

TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

1/77

INHALT

Winfried Michel

„Solfeggi pour la Flute Traversiere
avec l'enseignement, Par Monsr. Quantz“
Bemerkungen über ein Dokument
zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts

Günter Hart

Johann Heitz (1673–1737), Flötenmacher
in Berlin

Oscar Comettant

Der Oboist (Aus „Musique et Musiciens“,
Paris 1862)

Mirjam Nastasi

Rhetorik in der Musik (Teil I)

Das Porträt: Ferdinand Conrad

Berichte, Rezensionen, Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Winfried Michel: „Solfeggi pour la Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Monsr. Quantz“. Einige Bemerkungen über ein ungewöhnliches, lange vermißtes Dokument zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts (201)

Günter Hart: *Johann Heitz, 1673—1737* (207)

Oscar Comettant: *Der Oboist* (209)

Mirjam Nastasi: *Rhetorik in der Musik, dargestellt am Beispiel C. Ph. E. Bachs und seiner Sonate in a-moll für Flöte allein* (213)

Das Porträt: *Ferdinand Conrad* (223)

Berichte (226): *100 Jahre Musikverlag Doblinger / Eine ungewöhnliche Ausstellung / Sternfahrt nach Nizza / Unlauterer (Flöten-Wettbewerb) / Musikerzieherische Breitenarbeit in Australien / Neues aus Japan*

Zeitschriften-Rundschau (233)

Bücher (235)

Noten (241)

Schallplatten (253)

Leser-Forum (257)

Nachrichten (259)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. Heft 1/1977

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 Puddelko, Hannover; Eberhard Buschmann, Höchberg; Dieter Klöcker, Freiburg/Br.; Georg Meerwein, Bamberg

— Ausland: Tsuneko Arakawa, Yokohama; Dr. Walter Bergmann, London; John Mosand, Trondheim/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 Versandkosten

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. Titellentwurf Karl-Heinz Lingner

© 1977 by Moeck Verlag+Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in West Germany

Solfeggi pour la Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Monsr. Quantz

Winfried Michel

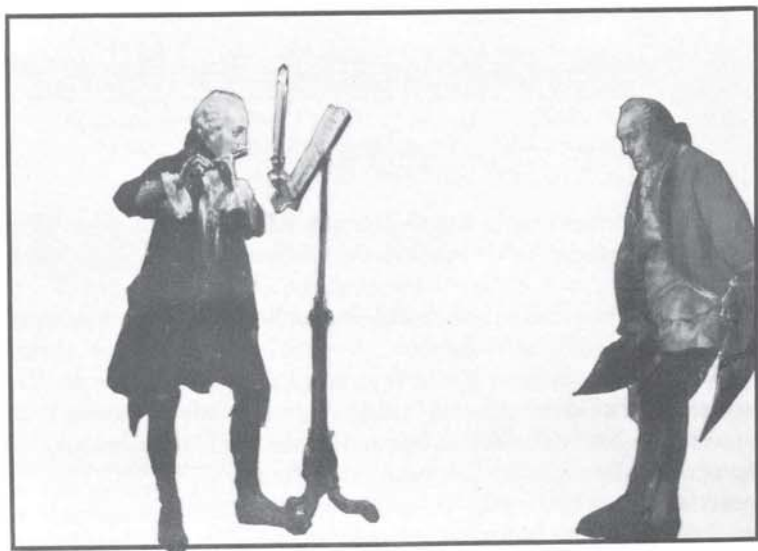
*Einige Bemerkungen über ein ungewöhnliches, lange vermißtes
Dokument zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts*

Man hat in den letzten Jahren eine große Anzahl musiktheoretischer Werke und Instrumentalschulen aus vergangenen Jahrhunderten durch Neuauflagen einem stets wachsenden (und offenbar zahlungskräftigen) Kreis von Interessenten zugänglich gemacht. Ein Musikverlag, der etwas auf sich hält, oder besser: der der Konkurrenz standhalten will, muß „Urtext“-Ausgaben liefern. Das nimmt zuweilen verwirrende Formen an: Haydns und Mozarts Klaviersonaten etwa gibt es im „Urtext“ bei Henle und (noch urtextlicher?) in der „Wiener“ Serie.

So sehr dieser Eifer dem Bedürfnis entgegenkommt, zu erfahren, *wie* ein Komponist und seine Zeitgenossen dieses oder jenes ausführten, so hinderlich machte sich bisher die Trennung bemerkbar: hier theoretische Anweisung — dort

praktische Beispiele für den Spieler. Es galt, zu der jeweiligen Komposition das passende Lehrwerk zur Hand zu haben, sodann, die hier aufgeschriebenen Regeln auf die entsprechenden Stellen anzuwenden, Ausnahmen als solche zu erkennen und dergleichen mehr — Barrieren, die nur von ganz wenigen Interpreten erfolgreich überwunden wurden.

Ein einziges Mal einen hervorragenden Musiker des 18. Jahrhunderts spielen zu hören, darum würde wohl jeder, der noch etwas lernen zu können glaubt, viel geben; sicher würde es auch manchem Fanatiker einen heilsamen Schock versetzen. Daß J. J. Quantz zu früh geboren bzw. die Schallplatte zu spät erfunden wurde, ist ein Faktum; doch sind wir nunmehr im Besitz eines fast vollwertigen Ersatzes: eines Manuskripts,



*Der König
und sein Lehrer*
Collage nach A. Menzels
„Das Flötenkonzert“

arbeitung und abgewogeneren Formulierung kam es nicht, da es sich ja um ein „Privatissimum“ mit dem König handelte.


Es ist unmöglich, an dieser Stelle auch nur annähernd einen Überblick über eine so umfangreiche Materialsammlung zu geben. Ich werde mich daher im folgenden auf einige wenige Aspekte beschränken und hoffe, damit die Neugier auf mehr zu wecken.

Literatur, Komponisten

Auf den ersten Blick erweckt die Handschrift mit ihrer Vielzahl von Namen und Überschriften einen kaleidoskopartigen Eindruck. Bald aber merkt man, daß die Mischung weniger „bunt“ ist, als wir im Zeitalter des organisierten Kultur-Exports gewöhnt sind. Komponisten des norddeutschen und preußischen Raumes überwiegen, das Ausland ist beinahe gar nicht vertreten (in Italien war freilich die Flöte auch nicht sonderlich hoch geschätzt, und dem „unvermischten“ französischen Stil früherer Tage brachte Quantz nur geringe Sympathie entgegen). An „bekannteren“ Namen finden wir: Telemann, Hasse, Benda, C. P. E. Bach und seinen Bruder Friedemann, sehr häufig Graun, ab und zu Tartini und natürlich Quantz selbst. Dann, weniger oder gar nicht mehr bekannt: Nichelmann, Glösch, Wolff, Simonetti, Blokowitz, und manchmal schreibt Quantz lapidar: „d'un Italiano“.

Einige zumeist im Neudruck vorliegende Beispiele seien hier, „mit Belehrung“, angeführt:

Telemann, 6 Duette:



reinlich und unegal.

Quantz, Duette:



die Triolen werden in diesem Stück durchgehende geschliffen.

Telemann, Duette:



die 8^{tel} alle im Valeur und nicht geeilt.

Friedemann Bach, 6 Duette:



*di di di di
auswärts**

* auswärts = Flöte nach außen drehen, damit *ces* hoch genug wird. Trotz der bei Klavierinstrumenten allmählich sich durchsetzenden „gleichschwebenden“ Temperatur bevorzugten Bläser und Streicher ja noch bis ins 19. Jahrhundert hinein reine Intervalle, vermieden enharmonische Gleichsetzung; h mußte somit merklich tiefer sein als *ces*, etc.

C. P. E. Bach, Trio:

Es handelt sich hier um eine Transposition des F-Dur-Trios für Baßblockflöte (Fagott?), Viola und B. c. (siehe Vorwort zum Neudruck bei Schott/London).



im anderen Theil mit Zunge.

Und schließlich zwei Fragmente, die jedem Blockflötisten in transponierter Fassung aus dem sagenumwobenen Anhang der Giesbert-Schule („15 Solostücke von Meistern des 18. Jahrhunderts“) vertraut sein dürften:

Allemande



Über der Allemande steht „Vide Blokvis“, was wir wohl als Hinweis auf den Komponisten werten können.

Auffallend ist die große Anzahl von Trio-sonaten und Duetten (zu denen sich Quantz im „Versuch ...“ als zu besonders nützlichen Unterrichtsstücken bekennt). Konzerte und B. c.-Sonaten nehmen einen vergleichsweise geringen Raum ein, Etuden (Solfeggien und „Anfangsstücke“) im ersten Teil der Handschrift einen desto größeren.

Wenn wir in dieser Sammlung wie in einem Spiegel sehen, was man damals „so spielte“, wird, bei aller Begrenzung, ein echt quantzischer Begriff lebendig: „Mannigfaltigkeit“ des Stils.

Artikulation

Zum Gebrauch der Artikulationssilben, wie wir sie aus dem „Versuch . . .“ bereits kennen (nämlich *ti, di, ri*, Doppelzunge *didll/tidll* und *di-bi* bei manchen Überbindungen), gibt es in unserem Manuskript unzählige Beispiele, eine willkommene Ergänzung und Belebung der etwas schematischen „Exempel“ im Anhang des „Versuch . . .“.

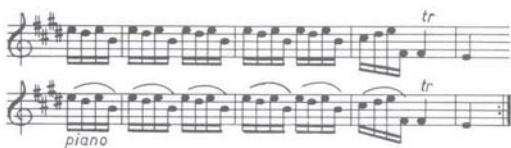
Über differenzierte Verwendung dieser Silben wurde in den letzten Jahrzehnten genug geschrieben, und vor allem in Blockflötistenkreisen spricht man gerne davon, ohne daß man je ernstlich daran denkt, praktische Konsequenzen zu ziehen. So erlaube ich mir nur, darauf hinzuweisen, daß das Erlernen der Quantz'schen Doppelzunge nicht mehr Mühe verursacht als das der heute allgemein gebräuchlichen (*teke* oder *d g* etc.), für die Musik des 18. Jahrhunderts jedoch erhebliche klangliche Vorteile mit sich bringt. Kurz verweilen möchte ich hingegen bei folgenden Punkten:

a) Echostellen

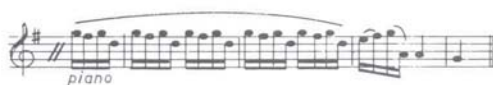
Die meisten heutigen Block- und Querflötenschulen empfehlen, die Wiederholung eines Motivs kurz (*staccato*) zu artikulieren; Quantz rät zum Gegenteil:



Daß er damit der Barock-Ästhetik treu bleibt, belegt u. a. der Schluß einer Corelli-Sonate:



In der Blockflöten-Fassung (Walsh, London 1702) lesen wir sogar:



Mir erscheint die Haltung dieser Zeit, die Begriffe wie: *piano, dolce, douce, soft, weich, leise*, als Synonyma empfand, sehr plausibel: kurzer, harter Zungenstoß, schnell wechselnder Bogenstrich suggerieren Aktivität, Extrovertiertheit, sind „laut“, während Bindungen und breiter Zungenstoß undeutlicher, „stiller“ wirken.

b) Längere Bindebögen

Als Reaktion auf das Beinahe-nur-legato-Spiel der am Klangideal des späten 19. Jahrhunderts geschulten Orchestermusiker hat sich bei vielen, die sich der „alten“ Musik speziell, aber doch nicht speziell genug widmen, das Vorurteil eingeschlichen, größere Sprünge würden nie, Wechselnoten immer und lange Tonfolgen überhaupt nicht gebunden. Quantz und seine Vorgänger, die, noch unbelastet von Staeps'schem „Blockflötenlegato“ und sog. Phrasierungsbögen, das aufschrieben, was sie wirklich meinten, nämlich Artikulationsbögen, waren da offensichtlich weniger orthodox:



Hotteterre (L'Art de préluder . . . 1719):



Gewiß, das sind Ausnahmen, teilweise vielleicht sogar „Extravaganzen“ — aber man erlaubte sie sich. Und das zu wissen, erscheint mir notwendig zum Verständnis des 18. Jahrhunderts und seiner Musik.

Inégalité

Vor nunmehr über zwanzig Jahren schon hat H.-P. Schmitz in seinem trefflichen Buch „Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert“ einen ausgezeichneten Überblick der verschiedenen For-

men von *inégalité* gegeben mit dem Hinweis, daß diese Spielart keineswegs auf französische Kompositionen beschränkt war, sondern auch für Bach, Händel, Telemann und Nachfahren Gültigkeit besaß. Daß es für Hotteterre die Ausnahme war, mäßig schnelle Sechzehntel- oder Achtelketten egal (wie man es heute möglichst immer tut) zu spielen — in solchen Fällen setzte er hinzu: „Notes égales“ —, ist bekannt; daß Quantz viel später, und in Preußen, immer wieder auf dieses Problem zurückkommt, sollte zu denken geben. Wenn man ihn ernst nimmt (und warum sollte man nicht!), gibt es für uns vieles zu revidieren in der Ausführung von Stücken, die wir zu „können“ glauben, wie etwa das oben angeführte Beispiel aus den Telemann-Duetten zeigt. Wie genau, aber doch eben nicht „mathematisch“ genau, Quantz es mit dieser Sache nimmt, mögen folgende Anweisungen illustrieren:



diese Passagen brauchen zwar nicht egal, doch nicht zu unegal seyn.





bey allen dergl. Stellen muß immer die erste und 3te Note unegal [seyn].

Den Rhythmus bei Punktierungen zu „verschärfen“, ist ebenfalls kein französisches Privileg:



die Punktirte Note sehr lang gehalten, die letzte sehr kurz.

Die rechnerisch exakte Ausführung von z. B.  als  empfand man damals und auch noch

² Ein Paradebeispiel für wuchernde Pädagogik um ihrer selbst willen scheint mir L. Höffer-v. Winterfelds „Der neue Weg“ (Hamburg 1965) zu sein: Hier wird der Spieler zugunsten von höchst zweifelhaften „technischen“ Vorteilen unter Vernachlässigung jeglicher „musikalischer“ Logik in das Korsett eines starren Systems von „Positionen“ gezwängt. Es sei mir als Praktiker die Bemerkung erlaubt, daß mir bisher manche guten Blockflötisten begegnet sind, die dieses ausgeklügelte System nicht anwenden, dagegen noch nie Spieler von Rang, die sich der „Positionen“ befleißigten. Zufall?

bis ins 20. Jahrhundert hinein (man höre sich einmal frühe Schallplattenaufnahmen mit Bruno Walter oder Strawinsky als Pianisten an) als langweilig und unmusikalisch, und erst eine pervertierte Auffassung von „Perfektion“ oder „Originaltreue“ gab dem steifen, aber „richtigen“ Exekutieren seinen fest verankerten Platz in den Hör- und Spielgewohnheiten von heute. Doch soll nicht ungesagt bleiben, daß die Besten ihres Fachs — A. Rubinstein, W. Kempff, Fischer-Dieskau/Moore, G. Leonhardt, um nur einige Namen zu nennen — viel von der alten Freiheit und Natürlichkeit ins mechanisierte Zeitalter hinübergerettet haben.

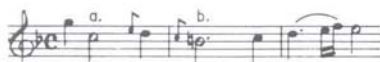
Weitere Interpretationshilfen

„Weitere“, weil detaillistische Hinweise auf Artikulation und *inégalité* ja keineswegs nur „technische“ Hilfen darstellen, vielmehr den Spieler auf sehr konkrete Weise die Zusammenhänge erkennen, das Wichtige vom weniger Wichtigen unterscheiden lassen. Wer diese „Einsicht“ besitzt und sie hörbar zu machen versteht, interpretiert. Für Quantz existierte eine scharfe Gegenüberstellung Technik—Interpretation noch nicht, ebensowenig wie ihm gesunder Verstand und musikalischer Scharfsinn als dem „Gefühl“ abträglich erschienen. Technische Anweisungen sind somit bei ihm immer direkt auf die musikalische Gestaltung gerichtet und nicht Selbstzweck, wie es bei manchen Pädagogen jüngerer Zeit der Fall ist². Ein paar Beispiele:

Trio di Graun:



*ganz matt c kurz und
gestoßen, erhoben
daß es bald e prächtig.
geschleift
klingt und
gezogen.*



*a und b mit Glätte
wachsend u: nirgends gedruckt
um etwa den Takt zu markiren.*

Zehn in der instrumentenkundlichen Literatur erwähnte Instrumente bezeugen Johann Heitz als Flötenmacher in Berlin. Die Mitteilung von Curt Sachs, daß er „um 1724 dortselbst als Kunstdrechsler nachweisbar“ ist, wird vom nachfolgenden Fachschrifttum ohne weitere Zusätze weitergegeben. Die konsequente Auswertung der wenigen von Kriegsergebnissen verschonten Quellen und deren sinngemäße Kombinierung erlauben Lebensweg und Wirkungszeit von Johann Heitz ein wenig genauer einzugrenzen.

Das Geburtsjahr ist aus dem Bestattungseintrag zu errechnen¹: verstorben 1737 im 65. Lebensjahr; also muß er um 1673 geboren sein. Seinen Herkunftsort Herrenhof in Sachsen-Gotha überliefert das Bürgeraufnahmeprotokoll². Der Jahrgang 1703 des Generalregisters der Getrauten in der St. Petri-Gemeinde enthält den frühesten Nachweis seines Namens in Berlin. Wegen Vernichtung der Spezial-Register bleiben Datum und Wortlaut des Traueintrages leider unbekannt. Die Taufeinträge von neun Kindern zwischen 1705 und 1720 in St. Petri überliefern auch den Namen seiner Ehefrau: Anna Catharina Kemmeter (auch Cammeter, Kemetern, Kemptner).

Erst nach zehnjähriger Tätigkeit bemüht sich Heitz um das Bürgerrecht in Berlin; es wird ihm am 23. November 1713 verliehen³. Üblicherweise ist eine solche Einbürgerung durch den Erwerb eigenen Hausbesitzes bedingt. Es ist typisch für die Unbekümmertheit amtlicher Einträge damaliger Zeit⁴, daß sein Name im Bürgerprotokoll „Heit“ geschrieben und sein Beruf als Tischler angegeben ist, zumal er bei den Taufen seiner Kinder schon Jahre zuvor als „Königl. Hof- und Kunstdrechsler“ titulierte ist. Ja selbst auf den eigenen Instrumenten wechselt die Signatur zwischen „Heitz“ und „Heytz“, und eine Fußnote bei Kaerber besagt, „in den Rechnungen wird derselbe *Keitz* geschrieben“. Sein Wohnhaus ist heute nicht mehr zu lokalisieren; Berliner Adreßbücher existieren erst ab 1799. Laut Sterberegister der St. Petri-Gemeinde verstarb Johann Heitz am 13. Januar 1737 an einer „auszehrenden Krankheit“ und wurde drei Tage später begraben.

Nächst diesen äußeren Lebensdaten des Johann Heitz interessierte uns die Frage nach Umfang und Bedeutung seines Flötenbaues. Weitschweifige Überlegungen, ob sein Schaffen durch eine bestimmte Instrumentenbautradition geprägt wurde, sind mangels stichhaltiger Quellen mehr als müßig. In keinem amtlichen Aktenstück ist er je als *musicalischer Instrumentenmacher*, sondern stets als *Hof-Kunstdrechsler* titulierte. Ohne das aus der Geschichte des Holzblasinstrumentenbaues sattsam bekannte Verhältnis zwischen Drechsler, Kunst- und Knochen-drechsler und Holzblasinstrumentenmacher hier aufs neue abzuhandeln, dürfte Heitz zu jenen Kunstdrechslern seiner Zeit gehören, die sich nur

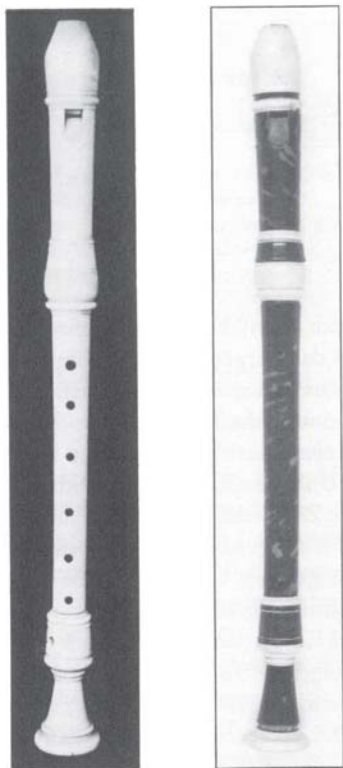
¹ Dankenswerte ausführliche Auskünfte der Kirchenbuchstelle der Ev. Kirche der Union in Berlin-Charlottenburg (Frau Thiedemann).

² Ernst Kaerber, *Die Bürgerbücher und Bürgerprotokollbücher Berlins 1701 bis 1750*, Berlin 1934, S. 51

³ Kaerber a. a. O.

⁴ Nur historische Ignoranz mißt die Jahrhunderte zurückliegenden Einträge mit der Elle minutiöser Buchstabiervorschriften des Standesamtsgesetzes von 1874!

gelegentlich dem Flötenbau widmeten. Aus seiner Werkstatt sind nur Altblockflöten erhalten; ob er sich wohl ausschließlich (unbewiesene Hy-



Zwei Alt-Blockflöten aus Joh. Heitz' Werkstatt. Links: Elfenbeinflöte (Carse-Collection, London), rechts: Holzflöte mit Elfenbeinschnabel (D. C. Miller-Collection, Washington)

pothese!) auf diese einzige Instrumentengattung spezialisiert haben mag?

Eine vergleichende Wertung der noch heute existierenden Heitz'schen Flöten verbietet sich wegen deren weitverstreuter Standorte. Man ist also lediglich auf die zum Teil nur grob orientierenden Beschreibungen der Museumskataloge angewiesen. Seine (oder seiner Auftraggeber) Vorliebe für erlesene Materialien bezeugen die Elfenbeinflöte der Londoner Carse-Collection⁵ und die aparte Altflöte der D. C. Miller-Collection in Washington⁶, deren mit Schildpatt bekleidetes Corpus und mit Elfenbeinschnabel und -ringen verziertes Kopfstück ganz besonders repräsentativ wirkt.

