bauch" erklärte wallende Gleichmacherei.

Die spieltechnische Parallele dieser sich gewissermaßen einander annähernden verschiedenen europäischen Epochen mit der über Jahrhunderte unverändert gebliebenen japanischen Instrumentaltechnik (denn auch ein Instrument wie die *Shakuhachi* ist unverändert geblieben<sup>163</sup>) ist evident, wobei die zuvor beschriebenen "Spieleffekte" in Europa ihre Parallele eher in geschichtlich

---

<sup>161</sup> Lependorf, S. 237.

<sup>162</sup> Lependorf, S. 239.

<sup>163</sup> Uesugi weist darauf hin (S. 157), daß sich in Europa seit dem Barock die Zahl der Grifflöcher auf der Querflöte aus der Renaissance-Flöte (6 Grifflöcher) auf sieben bis schließlich mit der Böhmflöte auf alle möglichen Ganz- und Halbtonlöcher vermehrte, wogegen sich die Grifflöcher der Shakuhachi zum Zeitpunkt ihrer Einführung aus der chinesischen Tang-Zeit (6 Grifflöcher) unter dem Geist der Fuke-Mönche auf 5 verringerten: nicht die Unzulänglichkeit des Instruments sei zu verbessern, sondern die des Spielers.

gewachsener, teils aber "ersticker" und "wiederbeatmeter" Ästhetik finden, andere - wie *koro-koro* (ein Rollen durch schnellen Synonymgriffwechsel)

Abb.22 S.160

spiegeln sich "erst" bei zeitgenössischen europäischen Komponisten, etwa in Salvatore Sciarrinos Flötenwelt: Am Beginn von *All'aure in una lontananza* perflauto in sol (o flauto in do o flauto basso) ist zu sehen, wie der tremolierende Wechsel der verschieden gegriffenen (in diesem Fall Flageolettgrund-)Töne ein (ätherisches) Rollen erzeugen:

Bsp. Sciarrino

Die Variabilität der verschiedenen Formen von Mehrklangauffassung im Sinne sozusagen einer "Tonexegese", von denen individuelle Formen bei Sciarrino begegnen, wird von einer anderen Erklärung bestätigt, nach der *koro-koro* als Klangfarbentriller wiedergegeben wird, dessen genau notierte Griffe Durchgangsglissandi befähigen<sup>164</sup>:

Lependorf, S. 244!

Am Beispiel *Somaksah* von Yoritsune Matsudaira ist zu sehen, wie die zeitgenössische kompositorische Arbeit mit "Patterns"<sup>165</sup> sich von der traditionellen japanischen Musik ableitet.

scannen S. 504!

...

Im Stück *Mei* für Flöte solo von Kazuo Fukushima ist dessen kompositorische Ausgangsbasis zu sehen, der der Komponist mit dem folgenden Satz Ausdruck verliehen hat:

"Die Haltung in der traditionellen Musik interessiert mich mehr als deren Musiksprache selbst."

scannen S.508

So beginnt nicht nur *Mei* mit den Tönen es-d-e, sondern bereits zeitlich davor *Syrinx* von Debussy und *Density 21,5* von Varèse<sup>166</sup>.

Bei Fukushima aber sind die Töne sehr lang und liegen weit auseinander, *es' - d''* ist eine große Septime und kein Halbton und *es'* wird vom Paar *d'' - e''* durch eine Pause getrennt.

Die steigende Sekunde *d'' - e''* findet sich wieder in japanischen Kinderrufen

---

<sup>164</sup> Lependorf, S. 243 f.

<sup>165</sup> Kasai, S. 407.

<sup>166</sup> Dobrinsky: Bei Varèse ist außerdem mit 21,5 nicht nur die spezifische Dichte von Georges Barrères Platinflöte angegeben: Chr. M. Schmidt weist darauf hin, daß die den Metronomzahlen entsprechende Spieldauer des Werkes circa 215 Sekunden beträgt. Wenn Sie mehr herauskriegen wollen, schlagen Sie nach in: Dobrinsky, S. 44.

scannen S. 509,

die sich nicht wie in Europa in Rufterzen, sondern wie tendenziell (ohne fixierte Tonhöhe) auch im *Noh* - Theater in aufsteigenden (Sekund-) Schritten bewegen.

