



Gudrun Heyens

Blockflötentechnik ***intensiv***

*Wege zum künstlerischen
Spiel auf der Blockflöte*

Band 1

*Finger- und
Zungentechnik*

Gudrun Heyens

Blockflötentechnik intensiv

Wege zum künstlerischen Spiel auf der Blockflöte
Band 1: Finger- und Zungentechnik

ED 9401

Band 2: Atem und Klang
ED 9402

Vorwort	3	7. Virtuose Technik in allen Tonarten	41
1. Trillerbewegungen	4	Hinweise zum Üben	41
2. Artikulation	6	Übungen in allen Tonarten	42
3. Tonleitern/Dreiklänge/Chromatik	7	8. Gebrochene Akkorde	56
Hinweise zum Übungsmaterial	7	Übemuster	58
F-Dur/d-Moll, B-Dur/g-Moll, Es-Dur/c-Moll, As-Dur/f-Moll, Des-Dur/b-Moll, Ges-Dur/ es-Moll, C-Dur/a-Moll, G-Dur/e-Moll, D-Dur/h-Moll, A-Dur/fis-Moll, E-Dur/ cis-Moll, H-Dur/gis-Moll, Fis-Dur/dis-Moll	9	Literaturbeispiele (Vivaldi)	60
Wiederholung aller Tonarten in gemischter Folge	23	9. Triller	64
4. Tonleitern und Dreiklänge in chromatischer Folge	24	Übeschema	64
5. Terzentonleitern	28	Literaturbeispiele	66
6. Die weiche Doppelzunge (di-ge)	36	10. Fingervibrato (flatterement)	69
Übungen	36	Grifftabellen	70
Literaturbeispiele (van Eyck)	38	Übungen	74
		Literaturbeispiel von Philidor	76
		11. Die „did’l“-Zunge	78
		Literaturbeispiele (van Eyck)	79
		Grifftabelle	81

Impressum:

Bestellnummer: ED 9401

Umschlag: Nathaniel Hone (1718–1784)

„The Piping Boy“ (1769)

Lektorat: Dr. Rainer Mohrs

BSS 50535

Über die „Kunst der Technik“ und die „Technik der Kunst“

„Blockflötentechnik intensiv“ wendet sich an fortgeschrittene Altblockflötenspieler, die auf der Suche nach Material für die konsequente Arbeit an den Grundlagen ihrer instrumentalen und musikalischen Fähigkeiten sind.

Das vorliegende Technikwerk ist als Fortsetzung der beiden Altflötenbände „Spiel und Spaß mit der Blockflöte“ denkbar, da die in der Altflötenschule angesprochenen Elemente einer Basistechnik für die Blockflöte kontinuierlich und im Hinblick auf künstlerisches Blockflötenspiel weitergeführt werden. Neue Spieltechniken sind in die Arbeit nicht miteinbezogen – es geht in erster Linie um das Erlernen der Technik früh- und hochbarocker Blockflötenmusik, allerdings in dem Bewusstsein, dass diese, vor allem aber die „Technik des Übens“, für die Realisation neuer Blockflötenmusik dieselbe Relevanz besitzt.

Der Originalliteratur des Instrumentes entsprechend beziehen sich die Übungen hauptsächlich auf die Altblockflöte. Allerdings machen zahlreiche Ausgaben frühbarocker Violinmusik für Sopranflöte, die mittlerweile zum festen Bestandteil der gängigen Blockflötenliteratur geworden sind, die ernsthafte Auseinandersetzung auch mit diesem Instrument notwendig. Dementsprechend sind einige Technik-Kapitel sowohl auf der Alt- als auch auf der Sopranflöte (in transponierter Griffweise) zu üben.

Jede künstlerische Ausdrucksform verlangt neben Inspiration, Phantasie und Emotion nach technischer Bewältigung des Materials, ohne die die Umsetzung der Idee in ein sichtbares oder hörbares Kunstwerk unmöglich wäre.

Inwieweit die Technik der jeweiligen Kunst – die Körperbeherrschung beim Tanz, die Pinselführung beim Malen, die Stimmführung beim Gesang, die Artikulation und Körpersprache beim Schauspieler, das Handwerkliche daran also – schon als kunstvoll zu bezeichnen ist, mag unterschiedlich zu bewerten sein.

