TIBIA

MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

2/76

INHALT

Karl Ventzke
Dr. J. J. H. Ribock (1743—1785)

Peter Förtig
Zu Berios „sequenza per oboe solo"

Linde Höffer-v. Winterfeld
Griffkombinationen und Klangfarben auf der Blockflöte

Hermann Moeck
Auf Holz geblasen

Das Porträt: Konrad Lechner

Berichte, Rezensionen, Informationen

Sonderbeilage: Neuerscheinungen für Holzbläser 1975/76

MOECK VERLAG CELLE

Karl Ventzke: Dr. J. J. H. Ribock (1743—1785). Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Querflöte (65)

Peter Förtig: Zu Luciano Berios „sequenza per oboe solo" (72)

Linde Höffer-v. Winterfeld: Griffkombinationen und Klangfarben auf der Blockflöte (77)

Hermann Moeck: Auf Holz geblasen. Wissenswertes über ein Baumaterial für Musikinstrumente (81)

Das Porträt: *Konrad Lechner über sich selbst* (89)

Berichte (95): *Blockflötenkursus Hannover / Amico Dolci spielt neue Blockflötenkompositionen / Seltenes aus Berlin / Neue Musik für Flöte in Darmstadt / Bläsermusik in Witten 1976 / Interpretationskursus in Basel / Blockflötenunterricht an italienischen Konservatorien / Ein neues Blasinstrument / Musikinstrumenten-Auktionen bei Sotheby in London*

Zeitschriften-Rundschau (104)

Bücher (107)

Noten (114)

Schallplatten (121)

Nachrichten (127)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. Heft 2/1976

Herausgeber: Nikolaus Delius, Gerhard Braun, Bernhard Böhm

Schriftleitung: Herbert Höntsch, Postfach 143, D-3100 Celle 1 Telefon (0 51 41) 2 80 36

Ständige Mitarbeiter Inland: Ilse Hechler, Celle; Linde Höffer-v. Winterfeld, Berlin; Armgard Pudelko, Hannover; Dieter Klöcker, Freiburg/Br.

— *Ausland:* Tsuneko Arakawa, Yokohama; Dr. Walter Bergmann, London; Geir Bremnes, Tolvsrod/Norwegen; Michel Desroches, Chambly, Qué./Canada; Roman Escalas, Barcelona; Irmgard Knopf-Matthiesen, Kopenhagen; Ernst Kubitschek, Wien; Karl Lenski, Antwerpen; Frank Nagel, Riehen/Schweiz; Drs. Mirjam Nastasi, Voorburg/Holland; Czeslaw Palkowski, Warschau; Giancarlo Rostirolla, Rom

Verlag und Vertrieb: Moeck Verlag+Musikinstrumentenwerk, Postfach 143, D-3100 Celle 1

Erscheinungsweise: dreimal jährlich

Bezugskosten: Jahresabonnement DM 16,50 zuzüglich Versandspesen

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 143, D-3100 Celle 1. Telefon (0 51 41) 2 80 36; Telegramme: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 1 — DM 30,— (1/16 Seite) bis DM 400,— (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für besondere Placierungswünsche

Gezeichnete Beiträge stellen nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber, der Schriftleitung oder des Verlages dar. Nachdruck — auch teilweise — nur mit vorheriger Genehmigung des Verlages. Unverlangt eingesandte Manuskripte können nur zurückgesandt werden, wenn Rückporto beiliegt.

Gesamtherstellung: Druckerei Borek KG, Grafische Betriebe, Braunschweig. Titelentwurf Karl-Heinz Lingner. Printed in Germany

© 1976 by Moeck Verlag+Musikinstrumentenwerk, Celle

Dr. J. J. H. Ribock (1743—1785)

Karl Ventzke

Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Querflöte

Als „J. J. H. R." im Jahre 1782 seine „Bemerkungen über die Flöte . . ."[1] in den Druck gab, hatte sich noch niemand in einer derartigen Veröffentlichung mit Detailproblemen der Querflötenkonstruktion so gründlich befaßt.

Quantzens Autorität als Flötenlehrer war über seinen 1780 in zweiter Auflage erschienenen „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" weithin noch nahezu unangefochten, und das von ihm gelehrte Instrument mit 1—2 Fußteilklappen war fast ausschließlich in Gebrauch. Erst Anfang März 1783 begegnete der reisende Flötenvirtuose Dulon — auf seiner vierten „musikalischen Wanderung" durch Norddeutschland — bei einem Dilettanten in Lüneburg zum erstenmal einer Flöte „mit mehreren Klappen", wonach sein Vater als gelernter Goldschmied ein Modell nahm, es sofort übertrug und bei gleicher Gelegenheit „die lange F-Klappe, welche für den kleinen Finger der linken Hand bestimmt ist", dazuerfand[2]. Seine Inventionsflöte („so nennt man nämlich diejenigen, woran mehr als zwey Klappen befindlich sind") war im September 1783 am Hofe in Neubrandenburg etwas derartig „Neues und Seltenes", daß er sich veranlaßt sah, sie der preußischen Prinzessin „für sechs Louisd'or nebst einer Quantzischen Flöte mit drey Mittelstücken und dem dazu gehörigen Kasten"[3] zu überlassen.

In nord- und mitteldeutschen Kennerkreisen bevorzugte man zu dieser Zeit offensichtlich Flöten von Quantz und Kirst in Potsdam[4], Grenser in Dresden und Tromlitz in Leipzig[5]. Gerade in kleineren Städten gehörte es zur gängigen Übung, daß neben durchreisenden Virtuosen auch ortsansässige Dilettanten des gebildeten Standes öffentlich musizierten. Die meisten Spieler — ob Berufsmusiker oder Liebhaber — gaben sich mit ihren Instrumenten zufrieden und suchten mit den jeweils vorhandenen instrumentalen Unvollkommenheiten beim Spiel recht und schlecht fertig zu werden.

Der Arzt und Liebhaberflötist J. J. H. Ribock in der Kleinstadt Lüchow im Lüneburgischen war nicht von dieser Art. Er übte freimütig Kritik an den zeitgenössischen Querflöten, machte detaillierte Vorschläge „zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben" und gab als erster im deutschsprachigen Bereich Griff- und Trillertabellen für die Querflöte mit fünf Klappen heraus.

Über das Leben Ribocks ist bisher kaum mehr bekannt, als Gerber überliefert hat[6], und wir werden sehen, daß dessen ohnehin spärliche Angaben eine für die spätere Beurteilung Ribocks verhängnisvolle Unrichtigkeit enthalten. Die Bemühungen Ribocks um eine konstruktive Weiterentwicklung der Querflöte im ausgehenden 18. Jahrhundert sind, da niemand an ihnen vorbeikommt, in allen flötenhistorischen Arbeiten mehr oder weniger eingehend erörtert, meistens aber ziemlich im Schatten der Persönlichkeit von J. G. Tromlitz gesehen und als die eines undankbaren und sich über seinen Lehrer ungeziemend erhebenden Schülers interpretiert worden.

Wer war Ribock und was läßt sich über sein Verhältnis zu Tromlitz sagen?

[1] Die Fußnotenziffern im Text beziehen sich auf die Rubrik „Quellen und Anmerkungen" am Schluß dieses Beitrags (S. 70 f.)

1. Ribocks Leben in chronologischer Übersicht

Da zusammenhängende Angaben über Ribocks Leben nicht überliefert oder bisher nicht bekannt sind, erfolgt für die aufgenommenen Daten ein Einzelnachweis der Quellen gegebenenfalls mit Kommentierung. Es sind auch solche zeitgenössischen Nachrichten aufgenommen worden, die mit Ribocks familiärem Leben und seinen flötebezogenen Aktivitäten indirekt zusammenhängen.

1743 12. 9. Justus Johannes Heinrich Ribock (gelegentlich auch: Riebock, Riboc) in Egestorf/Lüneburger Heide geboren [7]. Vater: Johann Heinrich Ribock, geb. 1696 in Gorleben über Lüchow, von 1735 bis zu seinem Tode am 22. 3. 1753 Pastor in Egestorf [8]

1756 Ribocks Bruder David Georg (geb. 1738) erwirbt Bürgerrecht in Lüchow [9].

1760 24. 10. Immatrikulation Ribocks an der Universität Helmstedt [10]

1761/62 Ribock Student in Rinteln [11]

1762 14. 5. Immatrikulation Ribocks als Medizinstudent in Halle [12]

26. 10. Immatrikulation Ribocks als Medizinstudent in Göttingen [13]

1763 16. 9. Promotion Ribocks zum Dr. med. in Göttingen [14]

1770 Ribocks Bruder Johann Wilhelm (geb. 1747) erwirbt Bürgerrecht in Lüchow [15].

Nachdem Ribock eine Flöte von Wietfeld in Burgdorf benutzt hat [16], erfolgt etwa

1777 die Aufnahme der Korrespondenz mit J. G. Tromlitz in Leipzig wegen Flötenbau und -spiel; Kauf der ersten Flöte von Tromlitz mit Gis- und B-Klappe [17].

1781 Ribock lernt Louis Dulon, den Vater des blinden Flötenvirtuosen L. Dulon, in Stendal kennen [18].

1782 Druck der *Bemerkungen über die Flöte* ... (bis Seite 50) bei Dan. Christ. Franzen und Grosse in Stendal, deren Ausgabe jedoch „von einer Zeit zur anderen verzögert wurde“ [19].

1783 7. 3. Besuch der Dulons bei Ribock in Lüchow [20]

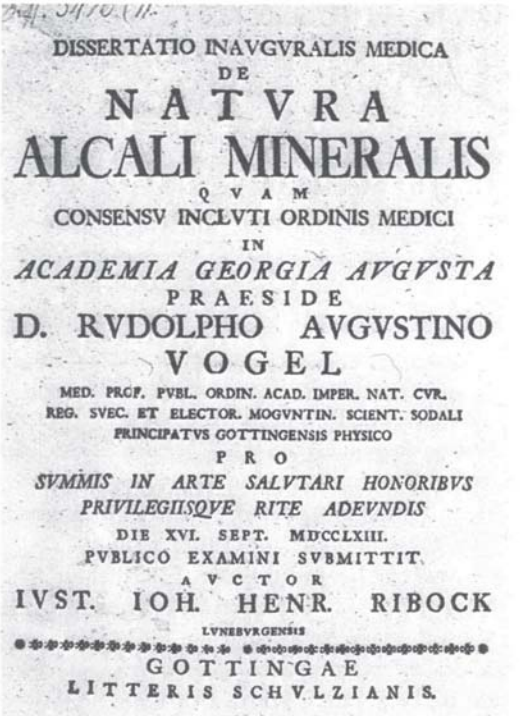
20. 6. Im *Magazin der Musik* Band I (Hrsg. Cramer), Hamburg 1783, S. 686—736 erscheint Ribocks Aufsatz „Über Musik; an Flötenliebhaber insonderheit“ (abgeschlossen am 12. 4. 1783) mit besonderem Lob des Herausgebers für die „so sehr gedachte und mit soviel Erfahrung geschriebene Abhandlung“ [21].

9. 11. Im Band II des genannten *Magazin der Musik* erscheint auf S. 1013—1021 eine „Nachricht von Tromlitzischen Flöten“ mit Hinweis auf c^2-Klappe. Ribock bestellt aufgrund dieser Nachricht eine weitere Tromlitzflöte mit der angezeigten Klappe, erhält sie aber nicht. Daraufhin Abbruch der Korrespondenz zwischen Tromlitz und Ribock und eigene Flötenbau-Versuche Ribocks [22].

1784 Etwa Anfang des Jahres werden Ribocks *Bemerkungen* ... mit einer „Nachschrift“ und Druckfehlerberichtigungen veröffentlicht [23].

2. 6. Ribocks Ehefrau Susanne Catharina geb. Bruns verstirbt in Lüchow an „Auszehr“ [24].

Etwa um die Jahresmitte veröffentlicht Tromlitz eine weitere „Nach-



DISSERTATIO INAVGVRALIS MEDICA
DE
NATVRA
ALCALI MINERALIS
QVAM
CONSENSV INCLVTI ORDINIS MEDICI
IN
ACADEMIA GEORGIA AVGVSTA
PRAESIDE
D. RVDOLPHO AVGVSTINO
VOGEL
MED. PROF. PVBL. ORDIN. ACAD. IMPER. NAT. CVR.
REG. SVEC. ET ELECTOR. MOGVNTIN. SCIENT. SODALI
PRINCIPATVS GOTTINGENSIS PHYSICO
PRO
SVMMIS IN ARTE SALVTARI HONORIBVS
PRIVILEGIISQVE RITE ADEVNDIS
DIE XVI. SEPT. MDCCLXIII.
PVBLICO EXAMINI SVBMITTIT
AVCTOR
IVST. IOH. HENR. RIBOCK
LVNEBVRGENSIS
GOTTINGAE
LITTERIS SCHVLZIANIS.

Titelblatt der Dissertation Ribocks *

* Im Besitz der Bayrischen Staatsbibliothek München, die uns dankenswerterweise ein Dia überließ (*Red.*)

richt" von seinen Flöten „auf einem ganzen Bogen", worin „mehr von ihm stehet" (als Antwort auf Ribocks *Bemerkungen* . . .)[25].

9.—21. 11. Dulon in Leipzig. Er erfährt bei Tromlitz-Besuchen, daß Ribock Lüchow verlassen „und sich nach Hannover begeben habe" und erhält Tromlitzens „Aufsatz über die Flöte", worin Ribocks Gelenkklappen „in etwas zu bittern Ausdrücken sehr scharf getadelt" werden[26].

1785
25. 1.—4. 2. Dulon in Hannover, wo er „einen sehr vergnügten Tag" bei Ribock verlebt, „welcher sich hier ansäßig gemacht hatte"[27].

um 1785 Ribocks Tod. Ein Aufenthalt bzw. der Tod Ribocks ist um diese Zeit weder in Lüchow noch in Hannover amtlich nachzuweisen[28].

1786 Tromlitzens *Kurze Abhandlung vom Flötenspielen* erscheint bei Breitkopf in Leipzig („Dieser R. ist nun todt . . .")[29].

15.—23. 10. Dulon in Hannover. Er kauft eine von Ribock verfertigte Flöte „aus seinem Nachlaß" und muß gestehen, „ohne irgend Jemand zu viel zu thun, daß ich Flöten von sogenannten Meistern in Händen gehabt, die meiner Ribockischen in jeder Hinsicht nachstehen müssen"[30].

1791 Tromlitz über „den Mann, der das schöne Werk von der Flöte geschrieben hat: er heißt Ribock. Jetzt lebt er nicht mehr; er gab sich für einen Arzt aus, und wohnte zuletzt in Hannover"[31], und an anderer Stelle: „Es giebt Leute, die gern einen großen Nahmen haben wollen, und wenn es auch dabey auf andrer rechtschaffenen Männer Ehre ankommen sollte, wie an dem verstorbenen Arzte, Nahmens Ribock und seiner Scarteke zu ersehen, welche ich bey gelegener Zeit einmahl von Wort zu Wort erklären werde, damit doch seine blinden Anhänger sehen, was sie haben"[32].

1802 Dulon über Ribock als Flötenspieler und Mensch: „Was also seinen Ton betrifft, so war er gerade nicht schlecht zu nennen; indeß suchte Ribock eine besondere Ehre darin, das D und Es in der Tiefe mit solcher ungeheuern Gewalt herauszuschmettern, daß einem die Ohren hätten gellen mögen. Doch erstreckte sich dies nur auf diese beyden Töne . . . Von seinem Vortrag wird es nun wohl jedem Kenner von selbst einleuchten, daß dieser unter aller Kritik war . . . Als Mensch betrachtet, hatte er einen sehr gefälligen Charakter, und war in seinem Umgang ein Mann, wie es wenige giebt; er besaß nicht gemeine Kenntnisse, und viel Lebensart"[33].

2. *Ribocks „Bemerkungen über die Flöte, und Versuch einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben" — Eine Inhaltsübersicht*

Welche Motive Ribock zu dieser Schrift veranlaßten, gibt er in seinem Aufsatz „Über Musik" zu erkennen, aus dem folgende Passagen zitiert seien[34]: „Bey der Flöte . . . bläset ein schlechter Bläser immer schlecht, ein guter Bläser schlecht auf der schlechten Flöte, auf einer jeden, sonst guten, darum noch nicht gut . . . Hier tritt eine sonderbare Verwickelung ein zwischen Spieler und Instrumentmacher, der keiner des andern feinster Kunst entbehren kann, um etwas gutes zu liefern. Und in Wahrheit also, wenn es jedem Instrumentalisten nützlich und nöthig ist, sein Instrument, auch dessen Baue nach, zu kennen, so ist es dem Flötenisten vor allen andern insonderheit. Aus diesen Gründen habe ich meine Bemühung in freyen Stunden eine Zeit lang hierauf verwandt, und in einer kleinen, durch die Schuld eines ganz incorrigibeln Verlegers nur gar zu sehr durch Druckfehler und falsche Zeichnungen verunstalteten und zum Theile unbrauchbar gemachten Abhandlung, Anleitung dazu gegeben. Durch Befolgung derselben kann künftig jedweder, der nicht ganz mißgestaltet ist, wenigstens einen so guten Ton erhalten, als bisher nur diejenigen zu haben pflegten, die man für recht gute Bläser hielt, und zwar ohne sehr vom Ansatze zu dependiren, zu jeder Zeit und Stunde, bey gutem Ansatze aber sicherlich mehr leisten, als bisher hierin ein Mensch geleistet. Man glaube nicht, daß ich zuviel sage: es sind Thatsachen, die jeder bey sich wahrmachen und realisiren kann; indem ich kein Arcanum aus meinen Entdeckungen gemacht, sondern alles deutlich genug beschrieben habe."

Die Jahreszahl 1782 im Titel dürfte sich nur auf den Druck des ersten Teiles bis Seite 50 beziehen. Veröffentlicht wurde das Werk erst mit einer „Nachschrift" (Seite 51—62), aus deren Einleitung zu entnehmen ist, daß die Ausgabe des ersten Teiles „von einer Zeit zu andern" so verzögert wurde, daß Ribock aufgrund einer „gewissen Nachricht"[35] noch eine Flöte (bei Tromlitz) bestellte, diese aber nicht erhielt und nach nochmaligem Briefwechsel selbst mit einem Drechsler zu arbeiten anfing. Die Ergebnisse dieser eigenen Arbeiten miteinbezogen, dürfte das „Pamphlet" mit Nachschrift, Korrekturen des 1. Teiles und Zeichnungen frühestens Anfang 1784 erschienen sein.

Für die Anlage des Werkes gilt, was Ribock auch seinem Beitrag „Über Musik" voransetzt: es handelt sich um Beobachtungen und Bemerkungen, von ihm „so wie sie entstanden sind, einzeln, und ohne um systematischen Zusammenhang und Anordnung bekümmert zu seyn"[36], niedergeschrieben. Die folgende Inhaltsübersicht mag in Stichworten anzeigen, welche Themen und Probleme Ribock behandelt:

S. 1—4 Unterschiede der Tromlitz- und Kusder-Flöten mit vier Klappen; Mängel der ersten Tromlitzflöte Ribocks.

5—14 Ausführliche Beschreibung, wie Ribock der mangelhaften Klappendeckung beikommt; Beschreibung seiner Gelenkklappen.

15—16 Auch die zweite Tromlitzflöte (mit F-Klappe) hat Mängel; Ribock erfindet eine F-Klappe für den rechten Daumen.

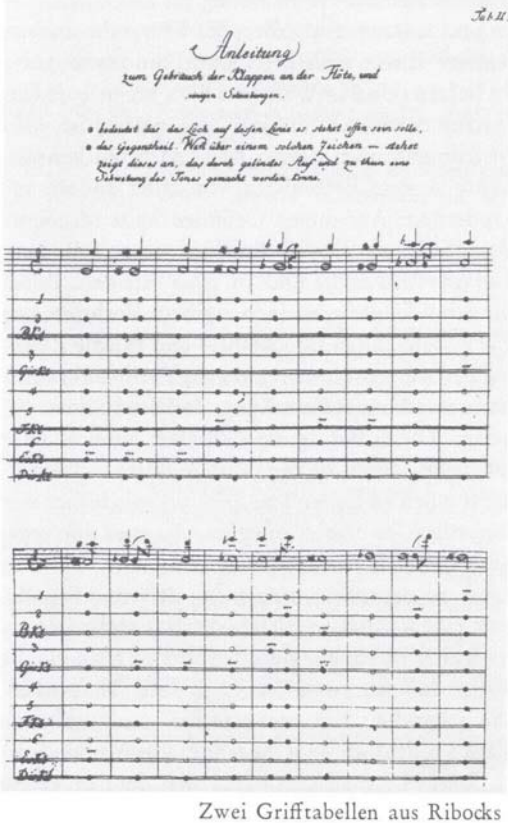
18—22 Schwierigkeiten bei der Handhabung der Mehrklappenflöte und Erläuterung der Ribockschen Grifftabellen.

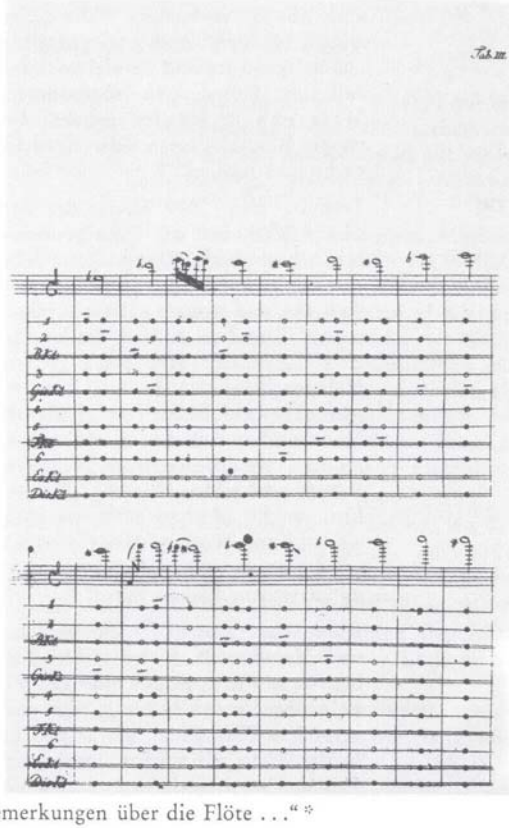
22—25 Über Ursachen eines schlechten Ansatzes und Möglichkeiten, den Ansatz durch Veränderungen am Kopfstück der Flöte zu verbessern.

25—26 Da Tromlitz ablehnt, verschiedene Kopfstücke nach Ribocks Aufriß zu bauen, schnitzt Ribock selber seine Kopfstücke mit inneren und äußeren Ausschnitten zurecht.

---

* Im Besitz der Bayrischen Staatsbibliothek München, die uns dankenswerterweise ein Dia überließ (*Red.*)





Zwei Grifftabellen aus Ribocks „Bemerkungen über die Flöte ..." *

28—31 Ribock bearbeitet die dritte Flöte von Tromlitz nach seiner Methode und ist mit diesem Instrument sehr zufrieden.

31—38 Vergleich der Flöten von Quantz, Kirst, Grenser und Tromlitz.

38—41 Über Möglichkeiten, die Einzapfung der Flötenteile zu verbessern.

41—50 Betrachtungen über verschiedene Materialien und einige Ratschläge zur besseren Handhabung von Flöten.

„Nachschrift"

51—53 Tromlitz will die von Ribock bestellte Flöte mit c^2-Klappe nicht bauen — also läßt Ribock bei einem Drechsler „unter meinen Augen und Anleitung" ein neues Mittelstück mit c^2-Klappe machen; Vorteile dieser Klappe und eines verlängerten Zapfens am Mittelstück.

54—60 Der „Hauptzweck dieses Anhangs": Erörterungen über die Frage, „ob die Güte einer Flöte mehr auf dem Verhältnisse der absoluten Weite zur Länge, oder vielmehr auf der Gestalt und Form jener proportionirten Weite ankomme".

61—62 Ein „Project": Flöten aus Messingblech mit Ummantelung aus papier maché.

62 Berichtigung der Druckfehler.

Kupfertafeln

Eine mit 18 figürlichen Darstellungen: Querschnitte und Draufsichten von Flötenkopfstücken mit Ausschnitten, Gelenkklappen, c^2-Klappe

Sechs mit Grifftabellen:

a) „Anleitung zum Gebrauch der Klappen (Es, Dis, F, Gis, B) an der Flöte und einigen Schwebungen"

b) „Anleitung zu Trillern auf der Flöte"

3. Ribocks Verhältnis zu Tromlitz

Während Gerber etwas summarisch mitteilt, daß sich Ribock in der Kunst des Flötenspiels „zu Leipzig, unter Tromlitz, wahrscheinlich schon als Student gebildet"[37] habe, präzisiert Demmler (im Anschluß an Grenser), daß „der Medizinstudent J. J. H. Ribock 1759 beim Tromlitz Flötenunterricht genommen habe und 1761 als Dr. med. nach Lüchow im Lüneburgischen gegangen sei"[38]. — Schon ein Blick auf die Daten der Lebensübersicht für Ribock zeigt die Unhaltbarkeit dieser Angaben. Abgesehen davon, daß Ribock in den Leipziger Universitäts-Matrikeln überhaupt nicht erscheint[39] und Tromlitz wie auch Ribock niemals eine Schülerschaft im eigentlichen Sinne des Wortes behauptet oder auch nur angedeutet haben, besteht aller Anlaß anzunehmen, daß beide niemals persönlich einander begegneten. Dafür gibt Ribock selbst eine Bestätigung, wenn er im Zusammenhang mit Ansatzproblemen über Tromlitz formuliert: „So ist es, zu Folge einer Silhouette, bei Herrn Tromlitz, der, wie man sagt, ein großer Flötenbläser ist"[40]. Ein persönlicher Schüler braucht weder nach einer Silhouette noch nach einem „man sagt" zu urteilen.

Wo, wann und wie Ribock das Flötenspiel erlernte, ist nicht exakt überliefert. Er selbst berichtet mehr beiläufig[41]: „Wie ich anfieng zu blasen, hatte ich eine ordinäre Marktflöte, in die ich indessen nicht wenig verliebt war. In der Absicht, ihr recht zugutezuthun, versah ich sie oft mit Oele, salbte sie aber endlich fast stumm, zur Hälfte wenigstens weg den Ton." Dieser Hinweis, das Fehlen jeder Angabe eines Lehrers (obwohl Ribock sonst mit Namensangaben durchaus nicht geizt[42]), wie auch das ständige Selbsthilfebemühen in Fragen der Flötenpraxis legt die Vermutung nahe, daß Ribock erst in späteren Jahren (in Lüchow?) auf autodidaktischem Weg, vielleicht mit Hilfe von Quantzens „Versuch . . .", zum Flötenspiel kam.

In dieser Richtung liegt gewiß auch der Stolz motiviert, mit dem Ribock hervorhebt, daß er die Griffe seiner Tabellen „ganz . . . alle selbst entdeckt"[43] habe, „bis auf das c^4, welches mir Herr Hoboist Telchhaus[44], und das mit c^3 abwechselnde und durch Bögen verbundene h^2, welches Herr Stadtmusicus Marquard[45] mir gewiesen". Er kann sich schließlich als selbstwert- und sendungsbewußter Selfmademan auch nicht Seitenhiebe auf eine gewisse Spezies der Professionellen verkneifen, wenn er — mit Wohlgefallen auf sein eigenes Werk blickend — wie folgt formuliert: „Mehr, denke ich, läßt sich nicht verlangen, und ein solches Instrument ist schon einiges Aufwandes an Geld und Mühe für einen werth, der etwas mehr als sein Handstückchen aus dem Schulmeistertone zu spielen gemeint ist, und nicht blos, gleichgültig oder gar murrend, seine tägliche Nahrung und Nothdurft herausbläset . . . Viele, zumal unter professio-

nirten Musikern, werden freilich von dergleichen Neuerungen nicht hören wollen, und nicht wenigere werden, für's erste noch, mich auf eben so mannigfaltige Art verachten oder verschmähen, als mannigfaltige Triebfedern zu solchem Verfahren es giebt"[46].

Bevor Ribock den Kontakt mit Tromlitz aufnahm, benutzte er offenbar eine Flöte des Burgdorfer Instrumentenmachers Wietfeld[47]. Vielleicht besaß er damals auch schon die Flöte des Londoner Instrumentenbauers Kusder, die er mehrmals mit Tromlitzens Flöten vergleicht. Als gutsituierter Arzt konnte er sich gewiß mehrere Flöten leisten, ob die von ihm genau beobachteten „mehr als 12 Flöten, alle von verschiedener Hand"[48], später auch sein Eigentum waren, kann nicht mit Gewißheit gesagt werden.

Wenn Tromlitz 1786 schreibt, er habe die Korrespondenz mit Ribock über Probleme des Flötenbaues und -spiels nach „beynahe 7 Jahren"[49] abgebrochen, dann ergibt die Rückrechnung — ausgehend von 1784 als Erscheinungsjahr der Ribockschen Schrift mit den Angriffen auf Tromlitz —, daß beide um 1777 zuerst brieflich verkehrten und daß Ribock um diese Zeit die erste Flöte von Tromlitz erhalten haben dürfte.

Während ihres fast siebenjährigen brieflichen Verkehrs, den Tromlitz freilich als „ohnentgeltlichen Unterricht"[50] deklariert, kaufte Ribock drei Flöten von Tromlitz. Für Ribock konnte Tromlitz zunächst nichts anderes sein als ein solider und kenntnisreicher Flötenbauer.

Wir haben indessen (noch) keine Möglichkeit, genau und historisch getreu darzustellen, wie es zu den später mit ziemlicher Schärfe ausgetragenen Feindseligkeiten zwischen Tromlitz und Ribock kam, und klar zu entscheiden, auf wessen Seite mehr Recht liegt; es fehlt sowohl der Briefwechsel zwischen beiden als auch die von Tromlitz im Jahre 1784 herausgegebene Schrift, von der Dulon berichtet[51].

Denkbar und zu vermuten ist, daß Tromlitz in den Briefen an seinen „Kunden" Ribock allzusehr den rechthaberischen und überheblichen Schulmeisterton hervorkehrte, konkrete Fragen und Vorschläge des engagierten Tüftlers Ribock mit geringschätzigem und allgemein gehaltenem Palaver über bewährte, aber allzu subjektive „Erfahrungen" negativ beantwortete und so den Unwillen Ribocks erregte. Hervorzuheben ist aber, daß Ribock seine Kritik an Tromlitzischen Flötendetails stets sachlich begründete, sonst aber von „den meistens sehr guten Tromlitzischen"[52] Flöten anerkennend spricht und den Namen von Tromlitz bei den freilich auf diesen bezogenen persönlichen Angriffen im Anhang seiner Schrift gar nicht erwähnt.

Die fehlende Überzeugungskraft der Ansprüche und sarkastischen Beschuldigungen des nachtragenden Tromlitz[53] waren jedoch schon den Zeitgenossen nicht verborgen geblieben. Gerber meint, daß „Hr. Tromlitz, bey diesen seinen Vorwürfen und Ausfoderungen zum Kampfe, nicht viel zu wagen (hatte), da sein Gegner sich nicht mehr verantworten konnte"[54].

Quellen und Anmerkungen

1 Der vollständige Titeltext dieser Schrift lautet: *J. J. H. R. / Bemerkungen / über die Flöte, / und / Versuch / einer kurzen Anleitung / zur / besseren Einrichtung und Behandlung / derselben. / Exercitatio artem paravit — non in / quaestum tamen aut mercedem. / Tacit.Mor.Germ. / Stendal, / bey Dan. Christ. Franzen und Grosse. 1782.*
Hier künftig abgekürzt: Bemerkungen.
Nach Kayser's Bücherlexikon betrug der Preis 16 Groschen. Eine Reprint-Ausgabe wird im Rahmen der „Flute Library" des Verlages Frits Knuf, Buren (Gld)/Holland, vorbereitet.

2 Siehe *Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen* ... (Hrsg. C. M. Wieland)
1. Theil Zürich 1807
hier künftig abgekürzt: Dülon I
2. Theil Zürich 1808
hier künftig abgekürzt: Dülon II
Unser Zitat stammt aus Dülon I, S. 179—180. Es ist demnach irrig, die Erfindung dieser Klappe Tromlitz zuzuschreiben, der sie erstmals 1786 erwähnt.

3 Dülon I, S. 248—249; ein Louisd'or = ca. 150 DM

4 Über Quantz und Kirst als Flötenbauer siehe J. Zimmermann: *Die Flötenmacher Friedrichs des Großen,* in: Zeitschrift für Instrumentenbau, Jg.

60, Breslau 1940, S. 159. Auch Dülon bevorzugte im allgemeinen Flöten von Kirst (Dülon II, S. 47)

5 Siehe F. Demmler: *Johann George Tromlitz (1725—1805). Ein Beitrag zur Entwicklung der Flöte und des Flötenspiels.* Phil. Diss. FU Berlin 1961.

6 Siehe E. L. Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. 3. Theil.* Leipzig 1813.

7 Pastor Dietze, Egestorf 18. 7. 70 a. d. Verf.

8 Siehe *Die Pastoren der Landeskirchen Hannovers* ... (Hrsg. Ph. Meyer), Band 1, Göttingen 1941. Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Pastor Hart in Gessel.

9 Stadtverwaltung Lüchow 16. 1. 70 a. d. Verf.

10 Niedersächs. Staatsarchiv Wolfenbüttel 18. 8. 70 a. d. Verf.

11 Nach *Die Studenten der Universität zu Rinteln* (Hrsg. Woringer), Leipzig 1939.

12 Archiv der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 28. 9. 70 a. d. Verf.

13 Universitätsarchiv Göttingen 1. 12. 70 a. d. Verf.

14 Exemplar seiner *Dissertatio Inauguralis Medica de Natura Alcali Mineralis* ... in Bayer. Staatsbibliothek München, 4° Diss. 3476/11

15 wie 9

16 Siehe Bemerkungen S. 4, ferner auch G. Hart: *Die Holzblasinstrumentenmacher Wietfelt,* in: Das Musikinstrument, Jg. 1963, Frankfurt a. M., S. 681/82

17 Siehe Seite 68 dieser Arbeit

18 Dülon I, S. 181

19 Bemerkungen, S. 51

20 Dülon I, S. 181 ff.

21 Siehe S. 736 des genannten Bandes

22 Bemerkungen, S. 51

23 Siehe Seite 69 dieser Arbeit

24 Kirchenbuchamt Lüchow 2. 9. 70 a. d. Verf.

25 Siehe J. G. Tromlitz: *Kurze Abhandlung vom Flötenspielen,* Leipzig 1786. Hier künftig abgekürzt: Tromlitz 1786.

Unser Zitat steht auf S. 17. Die gemeinte „Nachricht" konnte bisher noch nicht wieder aufgefunden werden.

26 Dülon II, S. 32/33

27 Dülon II, S. 68

28 Negativ waren auch Nachforschungen durch die Ev.-Luth. Kirchenbuchämter in Braunschweig, Celle, Uelzen und Lüneburg. Demnach müssen Ort und Zeit des Todes von Ribock weiter offen bleiben.

29 wie 25

30 Dülon II, S. 397/98 und Dülon I, S. 185

31 Siehe J. G. Tromlitz: *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen.* Leipzig 1791, S. 18.

32 wie 31 im „Vorbericht", S. XX

33 Dülon I, S. 186/187

34 In: *Magazin der Musik,* Bd. I (Hrsg. Cramer). Hamburg 1783, S. 691

35 Es handelt sich um die „Nachricht von Tromlitzischen Flöten", erschienen im *Magazin der Musik* am 9. 11. 1783, S. 1013—1021.