Die Bedeutung von Johann Heitz als Holzblasinstrumentenmacher dürfte über den lokalen Rahmen Berlins kaum herausgereicht haben. Nickel unternahm sich der Mühe, alle in dieser Epoche nachweisbaren deutschen Holzblasinstrumentenmacher zusammenzustellen⁷. Mit den berühmten Nürnberger oder anderen Pfeifenmachern hat Heitz wohl nur die Koinzidenz der Jahreszahl gemeinsam. Doch es ist immerhin bemerkenswert, daß Johann Heitz in der Hauptstadt des neu gegründeten Königreichs Preußen für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts der bisher einzig nachweisbare Holzblasinstrumentenmacher ist.

⁵ *The Adam Carse-Collection of Old Musical Wind-Instruments*, London 1951, S. 16, Nr. 203

⁶ *The Dayton C. Miller Flute Collection*. Washington 1961, S. 52, Nr. 720

⁷ Ekkehart Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971, S. 174

Ob der Gebrauch eines bestimmten Musikinstruments einen Rückschluß auf bestimmte Charakteristika des Musikers zulasse, ist eine ebenso reizvolle wie noch nicht völlig geklärte Frage. Über rassekennzeichnende Eigenschaften des Flötenbläusers sind wir in neuerer Zeit durch Kölbl (Von der Flöte, S. 130 f.) informiert worden. Was indessen einen zünftigen Oboisten kennzeichnen und auszeichnen sollte, das hat Comettant vor über 100 Jahren zu formulieren versucht.

Oscar Comettant (1819—1898) war ein vielseitiger französischer Musiker und Schriftsteller. Er lebte vorwiegend in Paris, wo sein Schaffen sehr beachtet wurde. Ihm verdanken wir die erste Biographie über Adolphe Sax, den Erfinder des Saxophons. Auch auf außermusikalischen Gebieten betätigte er sich durch Vorträge und Veröffentlichungen.

1862 erschien bei Pagnerre in Paris sein Buch „Musique et Musiciens“. Darin äußert er sich besonders ausführlich über Compositeure, Sänger und Pianisten. Ein besonderes Kapitel ist Michael Glinka, dem „fondateur de l'Opéra national russe“, gewidmet. Das letzte Kapitel seines Buches ist überschrieben: *Physionomies d'artistes — croquis à la plume*; es besteht aus den Abschnitten: *Le Corniste, Le Timbalier, Le Hautboïste, Le Violoniste, Le Joueur de Grosse Caisse und Le Tambour.*

Hier folgt — etwas gekürzt — in deutscher Übertragung, wie Comettant „den“ typischen Oboisten seiner Zeit sah. Karl Ventzke

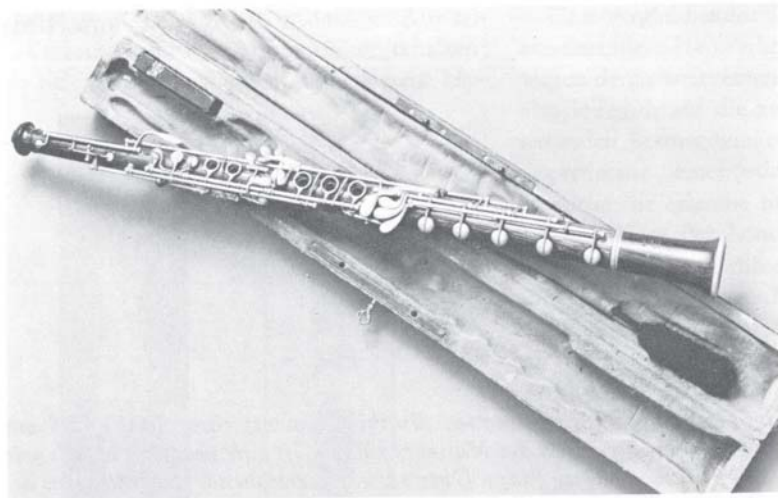
Ich erinnere mich, in einem Lexikon folgende biographische Notiz über Beethoven gelesen zu haben: „Beethoven, (Ludwig van), Komponist, geboren 17. Dezember 1770 in Bonn am Rhein, Sohn des Johann van Beethoven, Kapellsänger in der Kapelle des Kurfürsten von Köln. Es gibt von ihm Sonaten für Klavier und einige Symphonien für großes Orchester, die von Liebhabern geschätzt werden.“

In der *Encyclopédie méthodique* findet man einen Artikel über die Oboe, der der Notiz über Beethoven ebenbürtig ist. Hier ist er: „OBOE,

Blasinstrument mit sehr empfindlichem Rohrblatt. Sein Fehler ist, manchmal zu quäken¹. Wenn aber Herr Vogt, Schüler von Sallatin, darauf spielt, lernt man nur seine blendenden Eigenschaften kennen.“

Das sind äußerst zufriedenstellende Erklärungen! Nichts über den Ursprung dieses Instruments — eine einzige Würdigung seiner Natur, und die ist falsch. Es scheint, als habe die Musik zu allen Zeiten das Vorrecht gehabt, den Schriftstellern ausgemachten Unsinn einzugeben. Die Musikliebhaber handeln folglich klug, wenn sie, wollen sie sich über diese Kunst belehren, nur Fachschriften von Musikern zu Rate ziehen und, wenn irgend möglich, von praktischen Musikern. Ich meinerseits habe vornehmlich eine der

¹ frz. *canarder*: wörtl. *schmattern wie Enten*. Das daraus sich ergebende Wortspiel ist nicht übersetzbar. Um dessen Sinn gerecht zu werden, verwendet die Übersetzung „quäken“ und „Frösche“.



Frédéric Triebert
(1813—1878): Oboe nach
dem System Boehm,
Paris um 1865.
Germanisches National-
museum Nürnberg,
MI 417;
Leihgabe K. Ventzke

Schriften des Herrn Georg Kastner² gelesen und dadurch Bekanntschaft mit der Geschichte der Oboe gemacht.

Die Oboe geht auf die Schalmei zurück. Früher schrieb man Oboe in zwei Wörtern, und das Adjektiv paßte sich dem Substantiv an, wovon man sich bei Rabelais durch folgenden Satz im *Pantagruel* überzeugen kann: „Iouant des haulx boys et musettes“.

Oboe, Tamburin und Flöte waren in Frankreich lange Zeit die einzigen Instrumente zur Tanzmusik. Zu Oboe und Tamburin haben unsere Vorfahren im Freien, auf dem grünen Rasen ihre *Branles* und *Gaillardens* getanzt. Amüsierten sie sich deswegen weniger als unsere Pierrots und Débardeurs der Opernbälle, die krampfhaft vor den zweihundert Musikern eines Musard³ wie wahnsinnig ihre Polka tanzen?

Ich bezweifle das und kehre zu meinem Leisten zurück, will sagen, zu meiner Oboe. Pater Mersenne⁴ sagt, daß „die Musik der Oboe für die großen Gesellschaften geeignet ist, für Ballette, Hochzeiten, Dorffeste und die anderen Volksbelustigungen wegen des großen Lärms, den die Oboen machen, und der großen Harmonie, welche sie verbreiten“.

Ungeachtet der Verbesserungen, die in unseren Tagen bei der Herstellung der Oboe angewandt wurden — Verbesserungen, die hauptsächlich eine Veränderung der Klangfarbe zur Folge hatten —, bietet sich dieses Instrument keineswegs für schnelle und brillante Passagen

an. Sein Mechanismus ist mangelhaft geblieben, und eine Passage aus der einen Tonart wird auf der Oboe in einer anderen unausführbar sein. Diese Mängel werden wohl verschwinden, wenn die Oboen erst einmal nach dem ausgezeichneten System von Boehm konstruiert werden⁵.

Wenn aber der Oboe die Brillanz auch fehlt, so hat sie doch andere wertvolle Eigenschaften. Sie ist sanft, pastoral, naiv und verleitet zur Melancholie. Kein anderes Instrument als die Oboe könnte mit Charme die einfachen Lieder aus den Bergen singen, so poetisch traurig, so rührend und so keusch in ihrer unbefangenen Einfachheit. Wenn heimatliche Melodien auf ihr erklingen, erweckt die Oboe in den Herzen der Menschen, die fern von ihrer Heimat leben, eine Art poetischen und verzückten Sehnsens, das das Gemüt in unsägliches Entzücken versetzt. Die Seele erkrankt dann an dieser mysteriösen Krankheit, dieser unbestimmbaren Mischung aus Glück, Traurigkeit, Leid, Hoffnung und Liebe, die man Heimweh nennt.

² Georg Kastner (1810—1867), vielseitiger Musikschriftsteller in Paris.

³ Phil. Musard (1793—1859), Orchesterdirektor in Paris, der „französische Strauß“.

⁴ Marin Mersenne (1588—1648) veröffentlichte als Paulanermönch eine „Harmonie universelle“ mit Beschreibung von Musikinstrumenten seiner Zeit.

⁵ Dazu ausführlich K. Ventzke: *Boehm-Oboen und die neueren französischen Oboen-Systeme*. Frankfurt a. M., 1969.

Und dies sind nach den Beobachtungen, die ich habe anstellen können, gewöhnlich die Sitten, Gewohnheiten und der Charakter der Oboisten:

Der Oboist ist sanft, schwermütig, naiv und schüchtern wie die Töne seines Instrumentes. In der Liebe ist er sicher weniger leidenschaftlich als der Geiger, aber seine Liebe ist dauerhaft. Wenn ich eine Frau wäre und wie alle Frauen wünschte, einen beständigen Ehemann zu haben, würde ich einen Oboisten heiraten. Nun, es ist natürlich möglich, daß es auch einen unbeständigen Oboisten gibt; ich garantiere für nichts.

Zu den wertvollen Eigenschaften, die ich gerade aufgezählt habe, gesellen sich bei diesem Instrumentalisten noch viel Ordnung in seiner Häuslichkeit und Sinn für Sparsamkeit. Von allen Orchestermusikern ist er vielleicht der einzige, der ein Sparbuch hat. Ohne elegant in der Kleidung zu sein, ist er doch immer sehr anständig angezogen und von bemerkenswerter Sauberkeit. Er ist häuslich und wortkarg. Niemals wohnt er möbliert. Alles bei ihm ist sorgsam aufgeräumt. Seine Noten, eine seltene Sache bei Berufsmusikern, liegen niemals auf den Möbeln verstreut herum, sondern immer ordentlich in ein Fach gelegt, das nur diesem Zweck dient und neben dem Notenpult steht. Der Oboist erscheint pünktlich zu den Proben und nimmt als einer der ersten seinen Platz im Orchester ein, wenn das Zeichen für den Beginn der Theateraufführung oder des Konzertes gekommen ist. Es kommt auch nur selten vor, daß Geldstrafen im Laufe des Monats sein bescheidenes Gehalt schmälern.

Der Oboist übt auf seinem Instrument vor dem Notenpult stehend, beide Hände auf die Oboe gelegt. Diese Haltung gibt seinem Körper notwendigerweise auf die Dauer eine gewisse Steifheit. Auf der anderen Seite ruft die Musik auf der Oboe — einfältig, pastoral und oftmals schwermütig monoton — beim Ausführenden nicht diese schädlichen Verdrehungen des Halses hervor, zu denen einige Künstler sich berechtigt glauben, um ihrem Spiel mehr Ausdruck zu geben und Passagen von leidenschaftlichem Cha-

rakter besser hervortreten zu lassen. So kommt es denn, daß der Oboist bei einem Solo eine wahre Marmorstatue ist⁶.



Charles Bagniet (1814—1886): Porträt des Oboisten A. M. R. Barret, 1857. Lithographie (Vorlage aus der Sammlung K. Ventzke)

Der Hauptfehler der Oboe ist es wirklich, wie es die *Encyclopédie méthodique* sehr hübsch ausdrückt, zu *quäken*. In den Händen gewisser Amateure *quäkt* die Oboe sogar sehr häufig. Folgende Begebenheit, mit dem seltenen Verdienst gegenüber anderen veröffentlichten Ereignissen, sich wirklich zugetragen zu haben, ist ein Beispiel dafür.

Ein junger Mann, in einer Stadt der Provinz ansässig, war von den schönen Augen einer charmannten Witwe bezaubert, die der Tod ihres Gatten wohl ganz untröstlich gemacht haben mußte, denn sie versuchte, sich über den ungeheuren Verlust mit wirklich allen Männern hinwegzutrostern.

Der junge Anbeter dieser untröstlichen Witwe war schön, elegant, geistreich, liebenswürdig und reich. Alles schien für ihn zu sprechen. Aber da

⁶ Siehe das hier wiedergegebene Bildnis des Oboisten A. M. R. Barret (1804—1879), Schüler des Pariser Conservatoire, seit 1829 in London, Verfasser einer verbreiteten Oboenschule.

man ja nicht vollkommen ist, spielte unser Held die Oboe mit einer Unzahl von Fröschen. Es war unerträglich, um so mehr, als er sich für ein schönes Talent hielt und nie eine Gelegenheit versäumte, aus seinem Zoo — ich meine seine Oboe — die tönende Schar der Hydrobaten⁷ herauszulassen, die er immer in Reserve hielt. Er begab sich fast jeden Abend zu der Witwe und machte ihr alle möglichen Erklärungen in Prosa, Poesie und Musik. Sie nahm sie mit eben dem durchtriebenen Wohlwollen entgegen, das nur kokette Frauen kennen, denn diese Frau war kokett und falsch, wie sich noch zeigen wird.

Das dauerte so lange, bis die Witwe, die in ihrem allzu gastfreien Herzen schon einen Stellvertreter für unseren Liebhaber eingesetzt hatte, ihn los werden wollte. In dieser Situation leistete ihr die Oboe den besten Dienst.

„Monsieur Charles“, sagte sie eines Abends zu ihm, „ich möchte Sie vollkommen sehen. Sie haben aber einen Fehler.“

„Welchen?“, antwortete M. Charles ahnungslos.

„Sie spielen schlecht Oboe.“

„Nun denn“, antwortete der Verliebte, „ich werde nicht mehr Oboe spielen, da es Ihnen nicht gefällt.“

„Im Gegenteil, ich will, daß Sie spielen.“

„Aber“, sagte der arme Charles ganz verwirrt, „dann macht es Ihnen doch Spaß, die Oboe schlecht gespielt zu hören?“

„Keineswegs“, meinte die Schöne, „aber ich fände es sehr angenehm, Sie darauf gut spielen zu hören.“

„Doch Ihr Wohlwollen bis jetzt meinem schwachen Talent gegenüber . . .“

„Was vorbei ist, ist vorbei. Sprechen wir von der Gegenwart und der Zukunft. Fahren Sie nach Paris, studieren Sie bei den großen Meistern, und wenn Sie ein echtes Talent erworben haben, wenn Ihre Melodien gereinigt sein werden von den . . . Fröschen, die sie verstopfen und auf so ärgerliche Weise entstellen, kehren Sie zurück, und ich werde dann sehen, ob ich Sie als Ehemann akzeptieren werde.“

Der Oboist machte ein paar zaghafte Einwände und gab schließlich dieser Laune der Frau, die er liebte, nach.

In Paris nahm er Unterricht und arbeitete am Instrument bis zu sechs Stunden am Tag. Als er sich imstande glaubte, mit Ehren vor jener erscheinen zu können, die als zweiten Gatten nur einen Mann wollte, der es auf der Oboe sehr weit gebracht hätte, kehrte er in seine Heimat zurück.

Eines schönen Abends begab er sich unter das Fenster seiner Angebeteten, die Oboe im Arm, und intonierte die ersten Takte eines Ständchens. Aber sei es nun, daß er erregt war oder sein Können noch verbessern mußte — er spielte schlechter als je; Lachsalven der Witwe empfingen dieses unheilvolle Stück. Um seine Verzweiflung zu verbergen, verließ er noch in derselben Nacht die Stadt und ging nach Amerika, wo er an Auszehrung starb.

„Es war mein Unglück“, sagte er in der letzten Zeit seines Lebens, „daß ich Oboe gespielt habe. Hätte ich dieses Instrument nicht gespielt, hätte sie mich vielleicht geliebt . . . Ja, aber ich habe Oboe gespielt . . . Und dabei“, fügte er mit überzeugter Miene hinzu, „ist es so leicht, *nicht* Oboe zu spielen!“

In modernen Partituren schreibt man immer für zwei Oboen, und die Komponisten geben ihnen oft Soli. Es gibt bezaubernde Konzertphantasien für dieses Instrument von Vogt, Triebert, Verroust, Lavigne⁸, und wir haben mehrmals in Konzerten des Conservatoire eine entzückende Caprice für zwei Oboen und Englischhorn von Beethoven⁹ gehört.

Aus dem Französischen von Ingeborg Delius

⁷ Wassertreter

⁸ A. G. Voigt (1781—1870), von 1816—1853 Professor für Oboe am Pariser Conservatoire;

St. Verroust (1814—1863), als Oboenlehrer seit 1853 Nachfolger von Vogt;

Ch. L. Triebert (1810—1867), wurde 1863 Nachfolger von Verroust als Oboenlehrer am Pariser Conservatoire;

A. J. Lavigne (1816—1886), Schüler des Pariser Conservatoire. Seit 1841 in England, Pionier der Boehm-System-Oboe.

⁹ Gemeint ist offensichtlich Beethovens Trio in C-dur für zwei Oboen und Englischhorn (op. 87), komponiert 1794.

Dargestellt am Beispiel C. Ph. E. Bachs
und seiner Sonate in a-moll für Flöte allein

I

Es gab Perioden in der Musikgeschichte, in denen dem „redenden Prinzip“, wie es Arnold Schering 1938 ausdrückte¹, eine umfassende Bedeutung für die Musik und nicht zuletzt auch für die Instrumentalmusik zukam. Das ist dem Musikwissenschaftler von heute aus vielen, meist theoretischen Quellen der Vergangenheit genügend bekannt. Der heutige Praktiker aber, vor allem der Instrumentalist, ist sich über die weittragende Bedeutung des „redenden Prinzips“ für einen wichtigen Teil seines Repertoires oft nicht im klaren. Deshalb soll dieser Beitrag dem Interpreten helfen, sich über Probleme zu orientieren, die sich bei der Wiedergabe von Werken aus dem 17. und 18. Jahrhundert fast zwangsläufig ergeben.

Die Verwandtschaft von Sprechen und Musizieren wie auch von Rhetorik und Musik zeigt sich bereits darin, daß beide in der Zeit ablaufen und durch das Ohr rezipiert werden. Dies impliziert eine weitere Gemeinsamkeit von Sprache und Musik: beide bestehen aus der kontinuierlichen Veränderung ihrer Elemente (Ton bzw. Sprachlaut), die ihrerseits einen übergeordneten Sinn ergeben oder, mit anderen Worten, syntaktisch gegliedert sind. Beide sind also „Zeichensysteme“, sogar mit gemeinsamen sekundären Sinnträgern: Wiederholung, Gegensatz, Erweiterung, Dynamik, Betonung, Zäsur, Artikulation, Höhe und Tiefe, Rhythmus, und nicht zuletzt Abhängigkeit vom Vortrag.

Nicht nur der strukturelle, sondern auch der historische Zusammenhang beider Künste ließe sich durch unzählige Beispiele illustrieren. Es sei nur hingewiesen auf die Entwicklung der Notation von Musik aus der schriftlichen Aufzeichnung von Sprache heraus. Schon im Altertum versahen die römischen Rhetoren ihre Texte mit sogenannten ekphonetischen Zeichen zur richtigen Betonung und Sinngebung des Geschriebenen. Diese dem guten Vortrag dienende Zeichenschrift wurde dann im Laufe des Mittelalters der feierlichen Elocution geweihter Texte dienstbar gemacht. Daraus entwickelte sich ein immer komplexeres System von zunächst rein sprachlicher, später auch musikalischer Diktion, das zur Neumenschrift führte und sich im Laufe der Jahrhunderte zu unserer heutigen Musiknotation verfeinerte. Noch heute wird der enge Zusammenhang der Aufzeichnungsweise sowohl von Sprache als auch von Musik in der Anwendung von Derivaten derselben Neumenschriftzeichen in beiden Aufzeichnungssystemen manifest: unsere Interpunktion bedient sich immer noch der Grundzeichen *virga* ▮ für das Komma und *punctum* ■ für den Punkt sowie des *punctus interrogativus* ~ für das Fragezeichen; in die musikalische Notation sind die Zeichen *punctum* und *virga* als Symbole für die Noten \circ und \downarrow , der *punctus interrogativus* als Fermate \frown eingegangen.

Obwohl seit dem Altertum und während des ganzen Mittelalters Musik wie Rhetorik zum Bildungsangebot der Klosterschulen und Universitäten gehörten, wurden sie innerhalb der „sieben freien Künste“ verschiedenartigen Disziplinen zugeordnet: die Rhetorik gehörte der

¹ A. Schering, *C. Ph. E. Bach und das „redende Prinzip“ in der Musik*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938 (1939), S. 13 ff.

sprachlich (trivial), die Musik aber der mathematisch (quadrivial) orientierten Richtung an. Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts machten sich Bestrebungen bemerkbar, die Musik mehr in die Nähe des Sprachlichen zu rücken. Ähnlich wie im griechischen Drama sollte die Musik den Inhalt des gesprochenen oder gesungenen Wortes bekräftigen und verdeutlichen. Damit emanzipierte sie sich zu einer Ausdruckskunst menschlicher Emotionen und affektgesteuerter Handlungen, zu einer „menschbezogenen“ Kunst also, die die bisher „gottbezogene“ Musik ablöste. So entstand am Ende des 16. Jahrhunderts die erste Verschmelzung der beiden Künste in Gestalt der Oper.

Für die immer enger werdenden Beziehungen zwischen Rhetorik und Musik, die bis ins 18. Jahrhundert hinein Unterrichtsthema blieben, bedarf es an dieser Stelle keiner ausführlichen Erörterung. Ihre wechselseitige Durchdringung wurde nicht nur in der Vokalmusik und insbesondere in der neu entstandenen Oper bewußt angestrebt, sondern auch in der instrumentalen Aufführungspraxis, wie sich bereits aus deren frühesten Quellen (Ganassi, Ortiz) entnehmen läßt. In den „tons parlants“ der Franzosen sowie in den bei Holzbläsern üblichen Artikulationsmustern, die an das Sprechen im allgemeinen, aber auch an die poetischen Versfüße erinnern, zeigt sich die Gültigkeit des „redenden Prinzips“. Daß es sich über einen Zeitraum von mehr als zweihundert Jahren so verhalten hat, beweisen die zahlreichen Bläuserschulwerke des 18. Jahrhunderts (u. a. Hotteterre, Quantz, Tromlitz). Es braucht uns daher nicht zu wundern, daß aus der gegenseitigen Nähe der beiden Künste heraus die von jeher überlieferten Gesetze von der einen Disziplin auf die andere übertragen wurden. Zu den „Spielregeln“ der Rhetorik, die einen Einfluß auf die Musik ausübten, gehörten sowohl Überlieferungen in bezug auf das Konzept und den formalen Aufbau einer Rede als auch bestimmte „Redewendungen“, die Parallelen in der Musik fanden und zu einem System von sogenannten musikalischen Figuren führten. Man ging sogar so weit, das musikalische Werk, ganz gleich, ob es „gesprochen“ (d. h. gesungen) war oder nicht, als eine geschlossene Rede zu konzipieren. Komponist und Ausfüh-

rende waren dabei prinzipiell identisch: sie waren in der Person des Redners vereint, auch wenn sie sich faktisch die Arbeit teilten.

