

ORCHESTERSTELLEN

Kommentare auf Grundlage der Sammlung von Dürichen/Kratsch
von Dieter Flury

Edition Peters hat mit Unterstützung der Deutschen Orchestervereinigung (DOV) eine Auswahl von Orchesterstellen herausgebracht, die sich praktisch als Standardsammlung durchgesetzt hat. Was ich aufgrund meiner Erfahrungen im Orchester der Wiener Staatsoper und der Wiener Philharmoniker angehenden Orchesterflötisten und –flötistinnen mitgeben möchte, werde ich deshalb anhand dieser Sammlung der Flötisten Christoph Dürichen und Siegfried Kratsch ausführen. Da jeder Auswahl eine persönliche Wertung zugrunde liegt, wie schwierig, exponiert, musikalisch aussagekräftig, häufig verlangt die eine oder andere Stelle sei, sind diesbezügliche Bemerkungen zur getroffenen Auswahl als konstruktiv gemeinte und persönlich gefärbte Kritik zu verstehen.

J.S.BACH: Matthäuspassion, Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“.

Tempo 56 ist wohl ein realistischer Durchschnittswert in den sehr weit gestreuten Tempovorstellungen der verschiedenen Bachdirigenten. Das Tempo wird durch die ersten zwei Noten a1-e2 definiert, ab dann werden die beiden Oboi da caccia dieses Tempo streng fortsetzen (also ob sie in barocker Bildfreude Schlag um Schlag die Nägel ins Kreuz schlägen), man halte sich also an das angeschlagene Tempo! Zu den kleinen Nötchen in den Takten 1,2 und 4: Das erste kann kein Vorhalt sein (da e2 schon da ist) und ist somit (eher) kurz und unbetont. (Vgl.Flury: „Große Not mit kleinen Nötchen“). Das zweite steht auf den ersten Schlag, ist ein typischer Vorhalt, ich empfehle nach Vorhaltregeln ein gewichtiges Viertel e2 mit angebundener leichter Auflösung d2. Im vierten Takt ist die erste Sechzehntelgruppe ein mit Umspielung ausgeschriebener Vorhalt. Das darauf folgende kleine Nötchen ist unbetont und eher kurz, auch deshalb, um nicht in die Nähe von Quintparallelen zur Ersten Oboe zu kommen. Man sei Atemtechnisch darauf vorbereitet, dass am Beginn der Arie die Flötenstimme über die gedruckte vierte Zeile hinaus weitergeht, gedruckt wurde der Schluss der Arie. Inhaltlich konzentriere man sich auf die aufsteigenden Sexten (Liebe, Sehnsucht) und die fallenden Sekunden (sterben).

BARTÓK: Konzert für Orchester, IV Intermezzo interrotto.

Die Flötenkadenz (zweite Zeile), eine kleine Improvisation über Quartan (das ad lib.Tremolo cis2-fis2 kann man nach anfänglichem Ausgreifen im weiteren Verlauf lediglich mit linkem Daumen und Zeigefinger ausführen), führt in aufsteigender Linie zum Schluss zur Oboe, die mit dem h2 einsteigt. Man achte darauf, hoch genug anzukommen, auch wenn man nach dem Tremolo nicht mehr atmen sollte. Bartóks Konzert für Orchester enthält wesentlich mehr wichtige Stellen für die Flöte: Einleitung zum ersten Satz, die technischen Stellen des ersten, dritten und fünften Satzes, das Spiel des Flötenpaares im Zweiten, man ziehe die Sammlung von Karlheinz Zöllner zu Rate.

BEETHOVEN: Sinfonie Nr.3, 4.Satz.

Wieder ist die Tempokonstanz über die ganze Stelle vorrangig. Das piano am fis3 soll nach dem Orchesterfortissimo nicht zu leise sein, aber die späteren Crescendi sollen noch deutlich hörbar zu machen sein. Der Klang soll der überraschend befreienden Wirkung von D-Dur entsprechen, unbedingt der Harmonie folgend zweitaktig phrasieren (auf cis3, d3 und a3 hin). Die Sechzehntel sind in der Praxis vor allem im unteren Register fff possibile, zu laut hat das wohl gegen sechzehn Geiger

noch kaum jemand gespielt...Technisch hilfreich ist es, wenn die Sechzehntel beginnen, sich in den ersten vier Takten jedes Mal am e2 auf den Taktbeginn festzuhalten (und darauf zu achten, dass die Fingerautomatik oben nicht a2 einschwindeln will).