36 wie 34

37 wie 6, S. 846—847

38 wie 5, S. 30

39 Siehe *Die jüng. Matrikel der Universität Leipzig,* III. Bd., 1709—1809 (Hrsg. Erler), Leipzig 1909. Ferner Auskunft des Archivs der Karl-Marx-Universität 19. 10. 70 a. d. Verf.

40 Bemerkungen, S. 23; der Schattenriß konnte bisher nicht gefunden werden

41 Bemerkungen, S. 49/50

42 So schlägt Ribock z. B. vor, Klappenpolster aus der resina elastica zu versuchen, einem elastischen Material, das der preuß. Generalchirurgus Theden (1714—97) für Katheter verwendete (Bemerkungen, S. 4), oder er empfiehlt einen Oellack der Herren Stobwasser in Braunschweig (Bemerkungen, S. 8).

Stobwasser, Joh. Hch. (1740—1829); Lackwarenfabrikant in Braunschweig. ADB 36, 275 und Thieme/Becker, Künstlerlex., 32, 68.

Theden, Joh. Chr. Ant. (1714—97). ADB 37, 668.

43 Bemerkungen, S. 20

44 Nikolaus Heinrich Telchhaus diente, als er sich 1784 zum zweiten Male um die Stelle des Ersten Stadtmusikus in Lüneburg bewarb, seit 21 Jahren als 1. Oboist im Lüneburger Regiment.

45 Wilhelm Marquard hatte von 1771—1784 die Stelle des Ersten Stadtmusikus in Lüneburg; er diente vorher im Artillerie-Regiment Harburg.

Die Auskünfte zu 44 und 45 verdanke ich Frau Dr. Thierfelder, Leiterin des Stadtarchivs Lüneburg.

46 Bemerkungen, S. 30

47 wie 16

48 Bemerkungen, S. 25

49 Tromlitz 1786, S. 16

50 wie 49

51 Dülon II, S. 32/33

52 Bemerkungen, S. 3

53 wie 5, insbes. S. 30 ff.

54 wie 6, S. 847.

Zu Luciano Berios „sequenza per oboe solo“

Peter Förtig

Der Gedanke der Werkreihe ist in der Kunst uralt und keineswegs auf musikalische Kunstwerke beschränkt. Für eine Komposition als Teil einer solchen Werkreihe stellt sich zunächst die Frage, wie weit sie sich einem größeren Zusammenhang nicht als fragmentarisches, ergänzungsbedürftiges Gebilde, sondern als besondere Ausprägung einer den Zyklus beherrschenden Grundidee einfügen läßt.

Unter dem Titel *Sequenzen* (sequenza per ...) hat der italienische Komponist Luciano Berio eine solche Werkreihe im Jahre 1958 begonnen. Wie die jüngst erfolgte Uraufführung einer *sequenza IX per violino solo* zeigt, ist sie noch nicht abgeschlossen. Mag das erste Stück, eine Sequenz für Flöte, zunächst noch als Einzelstück konzipiert gewesen sein — fünf Jahre trennen es von seinem Nachfolger, der Sequenz für Harfe (Nr. II, 1963) —, der Plan eines Zyklus für Soloinstrumente scheint in den sechziger Jahren Gestalt angenommen zu haben. In rascherer Folge entstehen nun: Die *sequenza III* für Frauenstimme (auch die menschliche Stimme als Instrument mit einer Fülle teilweise schon bekannter, teilweise neuentdeckter Möglichkeiten der Tongebung und des Ausdrucks), die beiden Sequenzen IV (für Klavier) und V (für Posaune), als sechstes Werk des Zyklus die 1967 entstandene Bratschensequenz und als Nr. VII die hier zu erörternde *sequenza per oboe solo* (1969).

Daß der Komponist den Sequenzen innerhalb seines umfangreichen Schaffens keine geringe Bedeutung zumißt, zeigen die in jüngerer Zeit erfolgten Umarbeitungen einiger Werke dieser Reihe jeweils zu einer Art „Konzertstück“ für das betreffende Soloinstrument und verschiedenartige Ensembles unter dem Titel *Chemins*. Allein von der Bratschensequenz leiten sich drei verschiedene Bearbeitungen (*Chemins II a, II b, III*) ab, die eine Erweiterung und Weiterentwicklung des ursprünglichen Materials bringen. Berio spricht davon, daß sich die verschiedenen Versionen „wie die Schichten einer Zwiebel“ übereinanderlagern, jede für sich bestehend, zugleich eine neue, sie umgrenzende schaffend, von einer vorhergehenden abgeleitet und ihrerseits wieder Ursprung neuer Ableitungen.

Das Grundprinzip dieser Art des Entwickelns scheint in gewisser Hinsicht auch für den formalen Aufbau der Sequenzen selbst zu gelten: Kontinuität im Hinblick auf die Entwicklung einzelner Strukturen aus dem zugrundeliegenden Material, zugleich Scheidung und Umgrenzung untereinander zusammenhängender Formanten, eben im Sinne der für sich ablösbaren „Schale“.

Die Bedeutung von sequenza = „Folge“ ist ebenso vieldeutig wie im Grunde nichtssagend im Hinblick auf den Aufbau einer Form. Der aus der Satzlehre geläufige Begriff meint das Prinzip einer Reihung gleichartiger Gebilde auf verschiedenen Tonhöhenstufen. Natürlich könnte auch eine Reihung, eine geordnete Abfolge des Verschiedenartigsten, jedoch durch das Prinzip des entwickelnden Variierens Zusammengehörigen, „Sequenz“ heißen. Die Form wäre dabei von innen her bestimmt, ohne schematische Festlegung eines bestimmten formalen Rahmens, mit dem Ergebnis mannigfaltiger Gebilde „offener“ Formen, nicht allzu verschieden von jenen melismatischen sequentiae des frühen Mittelalters mit ihrer bewundernswerten Technik des unerschöpflichen Variierens melodischer Grundmoti-

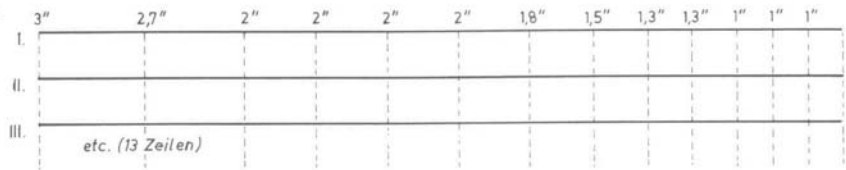
ve. (Es soll damit nicht behauptet werden, daß hier Beziehungen intendiert seien.)

Ferner mag die Neutralität des Sequenzbegriffs eine Absage an die griffigen, längst abgegriffenen Namen sein, die der Technik entnommen oder Chiffren poetischer Ideen der Verfasser sind. Bei aller Vielfalt der Formen ist den Berio'schen Sequenzen gemeinsam eine hörbare Kontinuität in der Entwicklung des zugrundeliegenden Materials. Häufig schon zu Anfang in sich differenziert und nach verschiedenen Richtungen entwickelbar, bildet dieses Material einen Kern, um den herum und ständig auf ihn rückbezogen das Stück sich aufbaut: eine eigenständige, schöpferisch-individuelle Auseinandersetzung mit der Möglichkeit von Musik für Soloinstrumente.

In zweifacher Hinsicht unterscheidet sich die Oboensequenz von ihren Vorgängern: In der Verwendung einer *zusätzlichen Tonquelle,* die einen das ganze Stück leise durchziehenden Orgelpunkt-Ton hinzuspielt (das eingestrichene h), und in der Form, zumindest in der *sichtbaren Formgebung.*

Das ganze Stück ist in den Rahmen eines strengen architektonischen Gerüsts eingefaßt: 13 Zeilen von gleicher Länge (im Druck ca. 60 cm), jede unterteilt in 13 Abschnitte, die allerdings nicht gleich lang sind — ein rechteckiges oder fast quadratisches „Gitter", bei welchem die Abstände der „Querstäbe" von links nach rechts abnehmen, wenngleich nicht proportional. Den Abständen entsprechen die genau bezeichneten Dauern (Bsp. 1).

Bsp. 1



Die Beschäftigung mit instrumentalen Möglichkeiten klang- und spieltechnischer Art ist gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit den Grenzen solcher Möglichkeiten und darüber hinaus der Versuch, durch Ausweitung dieser Grenzen in neue Klangbereiche vorzudringen. Die hierzu nötigen Kenntnisse werden nur in engem Kontakt mit hervorragenden Solisten erworben, jenen Spielern, die ihrerseits bemüht sind, die oft enggezogenen Grenzen traditioneller Spielweisen und herkömmlicher Behandlung ihres Instruments zu überschreiten.

Falsch wäre es, den flotten, vom Musikjournalismus hochgespielten Begriff „experimentelle Musik" auf die *sequenze* anzuwenden. Sie stehen im Gegensatz zu der Vielzahl neukomponierter Sololiteratur, in der eine Art Materialsammlung über den jüngsten „Stand der Forschung" informiert. Dieser mehr additiven Zur-Schau-Stellung gegenüber wirken sie, jede in ihrer Eigenart und in der spezifischen Entfaltung der stets engumgrenzten Grundsubstanz, wie Musik, die das Stadium des unmittelbar und vordringlich Experimentellen hinter sich gelassen hat.

Jede Zeile würde also im „Idealfall" zwischen 22 und 23 Sekunden, das ganze Stück rund 5 Minuten dauern. Ein strenges Befolgen der Angaben ist jedoch weder möglich noch in solcher Rigorosität beabsichtigt. Häufige Fermaten mit genauer Bezeichnung der Dauer, teils auf an- und abschwellenden oder verhallenden Haltetönen, Trillern, Mehrklängen, teils auf Pausen, schaffen Zäsuren. Solche Ruhepunkte treten unregelmäßig und insbesondere unabhängig von der Einteilung in Zeilen auf. Sie nehmen im Verlauf des Stückes stark zu, so daß z. B. die 12. Zeile eine mehr als doppelte Dauer beansprucht. Aber selbst die *Zunahme* solcher Ruhepunkte, welche einen wichtigen Formanten als Gegenpol zu den erregten Passagen bilden, läßt keine erkennbare Regel sichtbar werden.

Im Notenbild wechselt metrisch ungebundene „space-notation" ab mit akkurat bezeichneten Notendauerwerten, wobei in den nach vollen Sekunden (ohne Rest nach dem Komma) bemessenen Abschnitten offenbar eine Viertelnote (MM. = 60) die Maßeinheit bildet. Nahezu ein Fünftel aller Abschnitte weist eine metrisch

höchst differenzierte Binnengliederung auf (Triolen, Quartolen, Quintolen, meist rasche Figurationen). Auch die metrisch gebundenen Abschnitte nehmen im letzten Drittel zu, ohne daß daraus ein Gesetz ableitbar wäre.

Bei dem offenkundigen Kontrast, ja eigentlich Widerspruch, zwischen geometrisch-strengem Grundriß und augenscheinlich völlig asymmetrischer Anlage muß nun gefragt werden:

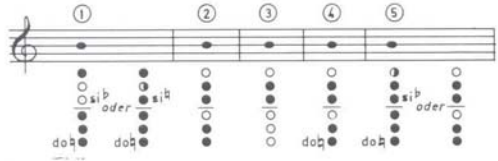
1. Läßt sich jede Zeile hinsichtlich des darin verwendeten Materials sowie in Beziehung zu der ihr folgenden (oder vorhergehenden) beschreiben? Gibt es ein erkennbares Entwicklungsprinzip?
2. Gibt es eine über die äußerliche Unterteilung (in verschieden lange Abschnitte) hinausgehende Binnengliederung, die einen Vergleich verschiedener Zeilen miteinander gestattet, haben insbesondere untereinander stehende Abschnitte irgendeine direkte, nachweisbare Verwandtschaft oder wenigstens entfernte Ähnlichkeit?

Letzteres ist zweifellos nicht der Fall, was nicht bedeutet, daß die „Gitterstruktur" zu reiner Äußerlichkeit wird: Der Verkürzung der Abschnitte gegen Ende jeder Zeile entsprechen einerseits Raffung des jeweils exponierten Materials, andererseits Vorgriffe auf Kommendes. Das Ende jeder Zeile hat also Überleitungscharakter, jedoch in so vielfältig differenzierter Weise, daß die verborgene Gesetzmäßigkeit nur in vagen Umrissen wenn nicht *erkennbar,* so doch spürbar wird.

Auch die erste Frage läßt nur eine differenzierte Antwort zu. Die ersten Zeilen gegeneinander abzugrenzen ist nicht schwierig. Dann aber verhindert wachsende Buntheit der Erscheinungsformen — unregelmäßig wechselnde Dichte, gänzlich unvorhersehbare Verteilung einfacher und komplexer Bildungen — jede Festlegung und jeglichen Versuch einer Reduktion auf simple Grundstrukturen. Das herrschende Entwicklungsprinzip ist eher dem Ohre wahrnehmbar, ähnlich wie dem Auge die wechselnde Vielfalt der Vegetation einer Landschaft, die man durchfährt. Der nachrechnende Verstand findet keinen Ansatz zu einer Analyse, der sinnvoll wäre. Dies deutet auf eine höchst geistreiche, vielschichtige Grundkonzeption hin, deren konkrete Ergebnisse sich in ihrer Vielfalt kaum noch von Produkten freier Willkür unterschieden, wäre nicht jener fast unmerkliche Duktus, der das Abgleiten in sinnfällige Wiederholungen, alberne Spielereien, circuli vitiosi verhindert, aber auch der völligen Dezentralisation im Sinne einer über alle wahrnehmbaren Grenzen wachsenden „Entropie" vorbeugt und einen wirkungsvollen Schluß herbeiführt.

Angelpunkt und Kernmaterial ist der schon erwähnte Ton h¹: Als durchgehend erklingender Halteton von sehr geringer Lautstärke, der — laut Vorschrift — von einer möglichst unsichtbaren Tonquelle (Oszillator, auf Tonband aufgenommene Klarinette oder Oboe) erzeugt werden und wie ein fernes Echo der Solooboe wirken soll, gibt er einen Hintergrund, gewissen Stilarten fernöstlicher Musik nicht unähnlich. [In einem Konzert der Oboenklasse von Heinz Holliger an der Freiburger Musikhochschule wurde er von 6 bis 7 Oboisten intoniert, die in einem vom Vortragssaale etwas entfernten Korridor auf- und abgingen, was wegen der leichten, aperiodischen Schwankungen (wohl auch durch das Atemholen bedingt) von hohem Reiz war.]

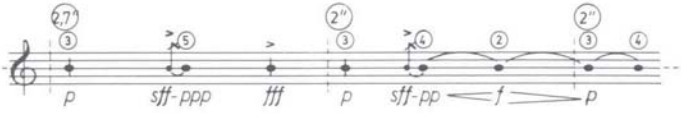
In der ersten Zeile exponiert die Oboe diesen Ton gänzlich aperiodisch in mannigfachen Abstufungen der Artikulation, Lautstärke, insbesondere jedoch der Klangfarbe, teils durch Gegenüberstellung verschiedener durch Synonymgriffe erzeugter Abtönungen, teils durch Übergänge zwischen diesen. Eine beigegebene Grifftabelle informiert über die Möglichkeiten solcher Synonymgriffe. Von den sechs Möglichkeiten, den Ton h¹ zu erzeugen, sind die von der Normalapplikatur abweichenden vom Komponisten mit den Zahlen 1—5 bezeichnet (Bsp. 2).



Bsp. 2

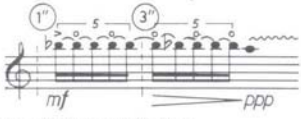
Ein kurzer Ausschnitt aus Zeile 1 mag das Geschilderte veranschaulichen (Bsp. 3):

Bsp. 3



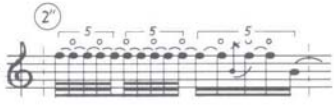
Anderen Tönen, wie z. B. fis², a², c³, welche im weiteren Verlauf Gegenspannungszentren zum durchklingenden Hauptton bilden, wird auf gleiche Weise eine wenn auch geringere Anzahl von Klangschattierungen abgewonnen; die Töne ab f² aufwärts treten auch als Flageolette auf. Rasches, zum Teil metrisch genau notiertes Alternieren zwischen „Normalton" und (Duodezim-) Flageolett ist besonders in der Mitte des Stückes häufig zu hören (Bsp. 4 a, 4 b).

Bsp. 4 a



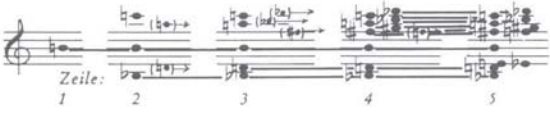
Übergang von Zeile 5 auf Zeile 6

Bsp. 4 b



Zeile 6

Der sukzessive Aufbau einer das Stück bestimmenden (virtuellen) Klangsäule läßt sich in den Zeilen 1 bis 5 unschwer beobachten. Zunächst (Zeile 2) flankieren zwei Töne im gleichweiten Abstand einer kleinen None (resp. überm. Oktave) den Hauptton. Weitere Töne treten spurenweise gegen Ende jeder Zeile auf, um (Bsp. 5) im folgenden fester Tonbestand zu



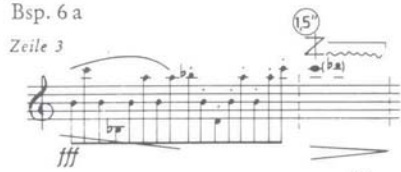
Bsp. 5

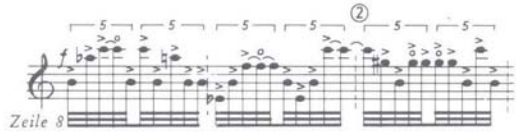
werden. Die in Zeile 5 erreichte Tonschichtung bleibt bis zum Ende bestehen, gelegentliche Umlagerungen, insbesondere durch das Versetzen der (tiefen) Töne es¹ und e¹ in die dreigestrichene Oktave, treten im letzten Drittel auf (Zeile 9 ff.). Der bisher höchste Ton (des/cis³) wird damit überschritten, Gipfelton ist g³, welches — sicherlich nicht zufällig — die obige Klangsäule zum chromatischen Total ergänzt.

Auffallend und signifikant ist das Aussparen des ganzen Oktavraums f¹—e² der den Zentralton h umgebenden Töne, das Fehlen der klangvollen, vielleicht doch etwas konventionell klingenden Mittellage des Instruments. Statt dessen: Ballungszentren in der prallen, sonoren Tiefenlage und besonders in der immer noch körperhaften Höhenregion, welche ja erst ab e³ ihre charakteristische, nasale Fülle etwas einbüßt.

So ergeben sich neben den schon besprochenen Tonwiederholungen und klanglich abgestuften Haltetönen aus der obigen Schichtung zwei wichtige Formanten: Rasche, kapriziöse, durch große Intervallsprünge gekennzeichnete *Figuren* (Bsp. 6 b), andererseits *Halbtontriller,* bisweilen auch Triller mit Mikrointervallen und grelle Überblaseffekte (Bezeichnung: ⋿ , Bsp. 6 a).

Bsp. 6 a





Bsp. 6 b

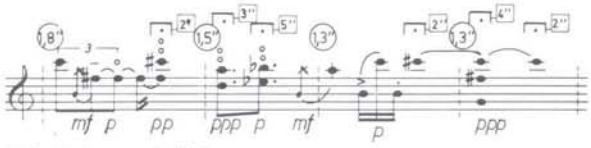
Der Mitte zu tritt h¹ streckenweise in den Hintergrund, und eine gewisse Polarisierung (Tiefenregion — Höhenregion, hartnäckige Tonrepetitionen — ausschweifendes Figurenwerk) bestimmt den Fortgang. Demgegenüber bringt der Schluß spürbares Abflauen der Erregung, häufigere Rast auf Haltetönen, auch Mehrklängen.

Die in jüngster Zeit vielbenutzten Mehrklänge — hier besonders durch bestimmte Griffe und spezielle Anblastechnik erzeugte Überlagerungen des zweiten und dritten Teiltons — finden in der Oboensequenz nur sparsam Verwendung. Zweifellos klingen sie auf den Doppelrohrblatt-Instrumenten frischer, farbiger, überraschender

als beispielsweise auf der Flöte (Bsp. 7). (Die Gefahr eines durch häufigen und unablässigen Gebrauch bedingten Verschleißes teilen sie mit Glissandoeffekten, welche im vorliegenden Werk kaum auftreten.)

mit den Möglichkeiten des Instruments. Der ursprünglichere, wildere, orgiastische Charakter der Oboe, wie er bisweilen und in anderen Zusammenhängen in Mahlers Spätwerk aufleuchtet, wird freigelegt. Bloßlegen eines Verdeckt-

Bsp. 7



Zeile 13, kurz vor Schluß

Daß das heutzutage zu Gehör Gebrachte häufig bis ins kleinste Detail auskonstruiert ist, weiß man. Weit seltener geschieht es, daß das Auskonstruierte hörbar wird, und zwar nicht als Reflex seiner eigenen technischen Perfektion, sondern als unmittelbar sinnlich erregendes Spiel

Ursprünglichen befremdet zunächst, nicht im Sinne der in die technologisch-elaborierte Neuheit immer schon einkalkulierten und ideologisch untermauerten „Verfremdung", sondern im Sinne eines wiederentdeckten, frei-dionysischen Spiels.

Griffkombinationen und Klangfarben auf der Blockflöte

Linde Höffer - von Winterfeld

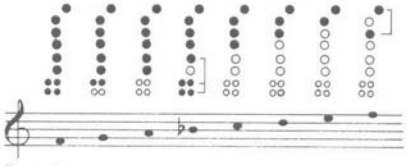
Etwa im Jahre 1960 begann Michael Vetter mit seinen in „Il Flauto dolce et acerbo" niedergelegten Ideen, mehrere Fenster und Türen in dem zwar hohen, aber schmalen Gebäude des Blockflötenspiels aufzustoßen. Es gab heftigen Durchzug und neue Ausblicke. Inzwischen ist sein Weg eine breite Straße geworden, auf der viele Komponisten und Spieler selbstverständlich wandern.

Zu gleicher Zeit versuchte ich dieses Gebäude von innen her zu ordnen. Es entstand ein grifftechnisches System, das ich zwischen 1964 und 1969 methodisch in *Der neue Weg*[1] und praktisch in den *21 Lektionen*[1] und im *Diarium für Jeannette*[2] vorgestellt habe. Diesem System liegt die Erkenntnis zugrunde, daß Finger, Hände, Arme, Zunge und Zwerchfell erst dann optimal zusammenarbeiten können, wenn das Instrument nicht „festgehalten" werden muß, sondern in der Balance gehalten werden kann. Die Flöte sollte zwischen der Unterlippe, dem rechten Daumen und einem der drei linken Spielfinger ruhen. So entstehen, ähnlich wie bei der Grifftechnik des Streichers, „Lagen" bzw. „Positionen", die nach Möglichkeit über eine längere Tonfolge hinweg beibehalten werden, um zu einem geordneten Ablauf der Fingerbewegung zu kommen. Für das Spiel auf der Blockflöte ergeben sich drei Positionen, je nachdem, ob der linke Zeige-, Mittel- oder Ringfinger den oberen Schwerpunkt in diesem Balancedreieck bilden. Dadurch ist der linke Daumen völlig unbelastet und kann seinen vielfältigen Aufgaben mühelos nachgehen.

Dieses System war zunächst als eine Ordnung innerhalb der Fingertechnik gedacht. Bestimmte Griffkombinationen, die leichtere und sparsamere Bewegungsabläufe ermöglichten, bewirkten aber überraschende klangliche und dynamische Veränderungen, die mir so reizvoll erschienen, daß ich ihnen nachgegangen bin.

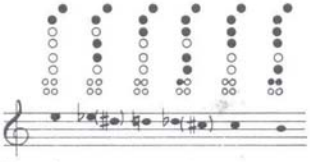
Die akustische Gegebenheit unseres Instrumentes — je länger das Rohr, um so tiefer der Ton — ist Ausgangspunkt unserer Überlegungen. Nach diesem Prinzip lassen sich Reihen bilden, die hier dargestellt werden sollen. (Die Notation erfolgt mit den Griffbildern für die Altblockflöte.)

Sind alle Grifflöcher gedeckt, erklingt der tiefste Ton. Heben wir nacheinander die einzelnen Finger, erhalten wir die Grundskala in F-Dur. Eine Ausnahme machen die beiden Halbtonschritte. Sie entstehen durch Gabelgriffbildung (Bsp. 1).



Bsp. 1

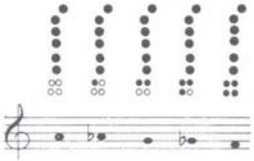
Die Gabelbildung ist also e i n e Möglichkeit für das Greifen weiterer chromatischer Töne (2).



Bsp. 2

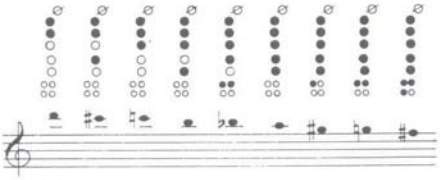
[1] Verlag Hans Sikorski, Hamburg
[2] Musikverlag zum Pelikan, Zürich

Eine andere Möglichkeit bietet das Prinzip der einfachen Rohrverlängerung. Auf diese Weise entstehen die tiefen Halbtöne (Bsp. 3).



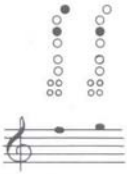
Bsp. 3

Das Halböffnen des Daumenloches zusammen mit einer gesteigerten Blasintensität bringt uns die Töne der zweiten Oktave. Auch hier sind Gabelbildung und Rohrverlängerung die Mittel, um alle leiterfremden Töne zu greifen (Bsp. 4). (Der übliche Terminus „Halböffnen" für die Bewegung des Daumens zur zweiten Oktave ist sachlich unrichtig, da der Daumen nur etwa 1/10 seines Grifflochs freigeben darf.)



Bsp. 4

Öffnen wir vom Gabelgriff f aus das Daumenloch, erhalten wir, wiederum durch Rohrverkürzung, den leitereigenen Ton g (Bsp. 5).

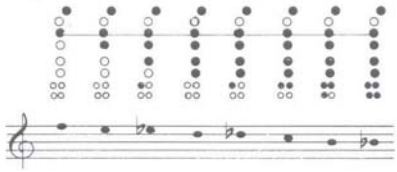


Bsp. 5

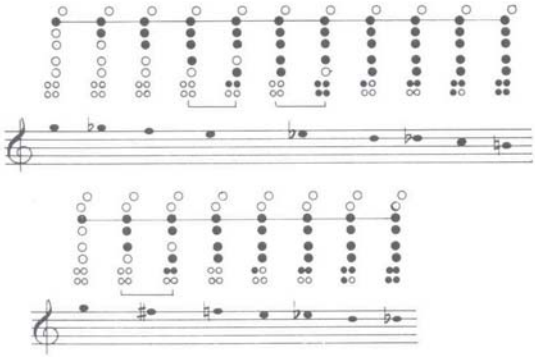
Es ergeben sich also drei Ausgangsmöglichkeiten für unsere Reihen: Das Daumenloch kann geschlossen, offen oder halboffen sein. Weitere Kombinationen sind durch das Öffnen des obersten Grifflochs gegeben, so daß Reihen außer in der Position I auch in der Position II entstehen.

Nehmen wir den Gabelgriff f als Ausgangston und lassen einen Finger nach dem anderen fallen, erhalten wir eine chromatische Reihe in der II. Position (Bsp. 6). Der 1. Halbton, e^{II}, ist uns zum mindesten als Trillergriff vertraut. Hören wir genau hin, werden wir feststellen, daß es in seiner Farbe dem darüberliegenden f verwandter ist als das e^{I}, was ja auch den akustischen Gegebenheiten entspricht. Mit zunehmender Tiefe werden die Töne leiser, sie müssen immer vorsichtiger und differenzierter angeblasen werden. Das ist eine Frage steten Trainings; der Spieler verzweifle nicht, suche auch nicht die Schuld bei seinem Instrument, sondern übe geduldig.

Bsp. 6

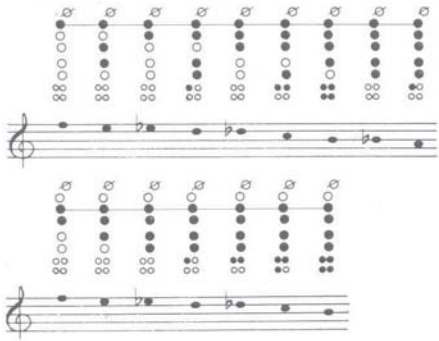


Mit geöffnetem Daumenloch ergeben sich nach dem Prinzip der Rohrverlängerung zwei weitere Reihen in der I. und II. Position (Bsp. 7/8).



Bsp. 7 und 8

Fast noch schwieriger anzublasen sind die Flageolettöne. Den Terminus „Flageolett" hat Michael Vetter für die Töne der unteren Oktave geprägt, die sich durch Halböffnen des Daumen-

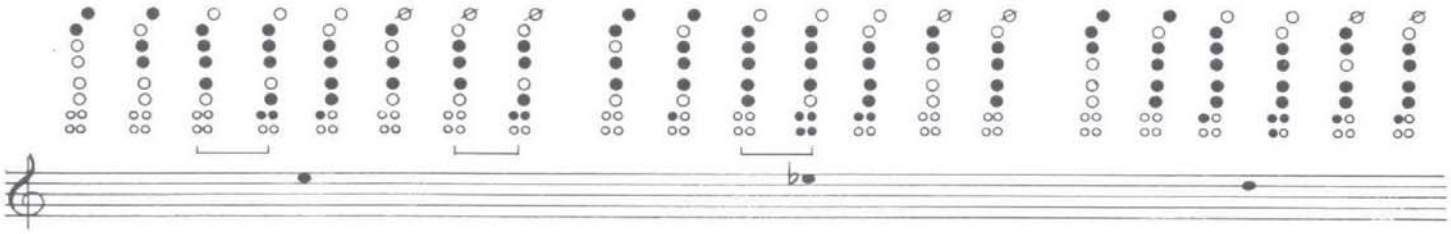


Bsp. 9/10

loches ergeben. Es erklingt jeweils die kleine Sekunde darüber. Die Blasintensität darf hier nicht, wie beim Überblasen, gesteigert, sondern muß mit zunehmender Tiefe verringert werden.

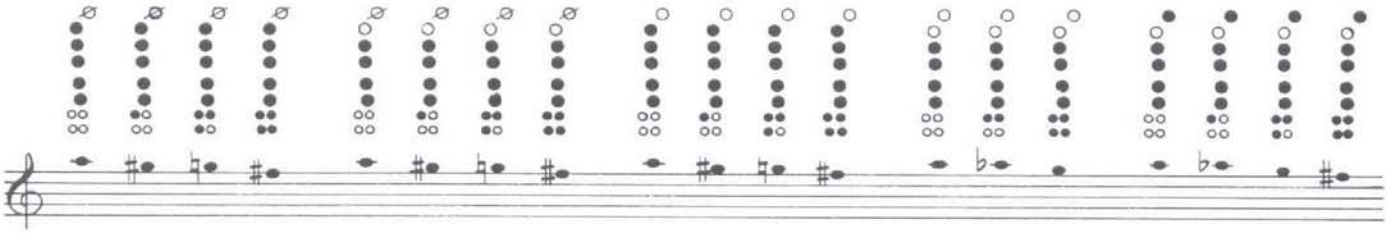
Besonders muß auf die Flexibilität des linken Daumens geachtet werden, da jede kleinste Veränderung der Daumenlochöffnung Einfluß auf die Intonation hat. Auch hier ergeben sich Reihen in der I. und in der II. Position (Bsp. 9/10).

Es stehen uns jetzt also eine Fülle von Griffmöglichkeiten für die einzelnen Töne der unteren Oktave zur Verfügung. Stellvertretend für alle seien hier die Griffmöglichkeiten für die Töne es^{II}, e^{II} und d^{II} aufgezeichnet (11). Sie sind etwa nach ihren dynamischen Stärkegraden geordnet. Zum Studium empfiehlt es sich, jeweils zwei Griffe zu kombinieren und sie nebeneinander zu üben, um das Gefühl für die veränderliche Blasintensität zu trainieren und die Ohren an die verschiedenen Klangfarben zu gewöhnen. Die Intonation kann wesentlich durch Körperresonanz korrigiert werden. Außerdem muß jeder Spieler für s e i n e Flöte nach eventuell notwendigen anderen Abdeckungen durch die Finger der rechten Hand suchen, da die einzelnen Instrumente ja in ihrer Einstimmung differieren. Das gilt natürlich für alle hier dargestellten Reihen, ändert aber nichts an dem Grundprinzip unserer Systematik.



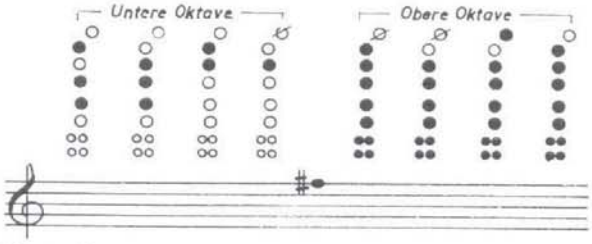
Bsp. 11

Auch für die ersten Töne der zweiten Oktave gibt es viele interessante Griffmöglichkeiten (12). Die in der unteren Oktave beobachteten unterschiedlichen Klangfarben zwischen Position I und II scheinen in dieser Lage nicht erheblich, da es sich um lauter überblasene Töne handelt. Durch eine differenzierte Klangvorstellung und eine gute Schulung der Blastechnik lassen sich jedoch Unterschiede hörbar machen.

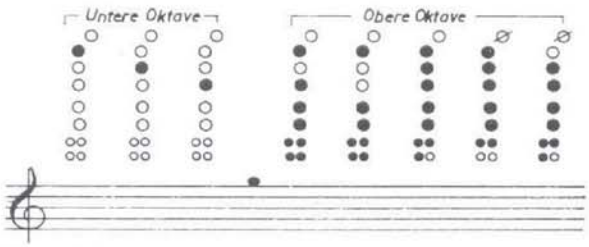


Bsp. 12

Die Zusammenstellung der verschiedenen Griffmöglichkeiten für fis^{II} und g^{II} dient hingegen als Beispiel für Klangfarbenunterschiede, die durch Griffe entstehen, die entweder der unteren oder der oberen Oktave zugeordnet sind (Bsp. 13 und 14).



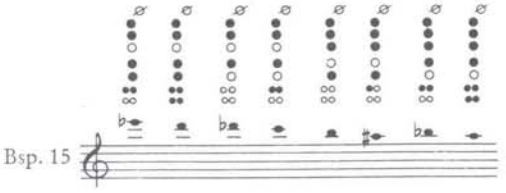
Bsp. 13

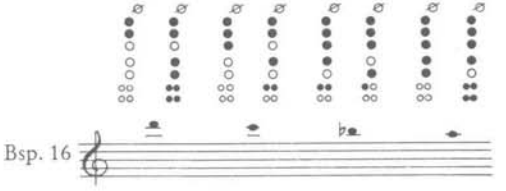


Bsp. 14

Zum Abschluß seien noch einige Griffkombinationen für Halbtonschritte abwärts in der zweiten Oktave aufgezeigt. Sie sind uns als Trillergriffe sicher vertraut. Sie sind leicht zu erreichen, wenn man sie anschleift, um zunächst einmal die notwendige Blasintensität kennenzulernen und zu trainieren. Später gelingen sie auch mit sanftem Stoß. Ziel des Übens sollte es

sein, die leitereigenen wie die kombinierten Töne jederzeit „griffbereit“ und „klangbereit“ zu haben (Bsp. 15 und 16).