Wie ist nun Philipp Emanuel Bach in der rhetorischen Tradition einzuordnen? Wie versuchte er das rhetorische Gedankengut in seinen Werken umzusetzen, oder, anders gefragt, was sollte der heutige Interpret seiner Werke wissen, damit er diese form- und stilprägenden Faktoren möglichst sinnvoll zur Geltung bringen kann?

Philipp Emanuel war durch seinen Vater Johann Sebastian bereits früh mit der rhetorischen Begriffswelt vertraut geworden. Diese Anregungen wurden in seinen Hamburger Jahren (1786—1788) durch die Bekanntschaft mit dem hochgebildeten Literatenkreis um Klopstock, Lessing und Gerstenberg noch vertieft und erweitert. Darüber hinaus entsprach sein Anliegen „so viel wie möglich (. . .) sangbar zu spielen und dafür zu setzen“, wie es in seiner Klavierschule (1753) heißt, in jeder Hinsicht dem Geist dieser Epoche. Bei diesem „sangbar spielen“ war nicht so sehr eine Art klangliches Cantabile beabsichtigt, sondern das semantische Moment, das sich damit verbindet: die in eine grammatikalisch und syntaktisch richtige Form gehüllte, bestimmte Vorstellungen anregende und verknüpfende Rede sollte nachgebildet werden. Damit bekam auch die „begrifflose“ Instrumentalmusik einen Platz im musikalisch-semantischen System, ihr wurde die Möglichkeit gegeben, unmittelbar zu „sprechen“. Es galt nicht nur, die Emotionalität als solche — die „Rührung des Herzens“ — zu verklanglichen, sondern jeweils bestimmte Stimmungen („Affekte“) darzustellen und anzuregen. Es besteht auch kein Zweifel daran, daß die musikalische Aussage in dieser esoterischen Differenzierung an ein, wie wir es heute nennen, elitäres Publikum gerichtet war und von ihm aufgenommen wurde. Es mag dagegen weder Absicht Philipp Emanuels noch Gegenstand heutiger Analyse sein, die rhetorisch geprägte Instrumentalmusik, sei sie noch so „sprechend“, in eine begriffliche Sprache zu übertragen. Eine Komposition ist ja in ihrer konkreten Gestalt zwar immer eindeutig, in ihrer Symbolik dagegen vieldeutig. Eine Analyse kann daher nie eine auf Eindeutigkeit zielende Hermeneutik sein, auch nicht, wenn Gesetze der Sprache den

musikalischen Sinn- und Symbolträgern zugeordnet sind.

Das Heranziehen rhetorischer Prinzipien ist einerseits als ein Weg zur gesteigerten Differenzierung und zur Präzision in der Darstellung musikalischer Nachrichten zu verstehen: die emotionalen und intellektuellen Assoziationsmöglichkeiten sollen in ihrer Vielschichtigkeit angesprochen und erweitert werden. Andererseits vermitteln die angewandten rhetorischen Konzepte eine Möglichkeit, das Werk in seinem konstruktiv-formalen Aufbau zu erfassen: Begriffe wie „Exposition“, „Durchführung“ und „Reprise“ waren in Philipp Emanuels Zeit noch völlig unbekannt und traten als Kategorien der Analyse erst in Erscheinung, als die rhetorische Begriffswelt und Terminologie im späteren 18. und frühen 19. Jahrhundert allmählich an Bedeutung verloren.

Um einen Einblick in die formalen Grundbegriffe der Rhetorik zu bekommen, sei hier zunächst das System der einzelnen Entwicklungsphasen und Redeteile kurz gestreift.

Die Rhetorik stellt in ihrem Lehrsystem vier Arbeitsgänge auf, die zum Ziel haben, die Zuhörer von der Richtigkeit des Vorgetragenen zu überzeugen bzw. das Publikum in eine bestimmte Stimmung (Affekt) zu versetzen. Diese Arbeitsgänge heißen:

1. *Inventio* (Idee und Konzept einer Rede)
2. *Dispositio* oder *Elaboratio* (Anordnung der Behauptungen und Beweisführungen)
3. *Decoratio* (Die sprachliche Gestalt des Vortragenden)
4. *Elocutio* oder *Actio* (Der eigentliche Vortrag)

Zur *Dispositio* (2) gehörte nun das System der Redeteile, das traditionsgemäß aus sechs Stadien bestand:

- a) *Exordium* (Einleitung, welche die Zuhörer auf das Thema vorbereitet)
- b) *Narratio* (Bericht oder Erzählung in Zusammenhang mit dem Thema)
- c) *Propositio* (Der eigentliche Gegenstand der Rede)
- d) *Confirmatio* (Die Bekräftigung des Themas und seiner Beweisführung)
- e) *Confutatio* (Die Einwände und ihre Widerlegung)

f) *Peroratio* oder *Conclusio* (Schlußfolgerung und Zusammenfassung)

Die einzigartige Stellung Philipp Emanuels in der ästhetischen Entwicklung seiner Zeit liegt aber nicht nur in der Differenzierung der Affektdarstellung mit Hilfe rhetorischer Figuren, auf die wir noch zurückkommen werden, oder in der Übertragung traditionell-rhetorischer Formprinzipien. Seine Gestaltungsmittel gingen vielmehr über die bis dahin übliche Verflechtung von Musik und Rhetorik hinaus, indem auch die Sprechaktion selbst (4) — die letzte Phase im Entstehungsprozeß einer Rede — konsequent mit einbezogen wird. Dies geschieht nicht vereinzelt zur Darstellung besonderer „Gemütsbewegungen“ (bereits lange vor Philipp Emanuel wurden, sozusagen als Wortausdeutung bestimmter Textabschnitte, sprachverwandte Äußerungen wie Lachen, Jubeln oder Seufzen musikalisch imitiert), vielmehr sind die konkreten Merkmale der gesprochenen Rede kontinuierlicher Bestandteil der musikalischen Ausdrucksform, auch im instrumentalen Bereich.

Die Sonate für Flöte allein in a-moll (Wotquenne 132) aus dem Jahre 1747 ist in jeder Hinsicht ein ideales Beispiel, um die für Philipp Emanuel typische Verarbeitung rhetorischer Konzepte nachzuweisen. Das Solostück für den gebildeten Dilettanten stellt an Interpret und Zuhörer die höchsten Ansprüche, nicht nur spieltechnisch, sondern auch und besonders musikalisch. Außerdem scheinen sich künstlerische Phantasie und Experimentierfreude hier am besten entfalten zu können.

Die Sonate weist die für Soli bei Philipp Emanuel mehrmals anzutreffende Satzfolge langsam — schnell — schneller auf. Die Einheit des Charakters (Affekt) im ganzen Werk — ein ästhetisches Gebot der Berliner Schule — ist bereits durch die gleichbleibende Tonart in allen Sätzen gegeben. Eine „Mannigfaltigkeit in der Einheit“ wird erreicht, indem das im Anfangsmotiv enthaltene Material bis zum kleinsten Ornament als Ausgangspunkt und Grundmuster für Variationsverfahren in allen drei Sätzen dient.

Das sprachlich-rhetorische Moment im ersten Satz der Sonate kommt zunächst in der präzisen „Interpunktion“ zum Ausdruck: das Material ist immer in „Sätze“ gegliedert, die durch kleine

und größere Atempausen voneinander getrennt sind. Ein zweites sprachliches Charakteristikum zeigt sich in der Nachahmung des Ambitus beim Sprechen, besonders bei aufgeregten Stellen, wobei die Stimme höher wird und häufiger große Intervalle aufweist (s. Takte 37—44 und 46—48).

Zum dritten gibt es Beispiele einer Art „über die Zunge Stolperns“: etwas bereits Gesagtes wird an anderer Stelle in der Erregung des Augenblicks schneller und fast stotternd vorgebracht (vgl. Takte 6/7 mit Takt 40 und Takt 67). Manchmal wird auch, gleichfalls aus Gründen der gesteigerten Emotion, eine „Tonsilbe“ ausgelassen oder hinzugefügt (in Takt 75 z. B. fehlt das *Gis* der entsprechenden Stelle in Takt 6, in Takt 66 ist das *F* hinzugefügt). Schließlich bezeugen die emphatisch „argumentierenden“ Stellen des wiederholten Jambenrhythmus (Takt 37 ff.) sowie die Darstellung von Frage, Ausruf und Antwort (am deutlichsten in den Takten 84—87) das Bemühen Philipp Emanuels, das gesprochene Wort und die sich daraus ergebende Emotion instrumental so genau wie möglich darzustellen.

Aber nicht die direkte Nachbildung der Sprechaktion allein bestimmt die rhetorische Prägung dieses Stückes. Auch im formalen Aufbau, der weitgehend durch die oben dargelegte Gliederung in Redeteile gekennzeichnet ist, sowie in der großen Zahl der Figuren manifestiert sich das rhetorische Konzept. Die Aufgliederung könnte folgendermaßen aussehen: In der Tatsache, daß das Stück für ein Instrument allein geschrieben ist, mag ein Grund dafür liegen, daß eine Einleitung oder ein Vorspiel im Sinne eines *Exordiums* — wie das beispielsweise bei einem Solokonzert oft der Fall ist — hier nicht vorliegt: der Redner fällt sozusagen mit der Tür ins Haus. Sogar der zweite Redeteil der traditionellen Rhetorik, die *Narratio*, ist übergangen. Die erste Phrase bringt somit gleich das Wesentliche: die *Propositio* oder, in der Terminologie der Zeit, den „Hauptgedanken“.

Dieser Gedanke, wie die meisten „Soli“ nicht einstimmig, sondern polyphon gestaltet, beginnt mit einem Oktavsprung, wodurch sich die beiden Stimmen bereits voneinander abheben. Ambitus und „Stimm Lage“ steigern sich allmählich bis zur

Mitte der Phrase ($d^1-f^3!$) und verkleinern sich bis zu deren Ende. Die zwei Stimmen lassen sich folgendermaßen zerlegen:

Poco Adagio

Die Phrase hat das Formmuster *a-a'-b-c*, wobei die Teile jeweils zwei Takte dauern. Das erste Glied *a*, das wir als das Hauptmotiv bezeichnen, ist eine symmetrische Folge von fünf diatonisch fortschreitenden Achtelnoten mit einem Ornament in der Mitte. Da die Teile *b* und *c* zusammengehören, läßt sich auch die alte Form *Stollen-Stollen-Abgesang*, also *A-A'-B* ablesen.

Die zweite Phrase (Takte 9—15), die als Nebensatz zu bezeichnen wäre, beginnt mit einer rhythmischen Variante der letzten Hälfte der vorhergehenden Phrase. Zwar erscheint nicht derselbe Dreiklang wie in Takt 5, aber die „Bekräftigung des Themas“ im Sinne der *Confirmatio* ist durch die gleiche rhythmische Struktur der beiden Stellen — sozusagen die *Isorhythmie* — deutlich gegeben.

Nachdem diese Phrase in der „positiven“ Tonart *C-dur* abgeschlossen wird, deutet der Anfang des nächsten Abschnitts (Takt 15) durch die krasse Folge cis^2-b^1 sowohl melodisch wie harmonisch auf eine „Gegenmeinung“ hin. Dies wird verstärkt durch das gleichzeitige Auftreten mehrerer musikalisch-rhetorischer Figuren, auf die wir später im Detail eingehen werden. Das Zusammenwirken dieser Figuren, die alle den Gegensatz zum Vorhergehenden unterstreichen, deutet an, daß hier bereits der vierte Redeteil, die *Confutatio*, beginnt. Mattheson, Zeitgenosse Philipp Emanuels, umschreibt sie als „Anführung und Widerlegung fremd scheinender Fälle“². Diese Definition trifft auch hier zu!

² J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister* (1739), Kap. XIV, § 10

Musikalisches Mancherley.

Sechs und vierzigstes Stück.

SONATA per il Flauto traverso solo senza Basso. da C.F.E. Bach.

Poco Adagio.

The image displays a musical score for a flute solo, consisting of ten staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is marked 'Poco Adagio' and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings like 'tr' (trill) and 'acc' (accents) throughout the piece. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

A 22

p *f* *pp*
f

Allegro.

rit.

This page contains 12 staves of musical notation. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a style typical of 19th-century string music.

The 11th staff is marked with the word *tenute.* above the first few notes. The 12th staff is marked with *ten.* below the first few notes. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also several slurs and ties throughout the piece.

Auch in den nächsten Takten sind „antithetische“ Elemente enthalten. Wenn wir die beiden Stimmen weiterhin zerlegen, stellt sich heraus, daß die Fundamentstimme aus der Umkehrung (!) des Hauptmotivs besteht, die Oberstimme zudem eine „fragende“ Variante desselben Gedankens darstellt (allerdings in d-moll). Der fragende Charakter ist dadurch gegeben, daß das Motiv mit einem Halbtonschritt anfängt und endet, also auf der Dominante (in d-moll). Darüber hinaus wird dieses Motiv mit der „verkehrten“ Betonung der schwachen Takteile vorgetragen:



Elemente der *Confirmatio* und *Conjunctio*, von These und Antithese, treten von diesem Augenblick an gleichzeitig oder abwechselnd auf.

Als Schluß des Satzes folgt alsdann die *Peroratio* der Klangrede, eine Art Zusammenfas-

sung, „welche vor allen anderen Stücken eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß“³. Wir finden das wörtliche Zitat des Anfangs (Takte 70—74), aber dann eine „Verkürzung“ der Takte 6—8 (Takte 75/76), welche sequenzmäßig fortgesetzt wird (Takte 75—79):



Darin zeigt sich bereits ein typisches Merkmal der *Peroratio* („Zusammenfassung“), das auch im weiteren Verlauf (einschließlich des Schlußabschnitts) wiederholt auftritt.

Dies zu verdeutlichen und die einzelnen rhetorischen Figuren im ersten und zweiten Satz der Sonate zu analysieren, bleibt der Fortsetzung dieses Artikels vorbehalten.

Fortsetzung und Schluß in Nr. 2/77

³ J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, S. 236

Die beiden auf den Seiten 217 bis 219 reproduzierten Sätze aus der Sonate in a-moll für Flöte allein wurden als Teil der Sammlung „Musikalisches Mancherley“ zuerst 1762/63 bei Winter in Berlin gedruckt. Das Original befindet sich in der Bibliothek des „Conservatoire Royal de Musique“ in Brüssel.

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

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, DM 17,50

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

Riccio, G. B.: Canzoni da sonare a 1—4 voci, hsg. von R. Ewerhart
— Heft I, ein- und zweistimmig mit b.c. (Canzon a una f. Sopran-Blfl. oder Zink; Canzoni „La Rizza“ und „La Grileta“ f. 2 Blfl. in c oder 2 Violinen). Ed. Nr. 2092, DM 9,50

— Heft II, zweistimmig mit b.c. (Canzon „La Grimaneta“ f. Flautino [Sopran-Blfl.] und Fagott; Canzoni „La Finetta“, „La Savoldi“ und „La Pichi, in Ecco con il Tremolo“ f. Violine und Posaune). Ed. Nr. 2093, DM 16,50

— Heft III, dreistimmig mit b.c. (Canzon „La Rubina“ f. 2 Violinen oder Cornetti [Zinken] und Posaune). Ed. Nr. 2094, DM 7,—

— Hefte IV und V in Vorbereitung

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

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 24,—

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,—

NEUERSCHEINUNGEN

MOECK

VERLAG · D-3100 CELLE

DAS ORCHESTER

Organ der Deutschen Orchestervereinigung im DBG

Zeitschrift für Deutsche Orchesterkultur und Rundfunkchorwesen

AUFSÄTZE über Musikgeschichte und Aufführungspraxis,
Berufsfragen der deutschen Orchestermusiker,
Nachwuchsprobleme für die deutschen Symphonieorchester
und Rundfunkchöre

BERICHTE über aktuelle Ereignisse auf der Bühne, in Konzert
und Funk, Interpretieren

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL mit besonderer Berücksichtigung
der Belange der deutschen Orchestermusiker

BESPRECHUNGEN von Büchern, Noten und Schallplatten

NOTIZEN aus dem aktuellen Musikleben

UMFANG durchschnittlich 72 Seiten, mit Bildern und großem
Anzeigenteil

Bezugspreis jährlich DM 42,— zuzüglich Porto

Probehefte jederzeit kostenlos durch den Verlag

B. SCHOTT'S SÖHNE MAINZ

Ferdinand Conrad zum 65. Geburtstag

„Für mich kann nur solche Musik interpretierenswert sein, bei der das mysteriöse Ding angesprochen wird, das den vieldeutigen Namen „Seele“ trägt, und bei der ich das Bestreben haben kann, diese „Seelensprache“ auch dem Hörer verständlich zu machen. Mag es in der heutigen Zeit auch fast einer Mutprobe gleichkommen, sich als ausübender Musiker und als Pädagoge offen zu solcher These zu bekennen.“

Diese Sätze Ferdinand Conrads — im Verlaufe eines schriftlich geführten Streitgesprächs vor 10 Jahren in die Debatte geworfen — kennzeichnen ihn als Künstler und als Pädagogen. Virtuositentum, technische Versiertheit, Kenntnis formaler Strukturen und was auch immer haben ihren Wert nur insofern, als sie seinem eigentlichen Anliegen dienen, nämlich die Menschen durch die Musik nicht nur an der Oberfläche ihres Wesens anzusprechen.

Als Gustav Scheck im Jahre 1935 seinem jungen Querflötenschüler eines Tages eine Blockflöte in die Hand gab und ihn beiläufig aufforderte, sich doch auch darauf einmal zu versuchen, ahnte er sicher nicht, auf welch fruchtbaren Boden dieser Hinweis fiel: Dieser Schüler setzte später Maßstäbe für die Aufführung alter und neuer Musik im gesamten Umfeld des Instrumentes, das zwar bereits eine Renaissance erlebte, sich aber in den Kreisen professioneller Musiker doch noch nicht voll etabliert hatte — das aber auf der anderen Seite durch eine bedenkenlose Propagierung für die Bereiche schlichter Spielmusik und durch eine verantwortungslose Simplifizierung bei der Herstellung bereits Gefahr lief, sein Image wieder zu verlieren.

Für Ferdinand Conrad waren bei seinen Bestrebungen weniger die wissenschaftliche These oder der Nachweis leitend, daß etwa die historische Musik so oder so wiederzugeben sei, sondern letzten Endes das, was J. S. Bach „Recreation des Gemüths“ als „Finis und Endursache aller Musik“ nannte. Darin liegt wohl



wesentlich begründet, daß Conrad wie kaum einer seiner Kollegen eine so ausgedehnte Hörergemeinde hat, die sich nicht etwa unter Mithilfe der technischen Medien gebildet hat, sondern über den unmittelbaren Kontakt im Konzertsaal oder auf der Musikwoche.

Geboren am 23. Januar 1912 in Saarburg/Lothringen; Schulzeit 1918—29 in Saarbrücken; ab 10. Lebensjahr Klavier-, ab 15. Lebensjahr Querflötenunterricht. Eine besonders günstige Konstellation ergab sich schon für den Realgymnasiasten durch die Freundschaft mit Fritz Neumeyer (Cembalo), Ulrich Grehling (Violine) und Günther Lemmen (Viola, Viola d'amore), die seine musikalische Entwicklung wesentlich mitprägte und bis heute anhält.

In den Jahren 1930—36 studierte Ferdinand Conrad an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin das Hauptfach Querflöte, zunächst bei Emil Prill, dann bei dessen Nachfolger Gustav Scheck. Barocke Travers- und Blockflöte traten zum eigentlichen Hauptfachinstrument hinzu und eröffneten den Zugang zu weiteren Stilbereichen. Mit der Wiedergabe barocker Musik auf originalen Instrumenten im Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger begann

die Konzerttätigkeit, die beispielgebend für die Aufführungspraxis alter Musik wurde.

Für die Jahre 1936—39 kehrte er als 1. Flötist am großen Orchester des Rundfunks nach Saarbrücken zurück. Regelmäßige Konzerte, Reisen und Rundfunkaufnahmen verbanden ihn weiterhin mit den Freunden der Schulzeit. Im Scheck-Wenzinger-Kreis und mit dem Kammerorchester Wolfgang Fortner führten ihn erste Auslandstourneen nach Italien und Frankreich. Erstmals in unserer Zeit erklangen unter seiner Mitwirkung das 2. und 4. Brandenburgische Konzert wieder in der originalen Blockflötenbesetzung.

1939 wechselte Ferdinand Conrad sein Arbeitsfeld und wurde Mitglied des Lübecker Kammermusikkreises und des Lübeckischen Kirchenorchesters, in dem er bereits vorher bei der Aufführung von Bachs Johannespassion auf alten Instrumenten unter Walter Kraft mitgewirkt hatte. Eine gründliche Beschäftigung mit aufführungspraktischen Problemen des Frühbarock, der Renaissance und der Gotik führte zu zahlreichen Konzerten mit Literatur dieser Stilbereiche im In- und Ausland. In dieser Zeit heiratete er die Pianistin und Cembalistin Dorothea Ruzitschka — fortan seine Partnerin nicht nur im Hausstand und als Mutter von drei Kindern, sondern bis zu ihrem Tode im Jahre 1974 auch auf Konzerten, Tourneen und Musikkursen.

Nach einer dreijährigen Unterbrechung der Lübecker Tätigkeit durch Kriegsdienst ergaben sich in der Arbeit freundschaftliche Kontakte mit Walter Gerwig (Laute), Johannes Koch (Gambe) und Hermann Töttcher (Oboe), schließlich auch mit Hans Oppenheim, dem Leiter der 1951 in Edinburgh gegründeten „Saltire Music Group“. Diese Verbindung führte zur musikalischen Einrichtung und Aufführung einer Reihe von größeren Werken Henry Purcells. Unvergessen bleibt die „Fairy Queen“, die in den frühen sechziger Jahren mit den „Saltire Singers“ und dem Kammermusikkreis Ferdinand Conrad in Nymphenburg, Herrenhausen, Schloß Elmau und dem Charlottenburger Schloß aufgeführt wurde.