In jedem Falle verdienen diese geistigen und körperlichen Fähigkeiten des Menschen besondere Beachtung. Sie durch Zeit- und Energieaufwand bis an ihre jeweiligen Grenzen auszubilden, lohnt sich im Hinblick auf ein mögliches Endergebnis, das sowohl für den Ausübenden, als auch für den Zuhörer oder Be-

trachter zum Kunstgenuss oder Kunsterlebnis werden kann.

Auf das Instrument Blockflöte bezogen können wir, ausgehend von einer „normalen“ körperlichen Konstitution sagen, dass sich mit Wissen und Training die manuellen Fähigkeiten bis zu einem bestimmten Punkt ausbilden lassen – „Kunst der Technik“ heißt hier „handwerkliches Können“.

Die Technik des Blockflötenspiels lässt sich in vier Kategorien einteilen: die Finger- und Zungentechnik, sowie die Atem- und Klangtechnik.

Der vorliegende Band beschäftigt sich mit dem ersten Technikpaar und stellt dabei besondere Ansprüche und Anforderungen an den Schüler: diese liegen nicht in einem hohen Schwierigkeitsgrad des realen Übermaterials, sondern ergeben sich aus der Aufgabe, die Technik „kunstvoll“ zu behandeln, sie nicht als stupides Ableisten eines notwendigen Übels zu absolvieren, sondern sie von Anfang an als Mittel für ausdrucksvolles, musikalisches Spiel zu benutzen. Das setzt beim Schüler nicht nur Begabung und Übeeinsatz voraus, sondern weitere, für den Musiker unerlässliche Fähigkeiten: Selbstwahrnehmung, Vorstellungskraft und Selbstkritik werden in alle Übungen bewusst miteinbezogen.

So ergibt sich zwangsläufig als primäre Zielsetzung der vorliegenden Arbeit nicht ein wettbewerbsmäßiges „schneller-weiter-höher“, sondern die Suche nach dem musikalischen Sinn eines jeden Elementes. „Blockflötentechnik intensiv“ möchte erreichen, dass Spieler die musikalischen Parameter Klang, Bewegung, Spannung/Entspannung, Schwerpunkt und Zielpunkt bereits in rein technischem Material auffinden und umsetzen können und damit lernen, mit den einzelnen technischen Elementen (Tonleitern, Dreiklänge, Triller etc.) musikalisch sinngebend umzugehen. Die ernsthafte und kontinuierliche Arbeit mit der „kunstvollen Technik“ als ein Bestandteil der täglichen Auseinandersetzung mit dem Instrument wird neben dem Musikmachen etwa ein Jahr in Anspruch nehmen. Danach gehören alle Übungen zum Repertoire des Blockflötisten, das er jederzeit auswendig abrufen und sich zunutze machen kann.

Gudrun Heyens

1 Trillerbewegungen

Triller-Übung

The musical score consists of seven staves of music in treble clef, 2/4 time. The first staff shows a sequence of notes with trills marked with an asterisk (*). The notes are G, H, H, G, G, H, H, G (usw.). The second staff continues the sequence with trills on G, H, H, G, G, H, H, G. The third staff shows trills on G, H, H, G, G, H, H, G. The fourth staff shows trills on G, H, H, G, G, H, H, G. The fifth staff shows trills on G, H, H, G, G, H, H, G. The sixth staff shows trills on G, H, H, G, G, H, H, G. The seventh staff shows trills on G, H, H, G, G, H, H, G.

G = Ganzton
H = Halbton

© 2001 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

*) Für die Triller in der tiefen Lage gilt: das Auflagegewicht deiner Finger muss sehr leicht sein, damit du den Finger, der den Triller ausführt, durch eine kleine Bewegung des Handgelenkes auf dem Loch hin und her schieben kannst. Der Trillerfinger soll keine Einzelbewegung ausführen!

***) Triller, die im Legato nicht ansprechen, können mit Zungenstoß geübt werden.

Trillerbewegungen

Die Trillerbewegungen dienen dem Einspielvorgang und dem Warmspielen der Hände. In erster Linie aber sollen sie eine Bewegungsanalyse der einfachen Tonverbindungen sein. Es geht also nicht darum, alle aufgeführten Triller im Zusammenhang zu üben, sondern *einzelne Takte herauszugreifen*.