In Takt 46 tritt übrigens in Density 21,5 die europäische Rufterz auf (die bei Fukushima nicht auftritt)<sup>167</sup>:

scannen Dobrinsky S. 182!

scannen S. 509

Das Varèse-Stück basiert - das läßt sich nämlich noch genauer herauskriegen und da brauchen wir uns auch gar nicht zu zänken - auf der Beziehung zwischen einem zentralen Ton (z.B. e) und den von diesem Ton aus gebildeten kleinen Terzen (z.B. cis und g).<sup>168</sup>

DARMSTADT:

Mit "Ichi-Go, Ichi-E" ("einmaliges Leben, einmaliges Treffen") hat Fukushima auch seinen Vortrag in mir abgeschlossen.

#### b) Das *Holon*

Daß taoistische Philosophie und besonders die Prinzipien des Yin und Yang zentrale Stützen der Musikanschauung Isang Yuns bilden, wurde von Komponisten mehrfach betont. Für das unter dem Begriff *Haupttontechnik* bekannte kompositorischen Verfahren Yuns können - nach der Systemtheorie Fritjof Capras, freilich abseits jeglicher musikalischer Terminologie - *Holonen* treten, Untersysteme, die zugleich Ganzes und Teil sind. In den *Holonen* treffen eine integrierende, als Teil eines größeren Ganzen fungierende, und eine individuelle, auf Selbstbehauptung ausgerichtete Tendenz aufeinander.<sup>169</sup> Beide Tendenzen sind komplementär, befinden sich in einem dynamischen Wechselspiel.

In *Garak* für Flöte und Klavier (1963) begegnet die Kontinuität einer Tonhöhe sowie dramatische Gestaltung durch mehrfache Repetitionen. Wechseltonfiguren (x), aufsteigende 3-Tongruppen, Vorschlagöne etc. konstituieren (in Verbindung mit einer außerordentlichen Gestaltung der Dynamik) ein Kontinuum ständig sich wandelnder Erscheinungsformen des *Haupttons*.

scan S. 88.

Würde man das Modell *Hauptton* zur ausschließlichen Erklärung heranziehen, so handelte es sich um eine Folge von drei *Haupttönen* (f', e', dis'), deren jeder annähernd gleiches Gewicht hat. Die Einheitlichkeit der Tongestaltung legt allerdings einen umfassenderen strukturellen Zusammenhang nahe: nämlich ein Segment, das in erster Linie durch gleichartige und aufeinander bezogene

---

<sup>167</sup> Dobrinsky S. 182.

<sup>168</sup> Dobrinsky, S. 182.

<sup>169</sup> nach Revers, S. 81.

melismatische Figuren, also ein Verfahren, das äußerlich dem Gestus einer "Verzierung" entspricht, bestimmt wird. Hauptton (als - im strengen Sinn - durch eine Zentraltonhöhe bestimmte Struktureinheit) erweist sich als Teilsystem einer höheren Ganzheit, die sich auf der Ebene analoger Kriterien hinsichtlich der spezifischen Tongestaltung manifestiert.<sup>170</sup>

Der philosophisch-ästhetischen Grundhaltung, die in einer Kompositionsweise wie der *Hauptton*-Technik begegnet, kann eine spieltechnische Parallele auf der Shakuhachi an die Seite gestellt werden, eine Spielerfahrung, die aus ihrem Gebrauch innerhalb von *honkyoku* postuliert wurde: ein körperliches Erlebnis der Zentrierung auf die Körpermitte, die im chinesisch-japanischen Bezeichnungssystem *hara* heißt. Die *honkyoku*-Tonzelle wird vom Spieler als kreisförmig betrachtet, nach dem Prinzip *yin/in* und *yang/yo*, dem nicht-dualistischen Gegensatz, dessen Bestandteile frei von einander entstehen und doch miteinander verflochten bleiben<sup>171</sup>:

Scan Gutzwiller, S. 55

The tone cell possesses on the one hand characteristics of the tone, primarily because of the predominance of the second phase; on the other hand, being made up of various phases, each having a different function, it also demonstrates characteristics of a musica phrase<sup>172</sup>.