1953 wurde mit der Berufung an die damalige Akademie, später Staatliche Hochschule für Musik und Theater, die Stadt Hannover zu

Ferdinand Conrads Wahlheimat und zentraler Wirkungsstätte. Der von ihm gegründete „Kammermusikkreis Ferdinand Conrad“ wurde zu einer Art Musterensemble für historische Aufführungspraxis — keineswegs starr in der Besetzung, sondern immer anpassungsbereit an die gewählte Thematik der in Aussicht genommenen Arbeitsprogramme: Die musikalische Umwelt des Glogauer Liederbuchs, die englische Consort-Musik, Tänze aus Praetorius' Terpsichore oder die Suiten Scheins und Scheidts, frühbarocke Opern, die Brandenburgischen Konzerte, die weihnachtlichen Kirchenmusiken — dazwischen immer wieder, wenn auch nicht vordergründig, aber doch als notwendiges Pendant zur alten Musik, Ensemblestücke aus unserer Zeit.

Die Proben des Kammermusikkreises gewannen über die eigentliche Konzertvorbereitung hinaus eine Bedeutung als Stätten des Experiments zu aufführungspraktischen Problemen. Auf diesem Hintergrund entwickelte Conrad im Instrumentieren historischer Werke eine Meisterschaft, die dazu führte, daß sich viele bisher als indifferent eingestufte Ensemblestücke einer großen Zahl von Musikern und Hörern ganz neu erschlossen. So wurden etwa die Aufführungen der Suiten Scheins mit homogenen, aber in wechselndem Verbands eingesetzten Klanggruppen (Blockflöten, Rohrblattinstrumente, Streicher) immer wieder zu einem Fest frühbarocker Lebensfreude — sowohl im Konzert wie auch auf Musikwochen mit Studierenden und mit Laien.

Auch zahlreichen frühen Opern gaben Conrads Instrumentierungen ihr bezauberndes klingliches Profil. Schönstes Beispiel dieser Gattung war Purcells „King Arthur“ unter der Leitung Felix Prohaskas und der Mitwirkung der Saltire Singers und des Hausegger-Kammerorchesters. Ein beglückenderer Zusammenklang zwischen der Architektur des steinernen Saales im Nymphenburger Schloß und dieser Musik war nicht denkbar. Die Verspieltheit des spätbarocken Figurenwerks der Kartuschen und Rocailles spiegelte sich musikalisch in Conrads Diminutionsfreude auf Sopran- und Diskantblockflöte und brachte manchen Zuhörer zum Schmunzeln. Auch Besetzungsprobleme wie die Instrumentierung des Musikalischen Opfers

wurden so gelöst, daß die Aufführungen ihres Erfolgs wegen wiederholt werden mußten.

Eine Standardbesetzung innerhalb des Kammermusikkreises blieb lange Zeit das Blockflötenquartett (Ferdinand und Dorothea Conrad, Armgard Pudelko, Hans W. Köneke) — eine kleine Familie, die sich über viele Jahre hinweg jeden Dienstagabend traf und an Conrads ovalem Tisch an Hand von Literatur aus fast allen Stilbereichen die Möglichkeiten dieses Klangkörpers erkundete. Früchte dieser Arbeit waren nicht nur Konzerte mit Uraufführungen oder Aufnahmen für Platte, Funk und Fernsehen; gleich wichtig, wenn nicht noch bedeutender, war die Bildung von Maßstäben zur Beurteilung von vielerlei Musik und ihrer Wiedergabemöglichkeiten auf Blockflöten; hier wurde es möglich, besonders unter neueren Werken die Spreu vom Weizen zu sondern.

Wesentlich für Conrads Musizierstil ist der ständige Kontakt mit Sängern — weniger im chorischen Verbände als vielmehr solistisch. Mag dazu die Affinität geführt haben, die ohnehin zwischen Blockflötisten und Sängern besteht, oder das Bestreben, die Palette musikalischen Ausdrucks im Kammerensemble so bunt wie möglich zu gestalten: Die Vielfalt der Kombinationsweisen von vox humana und flauto dolce zeigt jedenfalls, daß dieses Instrument, dem man oft nachsagt, es habe doch nur begrenzte Ausdrucksmöglichkeiten, bei technisch und stilistisch adäquater Verwendung gerade in diesem Bereich außerordentlich farbig eingesetzt werden kann. Sängerpersönlichkeiten wie Lisa Schwarzweller, Jeanne Deroubaix und Theo Altmeyer wurden deshalb neben vielen anderen zu wichtigen Weggenossen.

Reisen mit Mitgliedern des Kammermusikkreises, aber auch Einzelengagements und Dozentenverpflichtungen in Kursen führten Ferdinand Conrad inzwischen in die ganze Welt

(vorderer Orient, Fernost, Südafrika, Nord- und Südamerika). Eine Reihe ständig wiederkehrender Kurse in Dänemark, England, Schweden, der Schweiz, Italien oder auch Festivals wie das Kleine Musikfest in Lüdenscheid (Leitung Conrad Ameln), die Göttinger Händelfestspiele, die Kasseler Musiktage, die Sommerspiele in Nymphenburg und Herrenhausen hätten ohne seine Mitwirkung nicht ihr typisches Gepräge gehabt. Sicher liegt das darin begründet, daß die Begegnung mit dem Menschen Conrad die gleiche Resonanz hatte wie diejenige mit dem Fachmann oder dem Künstler.

Und dieses Ansprechen seiner menschlichen Umgebung über „mehrere Kanäle“ charakterisiert auch den Lehrer Conrad. Er hatte zu seinen Schülern immer ein ganz persönliches Verhältnis, das in zahlreichen Fällen weiterbestand, wenn diese Schüler selbst als Lehrer oder Künstler einer neuen Generation von Blockflötisten gegenüberstanden. Ferdinand Conrad sagte mir neulich, er hätte nie im Leben eine so nette und gute Blockflötenklasse gehabt wie gerade jetzt. Ich glaube es ihm nicht: Er hatte immer Schüler, mit denen er sich gut verstand. Dieser subjektiv gefärbte Eindruck kommt dadurch zustande, daß er in jedem Augenblick die Schülerpersönlichkeit und ihre besonderen individuellen Chancen und Entwicklungsmöglichkeiten vordergründiger sieht als Begabungsmängel und Lerndefizite, aber auch als die Leistungen früherer Schüler. So bewahrt er sich pädagogisch eine optimistische Grundhaltung. Ein alternder Lehrer pflegt mehr und mehr zum Skeptiker zu werden und sich von Erinnerungen an vergangene freundlichere Zeiten zu nähren. Insofern ist Ferdinand Conrad nicht alt; seine pädagogische Aufgeschlossenheit dem Jetzt gegenüber ist jedenfalls nicht typisch für einen angehenden Pensionär. Möge sie ihm noch lange erhalten bleiben!

Hans W. Köneke

Diskographie Ferdinand Conrad (Auszug)

BM = Bärenreiter Musicaphon
Pelca = Musikverlag zum Pelikan/Merseburger

Barocke Triosonaten (Telemann,
Pepusch, Lotti)

BM 30 SL 1536

Telemann, Die kleine Kammer-
musik

BM 30 SL 1539/40

Loeillet, Fünf Blockflöten-sonaten	BM 30 SL 1905
Englische Blockflötensonaten (Topham, Croft, Eccles, Purcell)	BM 30 SL 1906
Telemann, Sechs Blockflöten-sonaten	BM 30 SL 1907
Italienische Blockflötensonaten (Vivaldi, Bononcini, Veracini etc.)	BM 30 SL 1908
Französische Blockflötensonaten (Dieupart, Hotteterre, Philidor)	BM 30 SL 1909

Händel, Vier Triosonaten	BM 30 SL 1910
Die Blockflöte: Instrument, Spiel, Technik	
— III. Verzierungstechnik	Pelca PSRP 40 513
— IV. Willkürliche Veränderungen	Pelca PSRP 40 530
— VI. Der französische Stil	Pelca PSRP 40 532
Die Blockflöte im Zusammen-spiel mit anderen Instru-menten	
— Telemann, Triosonaten	Pelca PSRP 40 546
Tanzmusik der Renaissance	BASF DC 293 599

Weitere Einspielungen, teils nicht mehr erhältlich, bei Camerata, Cantate, DGG/Archiv und Reihe für die Jugend.

BERICHTE

Hundert Jahre Musikverlag Doblinger

Zumindest in Wien ist für jeden Musiker „Der Doblinger“ ein Begriff: damit ist Wiens größtes Musikaliengeschäft gemeint, das in unmittelbarer Nähe des Stephansdomes in einem schmalen Gäßchen der Altstadt liegt. Doch nicht jenem zufälligen Treffpunkt der Wiener Musiker soll hier unsere Betrachtung gelten, sondern dem Musikverlag, der in ebendemselben Haus untergebracht ist und dessen 100. Geburtstag es zu feiern gilt. In seiner Geschichte wollen wir ein wenig blättern.

Man schrieb den 1. August 1876, als ein junger Mann von einem gewissen Ludwig Doblinger ein zur Bedeutungslosigkeit herabgesunkenes und in wirtschaftlichen Schwierigkeiten steckendes Musikalien-geschäft erwarb. Der neue Besitzer, Bernhard Herz-mansky, führte den Laden unter dem alten Namen weiter und verhalf diesem so nachträglich zu einiger Berühmtheit. Unter Bernhard Herzmansky florierte nicht nur der Musikalienhandel bald wieder, es schlug

auch die Geburtsstunde eines neuen Musikverlages, dessen erste Nummer die „Emma-Quadrille“ von J. F. Hummel für Klavier war, die sowohl in einer zwei- als auch vierhändigen Fassung erschien und so nicht nur den Zeitgeschmack, sondern auch den damaligen Bedarf recht gut widerspiegelte. Dieser Anfang kann für die Programmauswahl als nicht untypisch angesehen werden, stand doch die Unterhaltungsmusik zunächst bei weitem im Vordergrund der Verlagsarbeit, deren meiste Nummern aus der Frühzeit heute vergessen sind — allerdings mit gewichtigen Ausnahmen! So zählte nicht nur Carl Michael Zierer zu Doblingers „Hauskomponisten“, sondern auch Oskar Strauß und Franz Lehár, dessen „Lustige Witwe“ sich bis heute im Repertoire namhafter Bühnen halten konnte.

Am Rande nur setzte sich der Verlag für die sogenannte „Ernste Musik“ ein. Trotzdem zählten zum Verlagsprogramm auch einige Symphonien Anton Bruckners, dem 1903 ein Sonderprospekt gewidmet worden war, sowie die 4. Symphonie Gustav Mah-



Ludwig Doblinger

(Bernhard Herzmansky)

Postsparkassenkonti:
 Wien Nr. 22.523
 Budapest Nr. 32.757
 Prag Nr. 22.523
 Leipzig Nr. 52.004
 Calcutta Nr. 30.357
 Jagerb Nr. 40.354
 Sarajewo Nr. 7.910

Banckonti:
 Wechselbank der Union-Bank, Wien, I., Graben 13
 Allgem. Deutsche Kredit-Anstalt (Bst. Becker & Co.),
 Leipzig, Heintzebrunn 2
 Schweizerischer Bankverein, Zürich, Depotstrasse 11,
 Helvetenstrasse 1
 Banca Commerciale Italiana, Triest
 Österreichische Bankvereinigung, Rastattstrasse

Wien, I.
 Dorotheerg. 1a
 Telefonnummern: 16-4-30
 Telegramm-Adresse: „Musikverlag“
 Leipzig
 Karlstrasse 16.

Briefkopf mit Verlagssignet aus dem Jahre 1927. Das Vorzeichen b und die Note h stehen für die Initialen des Begründers Bernhard Herzmansky — später wurde das musikalische Monogramm noch verdeutlicht. Der überdimensionale Notenkopf in der Mitte ist als d (Doblinger) zu lesen.

» Musik-Verlag · Vorläufer · Antiquariat · Leihbibliothek «

lers. Diese, wie auch drei frühe Klavierstücke von Ferruccio Busoni, gingen in die 1901 von B. Herzmannsky mitbegründete Universal-Edition über. Nach dem ersten Weltkrieg begann sich das Profil des Verlages allmählich zu wandeln: der Sohn des Begründers hatte die Geschäftsleitung übernommen. Sein Interesse galt der Kammermusik, die nun neben der Unterhaltungsmusik, die eine wichtige finanzielle Stütze des Verlages bleiben soll, in verstärktem Maß Förderung erfährt. Ein kleiner stukkiertes Saal, oberhalb der Geschäftsräume liegend, wurde für Hauskonzerte genutzt, in denen etwa 1925 sämtliche Streichquartette von Joseph Haydn erklangen, in denen aber vor allem moderne Literatur, die nicht unbedingt bei Doblinger verlegt sein mußte, eifrig gepflegt wurde. Bis in unsere Tage blieb die Tradition von Konzerten in Doblingers „Barocksaal“ lebendig, wenn diese auch heute in erster Linie dazu dienen, Novitäten vorzustellen. Zu den Komponisten, die bei Doblinger damals verlegt wurden, zählen etwa Franz Schmidt, Otto Siegl, der ein Jahr hindurch (1924) eine der modernen österreichischen Musik gewidmete Zeitschrift herausgab, und unter anderen 1928 erstmals Alfred Uhl.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs vollzieht sich automatisch ein Strukturwandel. Österreich ist von Notenlieferungen des Auslands abgeschnitten. Die Klassikerausgaben und Studienwerke fehlen in dem zerbombten Wien. Hier Abhilfe zu schaffen erscheint in enger Zusammenarbeit mit dem Bedarf des Sortimentes als dringliche Aufgabe. In diesen Jahren erschienen noch heute wichtige Studienwerke (u. a. die Klarinettenschule von Rudolf Jettel).

Nach Überwindung der ärgsten Schwierigkeiten der Nachkriegszeit wurde ein weitgestreutes Verlagsprogramm aufgebaut, mit welchem der Musikverlag Doblinger seine Stellung im internationalen Angebot ausbauen konnte. 1957 entstand mit dem „Diletto Musicale“ eine Reihe, die der Musik von 1600 bis 1800 gewidmet ist und einen hohen Anteil von Erstdrucken aufzuweisen hat. Erstaunlich groß ist dabei ihre Zahl bei Werken von Joseph Haydn. In den Urtextausgaben des „Diletto Musicale“ findet sich ein großes Repertoire an Kammermusik besonders der frühklassischen Zeit, wobei die vielfältige und reiche Verwendung von Blasinstrumenten auffällt. Neben der von dem Wiener Blockflötenpädagogen Hans Ulrich Staeps edierten Reihe „Flautario“ sei auf eine Reihe mit Gitarrenmusik (die auch etliche Continuosätze von Flötensonaten enthält) sowie die wissenschaftliche Ausgabe „Thesauri musicali“ von Renaissancemusik hingewiesen. Chorblattausgaben und in neuer Zeit auch wieder Unterhaltungsmusik ergänzen das vielseitige Verlagsprogramm. Gesamt-



Das Portal Dorotheergasse 10
Aquarell von E. Graner, 1913

ausgaben der Werke Joseph Haydns und Johann Strauß' werden in Zusammenarbeit mit anderen Verlagen besorgt.

Mit diesen beiden Meistern sei nochmals auf die enge Verbindung hingewiesen, die zwischen Doblinger und dem österreichischen Musikschaffen in der hundertjährigen Geschichte geherrscht hat und die auch heute bei der Produktion von moderner Musik deutlich wird, denn auch auf diesem Zweig ist unser Verlag sehr tätig. Diese innige Beziehung zum Musikschaffen fand in einem Festakt, der im Großen Musikvereinsaal in Wien gefeiert wurde, seinen Niederschlag, bei dem etliche Widmungswerke der führenden österreichischen Komponisten uraufgeführt worden sind.

Ernst Kubitschek

Eine ungewöhnliche Ausstellung

„Das Orgelpositiv — Ausstellung seltener Musikinstrumente“ — unter diesem Motto lud die Stadt Herne vom 2. bis 5. Dezember in ihr kleines Kulturzentrum ein. Wer Seltenheiten hinter Glasvitrinen erwartet hatte, sah sich überrascht. Die Ausstellung originaler alter Instrumente aus einer privaten Sammlung war klein und zusammen mit der Garde-



Das Ensemble
Au joli bois

robe ins Kellergeschoß abgedrängt. In der großen Halle hingegen, die zugleich Konzertsaal und Ausstellungsraum war, sah man vornehmlich moderne Orgeln, Portative, Regale, Cembali und Kopien alter Blasinstrumente.

Der Samstagnachmittag begann mit einer Invasion von Kinderchören, die Weihnachtslieder singend in das gut besuchte Kulturzentrum einzogen. Zugabe war ein kleiner bärtiger Mann in Kniebundhosen, derber Lederjacke und Holzklumpen, der, einen Dudelsack unter dem Arm, auf seiner Blockflöte über die vom Chor angegebenen Melodien improvisierte. Vier weitere Musikanten, noch im Straßenkostüm, mischten sich ein, und es stellte sich heraus, daß das Ensemble „Au joli bois“, das am Abend ein Konzert geben sollte, schon eingetroffen war und sich an dem Weihnachtsliedersingen beteiligte.

Kaum war diese Improvisationseinlage mit einem gemeinsamen Lied beendet, so strömten Kinderchöre und Publikum zu den ca. 30 Orgeln und Cembali, und es entstand ein ohrenbetäubender Lärm mit Flohwalzern, Chopinetüden und Clustertechnik der Jüngsten. Die ausgestellten historischen Blasinstrumente erklangen seltener. Instrumente der Fa. Moeck z. B. wurden von dem Ensemble „Au joli bois“ gespielt, die sehr schöne Ausstellung der Moeck-Instrumente war hingegen in einem Schaukasten untergebracht, so daß es nicht möglich war, sie zu probieren. Daß daran allerdings auch kein allzugroßes Interesse bestand, zeigte sich am Stand der Fa. Körber, wo die spielbereiten Blasinstrumente von dem doch mehr auf Tasteninstrumente „programmierten“ Publikum nur verhältnismäßig selten benutzt wurden.

Dadurch, daß bei den Nachmittagskonzerten einige hundert Mitwirkende auf der Bühne standen, erhielt die Ausstellung ihr Publikum, das sonst in dieser Zahl wohl kaum anzulocken gewesen wäre. Sie verlor damit den Charakter einer bloßen Fachausstellung für Organisten und andere Berufsmusiker. Außer Chorzempa, der erklärte, er sei unterwegs, um für den WDR eine geeignete Orgel auszusuchen, sah man viele Ausstellungsbesucher, denen es sichtlich Vergnügen bereitete, die verschiedenen Instrumente auszuprobieren, ohne damit irgendwelche Kaufabsichten zu verbinden.

Das Abendkonzert mit dem Ensemble „Au joli bois“ brachte der Ausstellung ein völlig anders zusammengesetztes, aber ebenso dankbares Publikum. Es begann mit dem Einzug der wie Spielleute gekleideten Straßenmusikanten auf den Bildern von Breughel und Bosch. Der Leiter des Ensembles, Hans Goddefroy, übrigens nicht verwandt mit dem berühmten Flötenbauer Godefroy, erklärte dem Publikum, das in Abendkleid und gutem Anzug ein „normales“ Konzert erwartete, das Ensemble bestehe zum größten Teil aus Laien; er selbst sei Bildhauer, der einzige Berufsmusiker sei Glockenspieler im Rathaus von Eindhoven, und die drei anderen seien Lehrer. Man sollte auch nicht so genau hinhören, er spiele immer ganz falsch. Als dies dann wirklich passierte, meinte er gelassen: „Ich habe Sie ja gewarnt“. Vor jedem Stück gab es eine kurze Lagebesprechung unter den Musikern, denn Goddefroy „kann keine Noten lesen“. Um so besser spielte er seine Drehleier, die er sich, wie er erzählte, von einem Freund aus dem Nachbardorf mit primitiv-

sein Mittel aus Tannenbaumholz hat bauen lassen. Durch solche Ansagen aufgelockert erklang dann eine Renaissancemusik, die äußerst kurzweilig und durch ständig neue Instrumentation sehr abwechslungsreich war. Jedes Ensemblemitglied spielte eine Vielzahl von Instrumenten (Blockflöte, Krummhorn, Dulcian, Schalmei, Dudelsack, Portativ und viele andere) sang, tanzte oder gab nur durch Schnippen mit dem Finger, mit Schellen am Fußgelenk oder Trommeln den Rhythmus an. Das ganze Konzert vornehmlich mit Tanzmusik aus Flandern um 1500 erhielt so eine volkstümliche Atmosphäre.

Anfangs tollte unprogrammgemäß vor der Bühne ein kleines Kind herum, tanzte ab und zu nach der Musik und verteilte in der ersten Zuhörerreihe Apfelsinenschalen. Das böse Gesicht und der erregte Tonfall, in dem sich immer mehr Besucher beschwerten und schließlich für die Entfernung des kleinen Spatz sorgten, zeigten dann allerdings die Diskrepanz zwischen dem Anspruch der Musiker, Straßenmusik zu machen wie zu Zeiten von Bosch und Breughel, und der Erwartung des Publikums, sich in einem modernen Saal und in Festkleidung auf ein „Konzert zu konzentrieren“.

Ricarda Bröhl

Sternfahrt nach Nizza

Eindrücke vom großen Sommerkurs '76

Aus allen Ländern, am wenigsten allerdings aus Deutschland, strömten wieder Flötenspieler nach Nizza — es ging die Rede von 126 —, um den großen Meister des eleganten und virtuosen Flötenspiels, *Jean-Pierre Rampal*, zu sehen und zu hören. Im Rahmen der *Académie internationale d'été*, die 27 verschiedene Kurse anbot, wurden die Flötisten außer von Rampal von *Alain Marion* und *Andras Adorjan* versorgt. Den Auftakt bildete ein riesiges Unwetter, aber was stört einen aktiven Kursteilnehmer schon eine nasse Decke, wenn er sich vom Meister für drei Wochen als Schüler auserkoren sieht, nachdem er in der ersten Kursstunde etwa zehn Töne gespielt hat? (Die Kriterien solcher Auswahl waren zumindest für viele Zuhörer nicht erkennbar.) Der „Rest“ mußte sich mit Adorjan oder Marion „begnügen“.