BEETHOVEN: Ouvertüre zu Leonore Nr.3.

Die angegebenen Metronomtempi entsprechen der Praxis mit einer Ausnahme: Ab 278 (nach dem ersten Trompetensignal) bis 315 ist (leider) Tempo 104-108 üblich, die Takte 316-326 beschleunigen dann auf das angegebene Tempo 120-132. Die Eins in Takt 20 wird in allen mir vorliegenden Orchesterstimmen angestoßen (Harmoniewechsel, die Flöte verläuft parallel zur Sekundgeige). Im Orchesteralltag, aber leider nicht beim Probespiel (warum eigentlich nicht?) kann man sich wenn nötig beim ersten g3 sowie beim d3 ab Takt 302 von der 2.Flöte helfen lassen. Ab Takt 2 ist man nur ein Register im Fagott/Klarinettenklang (ebenso wie in 279-294), diese Piani sind nicht solistisch, das Piano in 17 dagegen schon (ab 18 kann man notfalls Luft sparen). Bei 20 achte man darauf, am Metronomtempo nichts zu ändern, aber voran zu phrasieren. Besonders bei H-Dur pflege man die Intonation. Die Stellen nach den Trompetensignalen (279ff und 301ff) wünscht man sich auf einen Atem, die erste ist zusammen mit Klarinette und Fagott (man suche also einen weichen, mischfähigen Klang, nicht einen solistischen, genau wie in den ersten Takten der Einleitung), die zweite spielt man nur mit den Streichern. Für das G-Dur Solo ab 330 ist das Wichtigste wieder die Tempokonstanz, besonders beim Übergang von Quartolen zu Triolen und von Triolen zu Quartolen, der wegen den gedruckten Achteln und Vierteln größer aussieht als er ist. Das Piano in 330 wird nur selten verlangt, meist steht der Jubel über die Rettung im Vordergrund. Spielt man das abschließende d3 selber, kann man sich für die Intonation mit Hilfsgriffen behelfen: entweder nimmt man R5 und L2 dazu, oder man rutscht mit L4 vorsichtig etwas vom Loch der Ringklappe.

BIZET: Carmen, 3.Akt, 1.Bild, Vorspiel.

Die Metronomangabe der Herausgeber ist für ein Allegretto, das nur fast ein Andantino sein sollte, unverständlich. Man gehe von „Allegretto quasi Andantino“ aus, mache sich bewusst, dass bis Ziffer 1 überhaupt nur Harfe und eine Flöte spielen, und versuche, die beabsichtigte Leichtigkeit und Transparenz zu erzielen, indem man in ruhigen Halben denkt und ein schwebendes Legato ohne Binnenakzente anstrebt. Auch das Vibrato hat entsprechend pp dolcissimo zu sein und sich den langen Bögen unterzuordnen. Klanglich orientiere man sich weder an Carmen noch an Don José, sondern an Micaëla! Kritisch an der Stelle ist die Intonation, ganz besonders bei den Tönen b2, c3, d3, es3. Von Ziffer 1 bis 2 sei man sich bewusst, dass man nur einen Kontrapunkt zur Klarinette spielt, die das Flötenhema wiederholt.

BRAHMS: 4.Sinfonie, 4.Satz.