Bsp. Gutzwiller S. 57!

Die bereits mehrmals "postulierte" Ähnlichkeit zwischen der "jahrhundertealten" Ästhetik des Shakuhachispiels und zeitgenössischer Musik soll abschließend anhand des Vergleichs "dreier Versionen" des Stücks *Koku* aus dem *honkyoku*-Repertoire verdeutlicht werden.

*Koku* ist eines der drei am höchsten geschätzten Stücke (*San Kyorei*) innerhalb des *honkyoku*-Repertoires.<sup>173</sup>

Die erste Notation ist eine Seite aus der *Chikuho* Partitur des Stückes *Koku*. Nach den Regeln der *honkyoku*-Aufführungspraxis ist das zweite Beispiel, die Transnotation der *Chikuho* Partitur, gefertigt. Diese Transnotation versteht sich als Interpretation der historischen Notation im Licht der überlieferten Prinzipien, jedoch ohne Bezug auf eine "lebende Aufführungspraxis". Die Transkription einer Interpretation der ersten 18 Phrasen von *Koku* durch Sakai Chikuho II ist drittens wiedergegeben<sup>174</sup>:

Scan Gutzwiller S. 26

Scan Gutzwiller S. 28

Scan Gutzwiller S. 29

---

<sup>170</sup> nach Revers, S. 88 f.

<sup>171</sup> Gutzwiller, S. 55.

<sup>172</sup> Gutzwiller, S. 56.

<sup>173</sup> James Sanford, Shakuhachi - Zen and Fuke Shu Komuso, in: Monumenta Nipponica, (Fall) 4: 429, S. 430-31, nach Gutzwiller, S. 27.

<sup>174</sup> Hierbei sind die Eigentümlichkeiten der "lebenden Interpretation" nach oben gehalst, nach Gutzwiller, S. 27 ff.

## Zitierte Literatur

- ALEXANDRU, Tiberiu, Die rumänische Panflöte, in: *Tibia*, Vol. IX/1, 1984, 20-30
- ALMEIDA, António, Die Pfeifsprache von Gomera, in: Straebel, Volker und Osterwold, Matthias, *Pfeifen im Walde - ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*, Berlin 1994, S. 92 - 97.
- ARTAUD, Pierre-Yves, *Flûtes au présent, Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flûtistes*, Paris, 1980
- AYTAI, Desiderio, Schulte-Tenckhoff, Isabelle (Übers.), The Nambikuara Indian nose flute, in: *Cahiers de musiques traditionnelles II*, 1989, Genf, Ateliers d'Ethnomusicologie, 1989, 133-149
- BARTON, Karl S., A Comprehensive Overview of Articulation Possibilities, in: *The Flutist Quarterly*, 1996, 22:1, 52-60
- BERNHARD, Thomas, *Alte Meister, Komödie*, Suhrkamp, Frankfurt a./Main 1985
- BORK, Ingolf, Pfeifen als akustisches Phänomen, in: Straebel, Volker und Osterwold, Matthias, *Pfeifen im Walde - ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*, Berlin 1994, S. 13 - 19.
- BORK, Ingolf, MEYER, Jürgen, Zum Einfluss des Mundloches auf die Tonerzeugung bei den Querflöten, *Tibia*, Vol. 1991/1, 358-368.
- CLAUSING, Susette, Donaueschingen 83: Stockhausens großes Flötensolo, in: *Tibia* 1984/1, S. 40 f.
- DELUSSE, Monsieur, *L'art de la Flûte Traversière*, Paris, 1760, hrsg. von Greta Moens-Haenen, Buren, 1980
- DICK, Robert, *The other flute, a Performance Manual of Contemporary Techniques*, Oxford University Press, 1975
- DIETRICH, Wolf, Begleittonsummen beim Flötenspiel in Mittelasien, in: *Tibia - Magazin für Holzbläser* 21:1, 1996, 30-32
- DOBRINSKY, Ingeborg, Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts - Kölner Beiträge zur Musikforschung Vol.99, Regensburg, 1981
- DOWD, A., SMITH, J. R., WOLFE, J., Learning to pronounce vowel sounds in a foreign language using acoustic measurements of the vocal tract as feedback in real time, 1998, in: *Language and Speech*, 41, 1 - 20.
- DUFALLO, Richard, *Vibrato between Intuition and Mental Work - Composers speak with Richard Dufallo*, New York 1989.
- EMSHEIMER, Ernst, Tongue Duct Flutes - correction of an error, in: *The Galpin Society Journal*, XXXIV, 3/1981, S. 98 - 105.
- EPPS, J., SMITH, J. R., WOLFE, J., A novel instrument to measure acoustic resonances of the vocal tract during speech, *Measurement Science and Technology*, 8, 1997, 1112 - 1121.
- FRICKE, Jobst Peter, Die Bedeutung der Mikrointervalle im Wandel der Zeiten und Kulturen, in: *Grundfragen der mikrotonalen Musik*, Bd. 2 (=Veröffentlichungen des Richter Herf-Instituts für musikalische Grundlagenforschung, Bd. 2), München, 1993
- FRISIUS, Rudolf, Beispiele der Begegnung von Vogel- und Menschenmusik in der "musique concrète", in: Straebel, S. 73 - 75.
- GANASSI, Sylvestro, *Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuierens*, Venedig 1535, herausgegeben von Hildemarie Peter, Nachdruck Berlin 1956
- GERTICH, Frank (Übers.), Alvin Lucier, in: Straebel, Volker und Osterwold, Matthias, *Pfeifen im Walde - ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*, Berlin 1994, S. 55 - 62..