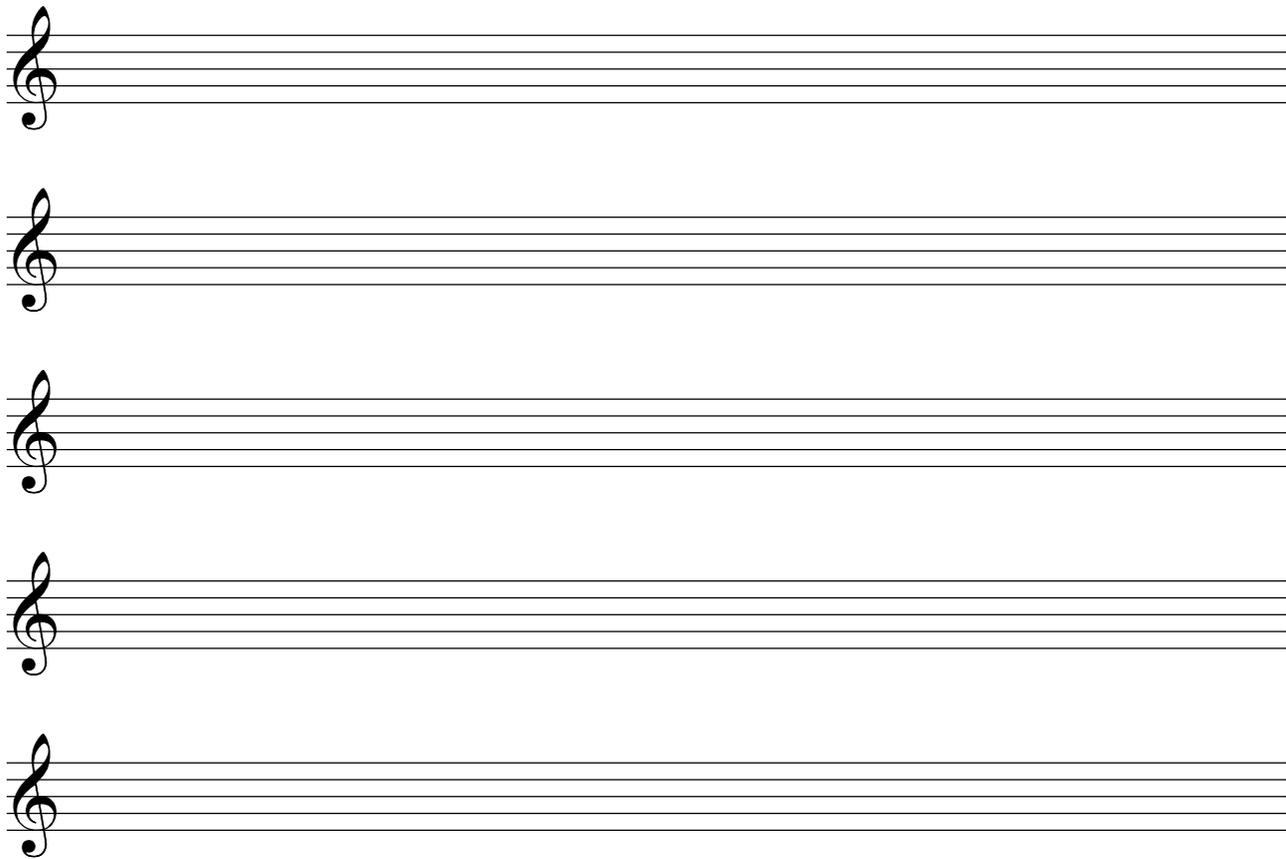
Benutze keine Nebengriffe, wie sie bei der musikalischen Ausführung von Trillern üblich sind (siehe Griff-tabelle), sondern trainiere gerade das genaue Zusammenspiel mehrerer gleichzeitiger Fingerbewegungen.

- Beginne deine Trillerstudien nicht in der tiefen und nicht in der hohen Lage; in der Mittellage ist der Anfang leichter. Arbeite dich von da aus zu den

schwierigeren Griffverbindungen vor und notiere dir deine speziellen Probleme. Mit diesen solltest du am nächsten Tag deine Übesequenz beginnen.

- Atme langsam und tief ein und spiele dann die Trillerbewegung langsam anlaufend und schneller werdend.
- Achte darauf, dass die Fingerbewegung auch im schnellen Tempo gleichmäßig ist. Wird sie unregelmäßig und schlecht steuerbar, verlangsame wieder dein Tempo.
- Spiele auswendig, auch vor dem Spiegel, damit du deine Handstellung beobachten und in deine Finger „hineinfühlen“ kannst.