„Allegro energico e appassionato“ ist original (und Brahms war zurückhaltend mit derlei ausführlichen Anweisungen), Tempo 66-76 nicht von Brahms und in eklatantem Widerspruch zu dessen Tempoangabe. Die Herausgeber folgen hier in „vorausschleppendem Gehorsam“ einer unheilvoll larmoyanten Tradition. Überdies macht auch die Begleitung des Flötensolos in drängenden Nachschlägen spürbar, dass man zumindest näherungsweise den Dreihalbetakt halb so schnell zu zählen hat wie die vorangehenden Dreivierteltakte. Das Vierteltempo wird somit eher etwas über 100 liegen. In seinen Melodiefetzen, den vielen kleinen Pausen, den genau notierten kurzen Schwellern und den steten Nachschlägen ist es alles andere als ein elegischer Flötengesang (Furtwängler soll es laut Konzertmeister Gerhard Hetzel als „irrlichternd“ beschrieben haben). Man

erinnere sich an das Passacagliathema e-fis-g-a-ais-h-H-e. Jedem dieser acht Töne entspricht im Prinzip ein Takt des Solos. Dies zu zeigen helfen die verlangten Schweller. Man halte die Taktenden der ersten Takte leicht. Man sollte dieses Solo unbedingt in dieser von Brahms offensichtlich intendierten Weise üben. Für Probespiele rate ich zu einer Kompromissinterpretation, da bedauerlicherweise zu dieser Stelle noch immer eine „elegische“ Tradition besteht.

DEBUSSY: „Prélude à l'après-midi d'un faune“.

In der Sammlung von Taffanel&Gaubert wird die Stelle auf einen Atem verlangt. Wenn gar nicht anders möglich, möge man nach e2 im dritten Takt atmen. Dies legt für mich den Schluss nahe, dass das Stück in drei, nicht in neun zu zählen ist. Robert Aitken folgend empfehle ich, beim Üben mit punktierter Viertel 40 (also Achtel 120) zu beginnen und das Tempo allmählich Schritt für Schritt abzusinken. Entscheidender, als die Achtel 84 (also Tempo 28) zu erreichen, ist zweifellos, durch die ruhigen Drei den schwebenden Charakter des très modéré zu treffen. Man mache sich bewusst, dass der Hörer (durch den Tritonus cis-g) bis zum dritten Takt völlig im Ungewissen schwebt, wo diese Musik hinführen soll. Entsprechende Vorsicht mit dem Vibrato ist geboten, eine Richtung wird erst im dritten Takt spürbar. Das a2 in Takt 28 halte ich wegen der ansonsten völlig identischen harmonischen Situation (zu der ais dazugehört, a hingegen nicht) für eher unwahrscheinlich und habe es im Konzert auch noch nie erlebt.

DVORAK: Sinfonie Nr.8, 4.Satz:

Eines der typischsten Beispiele für ein „Instrumentationspiano“. Die Flöte möge mf bis f dolce spielen, dann erlebt dies das Publikum nach dem ausgelassenen Tuttiforte der vorangehenden Takte als Piano. Wünschenswert wäre, die lange absteigende Linie über die ersten sechs oder gar acht Takte zu zeigen. Eine ganze Reihe ebenso exponierter und teilweise auch heikler Stellen enthält der erste Satz dieser Sinfonie.

MENDELSSOHN: Ein Sommernachtstraum, Scherzo:

Der Kompromiss zwischen brillantem Staccato und Klangvolumen wird wohl so sein, dass man unten eher auf Lautstärke spielt und breitere Noten in Kauf nimmt, oben dafür staccato leggiero pflegt. Im Orchester lasse man die erste Note des Taktes 365 weg (das decken Klarinette und Oboe perfekt), dadurch gewinnt man die für den Schluss erforderliche Kraft. Das würde ich auch bei Probespielen akzeptieren, doch wage ich es nicht zu empfehlen. Auch wenn man nur in 348 und 359 atmet, dürfen die Atem das Metrum nicht stören (man konzentriere sich nur auf den zweiten Achtelschlag). In diesem Fall kann man 367-370 bewusst sparen, 371-372 deutlich spielen, dann wieder in Sparmodus übergehen. Für die technische Sicherheit empfiehlt es sich, statt 3/8 auch 6/16 zu üben (also in zwei gedacht) und dann auch während der Stelle zwischen Dreier- und Zweierunterteilung hin- und herzuwechseln.