Vergleichen wir die verschiedenen Reihen und das Nebeneinander von Griffen von ein und demselben Ton, läßt sich die Gesetzmäßigkeit der Dynamik und der Klangfarben deutlich erkennen. Noch einmal sei betont, daß es sich hier um die Darstellung einer Systematik handelt und nicht um endgültige Griffvorschläge. Intonation muß immer Aufgabe des Spielers bleiben. Die hier aufgezeigten Möglichkeiten in unsere bisherige Spielpraxis einzubauen ist eine lohnende Aufgabe und eine große Bereicherung der Ausdrucksmöglichkeiten unseres Instrumentes. Zugleich kann der Zuwachs an Griffmöglichkeiten eine fingertechnische Hilfe bedeuten, weil sparsamere Abläufe für den linken Daumen und die anderen Spielfinger erreicht werden können.

Auf Holz geblasen

Hermann Moeck

Wissenswertes über ein Baumaterial für Musikinstrumente

Flöten- und Rohrblattinstrumente bezeichnet man in den europäischen Sprachen als Holzblasinstrumente, kurz sogar nur als „Holz", obwohl nicht erst die neueren Saxophone und Boehm-Flöten, sondern in der Antike sogar schon die Auloi aus Metall waren, ganz abgesehen von Elfenbeininstrumenten seit dem 16. Jahrhundert. Wie dem auch sei, die gedankliche Vorstellung zielt bei diesen Instrumenten auf die Verwendung von Holz, obwohl gerade bei ihnen das Holz als Material viel weniger klingt als z. B. die resonanzverstärkenden Holzcorpora bei den Saiteninstrumenten. Holzblasinstrumente sind „Luftklinger", d. h. die in den Röhren eingeschlossenen Luftsäulen klingen, wobei das Holz nur die jeweiligen Hohlräume abschließt und dabei allenfalls eine gewisse Resonanzfunktion hat, die physikalisch bei den derzeitigen Methoden aber nur recht grob beschrieben werden kann.

Ist nun so gesehen der Holzfetischismus, den einige betreiben, berechtigt bzw. sind Instrumente aus dem oder dem Holz besser oder schlechter als andere? Diese Frage kann so gar nicht gestellt werden, denn auch mit dem edelsten Holz kauft man nicht automatisch die höhere Qualität eines Instrumentes ein. Zunächst muß man die Güte eines Holzblasinstruments materialunabhängig sehen: das zu 90 % Wichtigste sind die ausgewogenen Mensuren, d. h. die Maße der Innenbohrungen und Anblasvorrichtungen, ein experimentell ermitteltes Gewirr von z. T. unregelmäßig konischen Verläufen und Toleranzen im Hundertstel-Millimeter-Bereich. Dies in Holz mit z. T. altväterlichen Werkzeugen „hineingezaubert", bleibt auch in der entwickeltsten Phase immer am Rande des Experimentellen, zumal ja auch Holz in größeren Maßbereichen, als es die genannten Toleranzen sind, „arbeitet".

Ich komme in diesem Zusammenhang auf einen Artikel von Martin Davidson[1] zu sprechen, der zunächst die verschiedenen Meinungen, ob die Holzart einen entscheidenden Einfluß auf den Ton hat oder nicht, abwägt und sich dann für letzteres entscheidet (eine Meinung, die vielfach auch in Lehrbüchern des 19. Jahrhunderts vertreten wird). Der Autor geht dabei von seiner Sammlung verschiedenster Flöten aus und kommt hinsichtlich der Güte der einzelnen Instrumente zu dem Schluß, daß diese mit der Holzart nichts zu tun hätte. Er übersieht dabei, daß Ausgangsbasis für eine einigermaßen zuverlässige Beurteilung verschiedener Holzarten nur Instrumente gleicher Mensur sein könnten. Und wenn man so verfährt, ergeben sich sehr wohl Unterschiede zwischen z. B. Ahorn, Palisander, Ebenholz, Elfenbein und Kunststoff, die man aber wiederum sicher nicht an Einzelstücken zuverlässig feststellen kann, sondern nur an einer Vielzahl von Instrumenten. Wenn man z. B. 30 Flöten gleichen Typs beisammen hat — davon je 10 aus Ahorn, Palisander und Ebenholz — und diese blasend vergleicht, kann niemand behaupten, daß neben mehr und weniger gelungenen Instrumenten in allen drei Gruppen keine spezifischen Gruppenmerkmale der Holzarten festzustellen sind. Hierbei gebe ich aber zu bedenken, daß die Klangunterschiede zwischen den

[1] *Observations on the Relation between Wood and Tone Quality in Recorders,* in The American Recorder, Heft Aug./Sept. 1975

einzelnen Materialien sicher nicht allein von deren Resonanzverhalten abhängen, was, wie schon oben gesagt, physikalisch noch eine sehr ungenaue Größe ist, sondern u. a. auch von der Oberflächenbeschaffenheit, z. B. bei den Blockflöten vom Reibungswiderstand im Luftkanal und der Beschaffenheit der Innenbohrung. Der weiche Ahornton hängt sicherlich dabei auch zusammen mit der „samtigen" Oberfläche und umgekehrt der spitze Ton der Ebenholzflöte mit der geschlossenen und etwas „speckigen" Oberfläche, immer vorausgesetzt, daß die Mensuren ansonsten gleich sind. Daß das Material Resonanzeigenschaften hat, spürt der feinfühlige Bläser am Vibrieren in den Fingern, und hier neigt Holz je nach Härtegrad zum Schlucken der oberen Teiltöne, während Metall (vgl. die Zinnpfeifen einer Orgel, aber auch Silberflöten und Saxophone) obertonfreundlicher ist. Die Vibrationsmöglichkeit hängt natürlich auch mit der Wandstärke zusammen: dünneres Material vibriert leichter als stärkeres.

Davidson führt zur Stützung seiner Meinung auch die „psychologische" Methode ins Feld, Zuhörer blind zwischen verschiedenen Materialien akustisch unterscheiden zu lassen, was durchweg zu indifferenten Ergebnissen führt. Diese Art ex-tempore-Prüfung halte ich aber für ziemlich wertlos. Die feinen Tonunterschiede werden in den meisten Fällen so kurzfristig nicht verläßlich wahrgenommen werden können. Außerdem: Instrumente sind ja zunächst einmal Werkzeuge des Spielers. Der merkt am Blasen ziemlich bald die Mobilität, die Belastbarkeit, und wie sich das richtige Tonvolumen entfalten kann, und zieht sicher aus gutem Grund eine Ebenholzflöte einer Plastikflöte vor, selbst auf die Gefahr hin, daß ihm die Wissenschaft — mangels geeigneter Methoden — nicht schlüssig folgen kann. Das Ohr hört, wie gesagt, offenbar feiner, als man es in von Meßgeräten aufgezeichneten Diagrammen darstellen kann, wobei natürlich auch individuelle Selbsttäuschungen nicht auszuschließen sind. Immerhin kann selbst z. B. die analytische Musikwissenschaft nicht schlüssig plausibel machen, warum Werke von Bach als bedeutender empfunden werden als solche von Telemann.

Auffällig ist in der Geschichte der Holzblasinstrumente der letzten 500 Jahre der Trend zu den härteren Hölzern, jedenfalls was Oboen, Klarinetten und Querflöten angeht. Oder ist das nur zufällig, weil erst mit dem 16. Jahrhundert die härteren exotischen Hölzer nach Europa gelangt sind? Ich glaube eher, daß dies auch im Zuge der Entwicklung zum solistischen Spiel liegt. Der Bläser fühlt beim härteren Material, daß die Töne nicht so weich, sondern schneller einschwingen und präziser da sind, was sicherlich auch mit der Dichte bzw. Porosität des Materials zusammenhängt. Nota bene: Klangfragen sind Geschmacksfragen. Für die Consortmusik des 16. Jahrhunderts ist der weiche Ton von z. B. Ahorn oder Birne sicher passender als der spitze von Grenadill. Bei diesem Vergleich muß man natürlich auch die verschiedenen Mensuren der Renaissance- und Barockinstrumente berücksichtigen.

Außer für Fagotte verschwand Ahorn mit dem 17./18. Jahrhundert fast ganz aus dem Holzblasinstrumentenbau. Die nach 1650 neu entwickelten Oboen, Klarinetten und Querflöten baute man von vornherein nicht aus diesem weicheren Material, sondern aus überseeischen Hölzern oder zunächst bis weit ins 19. Jahrhundert hinein aus dem goldgelben Buchsbaum, dem edelsten europäischen „Blasholz". Dicht, mittelhart und gut zu bearbeiten hat es so die gefällige Mitte zwischen spitzem und warmem Ton. Es ist aber nur Knüppelholz, und man kann darum nur kleinere Stücke daraus fertigen, wobei man Asteinschlüsse und Fehlstellen großzügig in Kauf nehmen muß, das gehört zur Charakteristik dieses Holzes. Ein weiterer Schönheitsfehler ist das geringe Stehvermögen: dieses Knüppelholz verzieht sich leicht, und die Instrumente werden krumm und schief. In meiner Sammlung ist kein Buchsbauminstrument gerade geblieben. Man kann das bei der Herstellung etwas mildern, wenn man die Stücke nur aus dem Kernzentrum dreht, sie dann längere Zeit in warmem Leinöl liegen läßt und zwischendurch immer ein Stück weiterbearbeitet. Im übrigen reißt dieses Holz auch, aber lange nicht so leicht wie die härteren Exoten.

Und hier sind wir bei einem ganz leidigen Kapitel des Holzes. Nicht nur, daß es ständig „arbeitet" mit der wechselnden Feuchtigkeitsaufnahme und -abgabe (allein schon beim Wech-

sel der Luftfeuchtigkeit), es verzieht sich auch dabei und wird gern unrund und krumm (hinsichtlich letzterem hält aber Buchsbaum den Rekord). Das schlimmste aber: Diese „Arbeits"-Belastung ist ja zugleich eine Belastung des Wechsels von Spannung, und darauf reagieren weniger elastische Hölzer (und das sind Grenadill, Cocobolo, Palisander, Ebenholz, aber auch noch Buchsbaum) mit Rissen (kleinen Haarrissen, die in der Regel weniger gefährlich sind, aber auch klaffenden Rissen) durch Spannungsdifferenzen beim unterschiedlichen Austrocknen der Innen- und Außenfläche der Röhren. Paraffinimprägniertes, aber auch unbehandeltes Ahorn- und Birnbaumholz, d. h. — grob gesagt — die Laubhölzer mit geringem Schwundmaß und bis etwa 0,8 spezifischem Gewicht, können demgegenüber diese Spannungen leichter ausgleichen und sind weitgehend rißunempfindlicher.

Für Klarinetten und Oboen wird, wie schon gesagt, aus klanglichen Gründen heute meist Grenadill, allenfalls Cocobolo oder Ebenholz verwendet. Und hier zitiere ich nun, was ein bekannter Holzblasinstrumentenbauer seinen Kunden im Prospekt mitteilt:

„Holz-Blasinstrumente müssen, um sie lange in gutem Zustand zu erhalten, fortgesetzt aufmerksam behandelt und gepflegt werden. Sie sind vor feuchter und kalter Luft, Ofenhitze, Dampfheizung, Sonnenbestrahlung und schnellem Temperaturwechsel möglichst zu schützen, besonders vor und unmittelbar nach dem Spielen.

Neue Instrumente sind in den ersten Tagen nur kurze Zeit zu spielen, um das Holz an die beim Blasen auftretende Wärme und Feuchtigkeit zu gewöhnen.

Die Feuchtigkeit, die sich während des Blasens auf der Innenwand des Instruments niederschlägt und in die Holzporen eindringt, hat den nachteiligen Einfluß auf das Holz zur Folge, z. B.: Verziehen des Holzes, Bohrungsveränderungen, kleine Risse auf der Oberfläche (sogenannte Luftrisse) sowie vollständiges Reißen des Holzes.

Um derartige Übelstände zu vermeiden, muß das Instrument nach jedem Gebrauch — bei stundenlangem Spiel auch schon während der Spielpausen — auseinandergenommen und die einzelnen Teile mittels Wischer oder Tuch gründlich ausgetrocknet werden, niemals aber den Wischer stecken lassen! Die Zapfen und Zapfenherzen (Ausfräsungen für die Zapfen) sind ebenfalls mit einem Tuch gut abzutrocknen. Bleibt die Feuchtigkeit im Instrument, so quillt das Holz von innen, und da die trocken gebliebene Außenseite nicht nachgibt, sind Risse und Sprünge unvermeidlich.

Bei Vorkommen von Rissen wird gerne die Meinung vertreten, es sei schlechtes oder nicht gut ausgetrocknetes Holz zum Instrument verwendet worden. Diese Ansicht ist völlig irrig und falsch, denn die Erfahrung hat gelehrt, daß auch jahrelang sorgfältig und naturausgetrocknetes Holz genau denselben Unbilden ausgesetzt ist, wenn ihm die notwendige Behandlung und Pflege versagt bleibt. Gut ausgetrocknetes Holz ist aber schon deshalb notwendig, damit die Ringe und die sonst noch im Holz befestigten Mechaniken-Teile nicht locker werden. Eine Garantie gegen das Reißen des Holzes zu übernehmen ist unmöglich, da man einem Naturprodukt, was Holz nun einmal ist, das Leben nicht nehmen kann!

Besonders wichtig ist auch bei Klarinetten, daß nach jedem Gebrauch die Birne bzw. das Fäßchen abgenommen wird und nicht auf dem Oberstück stecken bleibt, weil das Holz durch die im Zapfenherz (Ausfräsung für den Oberstückzapfen) am meisten angesammelte Feuchtigkeit bestrebt ist, sich auszudehnen und, wenn das Fäßchen nicht abgenommen ist, gewaltsam reißen muß.

Von Zeit zu Zeit ist — bei neuen Instrumenten häufiger — das Innere des Instruments leicht einzuölen. Man nimmt hierzu einen Ölwischer oder ein Tuch an einem Stabe und führt ein wenig harzfreies Öl in die Bohrung und wischt kurze Zeit später wieder trocken aus.

Ganz falsch ist es, das Instrument immer im geschlossenen Etui aufzubewahren. Man lasse die einzelnen Teile öfters in dem geöffneten Etui liegen, damit sie die Luft durchdringen und die Bohrung austrocknen kann."

Zu letzterem schreibt ein anderer, umgekehrt aufgezäumt: „Aufbewahrung im geschlossenen Etui; allzu feuchte Instrumente sollte man aber bis zu 60 Minuten an der offenen Luft nachtrocknen lassen."

Die Häufigkeit der Holzrisse mag zwar in unseren zentralgeheizten Räumen größer sein als in früheren Zeiten. Wenn ich mir aber die Instrumente meiner Sammlung ansehe mit den originalen Reparaturen aus dem 16. bis 19. Jahrhundert, meine ich — rein gefühlsmäßig —, daß der Unterschied nur gering sein kann. Dementsprechend sind die Schutzmaßnahmen gegen Holzrisse bis in die Frühzeit des Holzblasinstru-

mentenbaus zurückzuverfolgen. Die Röhrenenden mit Metallringen abzusichern geht bis ins Mittelalter zurück. Die Barockinstrumente wurden dagegen in z. T. formvollendeter Weise mit Elfenbein verbrämt, das als ebenfalls lebendiges Naturmaterial auch reißt, aber ... an anderen Stellen, so daß die Funktionstüchtigkeit des Instruments dadurch letzten Endes nicht beeinträchtigt wird. Allerdings greift man seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr zu dem sicheren Metall, um Röhrenenden mit „Zwingen" zu sichern, ja man macht sogar die Verbindungszapfen aus Metall und kleidet die Querflötenköpfe innen damit aus. Doch auch hiermit ließ sich die Bildung von Rissen nicht ganz vermeiden, was die oben zitierten sorgenvollen Bemerkungen eines Klarinettenbauers beweisen.

Immerhin haben wir die Erfahrung gemacht, daß sorgsame Pflege sehr viel ausmacht, doch fehlt vielen Leuten einfach das Fingerspitzengefühl dafür, daß man auch einem Stück Holz Sorgsamkeit entgegenbringen und einen Sinn dafür haben muß, wie weit es belastbar ist.

Wie repariert man nun Risse? Erstens seit eh und je durch Leimen und zusätzliche Metallringe, dann aber etwa seit Anfang des 19. Jahrhunderts durch sogenannte Schraubstiftungen, was auch heute noch die gebräuchlichste Art ist. Demgegenüber hat uns aber die neuere Chemie Kleber beschert, die in die feinsten Haarrisse kriechen und, richtig angewendet (hier hat man erst aus Erfahrungen lernen müssen), so sicher abbinden, daß bei erneuter übermäßiger Belastung das Holz an jeder anderen Stelle reißen würde, nur nicht an der geklebten. Dieses Klebemittel heißt Sikomet und wird von den Sichel-Werken in Hannover hergestellt und in verschiedenen Viskositätsgraden angeboten. Für unsere Zwecke kommt eigentlich nur der dünnflüssige Viskositätsgrad 40 in Frage. Die Klebemethode ist wie folgt:

1. Instrumententeil mit Riß nach oben auf Unterlage legen und gegen seitliches Abrollen sichern.
2. Mit einer Tischlampe oder ähnlicher Wärmequelle Instrumententeile im Rißbereich langsam auf ca. 50 °C aufheizen. (Bestrahlungsdauer bzw. Werkstückabstand durch danebengelegtes Thermometer ermitteln.)
3. Nach dem Aufheizen der zu klebenden Teile die Rißflanken auf der ganzen Länge mit Wundbenzin benetzen und nach ein paar Sekunden Einwirkzeit mit einem Gummiball ausblasen. (Teer- bzw. Harzrückstände des Holzes müssen angelöst und weggespült werden.)
4. Einkomponentenkleber Sikomet 40, fein dosiert, von den Rißauslaufseiten her in den Riß einbringen, damit der dünnflüssige Kleber sich vom Rißgrund her aufbauen kann und keine Luftblasen eingeschlossen werden können. Im Bedarfsfall Krater nach dem Aushärten auffüllen.
5. Der verwendete Kleber bindet bei großer Raumfeuchtigkeit schnell ab. Zu empfehlen ist ein Ablegen des Instrumententeils während der Abbindezeit in einem mit einem feuchten Tuch abgedeckten Kasten.
6. Nach ca. 30 Minuten Aushärtezeit kann der so behandelte Klebebereich mit feinem Schmirgelpapier geglättet werden. Im Bedarfsfall kann mit einer Filzbürste oder Poliermaschine die Oberfläche feinstbearbeitet werden.
   Sikomet bei Nichtbenutzung kühl aufbewahren (Kühlschrank)!

Daß besonders die Mundstückpartien bei Blockflöten aus Grenadill, Ebenholz und Palisander gefährdet sind, bedarf wohl keines besonderen Hinweises. Kein Holzblasinstrument hat so enge Wandstärken in Partien, die derart vom Wasser strapaziert werden. Es empfiehlt sich schon bei diesen Flöten, das Mundstück (wenn nicht gerade mit Elfenbein, das sehr teuer wäre und das man bei dem heutigen Elefanten-Abschlachten eigentlich gar nicht haben mag) mit einem Kunsthornmantel zu umgeben. Bei Palisander genügt aber auch ein eingeleimter Ring aus gleichem Holz, der in etwa eine Art Holzabsperrung darstellt. Wie angedeutet: Ich kenne Spieler, bei denen kaum ein Instrument reißt, und ich kenne Spieler, die jedes Instrument kaputtkriegen. Möglicherweise hängt das auch mit dem Temperament zusammen. Kurz gesagt: Der Spieler von Holzblasinstrumenten muß mit einer gewissen „Schwäche" des Materials seines Instrumentes „leben", braucht dies aber nicht zu dramatisieren, denn es gibt ausgezeichnete Reparaturmöglichkeiten. Ein geklebter oder gestifteter Riß ist klanglich oft sogar zum Vorteil eines Instruments, ebenso wie

reparierte Decken- oder Bodenrisse Geigen kaum zum Nachteil verändern.

Im folgenden sollen die gebräuchlichsten Hölzer kurz beschrieben werden.

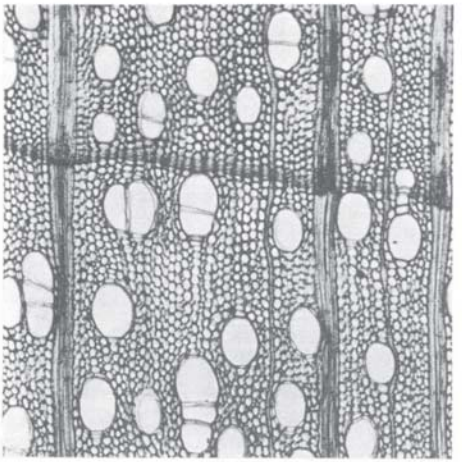


Abb. 1: Ahorn *

1. *Ahorn.* Hiervon gibt es verschiedene Arten. Für den Musikinstrumentenbau verwendet man neben kanadischen Arten meist den europäischen Bergahorn (acer pseudoplatanus L.). Die besten Wuchsgebiete sind Tirol, die Ardennen und z. T. auch Jugoslawien. Der ansonsten vorkommende Straßenahorn ist meist sogenannter Spitzahorn. Für Holzblasinstrumente wird Ahorn meist durch und durch mit Paraffin imprägniert (40 % Gewichtsanteil); wenn nicht, muß das betreffende Instrument ständig (aus Gründen der Porenabdichtung) mit Leinöl behandelt werden.

Farbe: weiß bis gelblich weiß, unter Einwirkung von Licht gelb werdend, gelegentlich auch bräunlich-rötlich. Bei stockender Feuchtigkeit treten graue und blaugraue Flecken auf (Pilzverfärbung).

Mechanische Eigenschaften: mittleres spezifisches Gewicht 0,63, feine und gleichmäßige Struktur. Das Holz arbeitet verhältnismäßig wenig (man sagt, es „schwindet mäßig"), ist mittelhart und elastisch, gut zu hobeln, zu drechseln und zu polieren und wird in der Musikinstrumentenbranche für Streichinstrumentenböden, für Fagotte und Blockflöten verwendet. Für Streichinstrumentenböden wird geriegelter oder geflammter Ahorn vorgezogen. Für Blockflöten ist dieses Holz beliebt wegen seines vollen und nicht so harten Klanges; solche Instrumente sind besonders für das chorische Zusammenspiel geeignet.

Da die Außenseite der Instrumente lackiert wird, bedürfen sie dort keiner besonderen Pflege. Dagegen müssen unimprägnierte Holzblasinstrumente aus Ahorn von Zeit zu Zeit mit Leinöl vorsichtig geölt werden, das erhärtend eine Art Lackfilm bildet. Imprägnierte Instrumente sind meist zusätzlich innen lackiert. Bei harter Beanspruchung ist auch hier eine Behandlung der Innenbohrung mit Leinöl von Zeit zu Zeit nicht zum Schaden.

2. *Birnbaum* (pirus communis L.) hat ähnliche Eigenschaften wie Ahorn. In der Dichte und Textur vielleicht noch etwas gleichmäßiger. In der Farbe ist das Holz gelblich grau bis rötlich, wird rosarot und bräunt später nach, wenn es gedämpft wird (eine Methode, um das Stehvermögen des Holzes zu verbessern; das Holz wird dabei kurzzeitig mit Dampf erhitzt). Wird

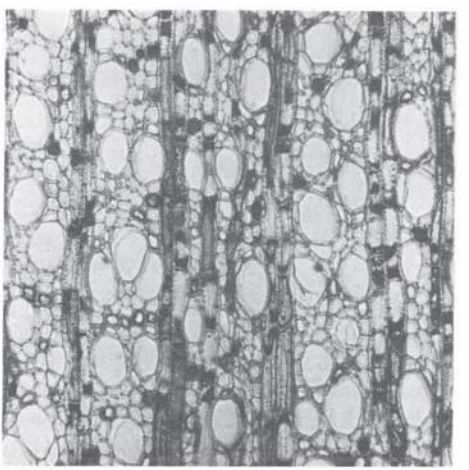


Abb. 2: Birnbaum

hauptsächlich für Blockflöten verwendet. Im Klang im ganzen wohl kaum von Ahorn zu unterscheiden. Läßt sich im Gegensatz zu Ahorn gut beizen. Paraffinimprägnierung und Ölung wie bei Ahorn.

* Bei den Aufnahmen handelt es sich um Hirnschnitte (Querschnitte) bei durchfallendem Licht in 125facher Vergrößerung. Für die Überlassung der Aufnahmen danke ich herzlichst Herrn Prof. Dr. Liese vom Institut für Holzbiologie der Universität Hamburg.

3. *Pflaumenbaum* (Zwetschgenbaum, prunus domestica), ein in größeren Mengen nur noch selten zu beschaffendes Holz.

Farbe: rotbraun bis violett, oft ungleichmäßig gefärbt. Mittleres spezifisches Gewicht 0,79. Nimmt nur teilweise Paraffin auf. Feinjährig und in der Struktur gleichmäßig, gut zu drechseln und zu polieren, aber z. T. nicht so gut zu hobeln und zu bohren. Schwindet stark, sonst hart und elastisch. Gelegentlich für Blockflöten und Barockoboen verwendet, im übrigen das klassische Holz für Faßhähne und Spinnräder. Klanglich würde ich dieses Holz so umschreiben: leichte Fülle und obertönig. Innen nicht lackierte Instrumente von Zeit zu Zeit mit Leinöl ölen.

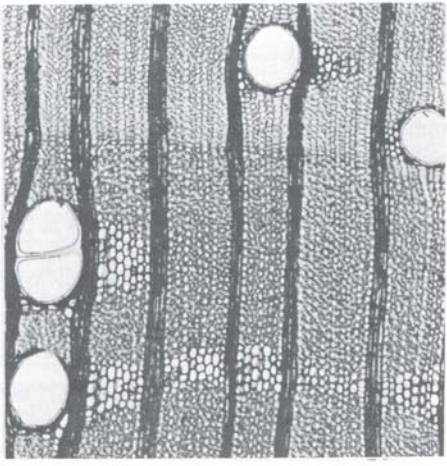


Abb. 3: Bubinga

4. *Bubinga* (guiburtia tessmannii J. Leonard) aus Westafrika ist etwas poriger, hat aber ansonsten gewisse Ähnlichkeit mit Pflaumenbaum.

Farbe: rot bis rot-violett. Mittleres spezifisches Gewicht 0,76, nicht imprägnierbar, mäßig schwindend, hart und elastisch, gut zu drechseln und zu polieren, dagegen weniger gut zu bohren und zu hobeln. Wird für Blockflöten verwendet, dort klanglich in der Nähe von Pflaumenbaum, aber etwas voller. Ölung mit Leinöl wie bei Pflaumenbaum.

5. *Buchsbaum* (buxus sempervirens Linn.). Der oben schon erfolgten Beschreibung ist noch hinzuzufügen, daß dieses Holz sehr hart ist und, was nicht so ideal ist, stark schwindet. Es läßt sich aber gut drechseln und bearbeiten, und gehobelte Flächen sind hornig glatt. Es ist heute nicht mehr so leicht zu beschaffen, da es nur langsam wächst und die meisten Bestände auf-

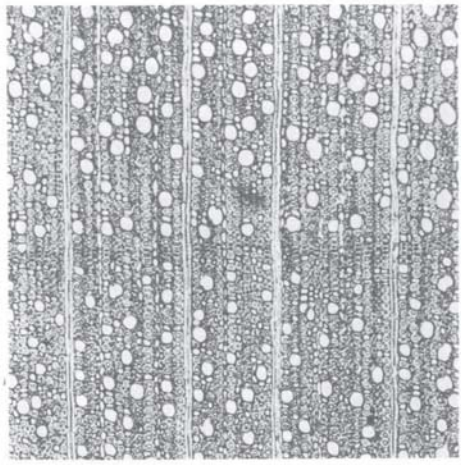


Abb. 4: Buchsbaum

gebraucht sind. Spezifisches Gewicht um 1,0. Herkunft: Türkei, Kaukasus, Indien, aber auch Mittelmeergebiet. In Deutschland am häufigsten noch vorkommend in der Moselgegend. Ein gutes Ersatzholz ist der sogenannte Maracaibo-Buchs, auch Zapatero genannt (gossypiospermum praecox P. Wils.). Buchsbaum sollte ständig mit Leinöl gepflegt werden.

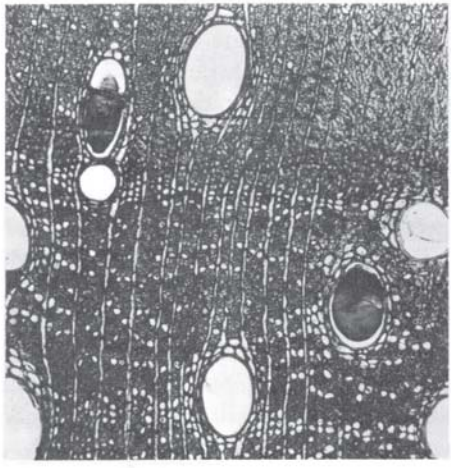


Abb. 5: Cocobolo

6. *Cocobolo* (Dalbergia retusa Hemsl.) aus Südamerika, ein schön geadertes bräunlich-rotes Holz, dessen Poren mit hartwachsartigen Stoffen gefüllt sind und das daher verhältnismäßig

wasserabweisend ist und glatte Oberflächen ergibt. Spezifisches Gewicht 1,1. Früher sehr viel für Oboen und Querflöten verwendet, in den 30er Jahren auch für Blockflöten. Das Holz enthält, wie auch die folgenden Dalbergia-Arten, Allergien auslösende Chinone. Bei Cocobolo genügt bei Anfälligkeit schon Kinn- und Lippenberührung, während bei den im folgenden genannten Dalbergia-Arten der Holzstaub (bei der Bearbeitung) die Schleimhäute reizt. Cocobolo und die folgenden Hölzer werden im allgemeinen nicht lackiert, weil die Oberflächen durch die porenfüllenden Stoffe von Natur aus weitgehend wasserabweisend sind. Diese Oberflächen sollten allerdings von Zeit zu Zeit geölt werden, aber nicht mit harzendem Leinöl, sondern mit mineralischem Paraffinöl (im Handel auch als sogenanntes woodwind oil erhältlich), das den Zweck hat, die Oberfläche mit ihren Füllstoffen geschmeidig und etwas rißunempfindlicher zu halten. Man kann das Holz außen auch mit harzendem Pflanzenöl behandeln, aber nur ganz dünn, so daß der beim Trocknen entstehende Lackfilm kaum auffällt.

7. *Grenadill* (Dalbergia melanoxylon) aus Afrika ist dem Cocobolo verwandt. Farbe bis ganz schwarz, spezifisches Gewicht 1,2. Oboen und Klarinetten werden heute meist aus diesem Holz hergestellt. Der Holzstaub von Grenadill ist nicht ganz so giftig wie der von Cocobolo, und Mundberührung bewirkt keine Allergien.

8. *Ebenholz* (Diospyros ebenum Koen. bzw. andere Diospyros-Arten aus Afrika und Indien). Spezifisches Gewicht 1,1 bis 1,2. Das ganz schwarze Holz ist von der Sicht her kaum von Grenadill zu unterscheiden, obwohl der Baum zu einer anderen Familie gehört. Die Oberfläche läßt sich aber nicht ganz so glänzend „schwabbeln". Ebenholz wird fast in gleicher Weise verwendet wie Grenadill, und seine hartwachsähnlichen Füllstoffe in den Poren geben ebenfalls ganz glatte Oberflächen. Besonders deutlich wird dies, wenn man unter dem Mikroskop z. B. die Labialkanten von Blockflöten aus Ebenholz und Palisander miteinander vergleicht.

9. Eine Neuheit ist das *Polymerholz* (auch „Atomholz" genannt). Das ist Ahorn, Birnbaum oder ein anderes europäisches Laubholz, das mit

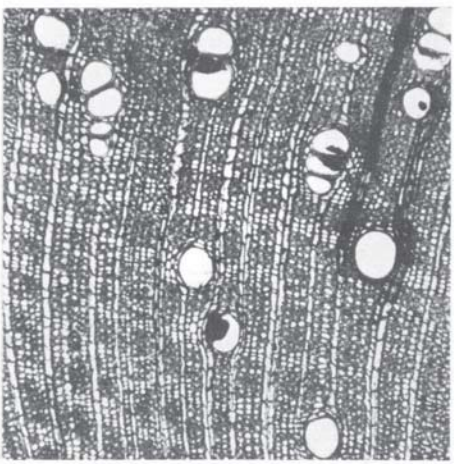


Abb. 6: Grenadill

Lacken durch und durch imprägniert ist, die mit Gammastrahlen erhärtet werden (bei einer normalen Lackimprägnierung würden die Lacke innen nicht austrocknen). Das Verfahren stammt aus der Atomforschung. Möglicherweise löst es in der ferneren Zukunft einige Holzprobleme, denn wie lange es z. B. Grenadill und Ebenholz in ausreichenden Mengen noch geben wird, sei dahingestellt. Eine verwendbare Erfahrung mit diesem Material liegt indessen noch nicht vor.

NEUERSCHEINUNGEN 1976

Spielanleitungen und Spielstücke für historische Holzblasinstrumente

Hantelmann, G. v.: Spielanleitung für Krummhorn, Cornamuse und Kortholt (dt./engl.). Ed. Nr. 2077, DM 12,—

Kernbach, V.: Spielanleitung für Barock-Rankett (dt./engl.). Ed. Nr. 2081, i. V.

— Spielanleitung für hohe Zinken (dt./engl.). Ed. Nr. 2080, DM 16,—.

Steinkopf, O.: Spielanleitung für Dulciane und Pommern (dt./engl.). Ed. Nr. 2079, i. V.

Mönkemeyer, H.: Spiel- und Übungsbuch in 4 Teilen für Krummhörner, Cornamusen, Kortholte und andere Renaissance- und Barock-Instrumente.

— Teil I, für 2 Instrumente im Quintabstand. Ed. Nr. 2088, i. V.

— Teil II, für 2 Instrumente in gleicher Lage. Ed. Nr. 2089, i.V.

Mehrstimmige Werke für das Ensemblespiel mit historischen Holzblasinstrumenten sind enthalten in der Editionsreihe DER BLÄSERCHOR, hsg. von H. Mönkemeyer, und vereinzelt in Heften der Reihe ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK. Bitte schreiben Sie uns, wir beraten Sie gern!

Das Blockflöten-Repertoire

Kammermusik und Studienliteratur aus fünf Jahrhunderten herausgegeben von Gerhard Braun

Die ersten 6 Hefte der neuen Editionsreihe sind soeben erschienen

Braun, G.: Acht Stücke für Sopran-Blfl. und Schlaginstrumente. Ed. Nr. 2502, Spielpartitur DM 6,50

Gümbel, M.: Flötenstories, für 3 Blfl. gleicher Stimmlage. Ed. Nr. 2504, Spielpartitur DM 12,—

Lechner, K.: Ludus juvenalis I. Zwei Canzonen für Sopran-Blfl. und Klavier. Ed. Nr. 2506, kpl. DM 16,50

Marais, M.: Suite e-Moll für 2 Alt-Blfl. und b. c. Ed. Nr. 2505, kpl. DM 22,50

Ortiz, D.: Vier Recercaden, für Alt-Blfl. und Gitarre oder Cembalo. Ed. Nr. 2503, kpl. DM 13,50

Telemann, G. Ph.: Ouverture (Suite) a-Moll für Alt-Blfl. und Streichorchester. Studienausgabe für Alt-Blfl. und Klavier (Hechler). Ed. Nr. 2501, kpl. DM 15,—

MOECK

Bis 30. 9. gelten noch günstige Subskriptionsbedingungen. Bitte verlangen Sie unseren Sonderprospekt.