Raum für Notizen und eigene Übungen



Tip:

für alle Übungen, in denen Töne vorkommen, die du nur durch Abdecken des Fußstückes spielen kannst (fis^{'''}, a^{'''}, e[']) gilt:

Finde eine gute Sitzhaltung, die deine Atmung nicht beeinträchtigt, es dir aber ermöglicht mit dem Instru-

ment nahe am Knie/Oberschenkel zu sein. Komme deiner Flöte mit dem Bein entgegen, indem du deinen Fuß auf die Zehenspitzen stellst. So kannst du die Bewegung deines Oberkörpers möglichst klein und kontrolliert ausführen, ohne deine Zähne zu gefährden.

Finger- und Zungentechnik sind unlösbar miteinander verbunden. Die Virtuosität der Finger lässt sich nicht trainieren ohne die genaue Kenntnis der Zungenbewegung, weil bei jedem gegriffenen Ton einer Tonfolge (beispielsweise einer Tonleiter) mindestens eine Zungenbewegung stattfindet, mit einer Ausnahme: dem Legato.

Die nachfolgenden grundsätzlichen Ausführungen über die Artikulation sind daher bewusst dem finger-technischen Kapitel „Tonleitern, Dreiklänge, Chromatik“ vorangestellt. Genaue zungentechnische Überweisungen befinden sich im Kapitel selbst.

Die Artikulation (die Art und Weise, Silben und Wörter auszusprechen) verleiht unserer Sprache Farbe und Ausdruck und macht sie mehr oder weniger „ansprechend“. Einem Redner mit einer klaren, deutlichen Aussprache und einer abwechslungsreichen Sprachmelodie wird man aufmerksamer zuhören als jemandem, der monoton, mit gleichbleibender Tonhöhe und Lautstärke undeutlich „nuschelnd“ sein Anliegen zu Gehör bringt. Genauso verhält es sich mit dem Blockflötenspiel: die Kenntnis musikalischer Figuren und ihre deutliche und einprägsame Darstellung durch Artikulation, Dynamik und Agogik (Bewegung) machen das Spiel farbig, informativ, ansprechend und anrührend (emotional).

Um Artikulation dem Inhalt der musikalischen Figuren gemäß differenziert einsetzen zu können, bedarf es einer differenzierten Zungentechnik, der Beherrschung einer ganzen Skala von harten bis weichen, kurzen bis langen Artikulationsformen:

Legato:

Das Legato lässt sich am eindeutigsten definieren: jeder angebundene (unter einem Bindebogen stehende Ton) wird gänzlich ohne Zuhilfenahme der Zunge gebildet, er entsteht durch eine Griffbewegung während der Atem weiterströmt.

Staccato:

Das Staccato ist eine Artikulation, die den Einzelton verkürzt. Das Ausmaß der Verkürzung ist unbestimmt und je nach Charakter der Musik veränderlich. Der Staccato-Ton kann mit einer harten oder einer weichen Silbe beginnen. Er kann mit der Zunge abgeschlossen werden, was ihn gespannt und gerade macht. Er kann aber auch ohne Zungenabschluss gespielt werden, dann klingt er leicht, luftig, tupfend. Die Skala der Artikulationsmöglichkeiten ist groß.

Ein „leggiero“ klingendes, nicht starres Staccato, sollte mit einer schnellen Bewegung der Zungenspitze abgeschlossen werden. Hierbei ist die Rolle der Atemführung nicht unerheblich: jeder Ton kann mit einem

kleinen Extra-Impuls des Zwerchfells gebildet werden, der Luftdruck (die Körperspannung) kann aber auch konstant gehalten werden, so dass er durch die Zungenimpulse der Staccato-Töne wie unterbrochen wirkt.

Nonlegato:

Ähnlich verhält es sich mit dem Nonlegato. Der Ton kann hart oder weich beginnen und endet vor Beginn des nächsten Tones. Das klingt plausibel, jedoch gibt es auch hier mehrere Möglichkeiten der Ausführung:

1. der Ton endet mit deutlich hörbarem Zungenabschluss: *düt düt*
2. ohne diesen Abschluss: *dü dü*

Die Länge der Pause zwischen den Tönen ist variabel. Vorsicht beim Zungenabschluss! Immer ist die Zungenspitze der aktive Teil der Zunge. Als Übung empfiehlt es sich, Folgendes zu sprechen: *J-ttttt*, wobei die Zungenränder (Seiten) an den Backenzähnen anliegen müssen, als wolle man das Wort „Ja“ sprechen. Bei *tttt* muss die Zunge in dieser Stellung bleiben, nur die Zungenspitze bewegt sich.