MOZART: Die Zauberflöte, 1.Akt, Nr.8, Finale:

Eben hat Tamino erfahren, dass Pamina noch lebt (freudig: „sie lebt ? sie lebt? Ich danke euch dafür.“ Er nimmt seine Flöte heraus: „Oh wenn ich doch im Stande wäre, Allmächtige, zu eurer Ehre, mit jedem Tone meinen Dank zu schildern, wie er hier,“ aufs Herz deutend: „hier entsprang.“) Und nun hebt Tamino an, mit dem gleichen Auftakt, mit dem am Beginn des folgenden Auftritts Pamina und Papageno (schnelle Füße, rascher Mut) sich Feindes List und Wut entziehen wollen. Hier wie dort schreibt Mozart Andante, also das an Allegro moderato angrenzende Tempo. Das Vierteltempo hat

sicher über 100 zu liegen und – die Begleitung zeigt es deutlich - halbtaktig zu schwingen, will man aus dem euphorischen Prinzen nicht einen pensionsberechtigten Beamten machen. Was die Artikulation der Sechzehntel betrifft, so haben wir hier ebenso viel Freiheit wie in den Flötenkonzerten, nur alles angestoßen, das wird wohl nicht gemeint sein. Die Bindungen in 193 und 195 helfen auszudrücken, dass er plötzlich wieder an Pamina denkt, die er eben dreißig Takte lang fröhlich vergessen hat. **2.Akt, Nr.13 Arie des Monostatos:** Die Atmosphäre ist Mondlicht, Heimlichkeit, geflüstertes Begehren einer unterdrückten Kreatur. Man bemühe sich, leiser zu spielen als das Piccolo. Man kommt mit weit weniger Atemstellen aus, als man anfänglich glaubt. **2.Akt, Nr.21 Finale, Marsch:** Die rhythmische Notation ist für heutige Augen etwas verwirrend. Versucht man gewissenhaft im ersten Takt der Sechzehntelnote d2 doppelt so viel Raum zu geben wie der Zweiunddreißigstelnote f2, hat man den Marschrhythmus schon verfehlt. Dann stolpert Tamino stockend durch die Prüfungen, statt stolz und stetig zu schreiten. Statt dessen erinnere man sich an die für den österreichischen Marsch so typische Ambivalenz zwischen Zweivierteltakt und Sechachteltakt und schlage diesen Marsch einmal so ein „wie's g'hert“, etwa wie Nikolaus Harnoncourt im Neujahrskonzert 2001 den Radetzky marsch einschlagen ließ (https://www.youtube.com/watch?v=m_cIP7RmLs4). Dann ergibt sich, dass die erwähnten zwei Noten d2 und f2 rhythmisch den gleichen Wert haben, der am ehesten einer Triolensechzehntel

The image shows three staves of handwritten musical notation for a piece titled "MARSCH Adagio". The notation is written in treble clef. The first staff is in 6/8 time, the second in 6/16, and the third in 24/16. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like "tr" and "b".

entspricht. Man halte sich an das einmal gewählte Tempo, Punkte über den Sechzehntelnoten in 363 und 365 bedeuten keinesfalls, dass die Noten kurz sein müssen, nur angestoßen (und rhythmisch „gerade“). (vgl.auch meinen „Versuch einer Anleitung zum Notenlesen“)