VERLAG · D-3100 CELLE

Konrad Lechner hat sich bereits in den dreißiger Jahren als Interpret und Komponist für die eben wiederentdeckte Blockflöte eingesetzt und in den letzten Jahren eine Reihe wegweisender Kompositionen für dieses Instrument geschaffen. Er wurde am 24. Februar dieses Jahres in Freiburg 65 Jahre alt. Aus diesem Anlaß haben wir ihn um einen persönlichen Rückblick auf seinen vielschichtigen Lebensweg gebeten.

Konrad Lechner über sich selbst

Die Ambivalenz des Zeitgeschehens — zwischen Evolution und Revolution vermittelnd —, zeigt sie sich nicht auch in den kurvenreichen und spiraligen Windungen des eigenen Lebens? Wer aber wäre „in statu viatoris" jederzeit im „stande", die Bestimmung seines „Stand-ortes" so genau zu „orten", wenn das Lot in den schlammigen Fluten des schmutzigen Alltags nicht bis in die Tiefe des wahren „Grundes" vorzudringen vermag? Und wie sieht sich das Leben selbst, wenn Oberfläche auf Oberfläche auftrifft? Eben in dem, was man so gemeinhin als Lebens-lauf bezeichnet? Als Wandlung vom Streicher zum Bläser, vom Chor- zum Orchesterleiter?

Aber da beginnt schon der Abstieg! Der Abstieg in die unter der Oberfläche des Tages liegende Welt des Du, Pädagogik genannt. Und auf dieser Ebene finden sich die gleichen stets zur Erneuerung drängenden Gesetze der Wandlung — nur intensiver gefiltert. Kurvenreiche und spiralige Wegstrecken tagaus, tagein, Jahr für Jahr nun schon über 40 Jahre, vom Cello-, Gamben-, Fidel- und Blockflötenlehrer einerseits bis zum Dirigier- und Theorielehrer andererseits — halt: der Abstieg in die schwer zugängliche Welt der Tiefendimension des Komponierens folgt Gesetzen, von denen das Tagesbewußtsein nichts weiß. Beginnen wir also von vorne. Mit Fakten?

1911 in Nürnberg geboren. Altsprachliches Gymnasium bis zur mittleren Reife. Wegen schlechter Noten in Mathematik und Physik durchgefallen. Einziger Wert dieser Institution: die Vermittlung von Latein, Griechisch, Englisch und Italienisch. Zur gleichen Zeit in Gaststätten, auf Tanzböden, Hochzeiten und Friedhöfen

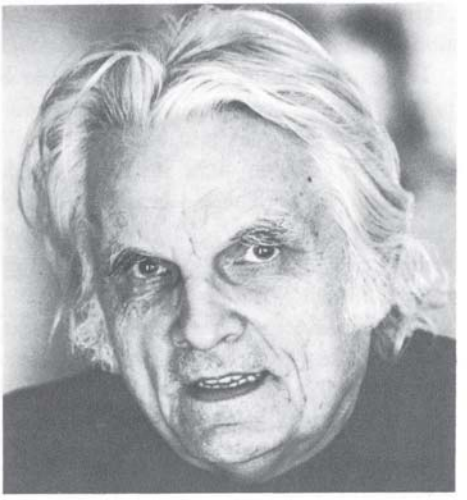


Foto F. Lechner

Geiger und Cellist. Studien? Rein autodidaktisch, abgesehen von einigen Stunden bei einem klavier- und orgelspielenden, geigenbauenden und -spielenden, auch komponierenden Musikstudienrat, der sich zudem meiner Stimme annahm „ich trage wo ich gehe" . . . mit dunkelgefärbter Baßstimme . . . Er gab mir nicht nur eine selbstgebaute schöne Geige mit, die dann wie das einzige Erbstück, ein Klavier . . . lassen wir solche „Einzelheiten". Er war es auch, der mir das einzige Bacherlebnis vermittelte: Duos von J. S. Bach für 2 Violinen (natürlich bearbeitet) im unmittelbaren Kontrast zur Träumerei für Cello von Robert Schumann und der „Blumenlese für junge Violinisten". Beim Spielen dieser Duos überlief es mich wie ein „Schauer" — das Bewußtsein vom Kontrapunkt! Wie gut, daß ich in jener Zeit, in der ich immerhin schon meinen ersten und einzigen Konzertwalzer geschrieben hatte, keinen Unterricht in Harmonie, Kontra-

punkt oder Komposition gehabt hatte. Als es dann doch jemand versuchte — ich sehe noch die goldenen Lorbeerkränze an der Wand und erinnere mich an Wagners Tristanvorspiel auf der Schallplatte — da lief ich davon und begann in Mannheim (1928) mit dem „Beruf" des Stehgeigers, Cellisten, Saxophonisten und Schlagzeugers in Weinhäusern, Bars und Cafés. Übrigens war es mir unmöglich ein Lokal aufzusuchen, ohne nicht sofort den Stehgeiger zu bitten, selbst spielen zu dürfen, obwohl ich im täglichen Leben von einer schrecklichen Schüchternheit geplagt war.

Dem Engagement meiner ehemaligen Mannheimer Musikerkollegen ins Münchner Café am Platzl verdanke ich die folgenschwerste Wende nach einem Leben nahe dem Abgrund. Der Kampf ums Überleben — zwischen Dienst und Akademiestudium 1930 begonnen — wäre, je mehr er sich zuspitzte, ohne so manchen gutherzigen Münchner Bürger nicht zu gewinnen gewesen. Was einem da so alles über den Weg und ins Café lief: gestrandete Typen, wie sie kein Film heute zusammenbringen könnte: Dichter, Maler, Bildhauer, keiner hatte etwas zum Beißen. Nächtliche Begegnungen. Die Gegensätze, Professor kontra Stehgeiger — einmal coram publico mit einer Ohrfeige ausgetragen, hier andächtige Zuhörer in den Konzerten des alten Odeonsaales — unwiederbringlich — dort das lärmende, gröhlende Publikum — nach 4 Jahren war ich Cellist im Bayrischen Staatstheater unter Knappertsbusch — bis ich noch im gleichen Jahr 1934 ihm den Bogen vor die Füße warf, um auf dem Umweg über die Nervenklinik doch noch das nicht genehmigte Konzert in der Berliner Singakademie zu schaffen. „Mit solchen Wünschen für Ihren Aufstieg" (dem Zitat der letzten Cellosonate von Beethoven) war ich von Edwin Fischer zur „Stunde der Musik", der damaligen Solistenförderung, nach Berlin eingeladen worden, sein Kammermusikpartner zu sein. 1935/36. Was prallte da nicht alles aufeinander! Erst jetzt fand ich in Hugo Becker den größten Lehrer und begann bei ihm noch einmal von vorne, während der anstrengende Dienst während der Münchner Wagnerfestspiele das letzte forderte.

Um nicht zwischen Wagner- und Straußopern hin- und hergerissen zu werden, kündigte ich und wurde Privatmusiklehrer. Aber das war nicht der einzige Grund. In einer Zeit, in der mir das Haydn-Konzert mit dem Münchner Rundfunkorchester angeboten worden war, hörte ich in der Schönfeldstraße zum ersten Male das Münchner Fideltrio mit Werken von Machaut, Dufay, Ockeghem, Obrecht und Isaak. Die Faszination, die von diesen Werken ausging, übertrug sich auf mein ganzes Leben. Mit einem Schlag wußte ich, wo ich die tieferen Wurzeln der Musik zu suchen hatte. Und zugleich brachen die eigenen Quellen auf, ich gab in der von Carl Orff geleiteten Güntherschule Improvisation auf der Gambe und schrieb meine ersten Blockflötenstücke. Damit waren eigentlich alle Chancen einer Cellolaufbahn vertan. „Wie kann man nur Blockflöte spielen", sagte der Dirigent des Bayrischen Rundfunkorchesters und schlug die Hände über dem Kopf zusammen. Aber es gab nur *eine* Entscheidung.

Trotzdem führte ich erst mein Cellostudium bei Hugo Becker zu Ende, denn ich wußte, was ich bei ihm lernen konnte. Er, der mit 19 Jahren noch mit Clara Schumann gespielt hatte, war der größte Virtuose auf dem Cello, den ich je gehört hatte. Mit 74 Jahren war sein Spiel noch immer makellos, diszipliniert und vergeistigt — dementsprechend war sein Unterricht. Unvergeßlich die Zeit in Oberbozen, dem „Mekka" der Cellisten. Alles, was ich später bis in den Kompositionsunterricht hinein meinen Schülern weitergeben konnte, war in den täglichen unendlich mühsamen Stunden gesät worden. Und ich hielt durch, bis es im März 1936 zum Bruch kam. Am Cellokonzert von Saint-Saëns zerbrach das wunderbare Lehrer-Schülerverhältnis. „Ihre Welt ist die Welt Stucks", sagte ich, „die meinige ist die Welt von Barlach, Marc, Klee und Kandinsky." Aus! Ein Jahr darauf — was war er für ein großer Mensch —, als ich nach härtester täglicher Probenarbeit mit einem eigenen Ensemble an die Öffentlichkeit trat, sagte er nach der Aufführung kleinster Werke von Lasso, Regnart, Marx (meinem verehrten Kontrapunktlehrer) und eigenen Stücken: „Jetzt verstehe ich Sie."

Man vergegenwärtige sich die ungeheuren Gegensätze, die in der damaligen Zeit nicht wie heute im Pluralismus des „alles-und-jedes-

Foto Siedersbeck

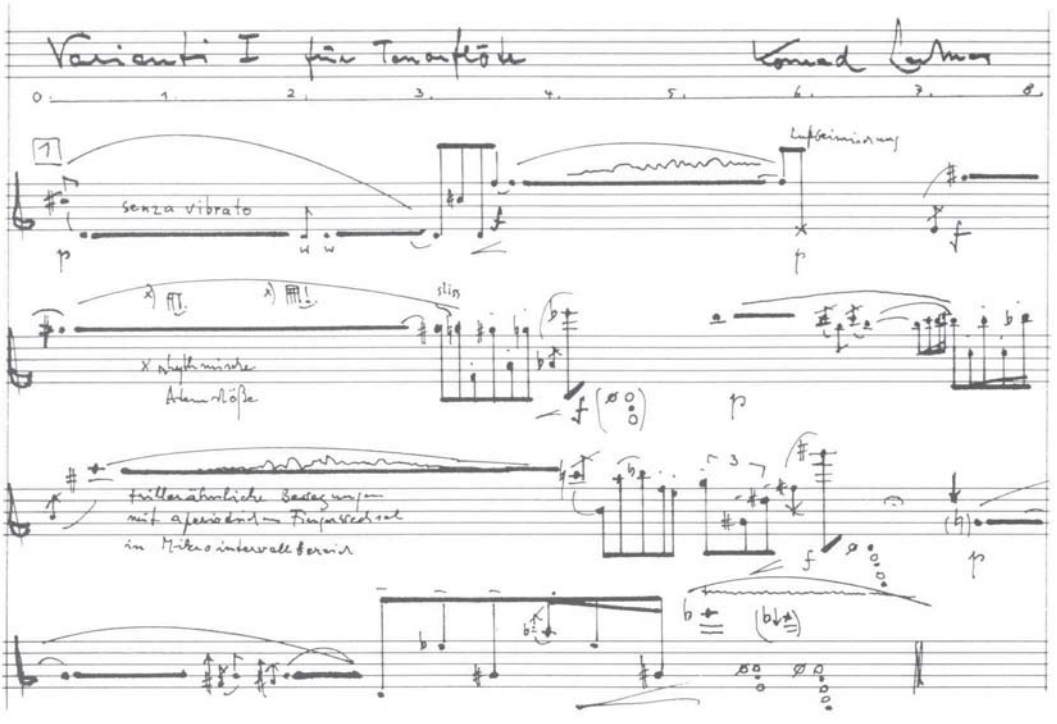
Konrad Lechner (Blockflöte)
mit dem Münchner Fideltrio

gleichmachenden" Musikbetriebes, sondern in lebendiger geistiger Auseinandersetzung sich gegenseitig bis aufs Messer bekämpfender Musikrichtungen ausgetragen werden mußten. Noch konnte keine Schallplatte einen auch in der Alten Musik mehr als gesättigten Musikkonsum erreichen, denn alles war erst zu entdecken. Nicht auf der Universität, wiewohl ich v. Ficker, W. Gurlitt, H. Zenck u. a. Entscheidendes zu verdanken habe, sondern über Studium, Analyse, Konzert (1946 eine Sendereihe „Musik aus acht Jahrhunderten") erwarb ich die Voraussetzungen für spätere Vorlesungsreihen in Darmstadt.

Da war zuerst nur eine Tenorflöte mit dunklem Klang. Wieder einmal begann alles ganz von vorne, ohne Vorbild. (Gustav Scheck, der hätte Vorbild werden können, lebte in Berlin.) Eine Altflöte kam hinzu. Ich halte sie noch heute in Ehren. Trotz ihrer „deutschen" Griffweise hatte sie einen unbeschreiblich singenden Ton, so gar nichts vom Blöken und Gackern mancher „Block"flöten. Mit dieser Flöte bereiste ich als Mitglied des Fideltrios Italien, später Dalmatien. Dann erwarb ich ein ganzes Quintett in alter Stimmung. Die höchste Flöte, ein „sopranino" mit Klang e″, war von Dolmetsch.

Dalmatinische Nächte am Meer, wenn die Fischer lautlos hinausfuhren, waren der Hintergrund für manches Improvisieren. Unbeschreiblich schließlich die große Balkanreise, mit ihrem doppelten Ergebnis einmal vor bulgarischen, jugoslawischen und griechischen Hörern, und auf der anderen Seite der unvergleichliche Eindruck echter, von keiner „Folklore" verdorbener Bauern- und Hirtenmusik. Wie anders hätte ich 20 Jahre später in über zehnjähriger Arbeit an der „Kunst des Fidelspiels" arbeiten können, wenn mir nicht damals die Zusammenhänge zwischen mittelalterlicher Musik und der Musik des Balkans aufgegangen wären — noch dazu in Verbindung mit den großen Möglichkeiten, die Bartóks Musik in der gleichen Zeit aufschloß.

Es waren die Jahre vor dem 2. Weltkrieg. Auf Konzertreisen folgten Gamben- und Singwochen. Unvergessen, wie auf einer gemeinsamen Gamben- und Lautenwoche Freund Sepp Bacher auf der doppelchörigen Laute in einer alten Scheune jene g-moll-Lautensuite von J. S. Bach spielte, die ich in ihrer c-moll-Fassung als Cellist am höchsten geschätzt hatte. Als der scheidende Karl Marx mir die Leitung des Münchner Bachvereins anvertraute, brach der Krieg aus. Wie gut, daß ich auf der letzten Flötenwoche (mehr aus Ulk) eine alte Oboe in die Finger bekam. So konnte ich nach vierzehntägigem Militärdienst in die Stelle des 1. Oboisten „umsteigen". Nach einem Jahr zum „Oberschützen" auf der Oboe geworden, hatten der gleichzeitige heimliche Kompositionsunterricht, die Vorbereitung der Konzerte des Bachvereins sowie der Militärdienst selber meine Gesundheit so weit untergraben, daß ich von der Wehrmacht freikam. So kam ich ans Mozarteum nach Salzburg und wurde — „neben" meiner hauptamtlichen Tätigkeit als Leiter des Collegium musicum, des Salzburger Madrigalchors, schließlich auch des Hochschulorchesters und -chores sowie als Lehrer für Gambe — gleichzeitig Schüler meines großen, verehrten Lehrers Clemens Krauß. Dieser unvergleichliche Dirigent einer verschwundenen großen „Tradition" war nach Becker die zweite große Persönlichkeit in meinem Leben, der ich Entscheidendes zu verdanken hatte. Abgesehen von Carl Orff, der mehr unterschwellig in allen meinen Kompositionen nachwirkt bis heute. Unterschwellig sage ich, weil es sich nicht um die Übernahme seines „Stils", sondern um subkutane geistige



Konrad Lechner: Varianti I, 1976. Autograph

Zusammenhänge handelt, Zusammenhänge, die der heutigen „offiziellen Komposition" mit ihren „viel zu viel" Tönen ziemlich ferne stehen. Die Anwendung dessen, was ich bis Kriegsende bei Krauß im Dirigieren und bei J. N. David im Komponieren gelernt hatte, kam mir dann in Bamberg 1946 bis 1948 zugute. Dort konnte ich zum ersten Male größere eigene Orchester- und Chorwerke aufführen.

Auf die Bamberger Lehrzeit folgte Freiburg 1948. Diese Stadt gab mir in den ersten fünf Jahren die Möglichkeit — neben einem zweijährigen Kompositionsstudium bei Wolfgang Fortner in Heidelberg, dem letzten meiner großen Lehrer —, die Summe meiner Erfahrungen als Leiter der Meisterklasse Dirigieren für Chor und Orchester sowie als Kontrapunktlehrer zu ziehen. Das geschah vor allem durch Konzerte, deren drei Schwerpunkte mit Perotin bis Monteverdi, Bach bis Schubert und Strawinsky bis Fortner und Dallapiccola zu umreißen sind.

Hatte ich 1950 bei Fortner — wie immer bei allen meinen Lehrern — „nebenbei und von vorne" angefangen, so beendete ich nach 2 Jahren diese ungemein fruchtbaren Studien mit zwei zwölftönigen Arbeiten, dem Streichtrio und dem von Fortner uraufgeführten Requiem 1952. Die nächsten 17 Jahre in Darmstadt brachten bereits nach 5 Jahren den stärksten Wandel — ich mußte aus Gesundheitsgründen die Leitung der Akademie aufgeben und anstelle von Konzerten, Vorlesungen über Mittelalter (isorhythmische Motette), Bach (Invention und Fuge), Klassik (Klaviersonaten von Scarlatti, sämtliche Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Beethoven), Neuzeit (Strawinsky und Webern), anstelle von Gemäldeausstellungen in Verbindung mit der Uraufführung eigener Kompositionen, anstelle von philosophischen Colloquien mit Einladung von Gebser, Pfrogner und Adorno mich fast ausschließlich dem Kompositionsunterricht widmen. Diese letzte Phase meiner Unterrichtstätigkeit, auf die dann noch bis zu meinem Ausscheiden aus dem öffentlichen Dienst 6 Jahre Freiburg als Theorielehrer folgten, waren die schönsten Jahre meines Lebens, trotz anhaltender schwerer gesundheitlicher Krisen. Zu dem Schülerkreis, der sich größtenteils aus meiner „Nebentätigkeit"

als Kompositionslehrer an der Frankfurter Pädagogischen Hochschule rekrutierte — Hans Darmstadt, Mathias Spahlinger, Otto-Ernst Laske —, kamen noch Gerhard Braun und Gerhard Holzer. Mit ihnen allen habe ich im Laufe der Jahre neben modalen Übungen den „Mikrokontrapunkt" entwickelt, eine Technik, die es erlaubt, die Gesamtheit aller kompositorischen Erfahrungen (sieht man von den Möglichkeiten der Elektronik ab) gewissermaßen im Brennspiegel zu zentrieren. Der Unterricht wirkte auf den Lehrer zurück, aus dem Geben wurde ein Nehmen und umgekehrt. Die inzwischen heraufgekommenen neuen Techniken für Blas- und Saiteninstrumente mit ihren klanglichen und rhythmischen Neuerungen brachten u. a. auch die lange vergessene Blockflöte wieder ins Spiel. So ist es nicht zuletzt dem ausgezeichneten Flötisten Gerhard Braun zu danken, daß in den meisten meiner letzten Kompositionen sowohl Blockflöte wie auch Querflöte einen entsprechenden Platz einnehmen.

Der Instrumentist hat seine Kreise gezogen. Der Lehrer hat seine Erfahrungen mit seinen Schülern ausgetauscht. Bleibt die Imagination, der Urgrund aller spiraligen und kreisenden Bewegungen. Ob sie noch für eine kleine Weile zu hören sein wird?

Aus dem Werkverzeichnis Konrad Lechners: Musik für Quer- und Blockflöte

1937	*Kleine Tanz- und Spielstücke* f. 1 Blfl. in c″ (vergr.), neu bearb. 1960	BA 1104
1938	*Volksliedimprovisationen* f. 1 Blfl. in c″ (vergr.), neu bearb. 1960	BA 1257
	Es taget vor dem Walde. Liedsätze f. 2 u. 3 Blfl. (vergr.), neu bearb. 1960	BA 1256
	Flötenmusik in a, f. Blfl. in c″ u. Klavier (vergr.)	BA 1339
1939	*Flöten- und Gambenmusik 1939*	Ms
1941	*Variationen über „Ei du feiner Reiter"* f. Viol. od. Blfl. in c″ u. Klavier	Ms
1945	*Nun komm der Heiden Heiland.* Adventskantate f. Chor, Blfl. u. Streicher	Ms
1958	*Minnesängerlieder* f. tiefe Stimme, Blfl. u. Fidel	Ms
1959	*Alte Volkslieder,* f. 3 gleiche Stimmen (Chor); auch f. Blfl., Gamben od. Fideln	Peters 4897 a+b
1961	*Weiß mir ein Blümlein blaue.* Volkslieder f. dreist. Kinderchor od. 3 Blfl.	Möseler LB 177
	Alleluja v. J. Obrecht, hsg. f. vierst. gem. Chor od. Blfl.-Quartett	Möseler LB 365
1962	*Die Kunst des Fidelspiels I* und *II* (m. mehreren Sätzen auch f. Blfl.)	Möseler
1966	*Duette* f. 2 Altblfl.	Hänssler 1116
	Metamorphosen, f. c″- u. f′-Blfl. u. Klav. (Cemb.)	Hänssler 1117
	Drei Lieder nach H. M. Enzensberger f. Sopran u. Fl.	Ms
1971	*Cantica II,* f. Sopran, Fl. u. V'cello	Gerig
1972	*Drei Stücke für Flöte,* in „Pro musica nova. Studien zum Spielen Neuer Musik"	Gerig
1975	*Traum und Tag.* Zwölf Impressionen f. Blfl. in c″ solo	Moeck
	Perspektiven, f. Fl. u. Klav.	Ms
1976	*Ludus juvenalis I.* Zwei Canzonen f. Blfl. in c″ u. Klav.	Moeck
	Varianti I, f. Blfl. in c′	Moeck i. V.
	Varianti II, f. Blfl. in c″	Moeck i. V.
	Mikro-phonie I, f. Fl., Klar., Pos., Streicher, Klav. u. 2 Schlagzeuger	Ms

Neue Literatur für Blockflöte solo

The Flute Master

35 Kompositionen aus England (18. Jahrhundert) für Altblockflöte solo, von Nicolaus Delius und Erich Doflein aus 179 „Flute-Master"-Stücken verschiedenen Ursprungs ausgewählt.
Edition 6605 DM 6,—

Hans Gal	*Drei Intermezzi* für Altblockflöte und Cembalo oder Klavier OFB 134 DM 8,—
Manfred Kelkel	*Suite* für Sopranblockflöte und Celesta (Klavier) mit Schlagwerk ad lib. OFB 119 DM 8,—
Hans-Martin Linde	*Amirilli mia bella,* Hommage à Johann Jacob van Eyck für Blockflöte solo (Sopran-, Alt- und Baßflöte wechselnd) OFB 133 DM 6,—
	— *Musica da Camera* für Blockflöte (Alt- und Baßflöte) und Gitarre OFB 135 DM 8,—
	— *Music for a bird* für Altblockflöte solo OFB 48 DM 7,50
	— *Fantasien und Scherzi* für Altblockflöte solo OFB 46 DM 6,—
Georges Migot	*Sonatine Nr. 2* für Sopranblockflöte und Klavier (Linde) OFB 65 DM 6,—
Neuzeitliches Spielbuch	für Altblockflöte und Klavier. 4 Kompositionen, die in Stil und Technik progressiv angeordnet sind: **Lüthi:** *Sechs rhythmische Stücke* **Walter:** *Sonatine* **Nobis:** *Miniaturen* **Linde:** *Fünf Studien* OFB 137 DM 10,—
Heinrich Poos	*Greensleeves.* Variationen über ein altes englisches Lied für Altblockflöte und Cembalo (Klavier) Edition 6234 DM 6,50
Eliodoro Sollima	*Sonata* für Altblockflöte und Klavier OFB 127 DM 7,—
Hans Ulrich Staeps	*Virtuose Suite* für Altblockflöte solo OFB 95 DM 8,—
Wolfgang Stockmeier	*Sonatine* für Altblockflöte und Klavier OFB 96 DM 6,—

B. Schott's Söhne · Mainz

Fortbildungskursus für Blockflöte in Hannover

Nach mehrjähriger Pause veranstaltete der VDMK-Landesverband Niedersachsen, nicht zuletzt aufgrund starker Nachfrage, am 28./29. Februar 1976 wieder einen Wochenendkursus für Blockflöte. Als Dozenten konnten Frau von Lingelsheim, Frau Pudelko, Herr Prof. Conrad (alle Hannover) und Herr Braun (Stuttgart) gewonnen werden. Im Mittelpunkt standen die Ausführungen von Frau von Lingelsheim über „Atemprobleme beim Blasen und Hilfen zu ihrer Bewältigung" und der Herren Prof. Conrad und Gerhard Braun über „Die Blockflöte im 20. Jahrhundert. Tradition — Avantgarde, künstlerische und pädagogische Aspekte". Außerdem waren „workshops" angeboten, die sich sowohl mit der Barockmusik (Prof. Conrad) als auch mit der Moderne (G. Braun) und der Einbeziehung neuer Spieltechniken in den Anfangsunterricht (Frau Pudelko) befaßten. Ein am Abend veranstaltetes Konzert, ausgeführt von den Dozenten unter Mitwirkung von Prof. Köneke, vermittelte ein klangliches Erlebnis des am Nachmittag intellektuell erfaßten Stoffes. Das Programm wurde von der Moderne beherrscht, darunter auch zwei Uraufführungen: „Varianti I" von Konrad Lechner und „Nocturne" für Baßblockflöte, Gong und Tonband von Martin Gümbel.

Die Nebeneinanderstellung von Barock und Moderne kam gewiß nicht von ungefähr, sondern hatte ihren Grund in dem doch recht notwendigen Hinweis auf etliche in beiden Epochen übereinstimmende Wesenszüge, hier natürlich auf Musik bezogen. Das wesentlichste Bindeglied mag wohl sein, daß damals wie heute die Notation nur ein Gerüst darstellt, das mittels Erfahrung, Wendigkeit und Geschmack erst zu einer vollgültigen Musik ausgestaltet werden muß. Dabei ist dem Spieler eine andere Rolle zugewiesen als bei der Ausführung von Musik aus Klassik und Romantik; sie stellt andere und nicht geringe Anforderungen an sein musikalisches und musikhandwerkliches Spiel- und Improvisationsvermögen.

Daß es neue Musik für Blockflöte gibt, verdanken wir namhaften Komponisten unserer Zeit, von denen einige in dem inzwischen in TIBIA 1/76 gedruckten Referat von Gerhard Braun genannt sind. Sie haben die durch eine gewisse Primitivität im Bau des Instruments begründete große Modulationsfähigkeit der Blockflöte für die moderne Kompositionsweise entdeckt, was uns — und hier sei mir ein persönliches Wort gestattet — oft noch immer als Kinderspielzeuglehrer abgetanen Blockflötenlehrern sehr wohltut, oder, abgewandelt, auch den bezüglich Moderne Skeptischen unter uns wohltun sollte.

Der Weg von den guten Absichten zum Allgemeingut wurde von Frau Pudelko in ihrer Werkstattarbeit beispielgebend gezeigt. Die Jugend ist die Wirklichkeit der Zukunft, und darum muß alles, was Zukunft haben will, auch bei der Jugend ansetzen. Die vorgeführte Arbeit mit dem Blockflötenkopf unter Anwendung von Spieltechniken der Moderne ließ erkennen, daß erstens sich durch Einbeziehung der jugendlichen Kreativität hier eine in anderen Fachgebieten längst erkannte Lücke schließen läßt, und daß zweitens diese in ihren Klangmöglichkeiten weit über den sonst anfangs zur Verfügung stehenden Tonraum hinausgehende Spielweise die von Frau von Lingelsheim behandelten Atemprobleme — das Alpha und Omega eines Bläsers — zu ihrem Kernanliegen macht.

Für alle und alles sprechend sei abschließend das Conrad-Zitat notiert: „Tradition ist bewahrter Fortschritt — Fortschritt ist fortgeführte Tradition."

Anneliese Kaselow

Der Gott der Zecken

Amico Dolci spielt neue Blockflötenkompositionen

Unter diesem Titel stand eine Veranstaltung am 11. März 1976 in der Kreuzkirche zu Hannover. 18 Gedichten des sizilianischen Sozialreformers Danilo Dolci, gesprochen von Heinz-Walter Krückeberg, standen als weitere Dimension künstlerischer Aussage die Klänge zweier Blockflöten (Alt und Tenor) gegenüber, denen die hallige Akustik des gotischen Kirchenraumes besondere Eindringlichkeit verlieh. Komponist ist Dolcis Sohn Amico, der zusammen mit Cornelia Nöll auch selbst musizierte.

In der Veranstaltung stellte sich die Blockflöte in einer Funktion vor, die gängigen Vorstellungen nicht entspricht. Avantgardistische Praktiken mit dem in dieser Beziehung experimentiergewohnten Instrument spielten dabei eine zwar nicht bedeutungslose, aber — am Gesamteindruck gemessen — doch mehr untergeordnete Rolle. Neu, bemerkenswert und von Anfang an überzeugend war das Engagement der Blockflöte im Dienste einer appellativen Aussage in der Form eines Gedicht-Zyklus.

Triosonaten für Querflöten

Anonymus (18. Jahrhundert): Trio G-dur für Querflöte, Violine und Bc (Nagel). Hausmusik 124. Erstdruck. DM 9,50

Sebastian Bodinus (um 1735): Triosonate Nr. 1 Es-dur für 2 Oboen (Querflöten) und Bc (Koch). DM 8,–

Fortunato Chelleri (1690–1757): Sonata e-moll für 2 Querflöten und Bc (Mohr). Hausmusik 142. Erstdruck. DM 15,50

Johann Friedrich Fasch (1688–1758): Sonata (Kanon) a tre e-moll für 2 Querflöten und Bc (Hoffmann). Corona 103. Erstdruck. DM 8,–, Stimmen je DM 1,50

Johann Joseph Fux (1660–1741): Canon d-moll für 2 Querflöten und Bc (Hoffmann). Corona 102. DM 8,–, Stimmen je DM 2,– / Nürnberger Partita für Querflöte, Oboe (Violine) und Bc (Hoffmann). Corona 18. DM 7,–, Stimmen je DM 1,50

Christoph Graupner (1683–1760):Canon F-dur für 2 Querflöten und Bc (Hoffmann). Corona 101. Erstdruck. DM 11,–, Stimmen je DM 2,50

Johann Ludwig Krebs (1713–1780): Trio d-moll für Querflöte, Violine und Bc (Nagel). Hausmusik 127. DM 9,–

Jean Baptiste Loeillet (John of London) (1680–1730): Triosonate G-dur op. 1,1 für 2 Querflöten und Bc (Schroeder). Hausmusik 112. DM 8,50

Johann Joachim Quantz (1679–1773): Triosonate a-moll für 2 Querflöten und Bc (Koch). DM 8,50 / Triosonate e-moll für Querflöte, Violine und Bc (Nagel). Hausmusik 116. Erstdruck. DM 8,50

Johann Christoph Schultze (1733–1813): Sonate F-dur für f'-Blockflöte, Querflöte und Bc (Nagel). Hausmusik 105. DM 7,50

Georg Philipp Telemann (1681–1767): Triosonate („Concerto") G-dur für Querflöte, Violine und Bc (Höhnen). Erstdruck. DM 6,–

Antonio Vivaldi (1678–1741): Triosonate D-dur für Querflöte, Violine und Bc (Nagel). Hausmusik 115. Erstdruck. DM 8,50

möseler

Danilo Dolci begann vor 25 Jahren im Mafiazentrum Westsiziliens seine Sozialarbeit, die ein breites Spektrum von Aktivitäten umfaßt. So initiierte er u. a. die Gründung von Genossenschaften zur wirtschaftlichen Bodenausnutzung, veranlaßte den Bau von Straßen und einer Talsperre, um das ausgetrocknete Land zu bewässern, errichtet z. Z. aus Spendenmitteln eine Schule, die nach einem Erziehungskonzept arbeitet, dessen Zielvorstellungen sich gegenüber traditioneller Pädagogik auf eine neue Mündigkeit richten. Alle Projekte erwachsen aus einem ständigen Dialog mit den betroffenen Menschen, denen Dolci entscheidende Impulse zur Selbsthilfe gibt. Ein besonderes Charakteristikum seiner Erziehungsarbeit ist die Tatsache, daß sich dieser Dialog auf alle wesentlichen Bereiche menschlicher Daseinsbewältigung erstreckt — den künstlerischen Bereich eingeschlossen. Er selbst bedient sich neben der nüchternen Sprache seiner Diskussionen, Appelle und Sachinformationen der Lyrik und gibt einem ganzen Kreis von Musikern, Malern, Fotografen und Vertretern vieler verschiedenartiger Formen der bodenständigen Volkskunst in Sizilien Anregung und Resonanzraum.

Hier spielt nun auch die Blockflöte eine wesentliche Rolle. Ursprünglich war es „il fischialetto", die sizilianische Hirtenflöte, die im Borgo — dem Zentrum des steten Dialoges — erklang, später der anspruchsvollere „flauto dolce", vom Sohn Amico gespielt. Die Blockflöte — in ihren eher spartanisch begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten, aber ihrem Zauber, der bezwingen kann — wurde zu einer Art Symbol für den Stil, in dem Danilo Dolci mit Mitteln der Gewaltlosigkeit seine Reformarbeit aufbaut und durchsetzt. Wer den Borgo betritt, blickt zunächst auf ein nach sizilianischer Tradition gefertigtes Mosaik, das eine blockflötenblasende schwangere Frau darstellt. So ist es keineswegs nur eine Laune, wenn im Gedicht-Zyklus „Der Gott der Zecken" mit seinen gesellschaftskritischen Analysen, seinen Appellen und den Visionen einer lebenswerten Zukunft sich der textlichen Aussage gerade die Blockflöte als musikalisches Pendant hinzugesellt. Die musikalische Dimension des Zyklus sind, wie die hannoversche Aufführung zeigte, prägnante Duos, die entweder als Zwischenspiele erklingen oder auch unmittelbar mit dem Sprecher korrespondieren, niemals aber nur die Funktion eines Background einnehmen. Jeder Satz, durch die Einheit der kompositorischen Mittel streng in sich geschlossen und scharf profiliert, konturierte die dichterische Gesamtaussage, wobei sich klanglich eine überraschend breite Palette ergab. Da wurden heiter offene, verhaltene, untergründig bewegte, schrille, gärende, beschwörende, sogar ironische Re-

gister gezogen: die farbkräftigen Bilder der Gedichte erhielten durch die Flöten ihre besondere Tiefenwirkung.

Engagierte Poesie — vom Klang zweier Blockflöten getragen: Sicher ist die besondere Wirkung dieser Veranstaltung einer Reihe glücklicher Umstände zu danken. Trotzdem möge sie als Fingerzeig auf wirksame und in ihrer Funktion neue Möglichkeiten der Blockflöte verstanden werden.