Pech für den, der aus Amerika, Japan oder sonstwoher angereist war und gehofft hatte, ein Zertifikat von Jean-Pierre Rampal nach Hause tragen zu können, vielleicht aber auch Glück für ihn, wenn er von ihm Rat oder Hilfe erwartet hatte, wie man denn eigentlich so ein grandioser Flötist und Virtuose wird (wie es Rampal zweifellos ist). Gerade das erfährt man von ihm nicht. Der Meister, dem Ambiente zuzuliebe in großkariertem Hemd, knallblauer Hose und

London Pro Musica Edition

Die Ensemble-Canzonen von Girolamo Frescobaldi

5 Canzonen für Sopran-Instrument (Violine, Diskantgambe, Zink, Blockflöte c² oder c¹) und Bc (GF 1). 48.801 Part. mit Sti. DM 8,50

6 Canzonen für Sopran-Instrument (Violine, Diskantgambe, Zink, Blockflöte c² oder c¹), Baß-Instrument (Violoncello, Baßgambe, Fagott, Posaune) und Bc (GF 3). 48.803 Part. mit Sti. DM 13,50

5 Canzonen für 2 Sopran-Instrumente und Bc (GF 4). 48.804 Part. mit Sti. DM 10,50

3 Canzonen für 2 Sopran-Instrumente und Bc (GF 5). 48.805 Part. mit Sti. DM 8,50

3 Canzonen für 2 Sopran-Instrumente, Baß-Instrument und Bc (GF 6). 48.806 Part. und Sti. DM 8,10

7 Canzonen für 4 Instrumente in SATB-Lage, Bc (GF 9). 48.809 Part. mit Sti. DM 17,50

2 Canzonen für 4 Instrumente in SATB-Lage, Bc (GF 10). 48.810 Part. mit Sti. DM 6,50



HÄNSSLER-VERLAG

Postfach 1220

D-7303 Neuhausen-Stuttgart

weißen Schuhen (der silbergraue Jaguar mußte mit leichter Beule vor der Tür bleiben), zieht die Hose kräftig hoch und spielt das für seine Begriffe vom Schüler schlecht geblasene Stück oft nur von vorn bis hinten vor, freut sich, wenn ihm für das Konzert gedankt wird und sagt einfach: „So muß man es machen, es ist ganz einfach, ganz natürlich!“ Das reicht nicht für den, der nicht weiß, wie er es nachmachen kann.

Nicht so bei Adorjan. Dort wurde der Teilnehmer, falls nötig, auf Tonübungen reduziert, auf seine Schwächen hingewiesen, und es wurden ihm Hilfen zu deren Beseitigung gegeben. Es wurde also richtig unterrichtet. Im übrigen drehte man sich mit der Interpretation der allen bekannten Stücke, die es meist auch auf Platten gibt, im üblichen Kreis. Nun weiß man also, an welcher Stelle Rampal ein Achtel verzögert, wo Marion eine größere Pause macht oder Adorjan noch klangschöner spielt. Unbekannte Stücke anzuhören lehnte Rampal leider ab. Überhaupt schien sein Interesse, die hohe Kunst weiterzugeben, nicht sehr groß zu sein. So mußte denn eine Japanerin — auf dem schnellsten Wege von Zöllner aus Salzburg samstags angereist — feststellen, daß der Meister bereits montags eine Woche vor Kursende abreiste. (Es schien, als sei die Abreise nach Berühmtheit gestaffelt).

Trotz der Ansammlung vieler prominenter Musiker (u. a. Pierlot, Lancelot, Denize, Larrieu, Ferras, Tortellier) und der damit einmaligen Gelegenheit wurde nur in einem einzigen Kursus speziell Kammermusik gemacht. Anscheinend sind Veranstaltungen solcher Art nur dazu da, Solisten zu produzieren, die andächtig warten, ob der Meister ihr Spiel *très très bien, très bien, bien, bon* oder gar nur *pas mal* findet, oder ob er sich gar unter den Zuhörern verliert, um mit einer auffallend blonden Flötistin sicherlich interessante Bemerkungen auszutauschen.

Das Rahmenprogramm war hervorragend, die zweimal wöchentlichen Dozentenkonzerte von bleibendem Eindruck, Ehrerbietung und Bewunderung für Jean-Pierre Rampal gingen gesteigert aus der Kurszeit heraus — trotz für manchen ungelöster flötistischer Probleme. Ricarda Bröhl

Unlauterer (Flöten-)Wettbewerb

Concours international „G. B. Viotti“ in Vercelli, Mitglied der renommierten Genfer *Fédération des Concours Internationaux de Musique*, der vorjährige Flötenwettbewerb, seriös für sich werbend, die internationale Besetzung der Jury, die Anonymität und Chancengleichheit der Bewerber, ein hohes Anforderungsniveau garantierend!

FRESCOBALDI – UCCELLINI – LEGRENZI – VITALI



Phalesio-Ensemble:

Winfried Michel Blockflöte
 Guido Klemisch Blockflöte
 Chris Farr Cembalo
 Nicolas Pap Kontrabaß

„... ungeheuer engagiert und temperamentvoll ...“
 (Aachener VZ.)

„... besticht durch rhythmische Sicherheit und ausgewogenes Klangbild.“ (La Stampa, Turin)

„... durchsichtig und voller Formsouplesse ...“
 (Het Vaderland, Den Haag)

Lorby Dokumentar-Tonaufnahmen Best.-Nr. Bi-851

Vertrieb: KRAS B. V., Hombergstraat 30, St. Joost-Echt/Niederlande, Telefon (04754) 27 46

Man reist dorthin, besitzt eine solide, mehrfach examinierte Ausbildung, eine mehrjährige Lehrtätigkeit und vielseitige erfolgreiche Konzerterfahrungen, kurz: reichlich Voraussetzungen. Und die Realität dieser Veranstaltung?

Die Jury setzt sich überwiegend aus italienischen und französischen international wenig bekannten Namen zusammen. Wichtige Informationen werden nur italienisch und mündlich weitergereicht; d. h. eine Probe mit dem Pianisten wird nur durch Zufall dem Sprachkundigen zuteil. Einer der beiden Pianisten, die ca. 50 Flötisten zu begleiten haben, beherrscht den Orchesterpart des G-dur-Flötenkonzerts von Mozart nach zwei Vortragstagen immer noch nicht ganz. Man wird schon im 1. Durchgang — ohne Vorhang — von der Jury in deutscher Sprache angesprochen; der die Bewerber allein kennende Sekretär sitzt unter den Juroren. Man hat bereits nach dem ersten Durchgang beobachtet, wie einige romanische Bewerber von Juroren umarmt werden. Zutiefst betroffen macht jedoch die Tatsache, daß die Musikalität des Vortrags die Jury nicht zu interessieren scheint, weder das Gesamtverständnis der Stücke, weder Intonation noch Phrasierung oder gar das Zusammenspiel bei Bewerbern wie Begleitern, dafür jedoch Lautstärke und Tempo der Wiedergabe.

Die Summe der Erfahrungen von Vercelli läßt sich nur als Appell formulieren: die Genfer Fédération muß sich überlegen, ob ein solches Spektakel, wie es letztes Jahr in Vercelli abgelaufen ist, in Zukunft noch in ihren Rängen zu dulden ist.

Christoph Haarmann

Musikerzieherische Breitenarbeit in Australien

Wer sich über das Musikleben auf dem fünften Kontinent ein Urteil bilden, es womöglich vergleichen will mit dem im traditionsbeladenen Europa oder in Normamerika, der wird nicht umhin können, die historische Entwicklung Australiens zu berücksichtigen. Seit knapp 400 Jahren überhaupt bekannt, wurde das in seinen einzelnen Regionen sehr unterschiedliche Lebensbedingungen bietende Land erst seit etwa 200 Jahren durch Einwanderer vor allem aus Europa besiedelt — zunächst als Strafkolonie, später in freier Kolonisierung. Und die Siedler hatten fürs erste ganz andere Sorgen, als ein organisiertes Kulturleben auf die Beine zu stellen.

Wandel begann sich anzubahnen im Verlauf der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts. So wurde schließlich im Jahre 1938 *Victor McMahan*, damals Professor für Querflötenspiel am Konservatorium in Sydney, von der Schulbehörde des Bundesstaates Neu Südwales beauftragt, in den allgemeinbildenden

Schulen instrumentalen Musikunterricht einzuführen und zunächst zu diesem Zweck interessierte Lehrer mit dem Blockflötenspiel vertraut zu machen.

Erster Erfolg solchen Beginns musikalischer Jugend- und damit Breitenarbeit zeigte sich schnell. Schon zu Beginn des zweiten Weltkrieges lernten einige tausend Schulkinder Blockflöte blasen. Da aber die Instrumente aus Übersee importiert werden mußten und die Importe durch die Kriegereignisse ausblieben, erlahmten die verheißungsvoll begonnenen Aktivitäten und wären womöglich erloschen, wenn nicht aus der Not heraus eine vorerst bescheidene inländische Instrumentenproduktion in Gang gekommen wäre.

Nach dem Ende des Krieges nahmen die Initiatoren des schulischen Instrumentalunterrichts, zu denen auch *Frank Higgins* gehört, der damals im Bundesstaat Victoria wirkte, den beinahe verlorenen Faden wieder auf. Ihnen und ihren Mitarbeitern ist es im wesentlichen zu verdanken, wenn heute sich überall an maßgebender Stelle die Erkenntnis durchgesetzt hat, daß musische Bildung im allgemeinen und Musizieren im besonderen wesentliche Faktoren darstellen für die individuelle Persönlichkeits- und Charakterbildung. Und in Konsequenz dessen ist das Angebot an musikalischer Ausbildung auf allen Stufen breit gefächert.

Zwar gibt es ein System wie das der deutschen Musikschulen in Australien nicht. Aber die Schüler der allgemeinbildenden Schulen haben Gelegenheit, im Rahmen ihres Ganztagsunterrichts auch Musikunterricht zu bekommen und das Spiel eines oder mehrerer Instrumente zu erlernen. Und sie können Musik auch als Prüfungsfach wählen. Je nach Leistungsstand werden die Schüler an den einzelnen Schulen zu Instrumentalgruppen zusammengefaßt, und in den verschiedenen Regionen der großen Städte besteht in der Regel außer einer Bläsergruppe und einem Blockflötenchor auch ein Orchester in mehr oder weniger kompletter symphonischer Besetzung.

Erwachsene können in Abendkursen der Volkshochschulen am Instrumentalunterricht teilnehmen, der in Gruppen bis zu 20 Teilnehmern erteilt wird. Allerdings gibt es das nicht umsonst: für 75 Minuten Unterricht pro Woche zahlt man etwa DM 100,— pro Semester!

Um einem empfindlichen Mangel an ausgebildeten Musiklehrern abzuhelfen, ist Musik als Haupt- und Nebenfach an allen Lehrerbildungsanstalten eingeführt. Der bereits erwähnte Frank Higgins übrigens benutzte die Gelegenheit seiner Berufung zum Leiter der Musikabteilung am Burwood Teacher's College (1960), dort Blockflötenspiel als Pflichtfach für seine Studenten einzuführen. Von den Hauptfachstudenten wird erwartet, daß sie das Instrument im Solo- wie

im Gruppenspiel beherrschen und sich darüber hinaus auch mit dem Spiel von Renaissanceinstrumenten befassen.

Was das Blockflötenspiel angeht, so ist es seit neuestem sogar an der Universität heimisch geworden: *Max Cooke*, Professor an der Universität von Melbourne und Dekan der dortigen Musikfakultät, hat es als Haupt- und Nebenfach in das Studienangebot aufgenommen. Die Ausbildung hier ist umfassend und dauert bis zum Examen in der Regel 4 Jahre. Nebenbei bemerkt verfügt die Universität Melbourne über die z. Z. bedeutendste Sammlung von Renaissanceinstrumenten aller Art in Australien. Jürgen Lenfer

Neues aus Japan

Dank Presse, Rundfunk und Fernsehen ist auch in Europa sattsam bekannt, welche Rolle Musikausbildung und insbesondere Musikerziehung in Japan spielen. Seit Jahrzehnten besteht ein lebhafter Austausch europäischer und japanischer Künstler. Überwog dabei ursprünglich die Tätigkeit von Europäern in Japan, so hat sich der Trend seit einiger Zeit offenbar umgekehrt: In zunehmendem Maße machen japanische Instrumentalisten und Dirigenten in Europa und Amerika von sich reden.

Das wäre nicht möglich ohne eine ausgezeichnet geplante und durchgeführte Musikerziehung auf breiter Basis und von Kindesbeinen an. Etwas von deren Effektivität ist der Blockflöte zuzuschreiben, die seit etwa zehn Jahren im Musikunterricht der Grundschulen eingeführt und seitdem ganz allgemein an Beliebtheit enorm gewonnen hat. Ist jedoch erst einmal der Grundstein musikalischer Fertigkeiten gelegt, dann wird Musiziermaterial gebraucht, das zunächst nur auf dem Importwege zu erhalten war. Erst in jüngster Zeit begannen japanische Verlage auf diesem Gebiet aktiv zu werden und Lizenzausgaben europäischer und amerikanischer Publikationen für den japanischen Markt herauszugeben sowie Blockflötenkompositionen zeitgenössischer japanischer Komponisten zu veröffentlichen.

Einer dieser Verlage, die sich der Bereitstellung von Blockflötenliteratur angenommen haben, ist Zen-On Music Co., Tokio. Hier erschienen an zeitgenössischen japanischen Kompositionen unter anderen „Meditation“ für Alt-Blockflöte solo und „Lamentation“ für 4 Blockflöten von *Rychei Hirose*. Hirose setzt dabei das Gespür der Japaner für feine Unterschiede in Tonhöhe und Zeitmaß kompositionstechnisch um und erreicht so eine der Tuschemalerei vergleichbare Ausdruckswelt. Auch eine Komponistin ist mit von der Partie: *Kikuko Masumoto*, die in ihrer „Pastorale“ für Tenor-Blockflöte solo arabische Melodik verarbeitet.

Zu den bei Zen-On erschienenen Neuausgaben alter europäischer Musik gehören unter anderen die *Ricercate* von *Virgiliano* (s. Notenbesprechung) sowie eine kommentierte Übersetzung des „Versuch ...“ von *Quantz* ins Japanische von T. Arakawa.

Und die Initiativen auf dem Gebiete der Blockflötenmusik haben auch zur Edition einer Zeitschrift geführt. „Recorder“ erscheint 1976 im sechsten Jahr (ebenfalls bei Zen-On). Die Vierteljahresschrift ist sorgfältig herausgegeben und hat hohes Niveau. Auch hier zeigt sich, daß in Japan auf diesem Gebiet bereits viel erreicht ist. Dabei widmet sich „Recorder“ nicht nur der Blockflöte in Berichten über Konzerte, Kurse, Arbeit in Musikschulen, Interviews mit Spielern und Lehrern, in Artikeln über die Blockflöte bei Händel oder in Telemanns Kantaten, oder in Übersetzungen aus Hotteterre. In den ersten Hefen des Jahrgangs 1976 finden wir daneben ausführliche Arbeiten über die Kultur des Mittelalters, der Renaissance und des Barock in Europa, über europäische und amerikanische Instrumentensammlungen, über Bläserartikulation und Manierismus. Das zuletzt erschienene Heft enthält außerdem eine Beilage mit Zeichnungen und Angaben zu mehr als zwanzig historischen Cembali.

T. Arakawa

*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

Melos, B. Schott's Söhne, 6500 Mainz. Nr. 5/76

Nachdem in den letzten TIBIA-Nummern der Aufsatz von Martin Saßmann über den Cembalobau erwähnt worden war, jetzt zu einem Aufsatz von Arnold Werner-Jensen „Was ist ein Cembalo? Anmerkungen zur Problematik des Cembalobaues in unserer Zeit“, der einen vollständigeren Überblick gibt. Besonders verwundert Werner-Jensen, daß das Werk von Frank Hubbard, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge/Mass. 1965, in Deutschland so gut wie unbekannt ist und daß sogar das Musiklexikon MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart) die Rekonstruktionsbewegung des Cembalobaues, in der Bundesrepublik angeführt von Schütze und Skowronek, nicht mal erwähnt.

Wie gesagt, es geht hier um die historischen Vorbilder und um den Ton, d. h. um die sogenannte kurze Mensur, sprich weniger Saitenspannung, im Klang farbiger und durchsetzungsfähiger.

Die alten Instrumente sind im Holz verhältnismäßig dünn und elastisch und die Resonanzböden nicht lackiert. Das alte Cembalo hat das 18. Jahrhundert nicht überlebt. Es war aber das erste historische Instrument, das in der romantischen Epoche wiederentdeckt wurde, und zwar von Erard und Pleyel in den 80er Jahren in Paris. Allerdings orientierten sich diese Nachbauten dann am modernen Klavierbau, um die Instrumente „kräftiger“ zu machen — also mehr Saitenspannung und eine schwerere Konstruktion. Der Anführer dieses neuen Typs von Cembalo ist dann des weiteren die Firma Neupert, und mit ihr setzt sich Werner-Jensen kritisch auseinander. Auch das moderne 16-Fuß-Register — als Bereicherung gedacht — trage in Wirklichkeit nur zur „Verunklarung“ bei. Das historische Cembalo hätte es nicht gebraucht. Werner-Jensen ist darüber hinaus aber nicht der Meinung, daß die Anlehnungen an die historischen Vorbilder sklavisch sein müssen. Plastikspringer aus Kunststoff und Federkiele aus Delrin seien ein wirklicher Gewinn. Er verwirft das moderne Cembalo auch nicht, nur sei es ein ganz anderes Instrument, das parallel durchaus seine Existenzberechtigung habe.

Das Musikinstrument, Klüberstraße 9, 6000 Frankfurt (Main). Nr. 11/76

Einige interessante Zahlen über den Bestand an Musikinstrumenten in der Bundesrepublik Deutsch-

land: Von Oktober 1971 bis Februar 1976 nahm der Bestand an Flöten (zu 90% Blockflöten) von 4,6 auf 7,8 Millionen zu (also zwischen 500 000 und 600 000 jährlich — das ist absolute Spitze!). Zum Vergleich: Bestand 1976

Geigen	0,9 Mill.
Gitarren	2,6
Handharmonikainstrumente	1,7
Mundharmonikas und Melodicas	6
Klaviere	1,4
elektronische Orgeln	0,6
und und und . . .	

Die Frage ist nur, welche Effektivität hinter diesen Zahlen steckt, denn Besitz ist ja nicht gleich Spiel, und Spiel ist auch nicht gleich Spiel. Insgesamt gibt es 25 Millionen Musikinstrumente in den deutschen Haushalten, die angeblich zu 85% auch tatsächlich gespielt werden. Demnach müßte jeder dritte Bürger irgendein Instrument spielen. Nun, ich habe in meiner Nachbarschaft mal rumgehört — Niedersachsen scheint ein unterentwickeltes Land zu sein, oder die Statistik ist größenwahnsinnig geworden nach dem Motto „Was sind wir doch für Kerle!“ Niemand bestreitet aber, daß — wie auch immer — die Musikbetätigung in der Bundesrepublik in den letzten 10 Jahren sich vervielfacht hat.

Am Rande: Für Freizeit gaben die Haushalte 1974 58 Milliarden DM aus = DM 206,— pro Haushalt — ziemlich an letzter Stelle rangieren Foto und Filmen mit DM 4,73 und Musikinstrumente mit DM 2,83. Immerhin aber besaßen im Frühjahr 1976 44% aller Haushalte (22,1 Millionen) Musikinstrumente, an der Spitze Baden-Württemberg, kleinere Orte, Haushalte mit 5 Personen, deren Ernährer Beamter ist und netto DM 2500 verdient, wobei die Kinder unter 18 sind und die Hausfrau Mittelschulbildung hat.

Instrumentenbau

F. Schmitt oHG, Postf. 243, 5200 Siegburg. Nr. 6/76

Das Heft enthält einen Aufsatz des Braunschweiger Akustikers Werner Lottermoser mit dem Titel „Rauhe Innenwände von Blasinstrumenten verändern den Klang — Ein Beitrag zur Akustik der Flöten“. Der Verfasser gibt zunächst eine Übersicht über die einschlägigen grundsätzlichen akustischen Forschungen seit 1940 und stellt fest, daß wegen des erheblichen mathematischen Aufwands die Hersteller davon in der Praxis keinen Gebrauch machen. Hierzu sei ge-

sagt, daß es nicht nur der mathematische Aufwand ist, sondern daß sich vor allem die letzten Feinheiten im Holzblasinstrumentenbau, auf die es gerade ankommt, der derzeitigen Physik noch entziehen.

Neben Rohrlänge, Rohrweite und anderem beeinflussen auch Feuchtigkeit und CO₂-Gehalt der Atemluft, die Temperaturabnahme vom Blasloch bis zum Rohrende und die Oberflächenbeschaffenheit der Innenwandung die Tonhöhe eines Holzblasinstruments. Rauigkeit der Innenwandung bremse vor allem Wellen höherer Frequenzen. Hier ist natürlich einzuwenden, daß beispielsweise der grundtönige Charakter bzw. der weiche Klang zum Teil beabsichtigt ist. Der akustisch „reine“ Klang ist ja erst eine Sache des 19. Jahrhunderts bzw. eine Stilfrage.

Lottermoser weist auch auf die „die stehende Welle beeinflussenden“ Rohransätze für Grifflöcher hin und empfiehlt Grifflochdellen, die die Fingerkuppen bis an die Innenwandung führen sollen, um diese Innenwandung möglichst ununterbrochen zu haben. Bei Blockflöten — und hierauf bezieht sich der Autor in erster Linie — verwenden die „klassischen“ Instrumente gerade das umgekehrte Verfahren, indem die Grifflochansätze zur Wandung hin konisch ausgeweitet sind.

Zuletzt stellt der Autor noch die Frage, warum man bei der Intonation von Blockflöten im Windkanal (um die „Bandbreite“ der Windkanalhöhe gegenüber dem Labium zu erweitern) nicht mit den sogenannten Kernstichen (Rillen in Längsrichtung) arbeitet wie beim Orgelbau (in dem sie übrigens auch mehr eine Pflusch- als eine Meistertechnik sind). Hierzu muß gesagt werden, daß Orgelpfeifen nur auf einen Ton „getrimmt“ werden, während Blockflöten durch zwei Oktaven ansprechen sollen. Versuche haben nicht ergeben, daß Kernstiche hier einen Vorteil bringen, vor allem nicht für die hohen Töne, obwohl man solche Kernstiche gelegentlich auch an alten Instrumenten findet. Hohner verwendet sie neuerdings als „Tropfenrillen“ . . .