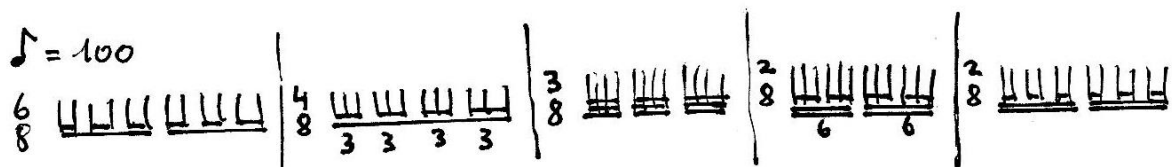
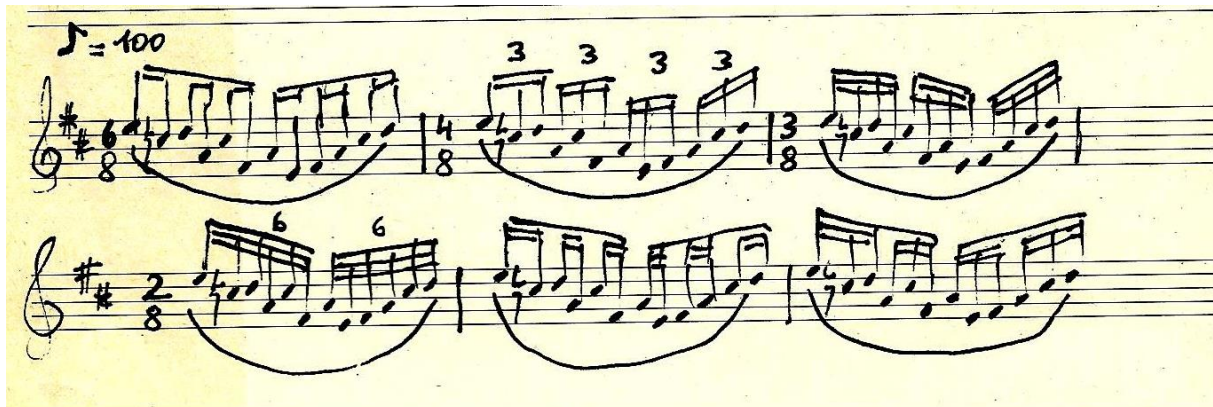
MOZART: Don Giovanni, 1.Akt, „Champagnerarie“:

Das Tempo ist (mindestens) doppelt so schnell wie angegeben. Dies mag in Takt 5 u.ä. technische Schwierigkeiten verursachen (dabei kann man R2R3R4 liegen lassen). Den Triller in Takt 124 gibt es zum Glück nicht. Eine weitere übenswerte Stelle in Don Giovanni sind die H-Dur Umspielungen im Friedhofsbild (Nr.22) des Zweiten Aktes.

RAVEL: Daphnis et Chloé, 2.Suite.

Die 12-tolen des Beginns (es sind einige und einige wesentlich schwierigere mehr als hier gedruckt) sollen extrem leise und legato ohne jeden Akzent sein. Ich empfehle, mit Tempo 100 zunächst drei

Noten pro Schlag, dann vier Noten pro Schlag, dann sechs Noten pro Schlag zu üben, und schließlich bei den sechs Noten abzuwechseln zwischen sechs als zwei mal drei und drei mal zwei:



Zu „très lent“ stammt die Metronomangabe aus der Partitur und ist wohl auch dort schon ein Druckfehler: gemeint ist Achtel=66. Das Solo besteht aus wenigen Hauptnoten, zunächst drei Takte lang gis, dann cis, dann h, dann dis, dann ais, zuletzt d. Dabei gewinnt auch die Oberquart zum Hauptton mehr und mehr Bedeutung, erstmals angedeutet am cis, klar gezeigt mit h-e-h. Die übrigen Noten führen uns jeweils zum neuen Hauptton hin oder wieder hin. Sie müssen „souple“ sein, geschmeidig, fis3 soll zum Beispiel im ersten Takt (trotz Zählzeit auf vier) so unbetont klingen wie im zweiten Takt, der Unterschied im Rhythmus der Takte 6nach 176 und 6nach 177 darf kaum wahrnehmbar sein. Dabei erhalten wir (von Ziffer 176 bis 178) von Kontrabass und Harfe ein absolut strenges metrisches Gerüst, bestehend aus erstem, zweitem und viertem Achtelschlag. Beim Probespiel definieren wir durch den ersten Aufgang das Tempo dieses Achtelschlages, an das wir uns dann ganz genau halten müssen. Für Finger und Stütze zerlege man den Lauf in zwei Vierergruppen, was nach außen aber nicht hörbar sein soll; die zweite dieser Vierergruppen beginnt mit jenem e3, das Ravel höchstselbst in eis3 abgeändert hat, nachdem dies ein Flötist irrtümlich so gespielt habe, wie er dem Wiener Flötisten Josef Niedermayr erzählt hat. Nach Ziffer 179 folgen für alle vier Flöten exponierte Stellen (zu finden bei Zöllner), und auch der Schluss der ganzen Suite ist höchst übenswert (in der Partitur nachschlagen)