Hans W. Köneke

Seltenes aus Berlin

Im Künstlerhaus Bethanien wurde jetzt nach Frans Brüggen Kennern und Liebhabern alter Musik die *Musikalische Compagney* vorgestellt.

Im sogenannten Studio II, dem provisorisch als Konzertraum hergerichteten Foyer des Hauses, agierten die vier Musikstudenten Holger Eichhorn, Mehmet Ünal Solak, Thomas Albert und Klaus Eichhorn mit Zink, engmensurierter Tenorposaune, Violine und einmanualiger Truhenorgel in mitteltöniger Stimmung.

Selbst im sonst so kulturüberladenen Berlin darf eine Darbietung alter Werke auf historischen Instrumenten noch zu den Seltenheiten gerechnet werden. Das Programm enthielt in bunter Besetzungsfolge eine seltene Auswahl deutscher und italienischer Kompositionen, angefangen bei einer dreistimmigen Passamezzo-Variation des Johann Schultz (Musikalischer Lüstgarte, Lüneburg 1622). Den zweiten, italienischen Teil bestritten im wesentlichen Werke von Banchieri und Cesare. Ungedruckte Programmpunkte waren zusätzlich eingeschobene Kommentare der Spieler über den Bau ihrer Instrumente und deren Gebrauch im 17. Jahrhundert.

So erfreulich die Auswahl des Programms war, fragte man sich doch, weshalb ausgerechnet Kompositionen der Zeit zwischen 1620 und 1675 die Musik des frühen 17. Jahrhunderts repräsentieren sollten, oder ob sich nicht vielleicht ein adäquateres Motto für diesen Abend hätte finden lassen. Im großen und ganzen war es aber ein gelungenes Konzert, in dem die offensichtlichen Schwierigkeiten der Bläser mit ihren Instrumenten eher als liebenswerte Patzer gewertet wurden, so daß, nicht zuletzt durch die sympathische Ausstrahlung der Vierertruppe, kaum Anlaß zur Kritik blieb.

Die Mühen der Musikalischen Compagney wurden mit großem Applaus belohnt.

Adelheid Krause

Bläserkurse Schloß Breiteneich

Noch Kursplätze frei:

4.—18. Juli

Rohr- und Hülsenbau für Doppelrohrblattinstrumente

Instrumentalklassen und *Ensemblespiel* für historische Blasinstrumente (MA, REN)

29. August—12. September

Klassische und moderne Bläserkammermusik

Bau und Restaurierung historischer Holzblasinstrumente

Anfragen an

Walter Hermann Sallagar
Neulinggasse 42/10
A-1030 Wien
Tel. 57 08 555

Neue Musik für Flöte in Darmstadt

Novitäten der Flötenmusik waren in diesem Jahr bei der Darmstädter Hauptarbeitstagung für Neue Musik und Musikerziehung relativ rar: im 2. Forumskonzert junger Komponisten erklang Helmut W. Erdmanns „Trio V" für die seltene Besetzung Flöte, Klarinette und Klavier. Dieses in großer Intervallik streng strukturierte Stück war mit seiner virtuosen Schlußsteigerung wie geschaffen, die spielerischen Qualitäten des VARIUS-Ensembles ins beste Licht zu rücken.

Im Gegensatz zu dieser mit dem traditionellen Klang der Instrumente rechnenden Komposition Erdmanns entwickelte sich das Studiokonzert des Flötisten Eberhard Blum als Einmann-Show mit Live-Elektronik immer weiter vom traditionellen Flötenspiel weg, wobei den Abschluß des Konzerts bei Verzicht auf die Flöte der wahrlich virtuose Vortrag der aus rein sprachlichen Nonsense-Elementen komponierten „Sonate in Urlauten" (1922/23) von Kurt Schwitters bildete.

Einen eigentlichen Beginn besaß das Konzert nicht. Als die meisten Zuhörer um 20.15 Uhr eintrafen, hatte die Europäische Erstaufführung von „Saturday Afternoon/Five o'Clock" von 1973 des meist mit Elektronik arbeitenden Amerikaners Ralph Jones (geb. 1951) bereits seit einer Viertelstunde begonnen. Das Stück wurde von Blum in der Version für Baßflöte in Verbindung mit zwei Tonbandgeräten dargeboten. Das Material der „Komposition" besteht aus einer A-Dur-Tonleiter, die in langen Haltetönen oder Wechselnoten auf ein großes Mandala verteilt ist, wobei der Flötist nach einem Wegweisersystem die Reihenfolge der Einzeltöne selbst zu bestimmen hat. Durch permanente Aufnahme und verzögertes Abspielen dieser Einzelpartikel entstand ein durchaus reizvoll vibrierendes Klangkontinuum fernöstlicher Prägung, das vom Publikum offensichtlich zunächst als reine „Tapeten"musik erfahren wurde. Durch die ausdauernde (35 Min.) Zelebration seiner völligen Statik — die Musik schien schon immer zu bestehen, ohne Anfang und Ende zu sein — wurde allmählich doch eine gewisse meditative Eindringlichkeit erreicht. Das Werk, das im übrigen extrem leicht zu spielen ist, kann auch von beliebig (d. h. möglichst) vielen Flötisten ausgeführt werden und wurde in Blums Kursus mit Teilnehmern probiert.

Der Berliner Roland Pfrengle (1945) gestaltete in seiner „Information" für Flöten und Tonband seine persönliche Schwierigkeit, sich in der Musik konkret zu artikulieren. Diese Komposition ist eines der wahrlich seltenen Beispiele von Stücken für Flöten mit Tonband und Live-Elektronik, bei denen die „Tonband"stimme nicht aufgesetzt wirkt. Dem Flötisten sind zahlreiche der jetzt üblichen Möglichkeiten der Verfremdung bis hin zum verständlich artikulierten Sprechen anvertraut; wie hier Flöte und Tonband oft zu einer ununterscheidbaren Einheit verschmelzen, andererseits jedoch oft bewußt in Kontrast gesetzt sind, ist schon imponierend.

Pfrengle versteht die Technik dramaturgisch geschickt einzusetzen. So wird wohl jedem Zuhörer der Schluß des Werkes in Erinnerung bleiben: Hier „verschlingt" sozusagen das Tonband die Flöte; ein langer, lauter, abwärts glissandierender Klang kreist (durch Quadrofontechnik) in rasender Geschwindigkeit um die Zuhörer, bis er in äußerster Tiefe in einem rhythmischen Stottern sich sozusagen festfrißt, um von einem pizzicato-Punkt der Flöte abgeschlossen zu werden.

Frank Michael

Wohlgefällige Klänge in Witten

Die Wittener Tage für Neue Kammermusik sind nach Erklärung ihrer Veranstalter immer einem Qualitätsanspruch (was immer man darunter versteht) verpflichtet geblieben; dies hinderte sie nicht, Entwicklungen zu dokumentieren, die vom musikalischen „Werk"-Begriff recht weit wegführten — in die Meditation, in die Politik oder sonst in die musikalische Szene. Aber seit dem vorigen Jahr, kraß und spürbar wieder in diesem, ist da ein Pendelrückschlag eingetreten in Richtung „Spielmusik", Handwerk, in Richtung Kammermusik nach herkömmlichem Verständnis.

Die Generation der in den 40er und 50er Jahren Geborenen entdeckt den beschaulichen Klang wieder, den Lyrismus, den strengen Satz womöglich über den aktuellen Umweg der Reduktion. Martin Christoph Redel, geb. 1947, gibt mit „Interplay" für 7 Spieler (europäische Erstaufführung vom Ensemble Slavko Osterc, Ljubljana) ein folkloristisch von alterierten Skalen gefärbtes Beispiel, und selbst Wolfgang Rihm (geb. 1952) läßt in seiner „Paraphrase für Klavier, Violoncello und Schlagzeug" nach gewalttätiger Exposition Sehnsüchte nach ausgehaltenen Konsonanzen spüren (Uraufführung durch Herbert Henck, Gaby Schumacher und Christoph Caskel).

Wilfried Jentzsch, geb. 1941, betont in seiner Komposition „ineinandergefügtes" für Rohrblattinstrumente den „pastoralen Charakter" des Stückes durch Hinzufügung einer Nachtigallenstimme, die er am Niederrhein aufgenommen hat, und stellt zwischen Vogelstimme und Bläserstrukturen Korrespondenzen her. „Man spielt", schreibt er zu dem Stück, „es entsteht ein Spiel zum Spiel. Ist durch Anhäufung von Quantitäten nicht ein qualitativer Umschlagpunkt zu

erwarten? Man spielt." Wie dieses Stück, wurden „Partite diverse für Oboe d'amore, Bassethorn und Fagott" von Peter Kiesewetter (geb. 1945) vom „Trio d'anches" Köln (Hansjörg Schellenberger, Hans D. Klaus und Christoph Karl) uraufgeführt. Ein interessantes Stück, das eine Bach-Kantate zum Konstruktionsmodell hat und in einer mechanistischen Konsequenz Skalenbewegungen als Grundmaterial benutzt — das erinnert an die futuristisch-lineare Klangsprache von Schostakowitsch: ein neoklassisches Liniengeflecht, in dem dann aber auch Interferenzen und Schwebungen der Zusammenklänge an Bedeutung gewinnen.

Es liegt wohlgemerkt nicht an den — im Klang womöglich etwas beharrlichen — Holzblasinstrumenten, wenn in der jüngeren Komponistengeneration ein Zug zum Geordneten, Überschaubaren wieder aufgekommen ist. Wie sehr sich diese Instrumente mit dem sonoristischen Experiment vertragen, beweist allenthalben Harry Sparnaay — virtuoser Baßklarinettist, der schon einer ganzen Richtung der niederländischen Neuen Musik seinen Stil aufprägt: Rob du Bois' „Heliotrop für ein Soloinstrument und eine beliebige Anzahl von Begleitern" etwa oder Will Eismas „Le cheval mort" für Mezzosopran, Baßklarinette, Klavier, Schlagzeug, Synthesizer und Tonband. Hans Ottes „Text für einen Baßklarinettisten" unterstellt Zusammenhänge zwischen gesprochenem Wort und geblasenem Ton — das Ergebnis wird grotesk, hat hektischen Duktus, rätselhafte Dramatik. Harry Sparnaay erweckt dann auch in einem Stück, betitelt „ . . . " für Baßklarinette (1963) von Ladislav Kupkovic, nach einer Zirkularpartitur avantgardistische Ereignisse ganz im Kontrast zu den neuerlichen Exkursen dieses Komponisten in die triviale Idylle; Zerstückelungen und bohrendes Festhalten gewinnen dabei gestische Bedeutung.

Harry Sparnaay ändert aber nichts an dem erwähnten Pendelrückschlag: was Wunder, wenn nun auch die Arrivierten aufs Eindringen ins Unerhörte verzichten: von Isang Yun jedenfalls hat man schon wesentlich experimentellere Dinge gehört als sein „Rondell für Oboe, Klarinette und Fagott", das auf eine Weise klassisch ist, die wiederum mit neoklassischen Vorbildern nichts zu tun hat. Von Kazimierz Serocki erwartet eigentlich nun schon niemand mehr etwas anderes als perfektes, hochgezüchtetes Handwerk; mit seinen „Arrangements" für zwei und für vier Blockflöten — Kompositionsaufträgen der Stadt Witten in Uraufführung von Günther Höller, Michael Schneider, Christian Seher und Czeslaw Palkowski — hat er diesen Erwartungen entsprochen, hat die Feinheiten der Instrumente bis zum i-Tüpfel ausgekostet: manchem zur Enttäuschung, der von Neuer Musik mehr Inhalte und Lösungen erwartet als solch barocke Kunstfertigkeit. Zwischen deutscher und polnischer Szene klaffen hier in der Tat gewichtige Auffassungsunterschiede.

Ein experimentelles Stück für Holzbläser ist unter die neuen, immer ein bißchen dadaistischen Entwicklungen von Ladislav Kupkovic zu rechnen: sein „Krummhorntrio", eine Gemeinschaftskomposition mit Wolfram Dietrich (Tenorkrummhorn) und Anton Plate. Genau genommen ist es ein Dia- oder Trialog der beteiligten Komponisten (Kupkovic selbst spielt Baßkrummhorn), ein waches Reagieren der Spieler aufeinander in sprachähnlichen Strukturen zur Gaudi des Publikums. Diese Abenteuer erinnern an verwandte Musikshows der Warschauer Warsztat Muzyczny — festzuhalten bliebe aber die klangfarbliche Logik, in der sie sich abspielen.

Die Wittener Tage brachten, was die konsequenten musikalischen Experimente angeht, einen Pendelrückschlag. Aber was wäre eigentlich, abgesehen davon, gegen eine Musik zu sagen, die dem Publikum Spaß macht?

Detlef Gojowy

Blockflöte und Avantgarde

Die Musik-Akademie der Stadt Basel veranstaltete vom 23.—27. Februar dieses Jahres einen Interpretationskursus für Blockflötisten, dessen komplexes Thema „Blockflöte und Avantgarde" lautete. Für die Kursleitung hatte man zwei arrivierte Meister ihres Faches gewonnen: Gerhard Braun von der Musikhochschule Karlsruhe und Hans-Martin Linde von der Schola Cantorum Basiliensis. Als Seminarthemen, die mehr „ineinander fließend" erarbeitet als starr dozierend abgehandelt wurden, standen u. a. Fragen der Notation und Spieltechnik, Versuche einer Typologie neuer Blockflötenmusik und Blockflötenensemblespiel zeitgenössischer Werke im Vordergrund. Als Komponisten waren im Kursprogramm vertreten: M. Gümbel, K. Hashagen, K. Lechner, Rob du Bois, W. Stockmeier u. a. sowie G. Braun und H.-M. Linde.

Gerhard Brauns Lehrmethode, die gänzlich vom konventionellen Instrumentalunterricht abweicht, basiert auf dem „Urelement" des Spieltriebes und der Spielfreude: Kinder wie Erwachsene erleben ihr Instrument zunächst einmal als Träger mannigfaltiger Geräusche und Laute, mit denen man allerlei beginnen kann — einzeln oder in der Gruppe —, ohne gleich Musik im herkömmlichen Sinne zu machen. Dies hat für den Lernenden den Vorteil, daß er nicht erst über die alte Musik allmählich Zugang zu einer neuen Tonsprache findet, sondern durch Selbsterfahrung ein Verhältnis und Verständnis für neue Aus-

Musik ist unser Fach
seit 1807,
dem Gründungsjahr
unserer Firma.
Kommen Sie mit Ihren
musikalischen Anliegen
zu uns:
Wir haben für alle
Ihre Wünsche Gehör.

Musik Hug
das grösste Musikhaus der Schweiz
CH-8022 Zürich Postfach

drucksformen und Lautäußerungen, für neue Spielarten und -techniken mitbringt.

Hans-Martin Lindes großer Erfahrungsschatz in alter wie in neuer Musik erwies sich sowohl bei der Erarbeitung der neuen Literatur mit den damit verbundenen neuen Techniken und Notationen als auch im Blockflötenensemblespiel als eminent. So war dann auch ein Höhepunkt des Kurses die Realisierung des von dem Japaner Ryohei Hirose stammenden Stückes für Blockflötenensemble „Lamentation". Hier, wie auch in dem Solostück „Meditation" vom gleichen Komponisten (in der ausgezeichneten Wiedergabe von Shigeharu Yamaoka aus der Ausbildungsklasse Hans-Martin Lindes), wurde geradezu in idealer Verbindung mit fernöstlicher Musiktradition Blockflötenmusik-Avantgarde im besten Sinne demonstriert. Na/De

Blockflötenunterricht an italienischen Konservatorien

Die Anzahl der italienischen Konservatorien, die bis heute den Blockflötenunterricht eingeführt haben, kann man an den Fingern einer Hand abzählen. Trotzdem sind inzwischen schon einige Erfolge in didaktischer Hinsicht aufzuweisen, bei denen die Suche nach einer möglichst getreuen Wiedergabe von Musik aus der Barock- und Renaissancezeit im Vordergrund stehen.

Der Interpretations-Subjektivismus, der für viele Vokal- und Instrumentalklassen typisch ist und auf dem spätromantischen Interpretationsideal beruht (mit anderen Worten: Renaissance-, Barock-, Romantische und Zeitgenössische Musik nach den gleichen Kriterien gespielt), wird durch die neue Methode des philologisch orientierten Blockflötenspiels überwunden. Diese Art des Blockflötenunterrichts beginnt sogar langsam auf andere Instrumentalklassen abzufärben.

Die Blockflötenklassen werden ausschließlich von Dilettanten (im guten Sinne des Wortes) besucht, die — von wenigen seltenen Fällen abgesehen — keinerlei Intentionen haben, Berufsmusiker zu werden. Die Schüler sind entweder Universitätsstudenten oder Intellektuelle aus nichtmusischen Berufen ohne jegliche Absicht, diejenigen in Schwierigkeiten zu bringen, für die das Konservatorium die einzige Ausbildungsstätte nach der Schulzeit ist.

Die Dauer des Blockflötenstudiums beträgt in den Konservatorien von Verona, Padua und Bologna sieben Jahre. Da vom Unterrichtsministerium her keinerlei Lehrplan vorliegt, ist das ganze Programm der Initiative des Lehrers überlassen. Die Schüler sind verpflichtet, alle theoretischen Fächer zu belegen sowie zusätzlich ein weiteres Renaissance-Blasinstrument nach freier Wahl zu erlernen. Grit Kettner

Aulophon — ein neues Blasinstrument

Der junge Südtiroler Komponist Hubert Stuppner überraschte im vergangenen Winter das Publikum mit einer bemerkenswerten Uraufführung, bei der nicht nur ein erlesenes Bild breitester Inspiration von Liberty gezeichnet wurde, sondern auch eine Vielfalt an farbenreichen Toneffekten geboten wurde. Bei der Interpretation dieser Komposition „Spuren von ..." stellte der Turiner Flötist Antonmario Semolini ein Instrument eigener Schöpfung vor, das Aulophon, eine Art Flöte von ungewöhnlichem Timbre und dramatischer Intensität.

Die Idee Semolinis besteht darin, an der Stelle der Flöte, wo der Kopfteil eingesteckt wird, das S eines Fagotts mit Doppelrohrblatt einzufügen. So entsteht ein Gebilde, das an das Krummhorn erinnert und einen sehr originellen Ton besitzt. Wie beim Fagott, dessen Vaterschaft keineswegs zu verleugnen ist, und natürlich beim Saxophon sind mit dem Aulophon kontinuierliche Glissandi um etwa eine Quart von jedem Ton aus möglich. Damit nun dieses neue Instrument mehr den Ansprüchen der Perfektion ge-

Alte Musik für Bläser

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Adagio F-dur für die Spieluhr (1799)
Für Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten (B), zwei Hörner (F) und zwei Fagotte bearbeitet von Willy Hess
PB/OB 3802 Partitur DM 12,–; Stimmensatz DM 27,–

W. A. MOZART

Andante in Rondoform F-dur
„Für eine Walze in eine kleine Orgel" KV 616
Für Flöte, Oboe, Klarinette (B) und Fagott
eingerichtet von Karl Hermann Pillney
EB 6406 DM 11,–

Zwölf Duos für 2 Blasinstrumente (Bassethörner oder Hörner) KV 487
EB 6498 DM 7,–

Fantasie f-moll „Für eine Orgelwalze in einer Uhr" KV 594
Für Flöte, Oboe, Klarinette (B), Fagott und Horn (F)
eingerichtet von Karl Hermann Pillney
EB 6495 DM 11,–

Fantasie f-moll für eine Orgelwalze KV 608
Übertragen für Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte von Karl Hermann Pillney
EB 6496 DM 22,–

MUSICA FESTIVA

Bläsersätze des späten Mittelalters und der Barockzeit (1470–1696)
Für die Praxis eingerichtet von Hans Ludwig Schilling
I: Für Trompeten, Posaunen, Pauken und anderes Schlagwerk (zu 3 und 7 Stimmen)
EB 6939 Partitur DM 24,–; EB 6940 Stimmen DM 24,–

Bläsersätze des späten Mittelalters und der Barockzeit (1490–1750)
Für die Praxis eingerichtet von Hans Ludwig Schilling
II: Für Flöten (Oboen ad lib.), Klarinetten, Hörner, Trompeten, Posaunen und Schlagwerk
EB 6953 Partitur DM 36,–; EB 6954 Stimmen DM 44,–

Weitere Werke in unserem Verlagsverzeichnis 1 d „Blasinstrumente", das wir auf Anforderung gern zusenden:
Breitkopf & Härtel, Postfach 1707, 6200 Wiesbaden 1

BREITKOPF & HÄRTEL · Wiesbaden

recht werden kann, ist es notwendig, die Geometrie des Rohres und die Lage und Dimensionen der Löcher und Klappen so zu modifizieren, daß die Tonleiter normalisiert wird. Voraussichtlich werden dann auch intonierte Vierteltöne oder noch geringere Unterteilungen der Ganztöne möglich sein, jedoch nur innerhalb einer Spanne von etwa zwei Oktaven. Das Timbre hat, und das ist das Wichtige an Semolinis „Erfindung", bei bekannten Instrumenten noch nicht seinesgleichen, und somit ist das Aulophon ein gänzlich neuer Fall.

In Zusammenarbeit mit einem Instrumentenbauer sind in den Turiner Laboratorien eine Reihe akustischer Analysen im Gange, auch sollen die Druckverhältnisse im Rohr gemessen werden. Sowie die Resultate dieser Versuche vorliegen, wird ein weiterer Bericht über das Aulophon folgen. Grit Kettner

Musikinstrumenten-Auktionen bei Sotheby in London

Mit Neid denke ich an Musikinstrumenten-Auktionen vor 20 Jahren zurück, wo außer Geigen und Bögen eigentlich nichts so recht im Kurs war und wo Blasinstrumente viel weniger als 1/10 des heutigen Preises brachten. Das Angebot ist knapper und die Zahl der Sammler größer geworden. Trotzdem, die Fantasiepreise, die zwei bekannte deutsche Musikantiquitätenfirmen für historische Holzblasinstrumente fordern, sind international gesehen überhöht. Das betrifft übrigens auch ein diesbezügliches Londoner Geschäft.

Zunächst zu den Auktionen von Sotheby's und Sotheby Parke Bernet am 23. 10. und 27. 11. 75. Eine originale spätbarocke einklappige Flöte von um 1735 (Schuchardt) brachte £ 360,—, dagegen eine von 1780 (Proser) nur noch die Hälfte. Einklappige Querflöten gab es weit über 1850 hinaus, und es sind meist diese, die man in Antiquitätenläden findet. Die Preise hierfür waren je nach Erhaltungszustand zwischen £ 30,— und 150,—. Die kleinen englischen Traversen in F waren mit £ 30,— bis 38,— billiger. Von den mehrklappigen Querflöten älterer Art, meist aus dem 19. Jahrhundert, die zwischen £ 30,— und 300,— taxiert waren, blieb das meiste unverkauft. Spitzenreiter war eine vierklappige Elfenbeinflöte von Richard Potter, London um 1776, mit £ 420,—, während für eine achtklappige Monzani-Flöte (um 1812) nur noch £ 35,— erzielt wurde. Eine originale Heinrich-Friedrich-Meyer-Flöte (um 1880) einschließlich Piccolo im Samtetui, geschätzt auf £ 100,— bis 140,—, blieb unverkauft.

Ältere Boehm-Flöten fanden alle ihre Käufer. Die Preise waren zwischen £ 65,— und 200,—. Zwei Oboen der 20er und 30er Jahre brachten eigenartigerweise £ 130,— und 200,—. Ein Fagott von Thomas Key (um 1815) erzielte £ 320,— und ein Kontrabaßfagott um 1885, ein Unikum aus Papiermaché (Haseneier-Stone-Morton), den Rekordpreis von £ 850,—.

Foto Sotheby Parke Bernet & Co., London

Altflöten von Bradbury and Stanesby junior, bei Sotheby's versteigert am 12. Februar 1976

Für Klarinetten des frühen 19. Jahrhunderts, meist aus Buchs, wurden zwischen £ 55,— und 110,— bezahlt und für ein Original-Mahillon-Baßsaxophon

£ 170,—. Spitzenreiter beider Auktionen war eine Tenor-d'-Flöte von Bressan (um 1720), gefärbter Buchs mit Elfenbein, £ 1900,—.

Doppelflageolette (wir werden in einer der nächsten Nummern über dieses seltsame Instrument berichten) brachten eigentlich wenig, nämlich bis £ 180,—. Ausgesprochen billig (£ 65,—) war eine japanische Shakuhachi (eine randgeblasene Bambusflöte), für die der Kommentator schon vor 10 Jahren in Japan fast das gleiche bezahlt hat. Ein spanischer Dudelsack um 1900 erzielte £ 110,—.

In Christie's Auktion am 16. 12. 75 brachten mehrklappige Flöten des 19. Jahrhunderts zwischen 28 und 120 Guineas (man beachte gentlemanlike den feinen Unterschied: 1 Guinea ist £ 1,— und 1 alter Shilling, also in DM-Währung 5,53), ältere Boehm-Flöten zwischen 10 und 55 Guineas. Eine Triebert-Boehm-Oboe (Mitte 19. Jahrhundert) brachte 130 Guineas, ein englisches Fagott von 1930 10 und eins von ca. 1830 120 Guineas.

Die Sensation brachte Sotheby's Fine Musical Instruments Auction am 12. 2. 76. Einiges blieb unverkauft. Aber immerhin: Eine Birnbaum-Alt-Blockflöte von Joseph Bradbury (2. Hälfte 17. Jahrhundert, ich würde lieber sagen: nach 1700) brachte im Bereich der Schätzung £ 2900,—, wogegen eine Altflöte, ebenfalls aus Birnbaum, aber mit Elfenbein, von Thomas Stanesby jr. (ca. 1740) £ 2300,— erzielte. Hier fielen die holländischen Bieter auf. Eine holländische einklappige Querflöte Eerens Utrecht wurde für £ 800,— verkauft.

Wenn ich andere Antiquitätenpreise im z. Z. teilweise hochgestochenen, auf der anderen Seite aber auch wieder sich beruhigenden Markt vergleiche (übrigens, den höchsten Preis brachte ein Stradivari-Violoncello mit £ 50 000,— bei Sotheby's), so kann ich eigentlich im großen und ganzen Ungleichgewichtiges nicht feststellen. Besonders das Originale und Originelle hat seinen Preis. Jedermann weiß es und spekuliert darauf. Bleibt die Frage, wann die Gegenwart in der Lage sein wird, dieser Antiquitätensucht etwas entgegenzusetzen.

Wir werden in den nächsten Nummern weiter über interessante Auktionen berichten. Moeck

MEINL & LAUBER

Meisterwerkstätte für Anfertigung historischer Metallblasinstrumente
Barock-Trompeten,
Renaissance-Posaunen,
Klassische Naturhörner,
Konzert-Posaunen und Trompeten,
Meisterinstrumente.
Herstellung von Schallstücken für alle Blechblasinstrumente

8192 Geretsried 1, Postfach 1342, Tel. (0 81 71) 6 08 47

Das Orchester, Mainz. Nr. 4/76

Unter der Überschrift „Klangwandlungen" macht sich Friedrich Fortmann „Gedanken zum heutigen gedeckten Ton der Oboe". Bevor er auf den Kern der Sache kommt, geht er auf das Vibrato als nach seiner Ansicht dem Tonlichen Vergleichbares ein. Das geschieht in wenigen Sätzen durch historische Daten zum allgemeinen Gebrauch des Vibrato. Darauf wird das Klangbild der Oboe am Beispiel der Flöte verfolgt, indem die Entwicklung dieses Instrumentes in aller Kürze bis zu Böhm umrissen und dessen verschiedene Konstruktionsphasen eingehender dargestellt werden. Von hier macht Fortmann den Schritt zur „Oboe französischen Systems" und schildert ihre Vorzüge sowie ihre daraus resultierende Überlegenheit.

Etwa seit 1960 — so der Autor — bahnt sich eine Veränderung zu einem weicheren, dunkleren Ton an, der gedeckter und nicht so dominierend klingt. Zusammen mit den inzwischen geblasenen Goldflöten führt er zu mehr Homogenität der gesamten Holzbläsergruppe. Besonders die junge Oboistengeneration tendiert fast ausnahmslos zu diesem gedeckten Ton (Ausnahme Frankreich, Holland, Ostblock, Wien), dessen Ursachen im wesentlichen schwerere Rohre sind. Fortmann sieht eine Gefahr für die Individualität des Oboentones weniger im gedeckten Klang an sich als in der Angleichung an den Ton tieferer (Englischhorn) und weicherer Instrumente (Klarinette), damit in der Aufgabe des spezifischen Oboenklanges, seines typischen, unverwechselbaren Timbres.

Soweit der Artikel. Zu seinem Inhalt wäre vieles anzumerken. So ist u. a. nicht einzusehen, wozu die großen Umwege der Gedanken dienen, die der Autor über Vibrato und Flöte macht, wobei im Detail Korrekturen anzubringen wären (z. B. verwendet Spohr das Vibrato in seiner Violinschule, nicht erst Joachim). Mit dem Kern des Artikels („Klangwandlungen") hat Fortmann aber eine Frage öffentlich aufgegriffen, wofür man ihm danken sollte. Sie ist allerdings viel differenzierter zu stellen, die Tatsachen sind vielschichtiger, und die Problematik läßt sich nicht so einfach auf ein Gegensatzpaar reduzieren. Die Anregung zur Diskussion aber sollte genutzt werden. D.

Early Music, London. Jahrgang 1975 (4 Hefte)

In seinem Artikel über die Renaissanceflöte setzt sich Bernhard Thomas in I/75 mit der Frage auseinander, warum die in der Praxis des 16. Jahrhunderts häufig verwendete Querflöte heute nicht entsprechend eingesetzt wird. Er führt dies auf Schwierigkeiten und Mißverständnisse zurück, ausgelöst durch scheinbare Divergenz bei Praetorius zwischen Angaben über Größe und Stimmung (Bd. II) und Verwendung der Instrumente (Bd. III). Thomas vermutet aufgrund der Anweisung des Praetorius zur Transposition um einen Ton nach unten transponierende Instrumente, da nach seiner Ansicht auch der Gebrauch von Flöten der Grundtöne f, c′, g′ gebräuchlicher und praktikabler sein müsse. Er stützt sich dabei nicht nur auf die bessere Spielbarkeit in den z. B. bei Praetorius zitierten Tonarten, sondern wesentlich auf Untersuchungen Rainer Webers in Verona (Accademia Filarmonica). In einer summarischen Kritik an nachgebauten Flöten stellt er u. a. in der Regel zu große Mundlöcher und zu wenig unterschnittene Grifflöcher fest.

KARSTEN BEHRMANN

EDITIONS CHOUDENS-PARIS
Auslieferung für Deutschland:
Musikverlag Ahn & Simrock, München

ANMERKUNGEN UND ÜBUNGEN ZU EINIGEN GRUNDLAGEN DES BLOCKFLÖTENSPIELS (u. a. Crescendo - Legato - Griffbilder)

PLAN GRADUE D'ETUDE DE LA FLUTE A BEC
Blockflötenrepertoire in sieben Stufen, französisch-deutsch

For English-speaking recorder players

THE RECORDER AND MUSIC MAGAZINE
edited by Edgar Hunt

Published quarterly in March, June, September and December

News
Views
Interviews
and Reviews

Annual subscription £2
All inquiries to:

48 Great Marlborough Street
London W1V 2BN England

Christopher Ball gibt im selben Heft Hilfen für den Kauf von Blockflöten, während K. J. Sayers sich mit der Oberlender-Kopie von Roessler beschäftigt. C. Bartlett und P. Holman schreiben über die Aufführungspraxis bei Giovanni Gabrieli und raten dabei u. a., mehrchörige Werke nicht immer mit kontrastierenden Instrumentalchören zu besetzen, was an entsprechenden Beispielen belegt wird.

In II/75 beginnt Michael G. Zadro eine größere Abhandlung über Hölzer, die besonders seit dem 16. Jahrhundert für den Bau von Holzblasinstrumenten verwendet wurden. Sie wird in III/75 durch eine Charakteristik der einzelnen Holzarten fortgesetzt, deren Verwendung in der Geschichte seit Livius belegt wird. Eingehend wird auf Mersenne und Quantz verwiesen. Heft III/75 bringt außerdem einige Aufsätze zu Fragen der Aufführungspraxis, so von William F. Prizer ausführlich über die Frottola. Neben formalen und Problemen der Textunterlegung (-verteilung) wird auf mögliche Besetzungen eingegangen. Wichtig dabei ist eine Berücksichtigung des Textinhalts, denn die oft sehr delikaten, auf kleine Räume zugeschnittenen Stücke vertragen nicht unbedingt ein lautes Instrumentarium. Flöten und Windkapselinstrumente sind neben Gamben dann geeigneter als z. B. Pommern, die eher derberen Stücken der Gattung vorbehalten bleiben sollten. Ferner soll bei der Wahl der Instrumente beachtet werden, daß Tenor und Baß oft in derselben Oktave liegen. Die Oberstimme wird in der Regel vocaliter ausgeführt.

Horace Fitzpatrick schreibt in IV/75 über mittelalterliche Blockflöten. Ziel der Arbeit ist, der Interpretation mittelalterlicher Musik durch Forschung und Rekonstruktion zu dem adäquaten Flötentyp zu verhelfen, wie er aufgrund überlieferter Bildzeugnisse häufig vorzukommen schien. Fitzpatrick setzt sich zuerst mit Virdung auseinander, schildert seine darauf gegründeten Versuche und bezweifelt die Authentizität heutiger Rekonstruktionen nach Virdung. Er berichtet über seine weiteren Erfahrungen, die schließlich zur Kopie der „Dordrecht"-Flöte (Den Haag, auf 1250 datiert) führten, die der Autor für authentisch und auch praktisch verwendbar hält. Die von ihm vorgestellten vier rekonstruierten Instrumente haben die Stimmlage f″, c′, c′, f′, womit die Zusammensetzung, abgesehen von der absoluten Tonhöhe, der bei Virdung entspricht. D.

The American Recorder, New York. Aug./Sept. 1975

Martin Davidson: Observations on the Relation between Wood and Tone Quality in Recorders

Der Autor erwähnt zunächst die verschiedenen Meinungen, daß Holz entweder entscheidenden Einfluß auf den Ton hat oder, wie andere behaupten, überhaupt keinen. Richtig ist, daß die Güte der Konstruktion einer Flöte zunächst einmal materialunabhängig ist, da in erster Linie die Mensuren, d. h. die Maße der Bohrung, des Aufschnitts und der Kernspalte wichtig sind. Aber daraus nun zu folgern, daß Material überhaupt keinen Einfluß auf die Tonqualität habe, wie es der Autor tut, geht zu weit. Vergleiche kann man allerdings nur machen bei Instrumenten gleicher Mensuren, und da ergeben sich sehr wohl Unterschiede zwischen z. B. Ahorn, Palisander, Ebenholz, Elfenbein oder Kunststoff, die man aber sicherlich nicht an Einzelstücken zuverlässig feststellen kann, sondern nur an einer Vielzahl von Instrumenten. Dabei gebe ich zu bedenken, daß die Tonunterschiede zwischen den einzelnen Materialien bestimmt nicht allein von deren Resonanzverhalten abhängen, sondern u. a. auch von der Oberflächenbeschaffenheit, z. B. vom Reibungswiderstand im Luftkanal. Der etwas „weiche" Ahornton hängt gewiß zusammen mit der „samtigen" Oberfläche, umgekehrt der spitze Ton der Ebenholzflöte mit der „speckigen" Oberfläche.