Portato:

Das ist auch beim Portato von großer Wichtigkeit. Um die angestrebte Weichheit dieser Artikulation, die dem reinen Legato sehr ähnlich ist, realisieren zu können, sollten alle geeigneten Übungen, z.B. Tonleitern, zunächst tatsächlich im Legato ausgeführt werden. Dabei bewusst „anfühlen“, welche Funktion der Atemstrom übernimmt: er bildet die Töne.

Ist er zu schwach, ist ein Abbrechen des Tones unvermeidlich, da die Zunge fehlt, die den Impuls übernommen hätte. Der Atemstrom muss stärker, schwächer, schneller und langsamer sein können, eben sehr variabel, je nach Tonhöhe und Register. In diesen ununterbrochenen Luftstrom hinein setzt die Zungenspitze kleine Markierungen.

Luft 
Zunge

Es ist zunächst schwierig, diese „Zweigleisigkeit“ der Aktionen empfinden zu können. Hilfreich ist, die Artikulationssilbe *dü* in den noch weicheren Einzelschlag eines Zungen-R's umzuwandeln, bzw. eine Mischform beider Konsonanten zu versuchen.

Regel: Dem Portato sollte als Klangvorstellung und als bläserische Übung das Legato zugrunde gelegt werden.

- Legato** = gebunden, geschleift
- Nonlegato** = nicht gebunden, getrennt
- Staccato** = kurz (oft auch hart) gestoßen
- Portato** = Töne werden aneinander „herangetragen“ (portare = tragen)

Hinweise zum Übungsmaterial

Dur-Tonleiter

Um möglichst viel „Übematerial“ innerhalb einer Tonart zu haben, beginnen alle Durtonleitern mit dem tiefsten Ton der Tonart auf dem Instrument, also nicht unbedingt mit dem Grundton. Oktavenweise wird mit den Vorzeichen der Tonart aufwärts und (oktavenweise) wieder abwärts gespielt. Auf diese Weise ist es trotz des geringen Umfangs der Blockflöte möglich, Finger und Zunge über eine längere Zeit skalarmäßig zu trainieren.

Dur-Dreiklang

Geübt wird jeweils nur der Tonika-Dreiklang einer jeden Tonart. Der tiefste Dreiklangston beginnt, auch, wenn sich dadurch eine Umkehrung ergibt. Zurückgreifend auf den zweiten Dreiklangston bauen sich die Dreiklänge bis zum höchsten Ton auf der Flöte auf (Umkehrungen).

Chromatik

Die Chromatik wird über eine Oktave auf- und abwärts gespielt, beginnend auf dem Grundton der vorher geübten Tonleiter.

Moll-Tonleiter

Auch die Molltonleiter umfasst nur eine Oktave, allerdings wird sie in Triolen gespielt. Dadurch ergibt sich die Notwendigkeit eines dreimaligen Durchganges, bis die Betonung mit dem Schlussston zusammenfällt. Dasselbe in harmonischem und melodischem Moll.

Moll-Dreiklang

Gleiches Prinzip wie beim *Dur-Dreiklang*

Chromatik

Die chromatische Tonleiter beginnt auf dem Grundton der Molltonart.

Hinweise zum Üben

- Mache dir den strukturellen Aufbau des gesamten Technik-Blocks (F-Dur/d-Moll) anhand der oben stehenden Erläuterung klar und lerne ihn auswendig. Wenn du das Prinzip verstanden hast, kannst du es auf alle Tonarten übertragen. Vorteil: das Übematerial ist ständig abrufbar. Betrachte den ganzen F-/d-Block als eine Einheit, und zwar ganz besonders im Hinblick auf deine *Konzentrationsfähigkeit*. Versuche zunächst F-Dur (mit der Chromatik) in einem langsamen Tempo ohne Unterbrechungen zu spielen und achte dabei auf einen

gleichmässigen Grundschatz. Dann pausiere und konzentriere dich auf den Moll-Teil. Den spielst du genauso ganzheitlich. Reagiere nicht verstört oder gereizt bei Verspielern, etwa durch Unterbrechen, Zwischenrufe, Fluchen ... Versuche stattdessen ruhig und gleichmässig die *nächste* Tonfolge *richtiger* zu spielen. Dein Luftbedarf wird sich nach deinem Anfangstempo richten. Merke dir, wo du atmest und versuche als Endziel, mit den eingetragenen Atmungen auszukommen.