R. STRAUSS: Till Eulenspiegels lustige Streiche:

Die vier Takte bei Ziffer sechs folgen auf eine lärmige Orchestersteigerung. Sie werden abgesetzt und in etwas ruhigerem Tempo gespielt, bei Ziffer 7 gilt wieder das sehr lebhaftes Grundtempo (man bekommt „sechs-eins“ von der Oboe). Strauss hat hier der Flöte (parallel dazu auch zwei Fagotten) einen Zweivierteltakt in den Sechachteltakt hineinkomponiert. Man ignoriere zunächst den 6/8 und studiere die Stelle im 2/4 Takt (Beginn auftaktig, die erste Eins auf d2). Dreimal as2-f2-b1 auf die Zählzeit gibt den Fingern Sicherheit. Im zweiten Schritt passe man die Stelle in den 6/8- Takt. Am meisten Halt geben einem die wenigen Schwerpunkte aus der 2/4-Version, die noch erhalten bleiben. Unbedingt sollte auch die zwischen 1. und 2. Flöte wechselnde Solostelle von Ziffer 33 bis 35 studiert werden (der eine Viervierteltakt ist genau so lang wie ein Sechachteltakt und entsprechend flink abzuhandeln!).

R.STRAUSS: „Der Rosenkavalier“:

Bei der ersten Stelle versetze man sich in die Haut jenes Flötisten, der in der Menge der Bittsteller beim Lever der Marschallin endlos hat warten müssen, bis er endlich die Gelegenheit bekommt, sein virtuosos Können vorzuführen. Beim h3 darf Pavarotti ruhig etwas neidisch werden. Mit den ersten Noten nach h3 lasse man sich genügend Zeit. (Hans Reznicek empfahl, die ersten zwei Noten a3-g3 als Zweiergruppe zu spielen. Danach sind es die Triolen g-fis-e (Einstieg der Zweiten Flöte) und e-d-cis, die den Fingern Halt geben. Die zweite Stelle schildert die Panik des armen Friseurs Hippolite, der dero höchstes Missfallen erregt hat: „Mein lieber Hippolite, heut’ haben sie ein altes Weib aus mir gemacht!“ Der Rhythmus soll keinesfalls ins Triolische abgleiten. Man spiele Folgendes



so laut als möglich, die kleinen Nötchen praktisch auf den Schlag; die Stelle ist sehr offen.

STRAWINSKY: Petruschka

Zum Rhythmus nach Ziffer 3. Man denke sich zunächst die 7er, 5er und 8er Klammern sowie jegliche Takteinteilung weg und übe die vier Zeilen (Noten und Pausen!) mit Achtel=Achtel, gleichsam als Folge von einigen 7/8, 5/8 und 8/8 Takten. Wer die Sechzehnteltriolen b3-c4-b3 scheut, greife b3 mit L124 und R2 plus Trillerklappe I (=Bartolozzklappe 5), nein, keine dis Klappe! Für c4 hebt man dann nur die beiden Finger der Rechten und L1. Zweitens übe man die erste Zeile der Stelle gegen einen Dreivierteltakt des Metronoms (im Endausbau 138) so, wie es in der vorliegenden zweiten Fassung gedruckt ist. Drittens übe man isoliert die acht Noten auf einen Dreivierteltakt des Metronoms. Man bekomme ins Gefühl, wie viel schneller die Noten unter der 8er Klammer zu sein haben im Vergleich zu jenen unter der 7er Klammer. Dazwischen liegt das Tempo der Noten unter der 5er Klammer. Denn es gehen 7 bzw. 7 ½ bzw. 8 Noten in einen ¾-Takt. Oder simpler ausgedrückt: 7=schnell, 5=schneller, 8=am schnellsten! Druckfehler: Die zweite Achtergruppe ist an die erste anzugleichen, also letzte Note a3 statt g3. Die Kadenz charakterisiert den passe-passe, den Taschenspielertrick, also fantasievoll und ohne jede Anstrengung zu spielen, das Vibrato weder intensiv noch schnell.