Davidson führt auch die „psychologische" Methode ins Feld, Zuhörer blind zwischen verschiedenen Ma-

Hans-Peter Schmitz

Die Vorzüge dieser seit zwanzig Jahren in vielen Auflagen bewährten Flötenschule aufzuzählen, erübrigt sich. Gleichwohl sei daran erinnert, daß Professor Schmitz hier nicht nur seine Erfahrungen als langjähriger Soloflötist der Berliner Philharmoniker und als Leiter der Flötenklasse an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold eingebracht hat, sondern mit einem außergewöhnlich umfangreichen Spielmaterial von Anfang an unmittelbar in die Praxis führt, wobei dieser Stoff von den ersten Anfängen bis zu hohen Schwierigkeitsgraden systematisch geordnet ist und neben vielen lange unbekannt gebliebenen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts einige eigens für das Lehrwerk geschriebene Stücke zeitgenössischer Komponisten bietet.

Erster Teil. IV und 121 Seiten. Abbildungen, Zeichnungen und Übungsstücke im Text, 174 Spielstücke, 2 Tafeln mit 13 Abbildungen, 1 Ausschlagtafel mit einer Griff- und einer Trillertabelle. BA 3299, DM 42,—

Zweiter Teil. 116 Seiten, Notenbeispiele und Übungsstücke im Text, 42 Spielstücke, Literaturangaben. BA 3300, DM 42,—

Der Textteil der Schule liegt auch in englischer Übersetzung vor. Er wird bei Bezug eines Bandes kostenlos abgegeben, muß jedoch ausdrücklich bestellt werden.

Die parallel zu der Flötenlehre entstandene Werkreihe „Flötenmusik" ist — wie auch die übrige lieferbare Literatur für dieses Instrument — im Bärenreiter-Katalog 7 „Musik für Blasinstrumente (ohne Blockflöte)" verzeichnet.

Bärenreiter

terialien akustisch unterscheiden zu lassen. Diese Art ex-tempore-Prüfung halte ich für ziemlich wertlos. Die feinen Tonunterschiede werden in den meisten Fällen so kurzfristig nicht verläßlich wahrgenommen. Außerdem: Instrumente sind ja zunächst einmal Werkzeuge des Spielers. Der merkt am Blasen ziemlich bald die Mobilität, die Belastbarkeit und wie sich das richtige Tonvolumen entfalten kann und zieht wohl aus gutem Grund eine Ebenholzflöte einer Plastikflöte vor, selbst auf die Gefahr hin, daß ihm die Wissenschaft — mangels geeigneter Methoden — nicht schlüssig folgen kann. Moeck

The Journal of the International Double Reed Society, East Lansing, Mich./USA, Nr. 3/1975

In diesem Heft schreibt u. a. James L. Burton über grafische Darstellung von Fagottbohrungen als Beurteilungskriterium am Beispiel von Heckel-Fagotten. Als Abhilfe bei nicht so gut klingenden Instrumenten empfiehlt er individuelle S-Bögen und -Rohre, weist aber auch auf die Möglichkeit des Nachbohrens bzw. Nachräumens durch den Hersteller hin.

Ronald H. Orcutt und William A. Roscoe empfehlen eine Methode zur Aufbewahrung von Rohrblättern. 75 % relative Luftfeuchte wäre ideal. Verhältnismäßig einfach ist dies zu erreichen mit einem einigermaßen dicht verschließbaren länglichen Plastikgefäß (z. B. Butterbrotdose oder Gefrierschrankbehälter), in das eine gesättigte Kochsalzlösung (angesetzt mit 3/4 Salz und 1/4 kochendem Wasser) gegossen wird, so daß die Dose etwas mehr als 1/3 gefüllt ist. Dazu sollte man darüber hinaus 2—3 Teelöffel mehr Salz an die Lösung tun, so daß unaufgelöstes Salz am Grunde bleibt. Der Wasserstand soll am Rand markiert und bei Verdunsten durch Nachgießen bis zu dieser Marke gehalten werden. Die Wände über dem Wasserspiegel evtl. mit Vaseline bestreichen, damit das Salz nicht die Wände „hochkriecht". Über dem Wasserspiegel soll eine Platte mit Löchern sein (die man sich evtl. leicht selbst herstellen kann aus dem Boden eines gleichen Gefäßes); sie liegt auf Auflagestücken, die man mit einem Plastikkleber an die Wand geklebt hat.

Die Rohre werden nun einfach in offener Schachtel auf diese Platte gelegt. Sind sie zu feucht, geben sie Feuchtigkeit ab an die Salzlösung, sind sie zu trocken, nehmen sie die notwendige Feuchte aus der Luftfeuchtigkeit im Kasten, die bei 0—50 °C immer 75 % beträgt. Salz selbst setzt sich nicht an die Rohre, wenn diese nicht zufällig mit der Lösung direkt in Verbindung kommen.

Sehr interessant sind auch die Ausführungen von James E. Lakin über die chemische Behandlung von Oboenrohren und von Otto Oromszegi über das Fagott-Vibrato. — m —

Brass Bulletin. Internationale Blechbläserchronik, Moudon/Schweiz. Jährlich 3 Nummern

Diese Zeitschrift erscheint jetzt im 5. Jahrgang, und zwar dreisprachig, und ist darum vielleicht auch ein wenig aufwendig im Verhältnis zum Inhalt. Immerhin, die Informationen sind knapp und treffend.

Im Heft 12 hat mich der Aufsatz von Jack Hall, Die sagenhafte Epoche vom Kornett à pistons und sechs seiner Virtuosen, Militär- und Unterhaltungsmusiker, die fast legendären Ruhm auf ihrem Instrument erworben haben, gefesselt. Beim Lesen dieses Artikels erinnerte ich mich lebhaft an den berühmten Abschiedsblues aus „Verdammt in alle Ewigkeit". Hall stützt sich auf Bridges „Pioneers in Brass".

Die Zeitschrift ist für Blechbläser sehr zu empfehlen. Wir erwähnen sie hier wegen einer gewissen Parallelität. — m —

BÜCHER

Jochen Gärtner: Das Vibrato unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten. Regensburg: Bosse, 1974. 160 Seiten, DM 80,—

Erstmals in der Geschichte des Flötenspiels ist in diesem Buch der Versuch gemacht worden, mit dem Anspruch wissenschaftlicher Unanfechtbarkeit das Vibrato als musikalisches Gestaltungsmerkmal auch physiologisch zu analysieren.

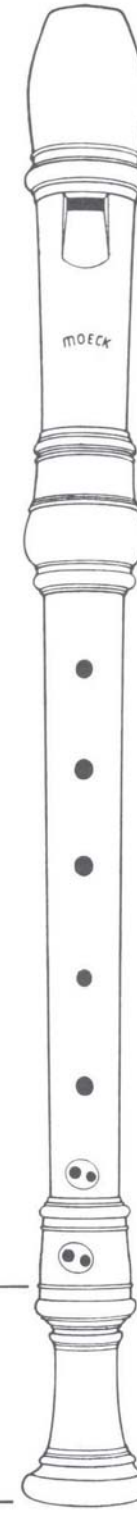
Zunächst wird im ersten Teil des Buches die historische Entwicklung des heutigen Vibratos in seinen „Vorstufen" und in seiner Anwendung bei verschiedenen Instrumenten anhand einer Auswahl aus historischen Lehrmeinungen und Kommentaren dargestellt.

Im zweiten Teil versucht der Autor unter Berücksichtigung neuer Forschungsergebnisse und neuromuskulärer Gesetzmäßigkeiten die Vorgänge in den am Vibrato beteiligten Muskeln objektiv zu schildern. Dies geschieht mit Hilfe sogenannter Elektromyographien und Röntgenfilmbilder, die das Ergebnis einer anderthalbjährigen Untersuchungsreihe sind. Ausgangspunkt der Versuchsreihe waren zwölf renommierte Versuchspersonen verschiedener „flötistischer Provenienz", die das gleiche Testprogramm absolvierten und dabei von drei verschiedenen Elektroden sowie einem Mikrofon „abgehört" wurden. Der Verfasser, Mediziner und Flötist, faßte die Ergebnisse als neuen Forschungsbeitrag in einer auch für den Laien verständlichen Sprache und anhand zahlreicher instruktiver Abbildungen, die die Sachverhalte veranschaulichen, zusammen.

Es ist dem Verfasser hoch anzurechnen, daß ihm die Erläuterung eines verschiedenen Disziplinen zugehörigen Phänomens so überzeugend gelungen ist, noch dazu für ein breitgefächertes Leserpublikum. Bester Beweis für die Wirkung des Buches ist die lebhafte und bis jetzt anhaltende Diskussion nicht nur im deutschsprachigen Raum (Kommentare von Nikolaus Delius in der „Neuen Musikzeitung" Oktober/November 1974, von Peter-Lukas Graf in der „Schweizerischen Musikzeitung" Nr. 6/75 und von Hans-Peter Schmitz in „Das Orchester" Nr. 9/75), sondern auch in anderen Ländern, so z. B. in Holland, wo es bereits an mehreren Musikhochschulen in den Unterricht einbezogen wird.

Als „Stich ins Wespennest" hat Peter-Lukas Graf das Buch zu Recht bezeichnet, denn es stellt so manche Unterrichtsmethode in bezug auf Erlernen von Atmungs- und Vibratotechniken durch seine wissenschaftlichen Ergebnisse in Frage. Aber schon an diesem Punkt entzündeten sich gegensätzliche Meinungen. Schmitz zweifelt die Allgemeingültigkeit der Ergebnisse an aufgrund der Anzahl der Versuchspersonen und der psychisch-physiologischen Belastungen als Folge der Versuchsanordnung. Dem hält Gärtner in seiner Replik („Das Orchester" Nr. 1/76) mit Recht entgegen, daß sich „mit Zweifeln der Art, wie sie die Kritik hervorbringt, ein Großteil arbeitsphysiologischer Forschung, soweit sie auf elektromyographischer Methode beruht, in Frage stellen lassen" müsse und daß bereits mit weniger Versuchspersonen wissenschaftlich verbindliche Untersuchungen durchgeführt wurden. Außerdem zeige die Aufzeichnung der beim Vibrato entlassenen „Potentiale" eine keineswegs irreguläre oder krampfartige, sondern eine vibratosynchrone Kurve, die nur bei einer periodisch tätigen, also „lockeren" Muskulatur auftreten könne.

Die wichtigsten Schlußfolgerungen, die der Autor aus den in seiner Veröffentlichung zusammengetragenen Ergebnissen zieht, mögen hier auszugsweise wiederholt werden. Ich zitiere Seite 126:



MOECK

FLÖTEN

Meisterinstrumente
nach barocken Originalen

NEU IM PROGRAMM 1976

Die Tuju- und Schul-Sopranflöten mit barocker Griffweise sind durch neue Modelle mit kräftigerer Tiefe ersetzt worden.

223
Tuju-Flöte Sopran, barock mit Doppellöchern
124
Schulflöte Sopran, barock ohne Doppellöcher
121
wie vor, mit Doppellöchern
259
Rottenburgh-Baß jetzt mit zusätzlichem zweiten ganz kurzen Anblasrohr, um wahlweise „direkter" blasen zu können.
850
Renaissance-Baß ohne Klappen am Mittelstück, (alternativ zu Nr. 851)
539a
Rottenburgh-Alt, Ebenholz mit *Elfenbein*ringen, alte Stimmung a' = 830

Bitte fordern Sie bei Ihrem Händler die neue Preisliste an.

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK

1. Das Vibrato entsteht nicht, wie bislang häufig angenommen, als „Zwerchfell"-Vibrato. Das Zwerchfell ist für dessen Entstehung nur indirekt verantwortlich.

2. Das „Zwerchfell"-Vibrato ist seiner Entstehungsart gemäß korrekter, allerdings auch umständlicher als „thorako-abdominales" Vibrato zu bezeichnen. Dabei wird das Zwerchfell im Sinne des Stützens „eingestellt". (...)

3. In jedem Fall ist der Kehlkopf, selbst bei niedrigen Vibratofrequenzen und im sog. Martellato, aktiv durch Muskelaktionen am Geschehen beteiligt. Demzufolge ist das „thorako-abdominale" Vibrato immer ein Mischtyp. Der Grad der Kehlkopfbeteiligung kann unterschiedlich sein.

4. Dagegen ließ sich die Existenz eines reinen Kehlkopfvibratos — ohne Beteiligung von Bauchdecken-Thoraxmuskulatur und Zwerchfell — nachweisen.

Diese Thesen werden nicht nur von den oben erwähnten Experimenten an zwölf Versuchspersonen bestätigt, sondern bereits vorweggenommen durch den Nachweis typischer Frequenzcharakteristiken, Kontraktionszeiten, Muskelspindeln usw. für die einzelnen, am Vibrato beteiligten Muskelgruppen. Es leuchtet ein, daß damit der Kehlkopf als „motorische Einheit" geradezu prädestiniert ist für das Vibrato, insbesondere dasjenige mit höheren Frequenzen.

Auch trifft meines Erachtens der ebenfalls von Schmitz geäußerte Vorwurf nicht zu, die Beteiligung des Kehlkopfes entarte schon so oft in ein „Zuviel an Kehlkopfspannung" und sei deshalb von vornherein abzulehnen. Es läßt sich zweifellos, wie Gärtner nachweist, ein einwandfreies, gut abgestütztes und „lockeres" laryngales (= Kehlkopf-) Vibrato erzielen, nicht zuletzt mit Hilfe von Übungen, wie sie im dritten Teil des Buches beschrieben werden. Daß aber das Zwerchfell n i e am Entstehen des Vibratos aktiv und direkt beteiligt sein könnte, scheint mir — als Laie in medicis wohlgemerkt! — in seiner Absolutheit weder von den neuromuskulären Vorbedingungen noch von den Untersuchungen an den „Probanden" her überzeugend nachgewiesen.

Zum einen scheint mir die Beweiskraft des abgebildeten Röntgenfilm-Fragments allein nicht ausreichend, da hier kein Beispiel von stufenartigen Bewegungen des Zwerchfells als Vergleich hinzugefügt wurde, die ja auch beim Martellato und bei „Einzeltönen im Expressivo" beobachtet wurden (S. 128). Außerdem handelt es sich hierbei um Schwingungen derart kleinen Ausmaßes, daß sie meines Erachtens im abgebildeten Format und vielleicht sogar bei Projektion nicht sichtbar sind. Zum anderen leuchtet mir nicht ein, daß Zwerchfellpotentiale „nur" als „Stütz-

potentiale" — heißt das etwa: nicht am Vibrato beteiligte Potentiale? — gelten, auch wenn sie vibratosynchron verlaufen (z. B. Abbildungen 36, 37, 38, 39, 41, 46 zweite Hälfte, 56 erste Hälfte). Inwiefern ist die Bewegungsrichtung der Zwerchfell-Muskelfasern (aufwärts oder, im Sinne des Stützens, abwärts) denn ausschlaggebend für die Beteiligung am Vibrato-Geschehen? Und warum sind diese „Stützpotentiale" nicht im Röntgenfilm sichtbar?

Drittens scheint mir die Aktivität des Zwerchfelles, die ja „verursacht wird durch den Druck der Bauchdeckenmuskulatur", und zwar „nur im Martellato" (S. 74), in einigen Abbildungen (z. B. 37, 40 und 41) auch ohne rhythmische Impulse der Bauchdeckenmuskeln und noch dazu im Vibrato (!) belegt zu sein. Sogar in einer Aufzeichnung des Chevrotements verlaufen die Zwerchfellpotentiale synchron zu denen in anderen Muskelgruppen (Abbildung 58, zumindest während der ersten Hälfte). Hier heißt es im Kommentar (S. 118): „Am typischen Chevrotement ist nur der Kehlkopf beteiligt." Mich hat aber überrascht, daß bei dieser Kehlkopftechnik „par excellence" auch noch rhythmische, vibratosynchrone Potentiale in anderen Spuren, deutlich auch in der ersten Hälfte der Zwerchfellspur, verzeichnet waren! Schließlich kommt hinzu, daß in einer wissenschaftlichen Abhandlung am Beginn der verschiedenen Potentialspuren eine Orientierungsskala angegeben wird, die aber hier fehlt. Zwar ist nicht die Höhe, sondern nur die Periodizität der Potentiale entscheidend — doch ist das Beurteilen der Periodizität nicht letzten Endes auch abhängig vom optischen Erkennen des Ausschlages? Fazit: Mir scheint die Schlußfolgerung, daß „das Zwerchfell für die Entstehung des Vibratos nur indirekt verantwortlich" sei, nicht ausreichend belegt bzw. nicht zutreffend zu sein. Meines Erachtens kann das Zwerchfell aufgrund des hier zusammengetragenen Materials vorzugsweise bei langsamen Vibratoarten und beim Martellato sehr wohl direkt am Vorgang beteiligt sein.

Viel wichtiger und überzeugender ist der Nachweis, daß der Kehlkopf bei allen Vibratoarten eine aktive und entscheidende Rolle spielt. Wird damit aber nicht die halbe Lüge, das Vibrato werde mit Hilfe des Zwerchfells erzeugt, nur durch eine halbe Wahrheit, nämlich daß in erster Linie der Kehlkopf für das Vibrato verantwortlich ist, ersetzt?

Noch einige Worte zum ersten und zum dritten Teil des Buches. Beide wurden — so scheint es — nicht ohne Absicht vom Verfasser aufeinander und auch auf den zweiten Teil seiner Veröffentlichung bezogen. Denn Gärtner bemüht sich, historische, physiologische und lernpsychologische Merkmale zu integrieren. Gerade dann aber ist es gefährlich, das Phänomen Vibrato in einer speziellen Abhandlung aus der Gesamtheit künstlerisch-physiologischer Gestaltungsmittel herauszulösen. Es fällt auf, daß die lobenswerte, um Integration bemühte Betrachtungsweise, die im zweiten Teil musikalisch-praktische und physiologische Faktoren in ihrer Wechselbeziehung darstellt, im ersten, historischen Teil bedeutend weniger zum Ausdruck kommt. Natürlich sind hier keine wissenschaftlichen Nachweise anhand von Versuchspersonen möglich, doch die über die physiologischen Bedingungen der Ton- und Vibratobildung gewonnenen Einsichten lassen wenigstens spekulative Rückschlüsse auf die Funktion des Vibratos in der Vergangenheit zu. Hat nicht gerade der Autor nachdrücklich die spieltechnischen Vorgänge wie Atmung, Ton und Vibrato als ein „gekoppeltes System" betrachtet wissen wollen (S. 153)? Warum hat er dann nicht etwa die — leider spärlichen — Hinweise auf Atemtechnik und Tonbildung aus alten Quellen herangezogen? Damit hätte der interpretationsgeschichtliche Anspruch des Buches wesentlich überzeugender erfüllt werden können.

Auch in der entwicklungsdynamischen Sichtweise eines Carl Flesch (das Vibrato als „wichtigster Träger desselben Gefühlskomplexes" und als „Lebensfrage des künstlerischen Menschen"), der sich der Autor ausdrücklich anschließt (S. 143), verbirgt sich die Gefahr, zum einen das Vibrato über die Gesamtheit der musikalischen Darstellungsmittel zu stellen und zum anderen die Relevanz des Vibratos für heute auch auf die Vergangenheit zu übertragen. Zwar macht der Autor einen klaren Unterschied zwischen dem „Ausdrucks"- und dem „Kolorit"-Vibrato, aber den Gegensatz zwischen Funktion und Anwendung des Vibratos heute und seiner andersgerichteten Rolle in früheren Zeiten als Schlüssel aufführungspraktischer Probleme macht er m. E. nicht genügend deutlich. Wie jedes Gestaltungsmerkmal erhält auch das Vibrato — heute wie früher — seine Bedeutung erst aus dem Zusammenwirken der einzelnen Darstellungsmittel.

Heute kennen wir in der musikalischen Gestaltung einen Primat der Tonfülle und -tragfähigkeit gegenüber z. B. der Artikulation, sozusagen eine „Materialisierung des Klangsinns". Dies steht in wechselseitigem Zusammenhang mit den Forderungen nach einem Vibrato als Träger und Verstärker des Tons (ähnlich, wie es Schmitz ausdrückt, der Funktion des „Dralles beim Geschoß") und einem Vibrato als Ausdrucksmittel der Persönlichkeit (vgl. das Vorhangexperiment auf S. 43). Daher die Perfektionierung der Atemtechnik mit Hilfe „thorako-abdominaler" Techniken einerseits und die pauschale Anwendung von Vibrato andererseits.

Die Zeit vor 1800 und teilweise noch lange danach wurde dagegen gekennzeichnet durch den Primat der Artikulation gegenüber den Gestaltungsmitteln Ton und Klangfülle, kurz gesagt durch eine Imitation des Sprechens nicht nur im rhetorisch-formalen Sinne, sondern auch in der direkten Nachahmung der Sprechaktion im musikalischen Vortrag. Daher der kleine, „attaque"-betonte, also absterbende Klang der Instrumente: das Vibrato nicht als Träger des Tons, sondern als Ornament. Denn weder die Tragfähigkeit des Klanges noch seine „Individualisierung" durch Vibrato waren damals relevant.

Es fällt außerdem auf, daß in keiner Quelle vor 1800 das Vibrato die heute übliche schnelle Schwingungszahl aufweist. Die Beispiele in der Schule Mozarts etwa zeigen im Höchstfall Sechzehntelwerte für eine Schwingung an. Unter diesen Umständen ist es auch nicht so „anachronistisch", wenn Tromlitz 1791 das Atemvibrato ablehnt, „weil es heule" (S. 27).

Vielleicht nicht unwichtig in diesem Zusammenhang wäre zu erwähnen, daß in keiner der mir bekannten Methoden vor 1830 (auch nicht in französischen wie von Delusse, Devienne, Drouet, Hugot/Wunderlich oder in englischen wie von Granom, Heron, Gunn, Nicholson und Lindsay) Angaben zur Bewältigung großer Sprünge und des Überblasens mit Hilfe einer „Atemstütze" zu finden sind. Demgegenüber stehen zahlreiche Belege von „hoher" Atmung (Quantz, Tromlitz) und Überbrücken von großen Intervallen bzw. Überblasen mittels „Vorwärtsschieben und Zusammendrücken der Lippen und des Kinns" (Quantz, Kap. IV, § 21, ähnlich auch Tromlitz, Nicholson und Lindsay). Ist es vielleicht Zufall, daß in fast allen Quellen der ideale Flötenton der menschlichen Stimme nachgebildet sein soll? Eigenartig ist außerdem, daß überwiegend jene Vibratotypen beschrieben werden, die mit den Fingern (flattement) oder durch Bewegungen der Flöte (Quantz, Tromlitz, Fürstenau, Nicholson und Lindsay) ausgeführt werden, und zwar gerade beim Beschleunigen des Vibratos (Nicholson). Das „Atemvibrato" wird oft als eine langsame Vibratoart beschrieben, nicht unähnlich dem heutigen „portato". Zeugnis für eine „stützarme", hohe Atmung sind schließlich auch die zahlreichen, wenn auch negativen Meldungen vom „Chevrotement".

Ob und inwieweit also ein „thorako-abdominales" Vibrato im heutigen Sinne neben anderen Vibratotypen praktiziert worden ist, bleibe dahingestellt. Es fällt aber auf, daß früher im Bereich der Flöte nicht so sehr das heute übliche „Amplitudenmodulationsvibrato" (ich würde es weniger pleonastisch Amplitudenvibrato nennen), sondern überraschenderweise eher Arten des „Frequenzmodulationsvibratos" (Tonhöhenvibrato!) beschrieben werden.

Alle Fragen dieser Art, die Interpretationsgeschichte betreffend, müssen letztlich hypothetisch bleiben. Es wird nichtsdestoweniger im Sinne des Autors sein, auch hier über die physiologisch-musikalischen Zusammenhänge nachzudenken, damit „der moderne Instrumentalunterricht, gegründet auf Wissen und dessen ständige Vertiefung durch Information" (S. 11) auch wirklich zum Erfolg führen kann.

Mirjam Nastasi

Interpretationshilfen für Barockmusik

Robert Donington: A Performer's Guide to Baroque Music. London: Faber & Faber, 1973. 320 S., Ln, £ 8,—

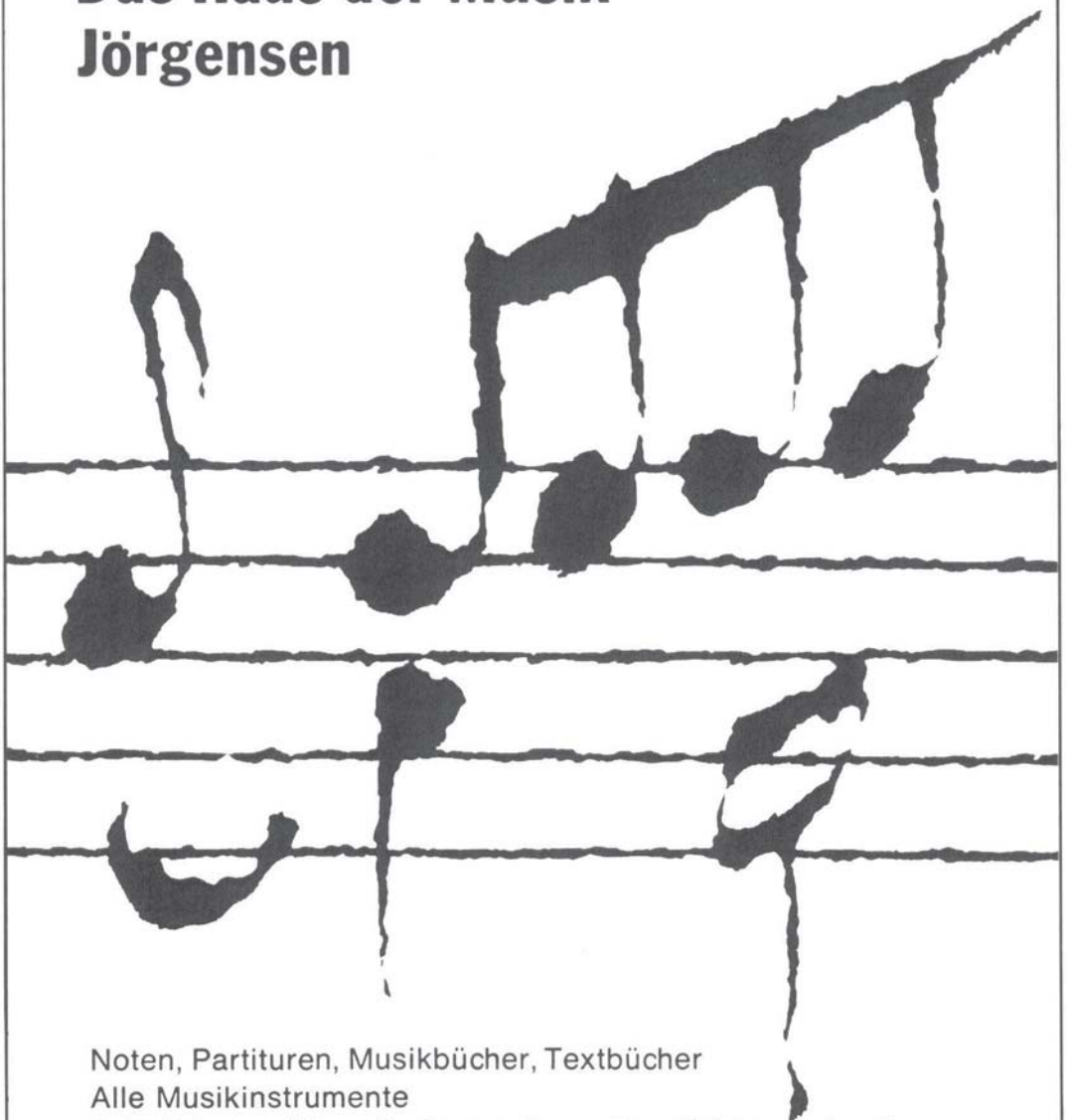
Betty Bang Mather: Interpretation of French Music from 1675 to 1775. For Woodwind and Other Performers. New York: McGinnis & Marx, 1973. 102 S., Gh, US-$ 12,—

Die Initiative zur Erforschung der Praxis der alten Musik scheint — besonders auch in bezug auf das Detail — längst auf die Angelsachsen übergegangen zu sein. Offensichtlich ist der Bezug der Musikwissenschaft in diesen Ländern zur Praxis sehr viel enger als bei uns. Dem inzwischen als Standardwerk gängigen Buch „The Interpretation of Early Music" hat Robert Donington nun 10 Jahre später einen Führer zur Barockmusik für Spieler hinzugefügt.

In der bei englischen Büchern beneidenswert soliden Aufmachung (guter Druck, starkes Papier, niedriger Preis) bietet das Buch nichts nur für Holzbläser Spezielles, aber so ungefähr alles, was jeder wissen sollte, der mit Barockmusik umgeht. Donington selbst sagt, er habe es „als praktische Hilfe" gemacht. Und das ist es auch. Alles wird untersucht, was in den Umkreis des Themas gehört. Fragen der Instrumentation, Wahl des Instruments, Notentext, Texttreue (oder nicht) und Stil gehören ebenso dazu wie natürlich Praxis der Vorzeichnung, Ornamentierung, Begleitung und Gestaltung. Die Ausführungen sind knapp, klar und übersichtlich in der Anordnung und (was ich besonders sympathisch finde), wenn von der Sache her irgend möglich, stets unter dem Aspekt eines lebendigen Verhältnisses zwischen Ausführendem und Musik betrachtet. Das heißt nicht, daß die Forderung nach Authentizität aufgegeben würde, sondern daß sie das Praktikable dabei ebensowenig aus dem Auge verliert wie die Musik selbst. Ein sehr menschliches Buch, das (richtigerweise) weder *die* alte Stimmung als allein seligmachend propagiert noch „Electronic Bach" zum Verbrechen stempelt.

Mehr ins Detail, dafür auf Weniges konzentriert, geht Betty Bang Mather. Der Zweck ihrer Veröffent-

Das Haus der Musik Jörgensen



Noten, Partituren, Musikbücher, Textbücher
Alle Musikinstrumente
Schallplatten (Klassik, Opern, Operetten, Schlager, Jazz)

JÖRGENSEN, 4 Düsseldorf 1, Berliner Allee 67 / Hüttenstraße 8
Telefon Sa.-Nr. 37 08 13

lichung ist, aus einem reichen Material originaler Quellen (die Bibliographie nennt 68 Titel) Hinweise auf die Spielpraxis französischer Barockmusik unter drei wesentlichen Gesichtspunkten zusammenzustellen: Rhythmus, Ornamentik und Artikulation. Die meisten der Quellen sind Flötenschulen, da sie am ergiebigsten für alle Holzbläser Auskunft geben.

Stephen Preston hat der Autorin in Early Music (1/75) den Vorwurf gemacht, daß sie zwar mit Akribie den Quellen gefolgt, jedoch der eigentlich musikalischen Seite zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt habe. Ich halte das für unberechtigt, wenn man bedenkt, das Artikulation und differenzierende Rhythmik (also auch Inégalité) wie die Ornamentik zwar technisch gegründeter Anweisung zugänglich, aber letztlich doch Mittel individuell bleibender Interpretation und damit persönlichen Ausdrucks sind. (Donington faßt übrigens u. a. Rhythmik, Artikulation und verwandte Begriffe ebenso wie Tempo in einem Abschnitt „Expression" zusammen!) Betty Mather will genau das erreichen, sie läßt den Raum offen, den auch Hotteterre und andere offen lassen, wenn sie den „guten Geschmack" über die Reglementierung stellen.

Richtig an der Kritik ist, daß die Interpretation alter Musik, hier speziell des französischen Barock, mehr Kenntnis erfordert als die gegebenen Übersichten. Da verspricht der Titel etwas viel. Gerade ein Werk, das erklärtermaßen praktische Zwecke für den Unterricht verfolgt, sollte der Frage des Tempos etwas mehr Platz einräumen, besser einen eigenen. Es gibt nicht nur metrische Grundlagen der Temponahme, und metrische Bezeichnungen sind oft noch mehrdeutig. Die Autorin kann zwar mit ca. 30 Verweisen im Index zum Stichwort „Tempo" aufwarten, ich möchte dagegen an ihr Zitat von Borin erinnern (S. 3), der das Tempo als zu den vier Dingen gehörig betrachtet, die man wissen muß „to catch the spirit of an air". D.

Aktualisierung des instrumentalen Unterrichts für Bläser. Veröffentlichung der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs, Band VI. Graz: 1975.

Das Heft vereinigt die wesentlichen Referate und Ergebnisse einer Tagung zu diesem Thema, die 1973 in Graz stattfand. Es ist insofern auch heute aktuell, als sich an der dort beklagten Situation im Unterricht der Holzbläser seitdem nicht viel geändert hat und andererseits Ansätze und Wege zu einer Änderung aufgezeigt werden. Aus dem Grundsatzreferat von Siegfried Borris seien zwei Sätze herausgegriffen, die gleichsam den Kern der Thematik bilden: „Das aus dem Experiment Gewonnene wird das für den Usus Verfügbare. Deshalb ist es erforderlich, daß ein Bläser heute mit den Grenzbereichen bläserischer Technik zumindest vertraut ist."

Alois Heine berichtet über Experimente zur Verbesserung der Klarinette, akustische Phänomene und Akkordklänge (mit reichlichem Illustrationsmaterial) und Hans Ulrich Lehmann über Erfahrungen als Komponist experimenteller Bläserstücke (als Beispiele sein Tractus für Flöte, Oboe und Klarinette sowie „gegen-(bei-)spiele für fünf bläser").

Roland Böckle referiert über „Neue Ansätze im Instrumentalunterricht" und rundet mit Hans Joachim Vetters Ausführungen zur pädagogischen Tätigkeit der Bläser das Thema nach der didaktischen Seite ab.

Besonders die Artikel von Heine und Lehmann sind lesenswert. D.

Gerd Albrecht: Musikinstrumente und wie man sie spielt. Zürich/Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag, 1975. DM 13,50

Skizzen, die in ihrer humoristischen Weise an G. Hoffnung erinnern, sowie die Fülle von Fotoreproduktionen, durch die die einzelnen Instrumente dargestellt werden, dürften vor allem den jugendlichen Leser dieses kleinen Bandes auf informativ-unterhaltsame Weise an das „Objekt" Musikinstrument heranführen. Der im „Plauderstil" gehaltene Begleittext bedient sich denn auch eher der Sprache von Unterhaltungslektüre als der wissenschaftlicher Instrumentenkunde.

Der Verfasser möchte, wie er im Vorwort ausführt, dem Leser die Instrumente zwanglos, kurz und bildlich vorstellen. Er bemüht sich (unter anderem auch durch Wiedergabe kleiner Anekdoten), ihre historische Entwicklung aufzuzeigen. Erstaunlich erscheint unter diesen Umständen, daß kein Raum für die heute so gefragten historischen Instrumente bleibt wie z. B. die Blockflöte (die Gambe bildet da die rühmliche Ausnahme). B.

Rudolf und Uta Henning: Zeugnisse alter Musik. Musik-Graphik aus fünf Jahrhunderten. Wuppertal: Verlag Dr. Schwarze, 1975. DM 29.80

Manchem Leser wird dieser Titel von dem dazugehörigen Kalender bekannt sein, der jetzt im 7. Jahrgang im Verlag Dr. Schwarze erschienen ist. Rudolf und Uta Henning haben unter demselben Titel ein Buch herausgebracht, das als Sonderausgabe für den Pawlak-Verlag 1975 unglaublich wohlfeil auf den Markt kam.