- Stelle mit dem Metronom dein jeweiliges Anfangstempo fest und notiere es dir, so kannst du deinen Fortschritt besser beobachten.
- Und denke mit! Spiele nicht schneller als du denken kannst. Ein Beispiel: Wenn du den obersten Ton einer Oktavreihe der Durtonleiter erreicht hast, benenne innerlich den nächsten Anfangston, bevor du weiterspielst. Spiele also nicht nur nach Gehör!
- Lausche trotzdem aufmerksam dem Klang nach: beurteile, beschreibe ihn! Dein Ohr darf sich nicht nur mit der richtigen Tonhöhe zufrieden geben, es muss auch die *Klangqualität* wahrnehmen.

Hinweise für die Finger

Aktives Zugreifen/Aufschlagen, danach sofort lockern. Die Bewegung darf nicht groß sein; bleibe mit den Fingern flach über dem Instrument.

Zur Kontrolle: Jemand hält ein langes Lineal in 3 cm Abstand über deine Finger, während du spielst. Je rhythmischer und präziser deine Fingerbewegung ist, desto sauberer und genauer ist das Zusammenspiel mit deiner Zungenbewegung.

Hinweise für die Zunge

Spiele ein lockeres, federndes *ti ti ti*.

Die Konzentration liegt auf dem Tonbeginn, es erfolgt kein Zungenabschluss. Der Ton bleibt offen, daher klingt er nicht fest und statisch wie beim Staccato (*tit, tit, tit*). Noch einmal zur Erinnerung: der Unterschied zwischen einem mit der Zunge abgeschlossenen und einem offengelassenen Ton liegt lediglich in dem *Zeitpunkt* der Aufwärtsbewegung der Zunge nach dem gespielten Ton. Findet sie unmittelbar nach Tonende statt, klingt der Ton abgeschlossen. Bewegt sie sich aber erst zum spätmöglichen Zeitpunkt vor Beginn des nächsten Tones – und das muss sie sehr schnell tun –, klingt der vorherige Ton ohne Zungenabschluss. (Man könnte also sagen, die Zungenbewegung findet nicht am Ende des ersten Tones, sondern erst zu Beginn des zweiten Tones statt.) Imitiere mit deiner Zunge das Geräusch, das ein Tennisball macht, der mehrmals nacheinander auftippt.

Wenn du mit der Koordination von Zunge und Fingern zufrieden bist, versuche die Artikulation zu einem weichen, breiten Portato hin zu verändern. Achte hierbei besonders darauf, dass du deinen Atemstrom gut führst, dass du „zielgerichtet“ bläst.

Vorübung

Spieler die Oktaven jeweils im reinen *Legato* und achte auf die Atembewegung. Probiere hierbei zwei Extreme aus:

1. ein starkes Crescendo bis zum höchsten Ton



2. ein Descrescendo aufwärts –



Spricht der höchste Ton auch im piano gut an?

Dann spiele

3. mit gleichbleibendem Luftdruck



und merke dir, dass du die hohe Lage der Blockflöte nicht unbedingt durch starken Luftdruck erreichst.

Spieler die *chromatische Oktave* in Viererbetonungen, das dient der besseren Orientierung:



Nun mit Artikulation

1. Spiele ein sehr breites Portato und artikuliere dabei die hohe Lage weich, quasi wie im Legato.
2. Dasselbe nun mit kurzer Artikulation und härter werdendem Zungenimpuls aufwärts spielend. Was klingt besser?

Artikuliere die Dreiklangsübung gemäß ihrer Figuren zunächst deutlich in Dreiern (ta ti ti, ta ti ti), den zweimaligen „Durchgang“ dann im Portato.

Artikuliere bei der *Molltonleiter* deutlich in Dreiern (ta ti ti, ta ti ti), damit du während des Spielens das Betonungsschema nicht verlierst. Höre genau hin, ob der jeweils erste Ton von dreien durch *Dehnung*, und nicht durch *Luftimpuls* (Akzent) betont wird.