Early Music, Oxford Univ. Press, Press Road, Neasden, London NW10ODD. Nr. IV/1976

Diese Nummer enthält ein separates „Register of Early Instruments and Makers“, in dem — international — die Hersteller alter Instrumente genannt sind, u. a. von Chitarrone, Drehleier, Dudelsack, Dulcimer über Gemshorn, Kuhhorn, Portativ bis zu Zinken. Diese Liste ist mit außergewöhnlicher Sorgfalt zusammengestellt und erwähnt vor allem auch die vielen, vielen kleinen Hersteller im In- und Ausland. Wer also einen Dudelsack aus Spanien, eine Epinette des Vosges, eine Einhandflöte aus der Provence, eine

Vihuela oder eine Tromba Marina haben will, findet hier die Adresse.

Es ist interessant zu lesen, wieviele Leute sich mit dem Bau historischer Instrumente befassen. Viele der Genannten üben diese Tätigkeit aber nicht hauptberuflich aus. - m -

Recorder & Music Magazine, 48 Great Marlborough Street, London W1, England

In Nr. 6 des Jahrgangs 1976 berichtet Eugene Reichenthal unter dem Titel *Partial Venting* über eine spezielle Blockflötentechnik, die von den meisten Spielern bisher nur für das Daumenloch und die beiden untersten Grifflöcher angewendet wird: das nur teilweise Decken von Grifföchern bzw. deren allmähliches Öffnen und Schließen. Damit können vor allem Verbesserungen der Intonation, der Klangfarbe, des Legatospiels und differenziertere dynamische Abstufungen erreicht werden. Doch werden als Begründung für die Empfehlung der nicht immer ganz einfachen Hilfsgriffe auch genannt leichtere Ausführbarkeit des Vibrato, geringerer Atemverbrauch und damit die Möglichkeit, Töne länger auszuhalten, günstigere Fingersätze, die zu mehr Geläufigkeit führen, zu mehr Sicherheit bei schnellen Passagen und zu gestochenerer Artikulation. Ausdrücklich wird darauf hingewiesen, daß eine sichere technische Grundlage mit normalen Fingersätzen Voraussetzung ist für das Spiel auf höherem Niveau, und daß Spezialfingersätze erst dann angewendet werden sollen, wenn gewährleistet ist, daß Unzulänglichkeiten in Intonation oder Artikulation nicht die Folge unbeherrschter Atemführung sind. Die Ausführungen Reichenthals werden durch ausführliche Beispiele verdeutlicht. h-r

International Double Reed Society Journal, Department of Music, Mich. State Univ., East Lansing, Mich. 48824, USA. Nr. 4/1976

Diese Zeitschrift zu loben, hieße Weizen nach Michigan zu tragen. Sie verdient eine weitere Verbreitung unter den Rohrbläsern. Im vorliegenden Heft finden sich erwähnenswerte Aufsätze über die Geschichte der Fagott-Rohrblattherstellung vom Ende des 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Intravaia), über den Luftspalt im Doppelrohrblatt (Palmer), über Tonhöhenstabilität beim Oboblasen (Thomas), über röntgengefilmte Atemwege beim Flöten- und Oboenvibrato sowie eine Übersicht über zeitgenössische Fagottliteratur (Lottridge) und „Re-

cital Programs for the New Type of Oboist" (Lehrer). Und schließlich schreibt unser Mitarbeiter Karl Ventzke über die deutsche Zeitschrift „Die Oboe“, die zwischen 1928 und 1931 erschienen ist.

Das Unterorgan des „... Journal“, „To the World's Oboists“ Nr. 2/1976, bringt ein Interview mit dem amerikanischen Oboisten Robert Bloom, von dem der Dirigent William Steinberg sagt: „He's the best!“ - m -

BUCHER

Daniel Speer: Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt (1697). Leipzig: Edition Peters (Peters Reprints), 1974. 11 und 320 S. Ln., DM 75,—

Speers musikalisches Kleeblatt ist vierblättrig, das heißt, es hat vier Hauptteile, deren dritter beschreibt, wie man „Allerhand Instrumenta greiffen und blasen lernen kann“. Die Reihenfolge der Blasinstrumente entspricht ganz der zu seiner Zeit noch gültigen Hierarchie. Auf Trompete, Pauke und Posaune folgen erst Zink, Fagott und Baßfagott, Quartflöte und Flageolet. Die Quartflöte ist eine in C stehende Blockflöte. Die Griffabelle gibt den Umfang mit zwei Oktaven an. Statt Spielanweisungen finden sich mehrstimmige Stücke für Zinken und Flöten, weiter auch Sonaten für drei Fagotte. Neben den zeitgemäß kärglichen Beschreibungen für die Bläser ist der „Unterricht“ als erstes Kompendium der gesamten Musikpraxis im deutschen Sprachraum eine Fundgrube, wird doch hier das gesamte Grundwissen für jeden Berufsmusiker ausgebreitet. Die Grundhaltung Speers ist nicht die der theoretischen Erörterung, sondern die der praktischen Ratschläge. Für den heute immer notwendigeren Rückgriff auf die Quellenwerke zur Aufführungspraxis alter Musik war dieser Reprint notwendig. Der vorzüglich hergestellte Band bringt außer dem Faksimile der Originalausgabe (Ulm 1697) auch ausgewählte Abschnitte der Ausgabe Ulm 1687, dazu ein Nachwort von Isolde Ahlgrimm sowie Biographie und Werkverzeichnis (Felix Burkhardt). D.

Betty Bang Mather and David Lasocki: Free Ornamentation in Woodwind Music 1700—1775. New York: McGinnis & Marx. 160 S. brosch., US \$ 15.—

Eine Anthologie mit Einführung — so lautet der Untertitel dieser sehr instruktiven Zusammenstellung. Sie kann als Ergänzung des Bandes über Interpretation französischer Barockmusik der hier mitbeteiligten Verfasserin angesehen werden (s. TIBIA 2/76). Während die kurze und klare Einführung den Quellen, stilistischen Elementen der Verzierungen, auch ihren geographischen Besonderheiten sowie Bezügen zu Formen und Gattungen gilt, bilden 125 Seiten

Notenbeispiele den Hauptteil. Sie entstammen vorzugsweise Kompositionen und Lehrwerken für Flöte und Oboe. Das Prinzip ist bereits von Telemanns Methodischen Sonaten bekannt: der verzierten Zeile ist die unverzierte unterlegt. Ihm folgen auch die Autoren sowohl durch die Methode des Entkleidens einer kolorierten Melodie als auch des Zusammenstellens unterschiedlicher Versionen eines oder mehrerer Komponisten. 66 Muster aus der Literatur von Corelli bis Blavet sind hierfür mit Fleiß gesammelt und geordnet worden. Die Reichhaltigkeit und Anschaulichkeit des Materials wird dem lehrreichen Band die schnelle Verbreitung sichern, die er verdient. D.

David Munrow: Instruments of the Middle Ages and Renaissance. 95 Seiten 28×28 cm Paperback, mit über 200 einfarbigen Abbildungen. London: Oxford University Press, 1976. £ 3,95

Das vorliegende Werk ist die Enzyklopädie des historischen Instrumentariums bis zum Barock, auf die die Praktiker seit langem warten. Das Werk kündigt sich selbst an mit den Worten: „Woher kommt das Krummhorn? Wie entwickelte sich die Posaune? Was ist der Unterschied zwischen einer Zister und einer Gitarre? Wem klingt ein Konsort von Ranketten ähnlich? Diese und eine Fülle von anderen Fragen werden beantwortet in diesem umfassenden Führer durch das Instrumentarium vor 1600.“ Darüber hinaus gibt das Werk auch wertvolle aufführungspraktische Hinweise.

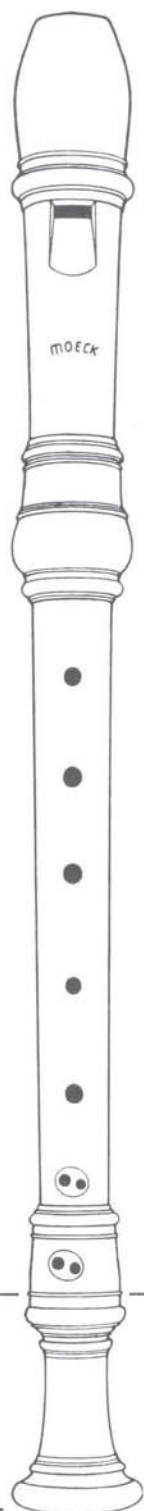
David Munrow — selbst Praktiker par excellence — hat es verstanden, all diese Fragen in zwar knapper, aber für den Zweck erschöpfender Weise anzusprechen und die Stofffülle in eine übersichtliche Form zu bringen, wobei besonders zu betonen ist, daß der Text auch für Leser, deren Muttersprache nicht das Englische ist, leicht zu lesen ist.

Aus einer Anzeige in EARLY MUSIC, April 1976, Seite 170, ist zu entnehmen, daß die Firma EMI Records Ltd. (EMI House, 20 Manchester Square, London W. 1) dazu zwei Schallplatten plant, die auch mit dem Buch zusammen angeboten werden sollen, eine zu erwartende gute Ergänzung.

MOECK

FLÖTEN

*Meisterinstrumente
nach barocken Originalen*



NEU IM PROGRAMM

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

Daß Munrow die Saiten- und Blasinstrumente der Volksmusik Süd- und Osteuropas und des Vorderen Orients in unmittelbare Verbindung setzt mit den mittelalterlichen Instrumenten, mag manchem Wissenschaftler den Zeigefinger entlocken. Ich finde es in dieser Form legitim (vgl. auch meine Besprechung des Aufsatzes von Christian Ahrens). Dieses Feld sollte von Musikwissenschaftlern durchaus noch intensiver beachtet werden.

Munrow interessiert die Materie in erster Linie als Ganzheit und „Entwurf“ (womit sich die Detail-Wissenschaftler seit längerer Zeit so schwer tun), insofern sei es ihm auch verziehen, daß er sich vornehmlich auf die englische Literatur stützt.

Eine Reihe von Kleinigkeiten wäre anzuführen. Ich beschränke mich hier auf die Holzblasinstrumente. Das („französische“) Flageolet ist nicht von Juvigny Ende des 16. Jahrhunderts erfunden worden (S. 12), sondern ein Instrument aus der älteren Volksmusik. In der genannten Quelle ist von Gott Pan, dem „klassischen“ Erfinder der Flöten, die Rede. Ein dummer Lesefehler, der sich seit Burney (1789) mit Bravour durch die Literatur schleicht. Der „traditional recorder from Norway“ ist nur in der Form traditionell, ansonsten ist er eine moderne Sopranflöte.

- m -

Wolfgang Voigt: Untersuchungen zur Formantbildung in Klängen von Fagott und Dulzianen. Regensburg: G. Bosse Verlag, 1975. 248 und 26 S. Br., DM 39,—

Voigt beschreibt die Klangunterschiede zwischen einem modernen Fagott und zwei Dulzianen physikalisch. Der stärkere Klang des Fagotts hängt mit der weiteren Bohrung des Instruments zusammen. Trotz größeren Obertonreichtums der Dulziane klingen diese aber in der Grundskala grundtöner als das Fagott, was der Autor auf den stärker ausgebildeten Grundton, aber auch auf „das Maximum des 1. Formanten“ bei tiefen Teiltönen zurückführt. Den weniger „markanten“ Klang der Dulziane verursacht dagegen die größere Breite dieses Formanten im Obertonspektrum; beim Fagott läuft er spitzer zu. Insofern kann das Fagott melodische Linien deutlicher zeichnen. Hinzu käme beim Dulzian die klangliche „Unausgeglichenheit“ durch Gabelgriffe und Halbdeckungen sowie bei einzelnen Tönen die Stärke ungeradzahlgiger Teiltöne. Man könne dies beim Dulzian durch ein Fagottrohr „verbessern“ (Stärkung im Bereich des 2. Formanten), umgekehrt weniger. Voigt schließt daraus mit Recht, daß beim modernen Fagott eine größere Rohrblatt-Unabhängigkeit erreicht sei im Sinne der Vereinheitlichung des Klanges im Rahmen der Orchestertradition der letzten 100

(150!) Jahre. Das richtet sich also gegen die Theorie, daß bei Blasinstrumenten die Formantenbildung im wesentlichen erst durch die Überlagerung von Anregungsspektrum (Rohrblatt) und Übertragungsfunktion der Röhre zustande käme. — Eine interessante Untersuchung. — m - m

W. Suppan — E. Brixel (Hsg.): *Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik, Graz 1974. Tutzing: H. Schneider, 1976. 319 S., DM 70,—*

Einen interessanten Beitrag zur Instrumentenkunde liefert Jürgen Eppelsheim mit seiner hervorragenden Darstellung über metallene Kontra- und Subkontrafagotte im 19. Jahrhundert. Nach den Fehlern und Ungenauigkeiten der bisher vorliegenden Literatur, woran sogar der „allwissende“ Curt Sachs nicht ganz unschuldig war, wird hier in sehr detaillierter Form eine Übersicht gegeben, an deren Gültigkeit man trotz teilweise nicht aufzufindender Primärquellen (Originalinstrumente) nicht zu zweifeln braucht.

Wenn auch genau genommen das Subkontrafagott der Hauptgegenstand der Untersuchung ist, so beansprucht doch die Darstellung der Kontrafagotte einen ganz überwiegenden Raum. Dies ist nur die logische Konsequenz der Tatsache, daß das Subkontrafagott sich als — reguläre — Ableitung „von oben her“ erweist. „Reguläre Ableitung“ — das hieß im Instrumentenbau des 19. Jahrhunderts: im Intervall der Quinte bzw. der Quarte aufeinander folgende Stimmlagen, deren Resultat möglichst weit gefächerte, besonders aber zur Tiefe hin ausgebaute Instrumentenfamilien waren.

Um 1835 nun datiert die Entwicklung eines neuartigen, aus Messing bestehenden Kontrafagotts mit Klappen (J. Stehle in Wien), dessen größter Vorzug „eine dreifache Stärke“ gegenüber herkömmlichen Kontrafagotten aus Holz war. Sehr interessant ist hierbei die unmittelbare Nähe zur Ophicléide, so daß J. Eppelsheim, trotz charakteristischer Unterschiede etwa hinsichtlich der Applikatur, von einer „Rohr-Ophicléide“ spricht und damit andeuten will, wie weit sich das neue Kontrafagott vom traditionellen Holzblasinstrumentenbau entfernte.

Den Abschluß einer Reihe von Weiterentwicklungen (und „Nebenprodukten“ wie z. B. dem „Claviatur-Contra-Fagott“) bildete das sog. „Tritonicon“ von Červený in Königgrätz (etwa 1855). Hierbei handelte es sich um ein metallenes Kontrafagott, dessen Handlichkeit durch mehrmalige Umlegung des Rohres erreicht wurde — ein Kunstgriff, der möglicherweise noch aus den dreißiger Jahren stammte (Stehle), andererseits auch eine neue Abgrenzung zur

Ophicléide andeutet. Während das Tritonicon wenigstens in einem Exemplar erhalten ist, sind vom Subkontrafagott (Basiston Sub-Kontra-B, eine Quart tiefer als das Tritonicon in Es) nur zwei Abbildungen erhalten; auch die Datierung ist unsicher, man nimmt 1867 an. Seine Aufgabe dürfte wohl hauptsächlich im Bereich der Militärmusik gelegen haben.

Ein etwas schwacher Trost für die doch recht dürftige Quellenlage sind die zeitgenössischen Berichte über die Klangeigenschaften des Subkontrafagotts; Zitat aus dem Jahre 1888: „Die Kraft des Tones ist erschütternd.“
Stephan Böllhoff

Bernhard Bröchle: Musik-Bibliographien für alle Instrumente. München: B. Bröchle Edition, 1976. 96 S. Ln., DM 20,—

Das hübsch aufgemachte handliche Bändchen ist eine Bibliographie der Bibliographien. Sympathisch daran ist der auch auf den Praktiker ausgerichtete Zuschnitt. Es finden sich für ihn Hinweise auf Literaturzusammenstellungen für sein Instrument ebenso wie spezielle Discographien oder Bibliographien für Stil- oder Länderbereiche. Die 297 Titel bringen alles Wesentliche. Der Autor ist Realist genug, keine Vollständigkeit zu beanspruchen, er bittet im Gegenteil um ergänzende Hinweise. (Da wäre der kommentierte Almanach der Hausmusik von Lemacher-Schmidt zu nennen.) Da auch Literaturverzeichnisse aus Dissertationen oder Aufsätzen angeführt werden, war wohl nicht zu vermeiden, daß auch mal Unwesentliches mit aufgenommen wurde (No. 152). Wichtige Indices zu Musikinstrumenten wären da vielleicht doch besser gewesen. D.

Catalogue de l'Exposition d'Instruments de Musique des XVIe et XVIIe Siècles appartenant au Musée Instrumental de Bruxelles. Chateau de Laarne: Septembre-Novembre 1972. 184 Seiten, kartoniert, Kunstdruck mit vielen einfarbigen Abbildungen. (Zu beziehen über Uitgeverij Frits Knuf B. V., Postbus 20, NL 2707 Buren. Hfl. 36,—)

Die Kataloge der Musikinstrumentensammlung Brüssel (1880—1922) sind nicht mehr erhältlich und auch zu wenig anschaulich. Insofern füllt die vorliegende Veröffentlichung eine kleine Lücke, indem sie schöne Stücke der Sammlung beschreibt und abbildet (ich will hier nur auf die Holzblasinstrumente eingehen), so unter den Blockflöten die Säulenflöte von Hans Rauch von Schrott und drei weitere Tenor- und Baßflöten und auch das berühmte Knochenflageolet der Sebastiansgilde von Lokeren und den Baßschwegel, zwei Renaissance-Querflöten, drei

Krummhörner, Schalmeien und Pommer, einen Alt-Dulcian, ein Renaissance-Ranckett und etliche Zinken einschließlich Serpent.

Leider werden keine Umfänge angegeben, wie sich überhaupt die Veröffentlichung ein bißchen im „Showgeschäft“ bewegt. Die Brüsseler Sammlung hätte aber Grund — bei ihren „verpflichtenden“ Beständen — mal etwas Erstklassiges auf die Beine zu bringen, oder genügt man sich darin, solche Schätze nur zu „verwalten“? - m -

Robert E. Eliason: Graves & Company. Musical Instrument Makers. Dearborn, Mich./USA: The Edison Institute, 1975. 24 S. mit vielen Abb., geb. § 1.25

Eliason gibt eine kurze Monographie über Graves & Co., den ersten großen Blasinstrumentenhersteller der USA, um 1824 im Staate Vermont gegründet. Samuel Graves (1794—1878), ein Abkömmling eines englischen Einwanderers vor 1659, war — aus dem Mechanikergewerbe kommend wie Boehm — der erste USA-Blasinstrumentenmacher, der den europäischen Importen Paroli bot. Es war auch die Zeit des Entstehens der *local militia music bands in drills and parades*. Um 1830 zog die Firma nach Winchester in New Hampshire um, wofür unter anderem auch die mögliche Benutzung von Wasserkraften für den Maschinenpark maßgebend gewesen sein dürfte. Zu den ersten Compagnons gehörte Charles Alexander, und als Brandmarke wurde ein Adler kreiert.

Bis 1830 wurden hauptsächlich Trommelflöten, Piccolos, große Flöten und Klarinetten hergestellt, vornehmlich nach englischen Modellen kopiert. Wohl durch die aufkommenden Boehm-Modelle wie auch durch die Einführung der Ventile beim Blech verlagerte sich das Schwergewicht der Produktion ab 1830 auf die Blechblasinstrumente (man baute übrigens damals auch noch die in der Militärmusik gebräuchlichen Serpente).

Graves & Co., die später nach Boston übersiedelten, lassen sich noch bis 1877 nachweisen. 1875 wurde Conn gegründet, mit dem die neue Ära der amerikanischen Blasinstrumentenindustrie begann. - m -

Neuaufgaben von Philip Bate's „The Oboe“ und „The Flute“

Philip Bate (geboren 1909), der neben den genannten Werken auch noch „The Trumpet and Trombone“ in der enzyklopädischen Reihe „Instruments of the Orchestra“ bei *Benn, London*, und *Norton, New York*, beigetragen hat, war ursprünglich Geologe, ehe er zur Musik kam. Seine berühmte Instrumentensammlung vermachte er der Universi-

HEINRICHSHOFEN

Neuerscheinungen

BLOCKFLÖTE

GIOVANNI MARIA BONONCINI

Sonata a tre op. VI Nr. 9
für 2 Sopranblockflöten und Basso continuo (Klaus Rennicke)
DM 7,50 (3381)

FRANCESCO ANTONIO BONPORTI

Sonata a tre op. IV Nr. 9
für Alt- und Tenorblockflöte und Basso continuo (Klaus Rennicke)
DM 7,50 (3418)

DIETRICH ERDMANN

Aphorismen für Altblockflöte und Klavier
DM 12,— (8597)

PETER HEILBUT

Übungen für Blockflötenquartett
DM 4,50 (3430)

PETER HOCH

Zeilen. Sequenzen für Sopranblockflöte
DM 7,— (1441)

MARIANNE LÜTHI

Die Altblockflöte

Ein methodischer Lehrgang bis zum meisterlichen Spiel in fünf Heften
Heft 3: DM 8,— (3425)

WOLFRAM WAECHTER

Studien und Übungen

Atmung, Artikulation und Grifftechnik für Fortgeschrittene auf der Altblockflöte
DM 8,— (3428)

QUERFLÖTE

MARTIN CANNABICH

Sonata e-Moll für Flöte und Basso continuo (Peter Anspacher)
DM 10,— (1349)

PETER VON WINTER

Konzert d-Moll

für Flöte und Orchester (Peter Anspacher)
Ausgabe für Flöte und Klavier
DM 15,— (8946)

KAMMERMUSIK

GILBERTO BOSCO

Le tombeau d'Angleterre

für vier Blockflöten (SATB), Viola und Cembalo
Kpl. DM 18,— (9036)

AMICO DOLCI

Nuovo Ricercare 6

für Blockflöte, Violine und Violoncello
Kpl. DM 15,— (1413)

Wilhelmshaven · Postfach 620

Conrad
Mollenhauer
Blockflöten
Boehmflöten



tät Oxford. Mit Anthony Baines, Lyndesay G. Langwill und Geoffrey Rendall gehört er zu den Hauptköpfen der, wie ich es mal nennen möchte, englischen Schule der Holzblasinstrumentenkunde. Zwei seiner Bücher liegen in Neuauflage vor:

The Oboe. An Outline of its History, Development and Construction. London, 1956. 3rd edition, London, 1975. 236 Seiten geb. £ 4,50

In dieser Neuauflage hat Philip Bate, wie er schreibt, einige ältere Irrtümer korrigiert, einiges revidiert und anderes auf den neuesten Stand gebracht, vor allem auch die neuesten akustischen Forschungen berücksichtigt.