„Hier stellt sich ein neues Bilderbuch über Musik vor" (aus dem Einführungstext). Die Autoren führen auf 84 Tafeln graphische Darstellungen zur europäischen Musikkultur von 1400 bis 1900 vor, wobei das Material thematisch geordnet ist. Die Themenkreise beziehen sich auf Bildzeugnisse zur Musik selbst, zu den musikalischen Werkzeugen und zu den Musizierenden. Eine den Abschnitten jeweils vorangestellte Einführung gilt in kurzgefaßter und klarer Form nicht nur der musikalischen, sondern auch der künstlerisch-technischen Seite der Darstellung. So ist das Buch Freude und Fundgrube für den, der an Bildzeugnissen zur Musik interessiert ist, in gleicher Weise wie für den Graphik-Freund. (Zu beziehen auch durch die Autoren.) N.

Neueingänge

Frölich geschray so well wir machen. Eine Liederauswahl aus den Handschriften Oswald von Wolkensteins, herausgegeben von Johannes Heimrath und Michael Korth. München: Heimeran Verlag, 1975. 124 Seiten, ca. 40 Abb.

Adolf Rieth: Drechsler und Drehbank im Wandel der Zeiten. Hildesheim o. J.: Fachhochschule (Dammstr. 45). 36 Seiten mit vielen Abbildungen

Wayne Wilkins (Hrsg.): The Index of Bassoon Music Including the Index of Baroque Trio Sonatas. Magnolia, Ark. (USA): The Music Register, 1976

NOTEN

Margrit Küntzel-Hansen: Vom Klangsymbol zum Notenspiel. Blockflöten-Kursus, Teil 1. Edition Sikorski, Hamburg, Nr. 926. DM 10,—

Ein Lehrgang, der 5—10jährige Kinder „in kurzer Zeit zum sicheren Notenspiel und zum selbstverständlichen Umgang mit dem Instrument führen soll" (einer Voranzeige entnommen).

Für Nichtfachleute (Gruppenleiter ohne musikpädagogische Ausbildung, Eltern und große Geschwister) bietet dieser Kursus (Flötenschule) eine optimale Einführung in die Welt der Töne und Geräusche unter Zuhilfenahme der Blockflöte. Die graphisch verständliche und gut überschaubare kindliche Symbolschrift gilt auch als Hinführung zum Notationsverständnis neuer Musik, dargestellt an einer Reihe sehr anschaulicher „Musikbilder" und darstellbar auf dem Flötenkopf (Flötenkopfklangzeichen) und auch auf der ganzen Flöte. Dem weniger erfahrenen Gruppenleiter bietet sich eine Sammlung von methodischen Hilfen. Das Kind lernt seine Flöte durch kreatives Tun kennen, wobei ihm allerdings durch die falsche Einführung des Tonansatzes mit der Silbe „thüd" die Ausführung des weichen Portato-Spiels nicht gelingen wird.

Die Beschränkung der Griffbilder auf die sogenannte deutsche Griffweise sowie auch andere falsche und unvollständige technische Hinweise wie z. B.: „Lege die Fingerkuppe fest auf ein Loch" und nicht zuletzt die äußerst dürftigen musikalischen Beispiele lassen die Frage aufkommen, ob dieser Kursus eine Blockflötenschule oder eine spielerische Einweisung in die Notenschrift darstellen soll. Die unabdingbaren technischen und musikalischen Grundforderungen an ein instrumentales Lehrwerk, auch im Bereich der musikalischen Grundausbildung, werden so nicht erfüllt. —do

Spielbuch für Sopran-Blockflöte und Klavier, zusammengestellt und herausgegeben von Ilse Hechler. Ed. Nr. 2076, Moeck Verlag, Celle. DM 12,50

Eine Sammlung von 48 Spielstücken, die dem Lehrstoff eines Schulwerkes für Sopranblockflöte in den Tonarten C- bis G- + F-Dur, a- bis g- + d-Moll entsprechen und ihn musikalisch ergänzt durch barocke und klassische Spielstücke sowie eine schöne Auswahl von Volks- und Tanzweisen aus mehreren europäischen Ländern. Mit Ausnahme einiger kadenzierender Klaviersätze, z. B. Telemann Nr. 21 und Nr. 46, und denen, die als Blockflötenchorsätze besser klingen würden, z. B. Praetorius, Phalèse, ist die begleitende Klavierstimme in ihrer durchsichtigen Zweistimmigkeit oft ein selbständiges Klavierstück, das dem jugendlichen Klavierschüler Anreiz bieten dürfte, die Begleitung für ein Melodieinstrument zu übernehmen und auch dafür zu üben. P.

Klaus Rennicke: Kinderleichte Übungen für Sopran-Blockflöte. N 3409, Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven. DM 3,50

15 Übungen, die als Ergänzung zu jeder gebräuchlichen Blockflötenfibel gedacht sind, aber erst im zweiten Unterrichtsjahr spielbar sein werden. Der

ROESSLER

BLOCKFLÖTEN

HISTORISCHE
HOLZBLASINSTRUMENTE

ROESSLER

HEINZ ROESSLER
BLOCKFLÖTENBAU
POSTFACH 1648
D-2240 HEIDE/HOLSTEIN
TEL. (0481) 5360

Herausgeber bringt sehr gute Beispiele zum Üben von tiefen und hohen Tönen, Überblasen, Läufen und Sprüngen, die in den Tonarten bis zu drei Vorzeichen auszuführen sind. Es werden Anweisungen gegeben, wie man die Übungen auch in veränderter Form spielen kann. Die Vorschläge beziehen sich auf Artikulation — Tongebung — rhythmische Veränderungen — Transpositionen und werden den Spieler sicher noch weitere Varianten zu den Grundübungen finden lassen. Die klare und übersichtliche Anordnung von Notenbild und Text werden den Flötenschüler vergessen lassen, daß es sich bei den „kinderleichten Übungen" nur um technische Übungen handelt. P.

BACH: Sonaten für Flöte und Basso continuo C-dur, Es-dur und g-moll, hsg. von Alfred Dürr. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel. BA 4418, DM 24,—

Die Ausgabe dieser Sonaten (BWV 1033, 1031, 1020) gehört zu denen, die unter den vielerlei Neuerscheinungen für Flöte besondere Aufmerksamkeit verdienen. Jeder weiß inzwischen, daß die Sonaten, als Werke J. S. Bachs überliefert, wegen Zweifeln an der Echtheit der Autorschaft von Hans-Peter Schmitz nicht in die Neue Bach-Ausgabe aufgenommen worden sind. Eines gilt für die nun von Alfred Dürr vorgelegte Ausgabe als sicher: Bach als Autor. Der Titel nennt keinen Vornamen. Also welcher oder welche?

Die Frage wird auch von Dürr offen gelassen. In seinem ausführlichen Vorwort werden die für- und widersprechenden Argumente zusammengetragen, jedoch ohne eine endgültige Entscheidung. Stattdessen wird die der Situation der Forschung in diesem Punkte angemessenste Lösung angetragen: C. Ph. E. Bach vorläufig als Autor anzusehen, im Sinne einer Arbeitshypothese, bis weitere Forschungen bisherige Ergebnisse bestätigen oder korrigieren können.

Die Ausgabe basiert auf der neuesten Quellenlage, d. h. es konnten zum Vergleich auch solche Quellen herangezogen werden, die für die alte Ausgabe z. B. der g-moll-Sonate noch nicht zur Verfügung standen. Unterschiede zu den bisher bekannten Ausgaben dieser Sonaten sind im wesentlichen da festzustellen, wo die Bereinigung von Korrekturen stattgefunden hat, die Soldan oder Balet als „bessere Lesarten" angebracht hatten: z. B. Sonate C-dur, II, Flötenpart, T. 45; Sonate g-moll, I, Cembalopart, T. 4; dieselbe, III, Einfügung des 5. Taktes — um nur einige auffallende Stellen herauszugreifen. Auch begegnen wir z. T. neuen Lesarten der Artikulationsbezeichnungen. Wer nur die Partitur liest, sollte sich im Flötenpart der Sonate g-moll, III, Takt 88 nicht irritieren lassen. Wie gewohnt, soll es as″ heißen! Die Flötenstimme ist entsprechend bezeichnet.

In unserer Musikreihe

Zusammenspiel für Blockflöten

Neue und alte Musik
mit Werken von H. Baumann, K. Boßler, C. Gerhardt, R. Lerich, E. L. v. Knorr, Fr. Metzler, Hanning Schröder u. a.

erschien soeben als Heft XXVI:

Heitere Spielmusik

in vier Sätzen
für 2 c″-Blockflöten und Klavier (Cembalo)
von
Lu Lehnstaedt

ROBERT LIENAU · BERLIN

Neu ist die Aussetzung des Generalbasses, die der Herausgeber selbst besorgt hat. Sie erfolgte jetzt auch an den Stellen der „Trio"-Sonaten, wo bisher das Pausieren der obligaten Oberstimme des Klavierinstruments unbefriedigende Löcher entstehen ließ.

Nur schade, daß der solide Umschlagdeckel, den man bei diesen Bärenreiter-Ausgaben schätzen gelernt hatte, (aus Kostengründen?) entfallen ist. Das schmälert jedoch den Inhalt nicht. Wer diese Ausgabe benutzt, tut übrigens gut daran, sich des Vorworts von Hans-Peter Schmitz zu den Flötensonaten J. S. Bachs zu erinnern. D.

Michel Corette: Sechs Sonaten, op. 23, für 2 Flöten, hsg. von Frank Nagel. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven (Reihe „L'arte del flauto"). DM 10,—

Giovanni Battista Pergolesi: Konzert D-dur für Flöte, 2 Violinen und Basso continuo, hsg. von Herbert Kölbel. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. DM 15,—

Frank Nagel hat mit der Veröffentlichung der sechs Sonaten, op. 23, von Corette die „pädagogische" Literatur um eine reizvolle und auch wichtige Sammlung von Flötenduetten bereichert. Corette war bekantlich auf diesem Gebiet stark engagiert und dazu ein Komponist, der wohl gern unterschätzt wird. Die

viersätzigen Sonaten bringen geschickt komponierte, abwechslungsreiche Satzfolgen und heben sich erfreulich von der bei Duettsammlungen im Barock oft anzutreffenden Dutzendware ab. Ich würde die Stücke nicht in die Anfängerliteratur einreihen, wenn sie auch rein grifftechnisch großenteils im zweiten Unterrichtsjahr spielbar sein werden. Obwohl der Tonumfang nach oben gering ist (es gibt nur zwei dreigestrichene e auf 25 Seiten), stellt eine gute Ausführung doch Ansprüche an die Spieler.

Daß auch diese Ausgabe des Verlages wieder ohne Vorwort erschien, zu dem der Herausgeber bestimmt sehr wohl fähig gewesen wäre, muß im Zeitalter allgemeiner „Verbraucheraufklärung" als ausgesprochenes Manko angemerkt werden.

Herbert Kölbel macht diesen Fehler wieder gut in seiner Ausgabe des Flötenkonzerts von Pergolesi. Diese Neuerscheinung ist erfreulich, weil das entzückende kleine Konzert, wegen der geringen Schwierigkeit jedem Ensemble zugänglich, nun mit Partitur und Stimmen vorhanden ist, und zwar in einem sauber vorgelegten Text. Dieses Gesamtbild der Ausgabe wird nicht beeinträchtigt durch Korrekturen der handschriftlichen Vorlage, die an zwei Stellen so nicht unbedingt überzeugen (4. Takt vor Schluß des Allegro und am Ende des Grave). Die Ausgabe wird bestimmt zur Verbreitung des Stückes erheblich beitragen, der bisher ungeeignetes Material im Wege stand, und viele Liebhaber und Profis werden wieder nach der Platte greifen, auf der André Jaunet das Grave dieses Konzerts zum unbeschreiblichen Erlebnis dessen werden läßt, was Flötenspiel sein kann. D.

Neues für Querflöte, solo . . .

Paul Dessau: Grasmückenstücke für Mücke Gras. Ed. Nr. 22566 (1229), DM 9,—

Isang Yun: Etüden, 1974. Ed. Nr. 22594 (1239), DM 15,—

Beide Bote & Bock, Berlin—Wiesbaden

Daß Paul Dessaus produktiver Geist sich noch keineswegs zur Ruhe gesetzt hat, das beweisen die jüngst erschienenen drei Solo-Flötenstücke. Dessaus Musik ist hierzulande kaum bekannt, des Autors starkes Engagement für den Sozialismus deutsch-demokratisch-republikanischer Prägung mag ihrer Verbreitung im Westen nicht förderlich gewesen sein. Seine Musik jedoch schlichtweg zu ignorieren, wäre töricht. Gerade diese Flötenstücke zeigen trotz der kleinen Form typische Merkmale der Dessauschen Musiksprache: Immer ist bei ihm das starke emotionale oder dramatische Element durch konstruktives Denken gebändigt, hier ablesbar an der streng behandelten Motivik, die etwa im ersten Stück den fantastischen, überschäumenden Gesang der Grasmücke zügelt. Ganz grob gesprochen ist jedoch diese Musik stilistisch von Debussy oder Hindemith gar nicht so weit entfernt, wie vielleicht der Autor selbst meint, wenn auch einige kompositorische, notationsmäßige oder spieltechnische Neuerungen mit eingeflossen sind. Im ganzen Gestus bleibt diese Musik tonalem Denken durchaus verhaftet. (Ob das im ersten Satz transponiert mehrfach auftretende B-A-C-H-Zitat sich nur dem Zufall verdankt?) Auch für fortgeschrittene Liebhaberflötisten durchaus geeignet.

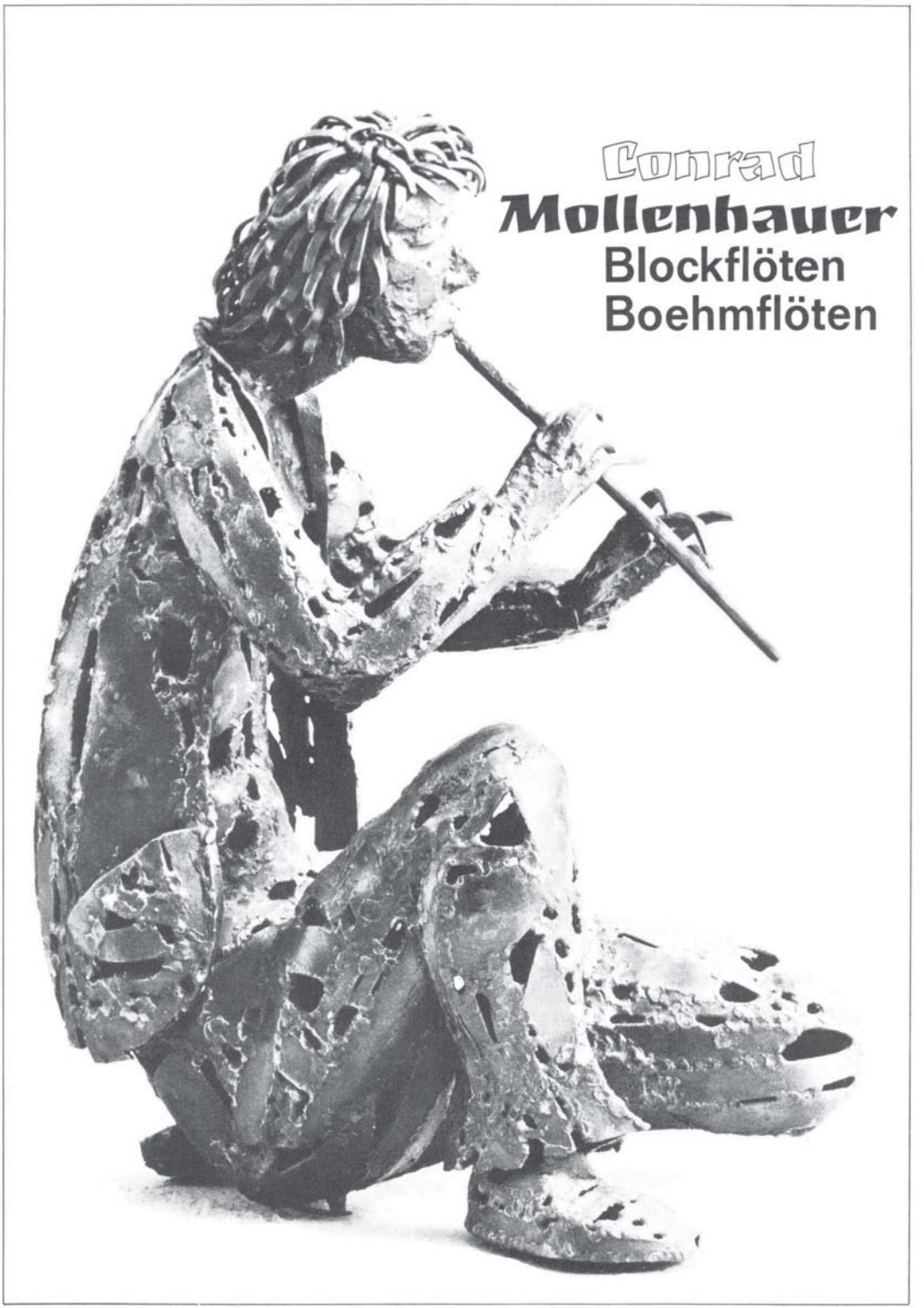
Die fünf Stücke von Yun, die sich unter dem bescheidenen Titel „Etüden" verbergen, stellen an den Interpreten hohe Ansprüche, vorweg an sein Instrumentarium — die Stücke sind für im Wechsel zu spielende Große Flöte, Altflöte, Kleine Flöte, Baßflöte und wieder Große Flöte geschrieben —, dann aber auch an sein technisches Vermögen, an seine musikalische Gestaltungskraft und nicht zuletzt an seine Vertrautheit mit allen Spielarten neuer Techniken. Um nur die wichtigsten zu nennen: Mikrointervallik, Multiphonisches (von Gabriele Beate Schmitt mit dem Komponisten zusammen griffmäßig ausgearbeitet), Glissandi, Flatterzunge in allen Lagen, vokale Beimischungen, viele Zwischenstufen zwischen Ton und Geräusch und dergleichen mehr. Die Stücke zeigen insgesamt stets die sichere Handschrift eines erfahrenen und rundum versierten Komponisten. Die Elemente fernöstlicher Musiksprachen sind — wie an den häufig vorkommenden langgehaltenen, mit benachbarten Vierteltönen umspielten oder mit Geräuschen angereicherten Haltetönen erkennbar — in Isang Yuns Personalstil bruchlos integriert. Der gewiß nicht geringe Aufwand, den ein gründliches Studium dieser Stücke erfordert, ist sicher lohnend.

Yoram Paporisz: Sieben Miniaturen. DM 7,—

Hermann Schroeder: Sonate. DM 5,—

Beide Edition Gerig, Köln

Mit seinen Miniaturen beschreitet der in Polen gebürtige israelische Komponist Paporisz die Pfade, die man heute noch avantgardistisch nennt. Das Vokabular dieser Sprache mit all ihren untraditionellen Klangerzeugungs- und Klangverfremdungstechniken steht ihm voll zu Gebote. Daß sich der Autor jedoch sehr eng an Bruno Bartolozzis gerade in Flötistenkreisen außerordentlich umstrittene Publikation über „Neue Klänge für Holzblasinstrumente" hält, ist schon deshalb, weil bei dem physikalisch auf schwankendem Boden stehenden Bartolozzi vieles unklar bleiben muß, nicht immer sehr hilfreich. Aber auch


Conrad
Mollenhauer
Blockflöten
Boehmflöten

des Komponisten eigene Notationslösungen geben manche unlösbar erscheinenden Rätsel auf. Zudem sind die Widersprüche zwischen der oft an tonalen Modellen ausgerichteten Gestik — besonders im Rhythmischen — und dem avantgardistischen Anspruch im Klanglichen nicht völlig ausgetragen. Die Stücke sind aber — hat man sich in die neuen Griff- und Blasweisen eingelebt — sehr instruktiv und — zumindest einzelne von ihnen — auch von Laienspielern durchaus zu erreichen.

Hermann Schroeders dreisätzige Sonate ist ein bewußt traditionell gehaltenes Stück, das kompositorische Tendenzen der ersten Nachkriegsjahre fortzusetzen versucht. Da die dem Stilideal der sogenannten gemäßigten Moderne angepaßten Möglichkeiten flötenkompositorischer Traditionen des 19. Jahrhunderts klug genutzt werden, ist das Stück — wie man so sagt — bestimmt recht dankbar. Das motorische Spielmusik-Finale, das der Komponist mit Interpretationshinweisen auf Dynamik, Agogik oder Farbe leider kaum mehr befrachtet hat als weiland Telemann seine Flötensoli, bildet dennoch einen wirkungsvollen Schluß. Auch für Laienspieler der oberen Mittelstufe erreichbar.

... und mit Tasteninstrumenten

Boris Blacher: Duo für Flöte und Klavier (1972). Bote & Bock, Berlin—Wiesbaden. DM 15,—

Blachers musikalisches Idiom ist im Bereich seiner Instrumentalmusik weitgehend von der kompositorischen Nutzung „variabler Metren" geprägt. So auch in dem 1973 erschienenen Duo, einer Folge von vier technisch nicht besonders schwierigen, klanglich sehr reizvollen und sicher recht wirkungsvollen Sätzchen. Tonale Relikte im Klanglichen und im Formalen tragen zur Faßlichkeit dieser Stücke nicht unwesentlich bei. Die Einzelparte sind wirklich nicht schwer, doch muß das Zusammenspiel gut geübt werden. Zu beachten: H-Fuß ist unerläßlich.

Frank Michael Beyer: Tiento für Flöte und Orgel (Cembalo). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel. BA 6138, DM 15,—

Obwohl die heute vielgeübte Praxis des Konzertierens in Kirchenräumen hierfür geeigneten Stücken weite Verbreitung zu versprechen scheint, ist vom Praktiker oft händeringend gesuchte Musik für Flöte und Orgel nach wie vor eine von den Komponisten wenig beachtete Gattung. Beyer hat jedoch mit seinem Tiento ein Stück von hohem kompositorischem Rang geschrieben. Der spanische Titel, synonym mit dem italienischen Ricercar, deutet auf eine mehrthemige,

Martin Gümbel

Lern- und Spielbuch für Flöte

Während der siebzehn Jahre seit ihrem ersten Erscheinen haben sich die Erläuterungen und Beispiele dieses Schulwerkes als Arbeitsmaterial zur Erziehung qualifizierter Haus- und Kammermusikspieler so oft bewährt, daß sie kaum mehr einer Empfehlung bedürfen. Anlaß zu dieser Anzeige ist vielmehr ein Zusatzkapitel „Neue Spieltechniken nach 1950", um welches die jüngste Neuauflage erweitert worden ist. Es behandelt anhand spezifischer Literaturbeispiele die heute geforderte Erzeugung neuer Klangfarben, veränderte Luftstromführungen, Mikro-Intervalle, Mehrklänge, neue Ansatzbildungen und manuelle Geräusche am Instrument.

BA 3340 DM 27,–

Das Kapitel ist auch als Separatdruck erhältlich:

Neue Spieltechniken in der Querflöten-Musik nach 1950.

BA 3340 a DM 8,–

Bärenreiter

vielteilige kontrapunktische Form hin. Das vor mehr als einem Jahrzehnt entstandene, durchgehend traditionell notierte Stück, das dodekaphonische Verfahren auf eigenständige und phantasievolle Weise variiert, ist von der unterkühlten Esoterik mancher serieller Produkte ebensoweit entfernt, wie von professoraltrockener Spätdodekaphonie: Es ist eine Musik, die zu sprechen vermag und die auch etwas zu sagen hat: den Spielern, die sich die Mühe machten, sie einzustudieren, dem Analytiker, der es unternähme, sie zu untersuchen, bestimmt aber auch dem ganz unbefangenen Zuhörer, sofern er nur guten Willens wäre. Der Orgelpart, der das Pedal so sparsam nutzt, daß das Stück auch auf dem Cembalo realisiert werden kann, ist — genauso wie der Flötenpart — nicht leicht. Versierten Instrumentalisten bietet das Stück jedoch keine unlösbaren Probleme.

Veit Erdmann: Modi, für Flöte und Orgel. DM 5,50 — Mobile I, II, III für 2 Flöten und Klavier. DM 5,50 Möseler Verlag, Wolfenbüttel

Ein weiterer Beitrag zur Literatur für Flöte und Orgel. Die dreisätzige Komposition benutzt reichlich und großzügig (wenn auch nicht immer ganz einsichtig) fast alles, was heute an neuen Spielweisen und Klangfarben gang und gäbe ist: Mikrointervallik, Farb- und Geräuschkomposition, Aleatorik in allen Bereichen, Mehrfachklänge. Den vielfältigen Versuchungen solchen Komponierens konnte der Autor nicht immer entgehen, und das nicht nur bei den gelegentlich etwas unbekümmerten Lösungen notationstechnischer Probleme, die für den Spieler keineswegs Erleichterung bedeuten. Warum im Flötenpart die hohen und die tiefen Lagen ausgespart bleiben, ist nicht erfindlich (Ambitus es'—fis'''). Sollte der Autor sich aus Gründen leichterer Spielbarkeit solche Beschränkung auferlegt haben, dann hat er diesen bescheidenen Vorteil mit dem Verlust wichtiger Farb- und Ausdrucksbereiche entschieden zu teuer bezahlt. — Auch zu den Mobile-Stücken für zwei Flöten und Klavier wäre kaum anderes zu sagen. Durch Versetzen, Variieren oder manchmal etwas akademisches Kontrapunktieren einfacher melodisch-rhythmischer Grundmodelle soll Mobilität demonstriert werden. Der bescheidene Klavierpart ist von kurzen Akkordschlägen oder von langen Ostinato-Stellen gekennzeichnet. Im letzten Stück hat das Klavier nur noch die Aufgabe, zwei beziehungslos nebeneinander herlaufende Flötenmelodien mit rhythmisch und klanglich wenig differenzierten Akkorden oder Akkordfolgen zu zäsieren. Für Freunde technisch und musikalisch wenig anspruchsvoller Modernismen geeignet.

Martin Gümbel

Studienliteratur der Avantgarde

Martin Gümbel: Neue Spieltechniken in der Querflötenmusik nach 1950. Bärenreiter-Verlag, Kassel u. Basel; BA 3340 a, DM 8,—

Aurèle Nicolet (Hsg.): Pro Musica Nova. Studien zum Spielen Neuer Musik. Musikverlage Hans Gerig, Köln; HG 843, DM 28,—

Als Ergänzung seines im Jahre 1957 erschienenen „Lern- und Spielbuch für die Flöte" bringt Martin Gümbel für den fortgeschrittenen Schüler und Querflötenspieler dieses Kompendium neuer Spieltechniken heraus. Da es sich hier um einen Ergänzungsband zu seinem Schulwerk handelt, beschränkt er sich auf wesentliche Zentralpunkte, macht dies jedoch mit der ihm eigenen hervorragenden didaktischen und methodischen Sachkenntnis, verbunden mit einer sehr guten Gliederung. Er unterteilt in sechs verschiedene Gruppen, und zwar:

1. *Neue Klangfarben* (solche durch Änderung der Register- und Grifftechnik)
2. *Veränderte Luftstromführung* (Vibrato, Chevrotement, Lippenvibrato, Senza vibrato, Flatterzunge, Flatterlippe)
3. *Mikro-Intervalle* (Vierteltöne, Glissando)
4. *Mehrklänge* (durch Triller-, Register- und Grifftechnik)
5. *Neue Ansatzbildungen* (Trompetenansatz, Paukeneffekte, Vokalinstrumentale Mischklänge)
6. *Manuelle Geräusche am Instrument* (Klappenschlag, sonstige Geräusche)

Die einzelnen Probleme wurden von ihm exemplarisch angegangen, d. h. Ausgangspunkt bildet immer die theoretisch-praktische Grundlage. So werden von ihm beispielsweise register- und grifftechnische Fragen auf die akustischen Voraussetzungen zurückgeführt, so daß nicht ein Angebot von unzähligen Griffbildern resultiert, sondern notwendige Wissenszusammenhänge vermittelt werden, die jedem Flötisten die Möglichkeit geben, selbständig Griffe zu entwikkeln. Vielleicht hätte man sich bei dem einen oder anderen Punkt ein Beispiel mehr gewünscht, wie man sich überhaupt für die gute und sorgfältige Arbeit des Herausgebers bessere Übersichten und Aufteilungen im Schriftbild wünschen könnte, damit diese optisch entsprechend unterstützt würden.

In dem von Aurèle Nicolet herausgegebenen Band „Pro Musica Nova — Studien zum Spielen Neuer Musik" weist das Thema in die gleiche Richtung, es wird jedoch grundlegend anders behandelt. Für diesen Band wurden von den Komponisten Wolfgang Hufschmidt, Anatol Vieru, Heimo Erbse, Konrad Lechner, Yoram Paporisz, Yannos

Ioannidis, Edison Denissow, Paul-Heinz Dittrich, Franco Donatoni, Jaques Wildberger, Heinz Holliger und Klaus Huber zwölf Stücke geschrieben, die sich zwar aus dem Titel heraus als Studien verstehen, jedoch, zu einem Teil wenigstens, über diesen Rahmen hinausgehen. In diesem Zusammenhang muß die Problematik einer Etüdensammlung für avantgardistische Literatur angesprochen werden. Die zeitgenössischen Kompositionen entsprechen keiner allgemeingültigen musikalischen Einheit mehr, so daß sinnvolle Erarbeitung der Probleme nur am Musikstück selbst erfolgen kann. Der Herausgeber hat dies sehr wohl erkannt und praktisch eine Sammlung von avantgardistischen Kompositionen angestrebt, die nun bedauerlicherweise zu einem Teil etüdenhaft geraten sind und damit den zentralen Sinn verfehlen.

Das weitgespannte Band der genannten Komponisten gibt im vorliegenden Falle nahezu die ganze Breite der avantgardistischen Flötenmusik wieder und ist damit ein sehr guter Einstieg in die neuen Techniken mit ihren vielseitigen Notwendigkeiten. Im ausführlichen Vorwort des Herausgebers geht dieser quasi unter dem Ansatzpunkt der Parameter auf die interpretatorischen Gesichtspunkte dieser spezifischen Querflötenmusik ein:

1. *Tonhöhe* (Intervalle, Glissandi)
2. *Tondauer* (Takt, space-notation)
3. *Dynamik* (dynamische Kontraste, whistle-Ton)
4. *Artikulation*
5. *Klang* (Denaturierung des Flötentons durch
   a) Vibrato
   b) Tonverfremdungen durch Flatterzunge etc.
   c) Timbreveränderungen durch Zwerchfell- oder Lippendruck
   d) Geräusch- und Perkussionseffekte mit Klappe, Zunge, Stimme, Luft, Ansatz und den Einsatz von Mikrofonen)

Die einzelnen Stücke, die einen guten Überblick über mögliche Notationsformen geben, werden zusätzlich vom Komponisten selbst kurz eingeführt.

Beide Neuerscheinungen ergänzen sich aufgrund der verschiedenen Ansatzpunkte ausgezeichnet und geben dem interessierten Flötisten eine gute Möglichkeit, sich der avantgardistischen Musik zu nähern und sich mit ihr eingehend auseinanderzusetzen.

Manfred Esser

SCHALLPLATTEN

Französische Blockflöten-Duos mit Basso continuo

Louis-Antoine Dornel (ca. 1685—1765): Première Suitte c-moll

Jean-Ferry Rebel (1666—1747): Sixième Sonate h-moll

— Troisième Sonate D-dur

Pierre Gautier (ca. 1643—1697): Suitte e-moll

Quadro Hotteterre: Kees Boeke und Walter van Hauwe (Blockflöten), Wouter Moeller (Violoncello), Bob van Asperen (Cembalo). *Telefunken 6.41927 St (Das alte Werk), DM 25,—*

Namen wie Louis-Antoine Dornel, Jean-Ferry Rebel und Pierre Gautier dürften für Spieler und Freunde der Blockflötenmusik bis heute gleichermaßen unbekannt sein. Doch gerade die Musik derjenigen Epoche des französischen Barock, nach deren prominentestem Vertreter Jacques Hotteterre sich die Interpreten dieser Platte benannt haben, hat es den vier jungen Holländern angetan. Die Suiten und Sonaten, welche sie hier spielen, stellen eine für die französische Barockmusik charakteristische Gattung dar. Sie gehören — vielleicht mit Ausnahme der schon länger bekannten Suite e-moll von Hotteterre — in ein bislang nahezu unbearbeitetes Gebiet der Blockflötenmusik.

Allein die Tatsache der Erstaufführung, die ja immer eine gewisse „Pionierarbeit" voraussetzt, verdient Anerkennung. Was die Interpretation der vorgestellten Werke betrifft, so zeichnen sich alle Beteiligten durch solides, oft virtuoses Einzelkönnen wie auch durch sehr präzises Zusammenspiel aus. Bemerkenswert ist darüber hinaus die spielerische Ausführung der nicht immer ganz leichten französischen Ornamentik, zu der auch das sog. Flattement (eine Art des Vibrato, das durch eine spezielle Fingertechnik erzielt wird) gehört.

Unverkennbar die Schule von Frans Brüggen, aus der beide Blockflötisten kommen. Doch hierzu seien einige kritische Bemerkungen gesagt. Man kennt die Vorliebe von Frans Brüggen für glatt geblasene, gegen Ende etwas überdehnte Töne, was ja oft zu Intonationsschwierigkeiten und einer gewissen Maniertheit führt. Bei der vorliegenden Einspielung ist dies besonders bei den langsamen Sätzen zu bemerken, in denen durch „bauchiges" Überdehnen von

längeren Notenwerten (vor allem vor Trillerfiguren) die Balance des Satzes gefährlich ins Wanken gerät. Der Effekt der Spannung, der ja doch dadurch erreicht werden soll, daß ein Ton ohne jede Intensitätsschwankung ausgehalten wird, gerät durch diese einseitige Tonführung ins Gegenteil. Man vermißt die Farbigkeit in der Tongebung und jede Art eines natürlichen Vibratos (Ausnahme Flattements auf langen Haltetönen). Diese Manier ist ein dicker Wermutstropfen in dem ansonsten oft so erfrischenden und differenzierten Spiel (besonders was die Charakterisierung der einzelnen Sätze betrifft).

Fazit: Die aufnahmetechnisch gut geratene Platte stellt — nicht zuletzt auch der Rarität der zu hörenden Werke wegen — für den Freund der französischen Blockflötenmusik eine Bereicherung seiner Schallplattensammlung dar. b. b.