- GLOBOKAR, Vinko, Einatmen - Ausatmen, Edition Wolke (o.O.) 1994
- GUTKNECHT, Dieter, Stockhausen und Japan, in: Festschrift Robert Günther zum 65. Geburtstag, Kassel, Bosse, 1995, 271-284
- GUTZWILLER, Andreas, BENNETT, Gerald, The world of a single sound: basic structure of the music of the Japanese flute Shakuhachi, in: Musica asiatica, Vol.VI, 1991, 36-59
- HACKER-KLIER, Ingrid, Die indianische Flöte der Anden: die Quena, Tibia 1984, 161-167.
- HENSELER, Ewald, Neue Blockflötenmusik in Japan, in Tibis, 2/1996, S.96 - 101
- HINDLEY, David (Übers. Frank Gertich, Das Huia-Projekt - Über die Rekonstruktion des Gesangs einer ausgestorbenen neuseeländischen Vogelart, in: Straebel, Volker und Osterwold, Matthias, Pfeifen im Walde - ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens, Berlin 1994, S. 45 - 54..
- KASAI, Kiyoshi, Die japanische Flötenmusik - der Weg von der traditionellen Musik zu Mei, in: Tibia, Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik, Vol. XIV/2, 1989, 397-412
- LEE, Riley Kelly, Shakuhachi honkyoku notation - written sources in an oral tradition, in: Musica asiatica, Vol.VI, 1991, 18-35
- LAURIN, Dan, The relation between the vocaltract and recorder sound quality, Kopenhagen 1997
- LEMKES, Bouw und VOS, Jeanne, Mikroronale Musik in den Niederlnden, in: Mikrotöne - Bericht über das internationale Symposium 1985 in Salzburg, Innsbruck 1986, 117-121
- LEPENDORF, Jeffrey. Contemporary notation for the shakuhachi: a primer for composers, in: Perspectives of new music, Vol. XXVII/2, 1989, 232-251
- LUND, Caysa, A medieval tongue-(lip)-and-duct flute, in: The Galpin Society Journal, XXXIV, 3/1981, S. 106 - 109.
- MCLEAN, Mervyn. The New Zealand nose flute: fact or fallacy? in: Galpin Society journal, United Kingdom, Vol. XXVII, April 1974, 79-94
- MESNIL, Marianne, Une flûte de Pan peu bucolique, in: Cahiers de musiques traditionnelles, Vol.III, 1990, 35-43
- MOECK, Hermann, Spazierstockinstrumente, in: Studia Instrumentorum Musicae Popularis III, Stockholm 1974, 149-151.
- MOECK, Hermann, Typen europäischer Kernspaltflöten, Celle, 1967
- OESCH, Hans, Instrumentarium der Volksmusik, in: Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 12
- PAP, Janos, Hirtenpfeifen (akustische Analyse einer Idee von R. Wagner, in: Systematische Musikwissenschaft, Vol. II/2, Bratislava, 1994, 347-352
- PASVEER, Kathinka, Stockhausen - das Portrait - "Vorbildliche Bläser fürs nächste Jahrtausend, in: Tibia 2/97, S. 420 - 427
- PÉREZ DE ARCE, José, Sonido Rajado: the Sacred Sound of Chilean Pifilca Flutes, in: The Galpin Society Journal LI/7/1998, 17-50
- POWER, Tushaar, On the pitch dispositions of Bach's Fiauti d'écho and other treble recorders, in: The Galpin Society Journal, XLVII, 3/1994.
- REVERS, Peter. Hauptton - Holon: Zu einer Basiskategorie der Kompositionen Yuns, in: Der Komponist Isang Yun, München, "text + kritik", 1987, 81-94.
- SACHS, Curt, Über eine bosnische Doppelflöte, in: S.I.M.G.IX, 1908, 313-318