Die wichtigsten Kapitel dieses Buches sind: Die Vorläufer der Oboe — Die Barock-Oboe — Die Oboe im 19. Jahrhundert — Die heutige Oboe — Sonder-typen — Akustik — Material und Herstellung — Blastechnik — Berühmte Spieler — Bibliographie.

The Flute. A Study of its History, Development and Construction. London, 1969. 2nd impression, London, 1975. 268 Seiten geb. £ 4,50

Hier handelt es sich um einen unveränderten Nachdruck der Erstausgabe dieser übersichtlichen und meiner Ansicht nach auch besten Flötenmonographie, die die Querflöten-geschichte von den Anfängen über die Renaissance- und Barockzeit und über Boehm bis heute abhandelt und darüber hinaus ein Kompendium technischer und spieltechnischer Daten ist.

Ein besonderes Kapitel widmet Bate auch der Kontroverse zwischen Boehm und Gordon. Eine umfangreiche Bibliographie rundet das Werk ab. — m —

Neueingänge

David L. Busch: A Technical Comparison of an 1803, a 1916 and a 1968 Oboe und Related Reed-making and Performance Problems. Baton Rouge (Louisiana State Univ. Dissertation), 1972

Lothar Cremer: Vorlesungen über Technische Akustik, 2. Auflage. Berlin—Heidelberg—New York: Springer, 1975

Charles Russel Day: The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan, Delhi 1891. Reprint. New Delhi: B. R. Publishing Corp., 1974

Rolf und Uta Henning (Hsg.): Zeugnisse alter Musik (VIII). Musik-Graphiken aus mehreren Jahrhunderten, in Kalenderform für das Jahr 1977. Wuppertal: Verlag Dr. Schwarze, 1976. Lieferung durch Uta Henning, Bismarckstr. 32, 7140 Ludwigsburg (DM 17,80)

Helmuth Kröncke: Mechanische Schwingungen und Schall, 3. Auflage. Hildesheim: Lax, 1973

John Pearse: Dulcimer. (Wie man einen einfachen Dulcimer baut und wie man das Spielen auf diesem zaubernden alten Saiteninstrument ohne musikalische Vorkenntnisse erlernt.) Begleitmaterial zu einem Kursus „Music Room. Basteln und Musizieren mit John Pearse“, der von den III. Fernsehprogrammen der ARD gesendet wurde. Köln: Verlagsgemeinschaft Schulfernsehen, 1976

Wiesner-Balbach-Wilson: Orthodontics and Wind Instrument Performance. Washington (Music Educators Nat. Conference), 1973

NOTEN

Neues für die Unterstufe

Jakob van Eyck: 17 ausgewählte Stücke aus „Der Fluyten Lust-Hof“. Variationen für Sopran-Blockflöte solo, hsg. von Vilmos Leskó. Nr. 132259, DM 12,—

Tänze am Hofe von Valois, für 1 oder 2 Sopran-Blockflöten und Schlagwerk, hsg. von S. Balestracci. Ed.-Nr. 132261, DM 13,—

G. Ricordi & Co., Mailand—München

Mit van Eyck sollen, wie im Vorwort nachzulesen ist, vor allem Blockflötenspieler der Unterstufe angesprochen werden. Dennoch erscheint mir äußerst fragwürdig, eine Originalkomposition (auch wenn es sich um Variationsfolgen handelt) der Einfachheit halber auf das Thema sowie die einfachste Variation

zu reduzieren und dem Ganzen eine „Charakterbezeichnung“ wie *Allegro* aufzusetzen, um sie für Anfänger zugänglich zu machen (siehe Vorwort). Schließlich gibt es bereits zwei Editionen des „Fluyten Lust-Hof“, die allen Ansprüchen gerecht werden, und zum anderen wird für einen Anfänger ein einfacher Liedsatz oder Choral nicht leichter zu spielen sein dadurch, daß man ihn mit einer klassisch-romantischen Charakterbezeichnung versieht. — Für meine Begriffe keine „notwendige“ Publikation!

Etwas besser gefallen mir die „Tänze am Hofe von Valois“, die allerdings auf den ersten Blick ergiebiger erscheinen, als sie es tatsächlich sind. Das Heft enthält acht Tänzchen, die für den Anfänger recht nett zu spielen sind, und zwei „etüdenhafte“ Übungsstücke, die der „Orchésographie“ von Thoinot Arbeau

Stephen F. Goodyear

DIE NEUE METHODE FÜR DAS BLOCKFLÖTENSPIEL

Die „NEUE METHODE FÜR DAS BLOCKFLÖTENSPIEL“ von Stephen F. Goodyear ist eine Elementar-Schule. Sie geht von der Voraussetzung aus, daß der Lernende ohne musikalische Vorkenntnisse an das Studium herangeht.

In einer leicht verständlichen Sprache wird der Schüler mit den Grundbegriffen der Musiktheorie vertraut gemacht, lernt rasch Noten lesen und schreiben und ist in kürzester Zeit in der Lage, leichte Stücke vom Blatt zu spielen.

Auch Grifftechnik und Tongebung (Atemtechnik) werden anhand von leicht auffaßbaren, grafischen Darstellungen vom Schüler fast mühelos erlernt.

Dazu kommt, daß der Autor, der selbst jahrzehntelang vielen Tausenden von Kindern und Jugendlichen das Blockflöten-Spiel vermittelt hat, die Psyche junger Menschen aus der Erfahrung gut kennt und ihr in der „NEUEN METHODE FÜR DAS BLOCKFLÖTENSPIEL“ dadurch Rechnung trägt, daß er schon nach den allerersten Anfängen kleine Spielstücke und bekannte Volkslied-Melodien in den Lehrplan einbezieht, wodurch die Spielfreudigkeit angeregt wird und der Lernprozeß einem kleinen Abenteuer gleichkommt.

**Band I und II: Sopranblockflöte, Band III: Altblockflöte und
Band IV: Baßblockflöte (jeder Band DM 6,—)**

Erhältlich in allen Musikalienhandlungen und Musikfachgeschäften.

EDITION CORONA ROLF BUDE

HOENZOLLERNDAMM 54 a, 1000 BERLIN 33

(1588 erschienen) entstammen. Wenn auch die Tänze die vorhandene Anfängelliteratur zweifellos bereichern, so erscheint der damit verbundene Aufwand doch etwas übertrieben: die Sätze wurden transponiert; Umfänge, Metronomzahlen und eine ausgeschriebene Schlagwerkbegleitung wurden hinzugefügt. Vor allem die Schlagwerkbegleitung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Tänze doch meistens mit mehreren Instrumenten gespielt wurden — wenn aber mit Schlagzeug, dann improvisiert statt vorgeschrieben, was den Spaß an der Sache wesentlich erhöht. In gestraffterer Aufmachung hätte sich ein Hefchen im Kleinformat ergeben zu einem der Sache adäquateren Preis.

Böhm

Aurelio Virgiliano: Two Ricercate for Recorder (or other instruments), ed. by Frans Brüggen. Zen-On Music Co., Tokyo

Aus dem „Dolcimele“ des Virgiliano werden hier erstmals zwei Ricercate für die Altblockflöte (dem Titel nach für „allerley“ Instrumente) veröffentlicht. „Il Dolcimele“ ist ein umfangreicher italienischer Traktat aus dem 16. Jahrhundert, der neben Anweisungen zur Ornamentik, Organographie und Spielanleitungen eine Sammlung von Ricercaren enthält. Die Ausgabe zeichnet sich nicht nur durch sehr an-

sprechende Gestaltung, sauberen Druck und gutes Papier aus, sondern mehr noch durch die ausführliche Einführung in Stil, Edition und Wiedergabe dieser Musik einschließlich des Facsimiles beider Ricercate. (Das Ganze für umgerechnet knapp 5 Mark!) Beide Stücke, eines im perfekten, das andere im imperfekten Tempus, sind weitausladende Muster dieser Form, die den Umfang von zwei Oktaven voll ausnutzen und einen virtuosen Spieler erfordern. D.

Zeitgenössische Blockflötenmusik mit ad libitum-Elementen

Gerhard Braun: Rezitative und Arien für Tenor-Blockflöte solo. Ed. Nr. 1521, DM 8,50

Arnold Cooke: Suite für Sopran-, Alt- und Tenor-Blockflöte mit oder ohne Cembalo (Klavier). Ed. Nr. 1513, kpl. DM 16,—

Kazimierz Serocki: Impromptu fantase, für Blockflöten, Mandolinen, Gitarren, Schlagzeug und Klavier. Ed. Nr. 5160, Partitur DM 26,—

Wolfgang Stockmeier: Drei Episoden für Blockflöten-Ensemble.

— I: Musik mit Volksliedern, für 3 Alt-Blockflöten. Ed. Nr. 1514, kpl. DM 13,50

— II: Strukturen und Refrain, für Sopran-Blockflöte und 3 Alt-Blockflöten. Ed. Nr. 1515, kpl. DM 13,50

ROESSLER

BLOCKFLÖTEN

HISTORISCHE

HOLZBLASINSTRUMENTE



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



Blockflöten-Sonaten bei Bärenreiter

Auswahl

Anonymus um 1730

Drei Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Waldemar Woehl. HM 33, DM 13.—

Francesco Barsanti

Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Hugo Ruf

Sonate C-dur. HM 183, DM 10.—
Sonate c-moll. HM 184, DM 10.—
Sonate B-dur. HM 185, DM 10.—

Martino Bitti

Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Hugo Ruf
Heft 1: Sonaten g-moll, G-dur. HM 190, DM 10.—
Heft 2: Sonaten c-moll, a-moll. HM 191, DM 10.—

Cesar Bresgen

Sonatine F-dur op. 18/2 für Altblockflöte und Klavier. BA 1100, DM 8.—

Anne Danican-Philidor

Sonate d-moll für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Hugo Ruf. HM 139, DM 10.—

Johann Fischer

Vier Suiten (g-moll, F-dur, d-moll, B-dur) für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Waldemar Woehl. HM 59, DM 11.—

Greta Gebhardt

Kleine Sonate für Altblockflöte und Klavier. BA 1341, DM 8.50

Jaques Hotteterre (le Romain)

Suite e-moll (original c-moll) op. 5/2 für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Hugo Ruf. HM 198, DM 13.—

Rudolf Lerich

Sonatine g-moll für Altblockflöte und Basso continuo. BA 1909, DM 6.—

Jean Baptiste Loeillet (de Gant)

Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Johann Philipp Hinenthal
Heft 1: Sonaten a-moll op. 1/1, d-moll op. 1/2, G-dur op. 1/3. HM 43, DM 14.—
Heft 2: Sonaten B-dur op. 3/9, G-dur op. 4/9, C-dur op. 4/10. HM 162, DM 17.—
Heft 3: Sonaten e-moll op. 3/12, c-moll op. 4/11, a-moll op. 4/12. HM 165, DM 17.—

Francesco Mancini

Sonate d-moll für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Marcello Castellani. HM 220, DM 10.—

Benedetto Marcello

Sonaten op. 2 für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Jörgen Glode
Heft 1: Sonaten F-dur, d-moll. HM 151, DM 12.—
Heft 2: Sonaten g-moll, e-moll. HM 142, DM 12.—
Heft 3: Sonaten C-dur, B-dur. HM 152, DM 12.—

Karl Marx

Sonatine G-dur op. 48/6 für Altblockflöte und Klavier (oder Cembalo mit Viola da gamba ad libitum). BA 2692, DM 8.50

Jaques-Christophe Naudot

Sonate G-dur op. 9/5 für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Hugo Ruf. HM 182, DM 10.—

Bertin Quentin

Sonate d-moll op.1/2 für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Hugo Ruf. HM 186, DM 10.—

Sonaten alter englischer Meister

für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Hugo Ruf
Heft 1: William Williams: Sonate d-moll, Andrew Parcham: Sonate G-dur, William Topham: Sonate c-moll. HM 208, DM 14.—
Heft 2: William Croft: Sonate G-dur, Daniel Purcell: Sonate F-dur, Robert Valentine: Sonate B-dur. HM 209, DM 14.—

Georg Philipp Telemann

Vier Sonaten (F-dur, B-dur, f-moll, C-dur) für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Johannes Dietz Degen. HM 6, DM 13.—

Albert Thate

Suite für Altblockflöte und Cembalo (Klavier). BA 2101, DM 6.—

Francesco Maria Veracini

Drei Sonaten (F-dur, G-dur, d-moll) für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Franz Bär. HM 215, DM 20.—

Antonio Vivaldi

Il pastor fido. Sechs Sonaten op. 13 für Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Walter Upmeyer. HM 135, DM 20.—

Das vollständige Angebot der lieferbaren Ausgaben verzeichnet der Bärenreiter-Katalog 8 „Blockflöte“.

— III: Hör-Spiel, für 5 Alt-Blockflöten und Violine.
Ed. Nr. 1516, kpl. DM 24,—

Alle Moeck Verlag, Celle

Gerhard Braun, derzeit wohl der fruchtbarste unter den komponierenden Flötenspielern, bereichert mit seinen Rezitativen und Arien für Tenor-Blockflöte (Hans Martin Linde zugeeignet) das Repertoire des diesbezüglich etwas vernachlässigten Mitglieds der Blockflötenfamilie ganz ohne Zweifel. In fünf „Recitativen“, taktstrichlos aufgezeichnet, agogisch frei, verarbeitet er mit Geschmack und wohlndiert jeweils spezifische Sondereffekte. Jedem „Recitativo“ folgt eine „Aria“, metrisch notiert und mit konventionellen Spielarten bestritten, ausgenommen die Aria II: Rhythmus und Tempo dürfen hier nach Belieben abgewandelt werden. Für das Thema der Aria III ist zur Begleitung „quasi aus der Ferne“ ad libitum eine Akkordstimme vorgesehen. Die Feststellungen über die Intervallbehandlung Gerhard Brauns in der Besprechung seiner Spielstücke bestätigen sich, eher noch deutlicher, hier wieder. Obere Mittelstufe.

Der englische Altmeister Arnold Cooke hat im Gefolge seiner erfolgreichen Ensemblestücke (Suite für 4 Blockflöten, Quartett) nun eine Suite für 3 Blockflöten mit Cembalo ad libitum geschrieben. Für die Wiedergabe ohne Tasteninstrument sind in den Blockflötenstimmen Abweichungen eingeplant. Das sechssätzige Werk ist nicht nur in der Tonsprache Cookes Lehrer Hindemith verpflichtet, sondern auch dessen Trio aus dem Plöner Musiktag in Charakter und rhythmischem Gestus weitgehend nachempfunden. Für geübtere Spieler mittelschwer.

Kazimierz Serockis 1973 komponiertes Impromptu fantasque ist für 6 Blockflöten (Sopranino, Sopran, Alt, Tenor, Baß, Großbaß), 3 Mandolinen (ad lib. 6), 3 Gitarren (ad lib. 6), Klavier und Schlagzeug (zwei Spieler mit zwanzigerlei Instrumenten) geschrieben und in Abstandsnotation mit Sekundenangaben aufgezeichnet. Wegen des improvisatorischen Momentes bei der Realisation der meisten Klangwirkungen ist eine erhebliche zeitliche Toleranz einkalkuliert (Gesamtdauer 9'—11'). Mit einer reichen Palette von speziellen Arten der Tonerzeugung — die Erklärung der Symbole dafür füllt drei Partiturseiten — gestaltet Serocki einen planvoll vielschichtigen Entfaltungs- und Ablösungsprozess durchsichtig bis kompakt gehaltener Klangflächenbildungen. Erstmals seit Kagels Musik für Renaissanceinstrumente ist so wieder eine (und 1974 mit Serockis Concerto alla cadenza eine weitere) gewichtige Klangfarbenkomposition mit Blockflöten in größerem Zusammenhang entstanden. Die Partiturausgabe ist hervorragend.

Ein dreistimmiger Satz, in dem Liedelemente rudimentär anklingen und der den Ausführenden in

Zusammenspiel (nach Augenmaß) und Dynamik (ad libitum) Freiräume läßt, bildet den Auftakt zu Wolfgang Stockmeiers 1972—74 für Günther Höller geschriebenen drei Episoden, in deren Verlauf er eine kompositorische Grundidee durchspielt: dodekaphonische Ensemblesätze verschiedenen Determiniertheitsgrades, selbständig oder als Background für eine Melodielinie wohlhabend angeordnet. Morphologisch lassen sich vom fixierten kontrapunktischen Satz bis zur improvisierten mobilen Klangfläche mannigfache Ausgestaltungen unterscheiden. Die kontrastierenden Melodiestimmen erscheinen in verschiedenen Integrationsgraden, vom Chaconnebaß bis zur Solokadenz. In ihrer Art singular unter den Kompositionen für Blockflötengruppen, sind die drei Episoden Stockmeiers von hohem Reiz nicht zuletzt durch die Möglichkeiten des Mitgestaltens für die Spieler. An der Grenze zur Oberstufe. Sebastian Kelber

Methodisches für Flöte bei Leduc

Eugène Bozza: Dix Etudes sur des modes karnatiques

— *Graphismes*

Fernand Caratgé: Douze Etudes faciles d'après Samie

Jean Patéroy: 80 Etudes-Déchiffrages. 5 Hefte

Lucien Thévet: 100 Exercices rythmiques à 2 et 3 voix. 2 Hefte

Editions Alphonse Leduc, Paris

Mit der französischen Holzbläsertradition und ihren Methoden hat sich die Literatur aus dem Hause Leduc gleich mitverbreitet. Wer kennt nicht die bekannten cremefarbenen Umschlagdeckel einer langen Reihe von Unterrichts-literatur gerade für die Flöte? Eine gewisse Starre wie auch Gründlichkeit, französischer Ausbildung systemimmanent, sorgen für immer neue Auflagen alter Bekannter — und bewahren damit die Tradition. Deutlich wird am neueren Verlagsprogramm aber spürbar, wie die Moderne mit ihren Techniken langsam auch in der Ausbildung einen Platz beansprucht, wie zudem Bedürfnisse sich melden, die an der Basis wie etwa unseren Musikschulen entstehen.

Lucien Thévet hat seine rhythmischen Übungen im ersten Heft zweistimmig, im zweiten dreistimmig angelegt (für alle Instrumente, die aus dem Violinschlüssel spielen). Dabei geht er von den einfachsten rhythmischen Modellen aus, die sich im Rahmen nicht ungewöhnlicher Metrik zu dreistimmigen komplizierten Verschachtelungen steigern. Der notierte Umfang verläßt nie das Liniensystem, so daß für Transpositionen ebenso wie für einfache Oktavierungen Raum bleibt.

C. Ph. E. Bach:

TRIOSONATE D-dur
für Flöte, Violine und
Generalbaß

bearbeitet von K. Walther
ZM 1938

Joh. Chr. Fr. Bach:

6 QUARTETTE

Nr. 2

für Flöte, Violine, Viola
und Baß

herausgegeben von H. Kölbel
ZM 1945

J. S. Bach:

6 SUITEN

Nr. 3

für Flöte

Transkription von F. Michael
ZM 1982

J. S. Bach:

6 SUITEN

Nr. 4

für Flöte

Transkription von F. Michael
ZM 1983

Ebenfalls auf der mehr elementaren Ebene, diesmal nur für Flöte, hält sich Jean Patéro auf. Seine 80 Blattspielübungen sind aber eben keine Etüden, sondern haben ihren Sinn in der Einmaligkeit des Gesehen- und Gehörtwerdens. Musikalisch bringen sie nichts, wirken im Gegenteil sehr konstruiert mit dem hörbaren Ziel, daß nie eintreten dürfe, was erwartet werden könnte. Patéros Bestreben ist sicherlich, den Schüler dadurch zu ständig gespannter Aufmerksamkeit anzuhalten. Die ersten zwei Hefte (die anderen lagen uns nicht vor) sind so angelegt, daß bei im übrigen nur geringen technischen Anforderungen durch immer dichtere und kompliziertere rhythmische Strukturen eine Progression entsteht. Ich würde Blattspiel lieber aus der Literatur üben lassen.

Fernand Caratgé hat seine Etüden nach A. Samie verfaßt. (So im Titel. Ich konnte nicht herausbekommen, wer das ist.) Sie sind für Anfänger gut geeignet, sofern diese den Umfang bis a³ einigermaßen bewältigen können, im technischen Anspruch fast leicht. Außer dem letzten Stück sind sie bei etwas nostalgischem Stil im Hinblick auf Musik doch sehr viel sparsamer als z. B. entsprechende Sachen von Köhler. Sie erheben (zum Glück) auch keinen musikalischen Anspruch, sondern haben in den einfacheren Tonarten jeweils z. B. Rhythmus, Intervallbindung oder Artikulation zum Gegenstand, der dann auch recht sachlich und sinnvoll über eine Seite abgehandelt wird.

Sehr viel schwerer sind die beiden Beiträge von Eugène Bozza. Sie rangieren auf Leducs neunteiliger Scala zu Recht bei 8. „Graphismes“ sollen dem Untertitel nach Vorbereitungen für das Lesen verschiedener zeitgenössischer Notationen sein. Als versierter Komponist packt Bozza in die vier Stücke eine ganze Menge Notationstechnisches hinein, ohne dabei das Konzept sinnvoller Komposition aufzugeben. Voran geht dem eine lange Liste Erklärungen, aber nicht lang genug, um wirklich zu klären, was einem nachher begegnet. Wo ist z. B. der Unterschied zwischen $\overline{7}$ und $\overline{7}$? Es geht hier noch nicht einmal um die Notierung schon spezieller Flötentechniken. Trotzdem wird einem die Konfrontation mit dem Dilemma moderner Notationsgewohnheiten nicht erspart. Wieviele Zeichen für „Viertelton“ gibt es inzwischen? Bozza selbst benutzt zwei verschiedene. In Graphismes schreibt er \uparrow bzw. \downarrow , aber \square und \triangle in seinen Etüden über karnatische Tonarten. 24 dieser Scalen werden zu Anfang vorgestellt. Sie stammen aus dem Vorrat des südindischen Scalensystems. Jede Leiter (jeder Modus) besteht dabei aus zwei Tetrachorden, deren unveränderter unterer als sog. Cakra (-modell) mit sechsfach variablen oberen Tetrachorden (wobei nur die mittleren zwei Töne verändert werden) sechs verschiedene „Malakartas“ bilden. Da

die Cakras in derselben Weise veränderbar sind, ergeben sich 36 Malakartas, von denen 24 bei Bozza aufgeführt sind. So wie diese in der indischen Musik ihre Funktion als Grundlage zahlreicher Râgas haben, benutzt Bozza sie als Material für seine Etüden, die weniger als solche denn viel eher als überaus reizvolle Kompositionen mit virtuosem Anspruch anzusehen sind. N.