Traverses — „alt"gestimmt

C. Ph. E. Bach: Sonaten für Traversflöte und b. c. (Wq. 123—126). Collegium Musica Rara Stuttgart: P. Thalheimer (Traversflöte), V. Lutz (Cembalo), W. Seibold (Gambe). audite FSM 53191, DM 22,—

G. Ph. Telemann: Zwölf Fantasien für Querflöte solo. H.-M. Linde (Traversflöte). EMI 1 C 065-28 840, DM 25,—

„Da ich niehmals die allzu grosse Einförmigkeit in der Komposition und im Geschmack geliebt habe ..." Dieses Zitat stammt aus der Autobiographie Philipp Emanuel Bachs. Wir entnehmen es hier dem Text zu den Flötensonaten G-dur, e-moll, B-dur und D-dur, die Peter Thalheimer für audite aufgenommen hat. Derselbe Text sagt etwas über den „sogenannten ‚empfindsamen Stil', dessen wichtigstes Prinzip die Gegensätzlichkeit ist, sowohl in der Melodik als auch in der Harmonik und der Form". Thalheimer bläst mit größtenteils bemerkenswert guter Intonation die Kopie einer unsignierten Flöte aus dem Besitz Friedrichs des Großen (von Paetzold). Er liebt weit gespannte Phrasen, durchgehendes Vibrato, leicht elegischen belcanto, der egalisierend über den ganzen Satz gezogen wird. Und er liebt überdehnte Tempi! Es gibt da offensichtlich eine Temposchablone für Allegro und ähnliches (um 80), für langsame Sätze (Andante, Adagio) um 36 MM für ein Viertel; nur Largo ist schneller. Von den Eigenheiten des Stils aber (siehe oben) ist kaum noch etwas zu spüren. Keine Leidenschaft, keine Deklamation, kein Affekt. Aber gerade von all dem lebt diese Musik, die sprechen muß und nicht einfach nur schön sein will. Ein langweiliges Cembalo und eine nie phrasierende oder gar artikulierende Gambe tragen Erhebliches dazu bei, Bachs Sprache jeglichen Ausdrucks zu entkleiden. „Mich deucht, die Musik müsse vornehmelich das Herz rühren" (Ph. E. Bach, siehe Plattentasche).

Hans-Martin Linde präsentiert Telemann-Fantasien, das volle Dutzend — wie komponiert — auf Traversen aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Jacob Denner und C. A. Grenser). Linde hat sich den Einführungstext selbst geschrieben. Er sagt da u. a.: „Differenzierte Intonation ist also letztlich auf der alten Flöte eine Sache des persönlichen Geschmacks des Spielers." Das liest sich wie ein Bekenntnis und Resultat eines vorangehenden Zitates von Quantz über die Unreinheit der Flötentöne. Gemeint sein dürfte wohl auch mehr die Stimmung als Ausdruckswert, wobei die gedeckte Färbung „entlegener" Halbtöne ja zum Gleichklang von Physis und Psyche führen soll. Linde versteht das auszunutzen und bläst — besonders die ersten Sätze natürlich — mit Fantasie, daß es eine Lust ist zuzuhören. Immer sind Ton und Charakter des Satzes getroffen. Das gilt auch für die Tempi, denen ich mit zwei kleinen Ausnahmen (Menuett in Nr. 1 und Sarabande in Nr. 5) vorbehaltlos zustimme. Das musettehafte Rondeau aus der D-dur-Fantasie und die Canarie in Nr. 5 halte ich für hervorragend interpretierte Stücke. Gerade das Einfache ist hier schwer.

Was das Traverso-Spielen überhaupt anlangt: Wer nie im Bette Zwieback aß, weiß nicht, wie Krümel pieken (frei nach Goethe). D.

Interpreten: Alexandre Magnin und Hans-Martin Linde

Musique Intime pour Guitare et Flûte
R. Wangler (Git.), A. Magnin (Flöte)
Da Camera Song SM 95051, DM 22,—

Chr. W. Gluck: Reigen seliger Geister — Flötenkonzert / A. M. Grétry: Flötenkonzert
A. Magnin (Flöte), Heidelberger Kammerorchester
Da Camera Magna SQ 91030, DM 25,—

G. Ph. Telemann: Vier Concerti für Querflöte und Cembalo
A. Magnin (Flöte), J. Eichenberger (Cemb.)
Da Camera Magna SM 92910, DM 25,—

G. F. Händel: Flötensonaten
A. Magnin (Flöte), J. Eichenberger (Cemb.)
Da Camera Magna SM 92907, DM 25,—

Musik des 18. Jahrhunderts für Flöte und Cembalo
H.-M. Linde (Blockflöte und Barock-Querflöte), Gottfried Bach (Cemb.)
Christophorus SCGLX 73816, DM 22,—

Da Camera stellt in einer Reihe neuer und neuester Aufnahmen Alexandre Magnin weiter mit einem aus-

führlichen Querschnitt seines Repertoires vor. Das umspannt hier den Rahmen vom Barock bis zur Romantik. Und um es gleich zu sagen: Der „Musique Intime" wird Spielweise und musikalische Auffassung des Flötisten am ehesten gerecht. Wenn es auch nicht nach jedermanns Geschmack sein mag, zwei Plattenseiten lang Flöte mit Gitarre zu hören, so erfreut man sich doch an gefühligen Nuancen des Spiels in den Stücken von Diabelli, Kaspar Fürstenau und Giuliani. Magnin ist ein Flötist mit Charme. Die klanglichen Delikatessen, die er — übrigens in allen uns vorliegenden Aufnahmen — serviert, lassen die Schule von A. Jaunet durchhören. Schade, daß bei der sehr direkten Aufnahme besonders der ersten Seite die klebenden Polster stark hörbar sind.

Zu indirekt scheint mir dagegen die Flöte in den Werken mit Orchester. Das wird auch durch den Hall nicht aufgewogen. Der Flötist steht „hinter" den Streichern, die sich besonders bei Grétry in den Einleitungsteilen auf einheitlichere Stimmung hätten einigen sollen. Magnin spielt das Konzert in einer dem Stück angemessen erscheinenden Mischung von Elegie und Virtuosität, die stellenweise besticht und bezaubert. Warum die Legende der Plattentasche als Textvorlage des Gluck-Konzertes die Handschrift der Karlsruher Landesbibliothek angibt, ist höchstens aus urheberrechtlichen Gründen verständlich. Der Text der Handschrift unterscheidet sich von der Neuausgabe (Scherchen) fast in gleicher Weise wie von dem hier gespielten. Das betrifft nicht nur die Verteilung der Triller, sondern z. B. auch die Bezeichnung des dritten Satzes. Sie lautet im Original „Allegro *comodo*". Auch sind die thematischen Viertelnoten im Finalsatz original mit staccato-Punkten ohne Bogen versehen. Eine bessere akustische Balance wäre dem Flötisten zugute gekommen. Man hört ihm hier gern zu, das Stück liegt ihm, aber so verschwimmen Artikulationen repetierter Sechzehntelnoten bis zur Unkenntlichkeit.

Sehr viel mehr Präsenz haben dagegen die Aufnahmen der ersten vier Concerti von Telemann (in D, g, A, e), hier in der Fassung mit obligatem Cembalo, und der Händel-Sonaten (G, h, e in 1. Fassung sowie Hallenser Sonaten). Sie sind klangvoll und gut ausgesteuert. Hier „verweht" der Flötenton nicht im Hall. Wenn wir uns im Ende des 19. Jahrhunderts befänden, wären die Platten mit Telemann und Händel vielleicht beglückend. Denn auch hier zieht Magnin seine klanglich interessanten Register und bezaubert gerade in langsamen Sätzen stellenweise mit kaum nachahmlichem Charme, der auch Kehlkopfbrummer verzeihen macht. Aber wir sind nicht mehr im 19. Jahrhundert, und unsere Musikausübung ist inzwischen von so vielen stilistischen und aufführungs-

COLLEGIUM INSTRUMENTALE

herausgegeben von Gerhard Braun

Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788): Triosonate D-Dur Wq 151 für Querflöte, Violine und Bc.
HE 16.003. DM 14,80

Hans Brehme (1904—1957): Sonata piccola in E op. 40 für Querflöte und Klavier.
HE 16.002. DM 7,80

Friedrich Kuhlau (1786—1832): Variationen über ein schottisches Lied op. 104 für Querflöte und Klavier.
HE 16.027. DM 7,80

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791): Adagio KV 580 a (2 Fassungen) für Englischhorn, 2 Violinen und Violoncello bzw. Oboe, 2 Violinen, Viola und Violoncello.
HE 16.005. DM 8,50

Georg Philipp Telemann (1681—1767): Sonate c-Moll für Querflöte, Baßgambe und Bc.
HE 16.008. DM 15,50

Suite h-Moll für Querflöte, Violine, Baßgambe und Bc.
HE 16.001. DM 8,50

Carl Maria von Weber (1786—1826): Romanza siciliana op. posth. Nr. 2 für Querflöte und Orchester.
HE 16.015. Klavierauszug DM 5,20

HÄNSSLER-VERLAG

Postfach 1220

D-7303 Neuhausen-Stuttgart

AKTUELL FÜR HOLZBLÄSER

VOM DUO ZUM QUINTETT

DUOS

Allan BLANK: Four Miniatures für 2 Klarinetten in B ☐ 14,–
Alan HOVHANESS: Pastoral and Fugue für 2 Flöten (1973) ☐ 10,–
Werner THÄRICHEN: Duo für Flöte und Oboe, op. 47 9,–
Heitor VILLA-LOBOS: Bachianas Brasileiras Nr. 6 für Flöte und Fagott ☐ 9,–

TRIOS

Jolyon BRETTINGHAM SMITH: Wind in the Reeds für Oboe, Klarin., Fag. in Vb.
Alvin ETLER: Suite für Flöte, Oboe und Klarinette Part. u. Stimmen ☐ 14,–
Walter PISTON: 3 Stücke für Flöte, Klarinette und Fagott (1926) TP ☐ 8,30
Stimmen ☐ 11,–
Wolfgang STEFFEN: Trio für Oboe, Klarinette u. Fagott, op. 2 Stimmen 18,–
Richard WALKER: Bagatelle f. Flöte, Oboe, Klarinette Part. u. Stimmen ☐ 8,30
Isang YUN: Rondell für Oboe, Klarinette und Fagott (1975) Sp.-Part. 12,–

QUARTETTE

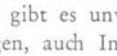
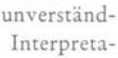
Milton BABBITT: Woodwind Quartet (in one movement) TP ☐ 13,80
Boris BLACHER: Divertimento für 4 Holzbläser (1951) TP 7,50
Stimmen 15,–
Elliott CARTER: 8 Etudes and a Fantasy für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott (1950) TP ☐ 19,50 Part. u. Stimmen ☐ 40,–

QUINTETTE

Frank Michael BEYER: Bläserquintett (1972) TP 12,– Stimmen 35,–
Elliot CARTER: Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn TP ☐ 8,50 Stimmen ☐ 20,–
Henry COWELL: Ballad for Woodwind Quintet Part. u. Stimmen ☐ 22,–
Bernhard HEIDEN: Sinfonia für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott TP ☐ 8,30 Stimmen ☐ 14,–
Arghyris KOUNADIS: „Wer Ohren hat zu hören, der höre" (1970) TP 7,50
Mark LOTHAR: Spitzweg-Impressionen. Divertimento f. Bläserquintett L
Wolfgang LUDEWIG: Mosaik (1973/74) Spielpartitur in Vb.
Wolfgang MEYER-TORMIN: Kleines Quintett für Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn) TP 6,– Stimmen 24,–
Walter PISTON: Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (1956) TP ☐ 10,– Stimmen ☐ 24,–
Konrad ROETSCHER: Quintett für Holzblasinstrumente und Horn, op. 41 TP 7,50 Stimmen 27,–
Harold SCHIFFMAN: Allegro con Spirito di San Niccolo für Bläserquintett Part. u. Stimmen ☐ 20,–
Carlos H. VEERHOFF: Bläserquintett (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn) TP 7,50 Stimmen 27,–
Hans ZENDER: Quintett für Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn) (1950) TP 6,– Stimmen 15,–

☐ = Associated Music Publishers, Inc., New York L = Leihweise

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

praktischen Erkenntnissen geprägt, die sich nicht einfach negieren lassen. Da gibt es kaum eine Händel-Sonate oder ein Telemann-Konzert, in dem nicht irgendwann die von Rampal (damals noch sehr viel geschickter) erfundene „Masche" aus Bachs e-moll-Sonate (2. Satz) angewandt wird, weit vor dem Schluß einen Halt einzulegen und dann wieder mit accelerierendem *a tempo* „loszufahren". Da wechseln bei Sechzehntel-Sequenzen Artikulationsmuster in sinnlos bunter Reihenfolge, da gibt es unverständliche Zäsuren und Phrasierungen, auch Interpretationen von Vorschlägen, die zu anderen, falschen Diktionen führen ( ist nicht  !) und dergleichen mehr. Das führt bis zu freien „Bearbeitungen" der letzten beiden Sätze in Telemanns e-moll-Konzert. Nur, wo Kadenzen der Flöte hingehörten, da kommen meistens leider keine.

Trotz Berufung auf die von H. P. Schmitz veranstaltete Ausgabe wird mit Händels Sonaten nicht viel besser umgegangen. Sie haben noch mehr als Telemann unter Verzerrungen der Tempi zu leiden. (Das Adagio der Hallenser Sonate h-moll hat ein Tempo von MM ♩ = 30!) Man kann nicht alles aufzählen, aber die Skurrilitäten des Cembalisten können nicht unerwähnt bleiben. Jörg Eichenberger scheint es an unpassenden Stellen manisch zur Theorbe zu ziehen, um möglichst großen Abstand zur Flöte zu halten. Überdies: Warum kein Cello zum Baß bei Händel? Stattdessen die Baßstimme als „Alternativ" zwei Oktaven höher in der Flöte zu spielen — das wäre bei allem Vorbehalt heute gegen seine Händel-Ausgaben nicht einmal Max Schwedler eingefallen. Wer schrieb eigentlich die Texte? Alles in allem: Für Barockmusik ein negatives Lehrstück. Schade!

Wer ein positives zum gleichen Thema sucht, sollte sich z. B. an Hans-Martin Linde halten. Er hat das sechste der Telemann-Konzerte legitim auf die Blockflöte von a- nach c-moll transponiert und bringt es auf einer Einspielung bei Christophorus. Die Platte enthält außerdem von J. S. Bach die Sonate g-moll, ein Capriccio von Telemann in B-dur, die Sonate G-dur aus op. 13 von Sammartini, das A-dur-Capriccio von J. A. Stamitz und des jüngsten Bach-Sohnes A-dur-Sonate. Abgesehen von der charakteristischen klanglichen Verwendung der Instrumente, die hier dokumentiert wird (wobei „das Kriechende" nicht fehlt), findet eine Ausstellung stilistischer und formaler Aspekte der Flötenmusik des 18. Jahrhunderts statt, wie man sie selten so lehrhaft beieinander hat. Und gleichzeitig ein Querschnitt Lindescher Interpretation, die zeigt, wie lebendig diese Musik sein kann, auch wenn man (und *weil* man) ihren Gesetzen folgt. Nicht zu vergessen dabei der Anteil Gottfried Bachs am Cembalo! N.

Linde — Linde spielend

Selten war das Erscheinen einer Platte so dringend fällig wie in diesem Fall: „Hans-Martin Linde spielt alte und neue Blockflötenmusik". Nach der Überschwemmung mit Barockmusikaufnahmen und der eben einsetzenden Renaissance-Renaissance auch auf dem Plattenmarkt begann man sich bereits zu fragen, wer unter den prominenten Blockflötisten es wohl als erster unternehmen würde, außerhalb spezieller Avantgarde-Editionen Neuestes in die Endgültigkeit einer Platte zu bannen. Daß dieser Auftakt nun von Hans-Martin Linde gegeben wurde, ist in dreifacher Hinsicht ein gutes Omen: Zum ersten bietet Linde als Komponist wie als Musiker die Gewähr für eine authentische und makellose Interpretation der neuen Stücke, auch soweit sie nicht von ihm selbst stammen. Darüber hinaus setzt die Aufnahme Maßstäbe, die nachfolgende Produktionen mit Neuer Musik kaum werden umgehen können. Und schließlich bietet die Platte der wachsenden Zahl technisch höchst versierter und zu Neuem drängender junger Bläser endlich die ersehnte Interpretationshilfe.

Das Erscheinen dieser Aufnahme soll Anlaß zur Vorstellung einiger interessanter Platten mit Hans-Martin Linde geben.

Johann Sebastian Bach: Sonaten für Flauto traverso und Cembalo obligato/Basso continuo. Hans-Martin Linde (Flauto traverso), Colin Tilney (Cembalo), Josef Ulsamer (Viola da gamba). EMI Electrola C 065-28984; DM 25,—

Lindes Vielseitigkeit — Blockflötist, Querflötist, Ensembleleiter, Sänger, Lehrer, Komponist, Forscher, Herausgeber — ist zu bekannt, als daß man sie rühmen müßte. Hier dokumentiert sie sich in einer Produktion der vier mit Sicherheit echten Flötensonaten Bachs, gespielt auf Instrumenten aus den musikhistorischen Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Neben der überzeugenden Geschlossenheit des Klangspektrums ist an dieser Platte zuerst eine bestechend reine Intonation zu konstatieren, die bei der Schwierigkeit der Stücke ausgefeilteste Finger- und Ansatztechnik des Flötisten erfordert. So wäre man fast zu vergessen versucht, daß es sich um die Traverse handelt — wäre nicht deren schmaler, introvertiert wirkender Ton, der noch gar nichts von der Expressivität des späteren Böhmflötenklanges erahnen läßt (außer in der prächtig musizierten A-dur-Sonate!). Es ist zu fragen, ob sich der Mangel an dynamischer Variabilität nicht durch größere Nähe der Flöte zum Mikrofon hätte ausgleichen lassen. Lindes Ton ist im Piano, frei von jedem Nebenluftrauschen, von berückender Schönheit! Besondere Aufmerksamkeit verdient das Siciliano

der E-dur-Sonate wegen des feinnervigen Duettierens zwischen Flöte und Gambe (Josef Ulsamer), verbunden mit dem stets nuancierten Cembalospiel Colin Tilneys. Insgesamt: eine Platte für Liebhaber historischer Wiedergaben.

Altenglische Consortmusik. Konrad Ragossnig (Laute) und das Linde-Consort. EMI Electrola C 063-30105; DM 23,—
(Reflexe. Stationen europäischer Musik)

Natürlich ist der Interpret Linde primär Blockflötist. Oder Ensembleleiter? Die vorliegende Aufnahme ist zwar schon länger im Handel, verdient aber wegen ihrer außerordentlich hohen Qualitäten spezielle Würdigung. Ragossnig und das Linde-Consort musizieren Werke aus dem „Goldenen Zeitalter" englischer Musik, also aus etwa den beiden Vierteljahrhunderten vor und nach 1600. Allein neun Kompositionen erklingen in der Modell-Consortbesetzung Thomas Morleys: Violine, Blockflöte in Altlage (also „Baß"-Blockflöte), Viola da gamba, Laute, Cittern, Pandora. Diese Stücke von Byrd, Allison, Dowland, Johnson und anderen sind hinreißend geschrieben und werden hinreißend dargeboten. Im besten Sinne des Wortes sind es Ohrwürmer! Zusammenspiel, rhythmische Gestaltung (nicht zuletzt bei den virtuos geführten Stimmen der Zupfinstrumente) und Klang sind absolut homogen, die Ausgewogenheit zwischen den Instrumentengruppen ist hervorragend, die Phrasierung einleuchtend und von selbstverständlicher Richtigkeit, die Artikulation beispielgebend. Dazwischen stehen unter anderem zwei Stücke für fünf Blockflöten von Holborne und Byrd, deren hellere Klangfärbung Abwechslung bringt und die dem Zuhörer zwingend demonstrieren, daß Blockflöten-Mehrstimmigkeit alles andere als bieder zu klingen hat. Diese Platte mit Consortmusik, von hochkarätigen Solisten optimal serviert, sollte man haben. Sie ist ausgezeichnet. Nicht nur mit dem „Grand Prix du Disque".

Musik für Flöte und Laute aus Renaissance und Barock. Hans-Martin Linde (Flöte) und Konrad Ragossnig (Laute und Gitarre). BASF Harmonia Mundi 20 29376-9; DM 20,—
(Inhalt: Musik für Blockflöte und Laute/Gitarre)

Hiermit dürften Linde und Ragossnig auf den Geschmack eines breiteren Publikums abgezielt haben. Sollte dies den unpräzisen Titel rechtfertigen? — Die Einspielung enthält u. a. zwei berühmte Repertoirestücke, die F-dur-Sonate von Telemann und die a-moll-Sonate von Händel, bei denen als einziges Continuoinstrument die Gitarre fungiert. Hier zeigt sich Linde als der versierte Blockflötist, als den man ihn seit Jahren kennt: immer ist sein Ton vornehm, klar, strahlend, offen, schwingend, frisch und schön; seine Phrasierung und Artikulation sind solide und überzeugend, in den Manieren nicht selten von brillanter Phantasie; jegliche Mätzchen sind ihm fremd; immer spielt er engagiert, und dies mit höchstem technischen, musikalischen und stilistischen Anspruch und mit einer Zuverlässigkeit, die noch das letzte Detail einschließt. Stets fühlt man sich persönlich angesprochen, bleibt nie innerlich kühl oder distanziert.

Linde spielt zu jeder Zeit so, daß alles nachvollziehbar erscheint. Bis man sich schließlich einmal fragt, ob manches nicht doch ein wenig zu akademisch gemeint sein könnte. So z. B. jenes allzu (?) notengetreue Nachspielen des Textes, jenes Spielen auf „Sicherheit", das dem Risiko aus dem Wege zu gehen scheint, und jenes allzu häufige Staccato bei Sechzehntelläufen. So geraten die Miniaturkadenzen im ersten Satz der Händel-Sonate sehr statisch, und in den langsamen Sätzen ist immer alles deutlich und festlich an Stellen, wo man sich auch einmal wünschte, vor lauter angespanntem Pianissimo den Atem anhalten zu müssen. Auch die Solostücke van Eycks wünschte man sich wagemutiger, hintergründiger, nicht selten pfiffiger geblasen (Engels Nachtegaeltje).

Konrad Ragossnig erweist seine eklatante Meisterschaft auf Laute und Gitarre nicht nur im zweiten Satz der Händel-Sonate, wo der weite Atem seiner Sechzehntelpassagen es der Flöte ermöglicht, sich fast lyrisch darüber auszubreiten (und Linde läßt sich diese Chance, die ihm die Intimbesetzung gibt, natürlich nicht entgehen!), sondern vor allem auch in einem Bach-Präludium mit anschließender Fuge, das er mit reicher Farbnuancierung und ausgesuchter rhythmischer Delikatesse musiziert.

Hans-Martin Linde spielt alte und neue Blockflötenmusik. Hans-Martin Linde (Blockflöte) und Konrad Ragossnig (Laute und Gitarre). EMI Electrola C 065-28841; DM 25,—

Mit dieser Produktion rundet sich das Bild des Flötisten Linde ab. Bereits anfangs wurde die grundlegende Bedeutung dieser Einspielung dargelegt, die, eingebettet in Stücke des 16.—18. Jahrhunderts, „Music for a Bird" und „Musica da camera" von Hans-Martin Linde und „Pastorale VII" von Rob du Bois enthält.

Hier findet man Linde in seinem ureigensten Element, hier ist alle Vorsicht wie weggeblasen! „Music for a Bird" mit Akkord-, Rausch-, Glissando- und Klangfarb-Effekten bringt er so kurzweilig und abwechslungsreich in An- und Entspannung, dabei so humorvoll und brillant, daß das Werk viel kürzer erscheint, als es eigentlich ist, und man trotz der in eigenen Aufführungen gewonnenen intimen Kenntnis

des Stücks nach den Noten greift, um überflüssigerweise nachzusehen, welchen Teil er denn nun ausgelassen hätte. Auch „Pastorale VII" bläst er mit bestechender Klarheit, glänzender Doppelgriff-Sicherheit, Zungenfertigkeit und Atembeherrschung. Immer wieder überraschen in diesen Stücken die makellosen Glissandi. Den Abschluß bildet schließlich „Musica da camera" für Alt- und Baßblockflöte im Wechsel und Gitarre, entstanden aus der Zusammenarbeit zwischen Linde und Ragossnig und von diesen in reizvollem Wechselspiel (und mit echten Stereo-Wirkungen) dargeboten. Das zumeist präludienhaft wirkende Stück enthält eine „Serenata mit freundlichen Grüßen an Kaspar Fürstenau (1772—1819)". Wie freundlich Fürstenau die Grüße auch immer empfunden hätte: sie sind mit augenzwinkernder Lockerheit geschrieben und werden apart und mit der Gelassenheit der Meister serviert. Wolfram Waechter

NACHRICHTEN

Personalia

Im Alter von fast 95 Jahren verstarb am 21. Januar 1976 in Düren Dr. phil. nat. *Josef Zimmermann.* Als studierter Apotheker und Inhaber einer Fabrik für pharmazeutische Produkte widmete er sich seit den zwanziger Jahren in seinen Mußestunden den Holzblasinstrumenten und ihrer Geschichte. Seine bedeutende Sammlung historischer Holzblasinstrumente beschrieb er in einem 1968 erschienenen Katalog „Von Zinken, Flöten und Schalmeien" (Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt/M.). An den Vorgängen in der musikalischen Welt hat der Verstorbene bis in die letzten Wochen seines Lebens Anteil genommen.

Uraufführungen

In einem öffentlichen Konzert von Radio Basel am 26. Januar 1976 wurden von Hans-Martin Linde vier Werke uraufgeführt, die vom Sender in Auftrag gegeben und für Linde komponiert worden waren: *Walter Baer, Desolatio Marsyae* für Blockflöte solo; *Markus Ernst, „C"* für Blockflöte und Cembalo; *Hans Ulrich Lehmann, Rota* für Blockflöte und Cembalo; *Thüring Bräm, Indaba* für Blockflöte und Kleininstrumente (1 Spieler).

Ulrich Leyendecker, Solo II für verstärkte Alt-Blockflöte und Tonband: Uraufführung 24. April 1976 in Horstedt, gespielt von Karin Röhrig. Leyendecker lehrt an der Staatl. Hochschule für Musik in Hamburg und ist durch zahlreiche Aufführungen und Rundfunksendungen seiner Werke bekannt geworden.

Im Rahmen der Bad Hersfelder Festspielkonzerte 1976 gastiert am 31. Juli das Bläserquintett der Nürnberger Symphoniker mit einer Uraufführung: „Musik für fünf" (1974) von *Helmut Bieler.*

Von den Hochschulen

Seit dem 1. März 1976 gibt es an der Staatlichen Hochschule für Musik in München erstmals eine planmäßige Bläserprofessur. Auf diese Stelle berufen wurde für das Fach Flöte und Flötenmethodik Prof. *Walther Theurer.* Er war zuvor 41 Jahre lang 1. Soloflötist des Bayrischen Staatsorchesters und scheidet dort mit Ende der Spielzeit aus.

Hans-Martin Linde wurde als Nachfolger von Gerald Bennett in das Amt des Direktors des Konservatoriums der Stadt Basel (eine Abteilung der Musikakademie) berufen. Seine Amtszeit beginnt am 1. 10. 1976.

Hans Rudolf Stalder (Klarinette) und *André Lardrot* (Oboe) wurden als Leiter von Ausbildungs- bzw. Konzertklassen an die Musikakademie der Stadt Basel berufen.

Fortbildungskurse, Ferienkurse

Zu den Dozenten der VI. Internationalen Woche für mehrchörige Musik, die vom 4. bis 11. Juli vom Arbeitskreis für Musik in Bad Hersfeld veranstaltet wird, gehören *Petra Leonards* (Zink) und *Günther Höller* (Renaissance- und Barockflöten, Pommer, Dulcian, Krummhorn).

Die Vereinigung „Studium Musicae" (5 A, Ave. du Furet, 1180 Brüssel) veranstaltet vom 10. Juli bis 10. August vier Ferienkurse für die Interpretation von Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (Instrumental- und Vokalmusik, gemischtes Ensemble, Tanz). Die Leitung haben Leo Meilink und Alan Lumsden; beide betreuen zugleich die Holzbläser unter den Teilnehmern.

René Clemencic, Wien, leitet vom 15. bis 25. Juli in Saint-Hubert (Luxemburg) ein Seminar für virtuoses Blockflötenspiel und für alte Instrumente, *H. Hucke,* Köln, ein Seminar für Oboe. Die Veranstaltungen finden im Rahmen der Internationalen Sommerakademie Luxemburg statt.

Die *V. Internationale Sommerakademie für alte Musik* auf Schloß Ambras bei Innsbruck vom 21. bis

28. 8. 1976 bietet neben Seminaren und Konzerten Meisterkurse u. a. für Block- und Traversflöte sowie Zink und Doppelrohrblattinstrumente an. Als Dozenten wurden verpflichtet *Hans-Martin Linde*, Basel, und *Kazimierz Piwkowski*, Warschau.

Vom 27. bis 29. 8. 1976 findet in der Bildungs- und Freizeitstätte Schloßborn/Taunus ein Blockflötenlehrgang statt. Behandelt werden Atmung und Tonbildung, Grifftechnik, Artikulation, Phrasierung, Verzierungspraxis, Notation und Spieltechnik zeitgenössischer Blockflötenmusik und anderes. Die Leitung hat *Doris Hofer*, Frankfurt. Teilnahmemeldungen bis 15. Juli an die Leiterin (Thomas-Mann-Straße 15, 6000 Frankfurt 50).

Betty Bang Mather, Professor für Flöte an der Universität Iowa, leitet einen Meisterkursus und Workshop für Interpretation barocker Musik auf Holzblasinstrumenten, der vom 16. bis 18. Juli am Coe College in Cedar Rapids, Iowa (USA) stattfindet.

... und was noch interessiert:

Die *International Double Reed Society* lädt zu ihrem fünften Jahrestreffen vom 16. bis 18. August nach Toronto (Ontario, Canada) ein. Im Mittelpunkt der Veranstaltung, die von der Musikfakultät der Universität ausgerichtet wird, stehen Vorträge, Konzerte und Ausstellungen. Als Ehrengäste kommen die Oboistin Evelyn Barbirolli und der Fagottist Sol Schoenbach nach Toronto.

Die Autoren der Hauptartikel

Linde Höffer-v. Winterfeld, Westendallee 98 b, 1000 Berlin 19: Geboren in Westerland/Sylt. Cellostudium bei Arthur Troester in Berlin; 1940 Privatmusiklehrerprüfung für Cello und Blockflöte. Von 1950 bis 1975 Lehrtätigkeit an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin. Seit 1975 Ausbildung als Musiktherapeutin.

Peter Förtig, Steyerer Str. 12, 7800 Freiburg: Geboren 1934. Studierte in Karlsruhe und Freiburg Klavierspiel und Komposition bei Seemann, Schelb und Fortner und arbeitete zwischenzeitlich als Pianist und Arrangeur bei Barnabas v. Gezy. Lehrtätigkeit seit 1961; seit 1969 Professor für Musiktheorie in Freiburg. Komponiert hauptsächlich Orchester- und Kammermusik; zahlreiche Aufführungen im In- und Ausland. Erhielt 1968 den Kompositionspreis der Musica Sacra Nürnberg.

Hermann Moeck, Postfach 143, 3100 Celle 1: Geboren 1922. Studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte, promovierte 1951. Zahlreiche Veröffentlichungen zum Thema Holzblasinstrumente. Inhaber Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk.

Karl Ventzke, Lessingstraße 11, 5160 Düren: Geboren 1933. Studierte Wirtschaftswissenschaften, ist Prokurist. Beschäftigt sich zur Entspannung mit Geschichte des Musikinstrumentenbaues: zahlreiche Veröffentlichungen (Bücher, Zeitschriftenartikel).

Nr. 3/76 erscheint im Oktober und bringt neben aktuellen Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Aufsätze zu folgenden Themen:

Roland Böckle: Gruppenimprovisation im Instrumentalunterricht

Dieter Klöcker: Zur Ausbildung von Klarinettisten an deutschen Musikhochschulen

Peter Reidemeister: Zur Geschichte der Ringklappenflöte

Karl Ventzke: Eine Oboistencharakteristik von 1862

sowie ein Interview mit Aurèle Nicolet, das Dr. Rudolf Lück aufgezeichnet hat, und Bemerkungen zu Werner Heiders „Katalog für einen Blockflötenspieler".

NEUE MUSIK FÜR BLÄSER

BLOCKFLÖTE

G. LEGRENZI
2 FÜNFSTIMMIGE SONATEN
UE 14040 DM 11,–

Für 5 Blockflöten, Herausgeber C. Dolmetsch

Diese zwei farbigen Stücke sind typische Beispiele für den fünfstimmigen Satz, wie er im Italien des 17. Jahrhunderts geschrieben wurde, und zwar in einem Idiom, das auch Vecchi, Vitali, Massaino und Gabrieli vertraut war.

J. B. SENAILLE
5. SONATE
(AUS DEM 1. BUCH)
UE 14039 DM 5,–

Für Altblockflöte und Tasteninstrument,
Herausgeber C. Dolmetsch

Diese vortreffliche Sonate ist von Arnold Dolmetsch aus der in der Dolmetsch Library verwahrten Originalausgabe für den Herausgeber transkribiert worden, der sie beim Haslemere Festival 1932 zum erstenmal in neuerer Zeit spielen sollte. Damit sie auf der Tenorblockflöte gespielt werden kann, ist sie für die vorliegende Ausgabe nach g-moll transponiert worden.

FLÖTE

F. KUHLAU
3 FANTASIEN OP. 38
UE 15525 DM 8,50

Flöte solo, Herausgeber F. Vester

Die „Drei Fantasien" beinhalten alle Möglichkeiten expressiven und virtuosen Flötenspiels und sind daher eines der besten Beispiele frühromantischer Musik für Flöte. Die Ausgabe gibt den Urtext wieder.

C. CZERNY
DUO CONCERTANT OP. 129
UE 16031 DM 21,–

Flöte und Klavier, Herausgeber F. Vester

Unter Czernys Kammermusikwerken ist eine verhältnismäßig große Anzahl von Kompositionen zu finden, in denen die Flöte dominiert. Eine davon ist das „Duo Concertant pour Piano-forte et Flute", das in dem reichhaltigen, aber verhältnismäßig kleinen Repertoire für Flöte und Klavier nicht fehlen sollte.

J. HAYDN
12 STÜCKE
FÜR DIE FLÖTENUHR
UE 16041 DM 17,–

Flöte und Klavier, Herausgeber F. Vester

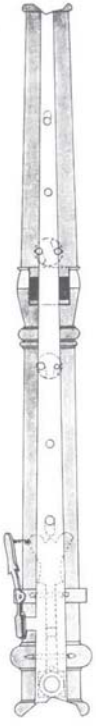
Die vorliegende Fassung ist nur insofern als Einrichtung zu betrachten, als die Musik neu instrumentiert worden ist, was erst die Voraussetzung dafür liefert, daß die Stücke heute gespielt werden können.

UNIVERSAL EDITION · WIEN

HOLZBLASINSTRUMENTE DER RENAISSANCE- UND BAROCKZEIT

Eine musikalische Liebhaberei besonderer Art

Barock-Oboe



Renaissance-Krummhorn

KRUMMHÖRNER
CORNAMUSEN
KORTHOLTE
RANKETTE
DULCIANE
POMMERN
ZINKEN
TRAVERSEN
OBOEN
FAGOTTE
CHALUMEAUX

MOECK

John Zoffany (1734—1810)
Musikalisches Familienportrait auf der Themse bei Fulham, 1781

Das Bild zeigt die Familie des Arztes William Sharp, der hinten am Steuer steht. An Instrumenten sind zu sehen (von links nach rechts): Violoncello, halbe Violine, Serpent (schlangenförmiger Baßzink), 2 Englische Flageoletts (später Blockflötentyp mit Windkammer), auf dem Cembalo: 2 Hörner und Oboe. Die Dame rechts oben spielt eine Theorbe.

Beim Anblick dieses Bildes fällt einem Händels — über 60 Jahre frühere — Wassermusik ein.

Zoffany (auch Johann Zauffely) ist gebürtiger Frankfurter. Ein Gegenstück zu seinem vorliegenden Bild ist ein Portrait von Garricks Schauspieltruppe.

Besitz: Mrs. O. Lloyd-Baker
ausgestellt in der Royal Academy, London

© 1976 by MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG e.K. · Celle, Germany