SCHNEIDER, Sigrun, Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts, Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen, Bonn/Bad Godesberg 1975

SMITH, Catherine Parsons, Sequenza I per flauto solo von Luciano Berio, in: *NACWPI - Journal-Official Publication of the National Association of College Wind and Percussion Instructors*, 44:2, 31-33

STENZL, Jürg, Folklorismus-Akademismus-Moderne, Colloque international sur le folklore 1976, Fribourg, 1976, 66-70

STOBART, Henry, The Llama's Flute: Musical Misunderstandings in the Andes, *Early Music* 24:3, 1996, 471 - 482

SUNDBERG, Johan, PABST, Friedemann (Übers.), Die Wissenschaft von der Singstimme (=Bd. 86 der Orpheus-Schriftenreihe), Bonn 1997

SUPPER, Walter. Eigenartige Pfeifenformen und Stimmvorrichtungen, in: *Acta organologica*, Vol. XIII, 1979, 251-58

TAKÁCS, Jenő, Als Volksmusikforscher im Nahen und Fernen Osten, in: *Rudolf Haase Festschrift*, Eisenstadt 1980, 186-196

TARI, Lujza, Charakteristische Spielelemente der ungarischen Kernspaltflöte, in: *Studia instrumentorum musica popularis*, Stockholm: Musikhistoriska museet, 1979, 130-35

TREYBIG, Carolyn, Embellishing Irish folk songs, in: *Flute Talk*, October 1997, 15-17 (=Aufsatzteil I)

UESUGI, Kodo, Die japanische Shakuhachi und ihre Spieltechnik, in: *Tibia*, 1978/3

WAHL, K. U., Chinese Wind-Driven Kite Flutes, in: *Experimental Musical Instruments* 13:1, 1997, 26-30

WEYTENS, Stefan, Debussy - Le diable dans le beffroi, in: *Straebel, Volker und Osterwold, Matthias, Pfeifen im Walde - ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*, Berlin 1994, S. 32 - 35.

WRIGHT, H.A.K. u. CAMPBELL, D.M., Analysis of the Sound of Chilean Pifilca Flutes, in: *The Galpin Society Journal*, LI/7/1998, 51-63

ZANIOL, Angelo, Jeder Musik ihre Blockflöte - Blockflöten des 14./15. bis 17. Jahrhunderts, in: *Tibia*, Vol. XIII/2, 1988, 73-83

ZEIDLER, Maria, Bernd-Alois Zimmermann: "Tempus loquendi..." pezzi ellittici per flauto grande, flauto in sol e flauto basso, *Tibia* 1986, 103-113