Neue (alte) Flötenkonzerte

C. Ph. E. Bach: Konzert B-dur für Flöte, Streicher und b. c. (Wq 167), hsg. von David Lasocki. *Musica Rara, London.* (Auslieferung in der BRD: Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart.) KA DM 20,—

Franz Danzi: Konzert Nr. 2 d-moll, op. 31, für Flöte und Orchester, hsg. von Peter Anspacher; *Ausgabe für Flöte und Klavier. Reihe „L'arte del flauto“, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. DM 12,—*

Mit der Neuausgabe des B-dur-Konzerts stehen nun alle Flötenkonzerte C. Ph. E. Bachs zur Verfügung. Auch dieses Werk enthält in den Ecksätzen lange Passagen (hier nicht so schwer), die daran erinnern, daß alle Konzerte alternativ auch für Cembalo oder Cello geschrieben sind. Zusätze des Herausgebers beschränken sich praktisch auf Interpretation der Vorschläge im Kleinstich, was optisch die Lesbarkeit der Flötenstimme noch verringert. Sie ist ohnehin bei teilweiser mehr als 14 Systemen auf der Seite, sehr kleinen Noten und dilettantischer Aufteilung bereits an der Grenze der Brauchbarkeit. Der erste Satz des Konzertes veranlaßt Lasocki, in seinem ausführlichen Vorwort wieder die Frage der Interpretation punktierter Rhythmen aufzugreifen, die gegen Triolen stehen. Er entscheidet sich nicht für Bachs eigene Regeln, sondern für die Lebhaftigkeit des Ausdrucks durch Gegensätzlichkeit, wie Quantz sie fordert!

Heinrichshofen bietet zu geringerem Preis bei etwa gleichem Umfang ein sehr viel übersichtlicheres Textbild. Das Konzert von Danzi ist erstmals ca. 1806 veröffentlicht worden. Der Komponist, sozusagen aus der Münchener Generation der Mannheimer Schule, ist uns durch seine Bläserquintette lange bekannt, während andere Werke nur zögernd wieder aufgenommen werden. Dabei stehen sie den Bläserquintetten nicht nach. So ist auch das vorliegende Stück interessante, frühromantische Flötenliteratur. Großzügig in der Anlage, ein wenig von himmlischer Länge im ersten Satz, braucht es einen Spieler, der Freude an Passagenwerk und Virtuosität hat, wie sie auch bei Devienne geboten wird, zugleich aber im Ausdruck stärkere Musik sucht. Wer genau ist, sollte beide Nachworte lesen. Das englische ist nicht identisch mit dem deutschen des Herausgebers Peter Anspacher. N.

Lehrhaftes und Spielerisches

Johann Stamitz: Konzert G-dur für Flöte und Streichorchester, hsg. von W. Lebermann. *Klavierauszug von U. Haverkampf. E. B. 6752, DM 18,—*

Johann Joachim Quantz: 28 Variationen für Flöte und b. c. über die Arie „Ich schlief, da träumte mir“, hsg. von F. Nagel. E. B. 6723, DM 22,—

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Von den vielen Konzerten, die Johann Wenzel Anton und die beiden Söhne Stamitz für die Flöte geschrieben haben, sind noch recht wenige in Neuausgaben erschienen. Die Ausgabe des Konzerts in G-dur erscheint nun, nachdem vor bereits 214 Jahren (1763) dasselbe Werk als Kopie käuflich zu erwerben von Breitkopf angeboten wurde! Es ist außerordentlich bedauerlich, daß der Herausgeber auch hier wieder (wie schon oft vorher) auf jegliche Erläuterung zu Quelle und Ausgabe verzichtet hat. So ist Seite 2 ganz unnötig weiß geblieben. Das wirkt auf uns heute wie ein weißer Fleck auf der Landkarte.

Das Konzert ist, ähnlich dem in C-dur, für die damaligen Verhältnisse schon virtuos. Große Sprünge, eingeschobene kurze schnelle Läufe und viel Figuration stellen Aufgaben, die auch heute noch reizvoll genug erscheinen dürften, wenn auch auf der anderen



Blockflöten-Paetzold

Spezialladen für Blockflöten (eigene Herstellung) und Instrumenten-Bausätze

Augustenstr. 58, 8 München 2, Tel. (089) 52 25 98

Seite manch Schablonenhaftes in der Ausgestaltung der Solostimme zu spüren ist. Das Repertoire der Vorklassik ist — trotz dieser Einschränkung — um ein qualitativvolles Werk erweitert worden.

Nicht mannheimerisch und auch nicht qualitativvoll ist dagegen das Stück von Quantz. Ich schlief, da träumte mir — diese Variationen stammen gar nicht von ihm. Aber hier gibt es wenigstens ein Vorwort, in dem steht, dem sei doch so. „Die hohe Kunst damaligen Flötenspiels“ (Frank Nagel im Vorwort) sollte man hier wohl nicht unbedingt dokumentiert sehen wollen. Das erinnert vielmehr an Friedrichs Solfeggien, in denen sich höchstens dessen Fertigkeit spiegeln mochte. Und so möchte ich dem Herausgeber eher in dem Teil zustimmen, wo er das Werkchen als Lehrstück für geeignet erklärt. N.

Neues für den Oboenschüler

Hermann Schroeder: Sonate für Oboe solo. Musikverlage Hans Gerig, Köln. HG 995, DM 5,—

Der in Köln beheimatete und als Dirigent und Komponist dort tätige Hermann Schroeder schrieb in jüngerer Zeit eine Reihe von Solosonaten für die wichtigsten Orchesterinstrumente. Er hat sich damit einer kompositorischen Aufgabe unterzogen ähnlich jener, die Paul Hindemith in den 30er und 40er Jahren durch seine Sonaten für jeweils ein Soloinstrument (allerdings mit Klavierbegleitung) zu lösen unternommen hatte. Man darf in diesen Stücken mittelschwerer Spielbarkeit also vorwiegend Übungs- und Vortragsstücke sehen, die didaktischen Zwecken dienen sollen, mithin Gebrauchsmusik im besten Wortsinn. Die schnellen Ecksätze, in denen motorische Elemente aufscheinen, umrahmen ein gesangliches Larghetto mit melismatischen Floskeln. Der Solist ist gezwungen, sich zwei Exemplare der Oboensonate anzuschaffen, da es ihm im ersten und letzten Satz unmöglich ist, während des Spiels selbst die Seite umzuwenden. Ansonsten ist der Druck sehr schön.

Guy Lacour: 24 Etudes atonales faciles pour hautbois (ou saxophone). Verlag Billaudot, Paris (Ausl. BRD: Großsortiment D. Zimmerhansl, München)

Pierre Ancelin: Garrigues. Fünf Stücke für Oboe und Klavier. Ed. Owrières, Paris; in der BRD: Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart. EO 853, DM 12,—

Lacours Etüden sind als ein Versuch zu werten, den angehenden Instrumentalisten mit nicht tonartgebundener Kompositionsweise vertraut zu machen. Ihr pädagogischer Wert liegt demnach vor allem darin, den Schüler zu lehren, ungewohnte Tonfolgen (bei einfachen rhythmisch-metrischen Strukturen) zu lesen und „in den Griff zu bekommen“. Die 24 Stücke,

teils frei-atonal, teils mehr oder weniger streng dodekaphon komponiert (mit Reihe, Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung operierend), sind in progressivem Schwierigkeitsgrad geordnet, jedoch allesamt für Schüler im 2. Jahr des Studiengangs geeignet.

Auch Ancelins „Garrigues“ sind wohl in erster Linie für den Instrumentalunterricht gedacht. In den spieltechnischen Anforderungen noch anspruchsloser als die Etüden von Lacour, sollen sie dem Schüler eine erste Gelegenheit zum Zusammenspiel mit Klavier geben. Allerdings zeigt sich ein stilistischer Widerspruch in der Behandlung von Melodie und Harmonisierung: den einfachen, meist tonal-modalen Linien des Blasinstruments sind akkordische und figurative Begleitungen des Tasteninstrumentes (das im übrigen einen versierten Spieler erfordert!) unterlegt, die nicht recht zu „passen“ scheinen. Sollte eine Übernahme und Vereinfachung einer bestimmten in Frankreich so beliebten Schreibweise beabsichtigt sein, gewissermaßen „Jean Françaix ad usum delphini“?

Johann Friedrich Fasch: Konzert a-moll für Oboe und Streichorchester. Klavierauszug von J. Braun. Verlag Eulenburg & Co., Zürich (Ausl. BRD: B. Schott's Söhne, Mainz). DM 8,—

J. F. Fasch, um drei Jahre jüngerer Zeitgenosse Bachs und von diesem hochgeschätzt, hat mehrere Konzerte für Blasinstrumente geschrieben. Das neu veröffentlichte viersätzig Oboenkonzert in a-moll, das nur von Streichern und Generalbaß begleitet wird, gefällt durch schlichte melodische Erfindung. Da Solostimme und Orchesterpartien keine spieltechnischen Schwierigkeiten aufweisen, dürfte dieses Konzert auch für Schul- und Laiensembles ausführbar sein. Leider fehlt der Ausgabe jeder Hinweis sowohl auf die Quelle als auch auf die Art der Revision (lediglich einige Ergänzungen von Legatobögen sind kenntlich gemacht), so daß beispielsweise nicht ersichtlich wird, weshalb in den beiden schnellen Sätzen der Solist einmal die Tuttistellen mitzuspielen hat, ein anderes Mal aber pausiert. G. Meerwein

Neue Klarinetten-Duos, -Trios, -Konzerte

Friedrich Berr: Zwanzig kleine Duos (J. Lancelot). Verlag Billaudot, Paris (BRD: Münchner Großsortiment D. Zimmerhansl)

Slavko Osterc: Sonatine für 2 Klarinetten (1929). Musikverlage Hans Gerig, Köln. DM 7,—

Friedrich Zehm: Klarinetten im Duett. Acht Stücke für Klarinetten gleicher Stimmung. B. Schott's Söhne, Mainz. KLB 18, DM 5,50

Solange es Klarinetten gibt, stellt das Duo für dieses Instrument eine bevorzugte Kompositionsform

dar. So war das erste uns heute bekannte Werk für Klarinette ebenfalls ein Duo, und es erschien bereits 1716 in einem Amsterdamer Musikverlag. Moderne und modernste Komponisten beschäftigen sich ebenfalls mit dieser Besetzungsart. Nachdem in jüngster Vergangenheit Jost Michaels wieder eine beachtenswerte Ausgabe mit Klarinettenduos vorlegte, wird es mir schwer, die vorliegenden drei Editionen zu beachten.

G. Billaudot legt, mit dem Klarinettenvirtuosen und französischen Altmeister dieses Instrumentes Jaques Lancelot als Herausgeber, 20 kleine Duos des Mannheimer Klarinettenisten Friedrich Beer (1794—1838) der Öffentlichkeit vor. Bei der unübersehbaren Fülle des zur Verfügung stehenden „klassischen Duo-Materials“ spielt diese Veröffentlichung ausschließlich eine Rolle für den Jungstudierenden, was nicht abwertend gemeint ist. Die lockere Aneinanderreihung eingängiger Melodien wird mit Sicherheit ihre Liebhaber finden. Auf gleicher Ebene, nur eben aus unserem Jahrhundert stammend, stehen die Sonatine des Jugoslawen Slavko Osterč und das Duett von Friedrich Zehm. Osterčs Sonatine — 1929 entstanden — folgt alten Formen (Fuge) und stellt dabei recht hohe technische Ansprüche an beide Spieler. Das Werk ist gut gearbeitet wie vieles, was ich durch Gerig von neueren Jugoslawen erhalten habe.

Leider ist das Entstehungsdatum von Zehms Klarinettenduett nicht angegeben. Offensichtlich war Zehm bemüht, elementarsten Ansprüchen an Jugendmusikschulen zu genügen, d. h. für diese vernachlässigten Bereiche eine moderne Originalliteratur zu schaffen. Das achtsätzliche, suitenmäßige und progressiv aufgebaute Werk ist für den Klarinettenanfänger zur Einführung in die moderne Musik nicht ohne Bedeutung.

Jacques Bouffil: Trios op. 7 Nr. 1 und 2 für 3 Klarinetten (J. Lancelot). Verlag Billaudot, Paris (BRD: Münchner Großsortiment D. Zimmerhansl)

Es ist immer ärgerlich, wenn Noten auf den Markt gebracht werden, die, obwohl von musikalischem Wert, ohne Vorwort und Jahreszahlen dem Käufer erst bei näherer Untersuchung spielenswert erscheinen. Im Falle der Trios für drei Klarinetten von Bouffil ist dies wieder einmal geschehen. Sicher wird es für Lancelot schwer gewesen sein, genauere Daten über Bouffil zu erfahren, denn die einschlägigen Lexika wie z. B. Riemann, MGG, RISM, Eitner oder Gerber geben keinerlei Auskunft über diesen klassischen Meister der Klarinette. Bei meinen Forschungen in Frankreich und Belgien konnte ich lediglich in Erfahrung bringen, daß Bouffil um 1783 Schüler von J. X. Le-

fèvre am Pariser Conservatoire war (J. X. Lefèvre, 1763—1829, berühmter Klarinettenvirtuose. Schrieb zahlreiche Klar.-Konzerte und Kammermusik f. d. Instr.) und einige Jahre neben Duvernoy (es war nicht festzustellen, ob der Hornist oder der Klarinetist — 1766—1845 — gemeint war) im Orchester der Opéra Comique in Paris wirkte.

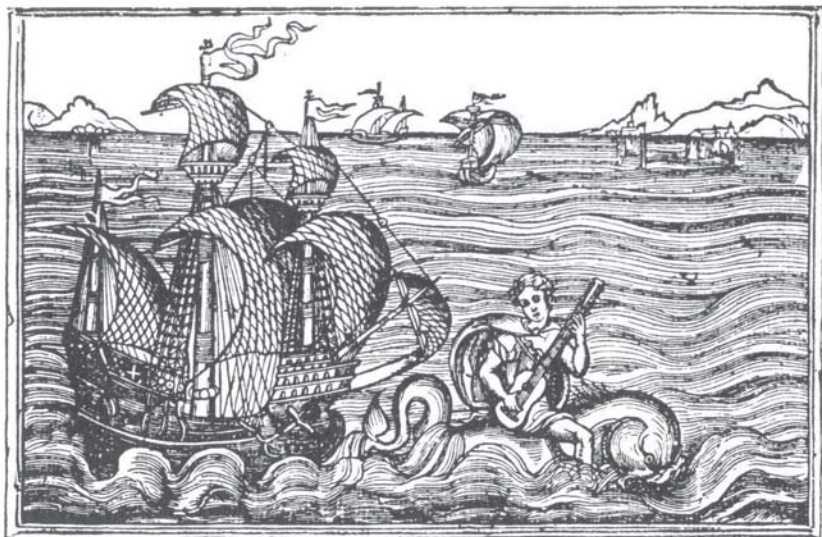
Außer den hier vorgelegten Trios sind mir noch zahlreiche Konzerte von Bouffil bekannt, welche technisch und musikalisch von bedeutendem Wert sind. Ebenso bedeutsam sind seine Trios für drei Klarinetten, wobei sich hier Bouffil als ein Kleinmeister profiliert, welcher nicht nur die Möglichkeiten seines Instruments voll erkannt hat, sondern sie auch musikalisch fundiert einsetzt. Die Trios sind daher dem Studierenden nachdrücklich zu empfehlen, jedoch auch der an klassischer Musik interessierte Liebhaber wird seine Freude an der Frische der kompositorischen Einfälle haben. Blicke noch anzumerken, daß die Erstausgabe — von Bouffil selbst hergestellt — eine andere Besetzung, nämlich die für 2 Klarinetten und Fagott aufweist.

Joseph Friedrich Hummel: Konzerte für Klarinette und Orchester Nr. 1, Es-dur, und Nr. 2, f-moll; Ausgabe für Klarinette und Klavier von U. Haverkamp. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. EB 6747, DM 18,—; EB 6751, DM 16,—

Joseph Friedrich Hummel, 1841—1919, gehörte zum Typ jener Kapellmeister, die als universell gebildete Künstler Vermittler fremder Werke wurden, aber auch selbst als Komponisten erfolgreich tätig waren. Bei Franz Lachner — einem Freund Schuberts — in München ausgebildet, wurde er nach Umwegen über Aachen, Troppau, Brünn und Wien an das Mozarteum nach Salzburg berufen, wo er u. a. das heute noch bestehende Mozarteum-Orchester gründete.

Seine Kompositionen sind bis heute wenig untersucht, zeigen jedoch eine deutliche Vorliebe für Blasinstrumente, was nicht zuletzt seine frühe musikalische Erziehung im Elterhaus — sein Vater war Klarinetist — bewirkt haben dürfte.

Bis auf ein Trio für drei Klarinetten — welches ich übrigens allen Klarinettenisten unbedingt empfehlen möchte — war mir bisher keine andere Druckausgabe seiner Werke bekannt. Um so mehr ist die Veröffentlichung seiner beiden Klarinettenkonzerte zu begrüßen, welche unmittelbar der Romantik verpflichtet sind und in der Spohr-Nachfolge wichtige Bindeglieder zu den Werken von Strauss und Busoni darstellen. Besondere Beachtung verdient das 2. Konzert in f-moll, welches ebenso wie das 1. in Es-dur in einem Satz durchkomponiert wurde, im Gegensatz zum 1. Konzert jedoch auf überflüssige technische



EARLY MUSIC

A quarterly journal devoted to medieval renaissance and baroque music

Send for specimen copy to Journals Manager, Press Road, Neasden, London NW 10 ODD
Annual subscription 1977 £ 6.50 USA \$ 14

Floskeln verzichtet und damit eine hohe musikalische Aussage erreicht.

Als ausgesprochen negativ empfinde ich, daß beide Ausgaben kein Vorwort enthalten und sich auch keinerlei Hinweis darüber findet, ob es möglich ist, die Konzerte mit Orchester aufzuführen, denn bei der vorliegenden Ausgabe handelt es sich ja lediglich um einen Klavierauszug.

Klörper

Frühbarocke Instrumentalmusik

Giovanni Battista Fontana: Sonaten IX, X und XII für Violine, Fagott und b. c., hsg. von Friedrich Cerba. Musikverlag Ludwig Doblinger, Wien—München. Diletto musicale Nr. 409—411, je DM 6,50

Ein Neudruck frühbarocker geringstimmiger „konzertierender“ Instrumentalmusik zählt heute noch immer zu den Seltenheiten am Notenmarkt. Dies muß eigentlich überraschen, bedenkt man, in welcher Zahl ab den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts Solo- bzw. Triosonaten in höchster Qualität komponiert und gedruckt worden sind, die auch gegenwärtig wieder zu fesseln vermögen. In diesem Sinn füllt die vorliegende Edition eine Lücke.

Giovanni Battista Fontana muß zu den frühesten Violinvirtuosen gerechnet werden. Er wirkte haupt-

sächlich in Brescia, wo er 1631 starb. Erst zehn Jahre später wurde seine insgesamt 18 Sonaten umfassende Sammlung veröffentlicht. Schon seit etlichen Jahren gibt es sechs Sonaten für Violine und Generalbaß aus jenem Opus in der Reihe „Diletto Musicale“ im Neudruck. Nun werden mit der 9., 10. und 12. diejenigen Sonaten vorgelegt, bei denen sich zu einer konzertierenden Violine eine ebensolche Baßstimme hinzugesellt.

Fontanas Sonaten sind vierteilig. Die Anzahl der Abschnitte, die in Bewegungsdichte, Charakter und fallweise auch Taktart unterschieden sind, ist nicht normiert. Eine thematische Verwandtschaft, wie sie etwa bei den Canzonen jener Zeit zu finden ist, läßt sich nicht feststellen; dafür wiederholt Fontana gelegentlich einen ganzen Abschnitt wörtlich und gelangt so zu einer architektonischen Ordnung. Doch auch in den Sonaten, wo dies nicht der Fall ist, wirkt die Abfolge der einzelnen Teile sehr organisch, und erst alle zusammen ergeben eine überzeugend abgeschlossene Komposition.

Die Neuausgabe bietet einen im großen und ganzen verlässlichen Notentext. Irreführend sind allein die vom Herausgeber stammenden italienischen Tempobezeichnungen über den meisten Abschnitten. Sie suggerieren eine allzu willkürliche Tempowahl. Viel-

mehr ergibt sich das Tempo der einzelnen Teile von selbst, wenn man einen mittleren Grundschlag annimmt (etwa MM = 60), den man von Abschnitt zu Abschnitt modifiziert. Diese Tempoänderungen brauchen jedoch nur ganz geringfügig zu sein, da die ausdrücksvolleren Teile ohnedies schon vom Komponisten in breiteren Notenwerten gehalten sind. Setzt man über einen solchen Abschnitt noch „Adagio“, so erweckt dies beim modernen Musiker die Assoziation eines viel zu langsamen Tempos!

Die Generalbaßaussetzung ist wohlthuend schlicht, stellenweise jedoch zu hoch. So dürfte es dem Stil Fontanas kaum entsprechen, die Hauptnoten der konzertierenden Stimme in gleicher Lage im Continuosatz wiederzufinden, wie es hier zu oft passiert. Die in italienischen Quellen gelegentlich geübte Notierung von Alterationen im Generalbaß an der entsprechenden Stelle im Baßsystem, die im Neudruck übernommen wird, hätte jedenfalls einen Hinweis im Vorwort erforderlich gemacht.

Trotz dieser Einschränkung ist die Neuausgabe zu begrüßen. Erwähnt seien noch die vielfältigen Besetzungsmöglichkeiten: die Violinstimme kann dem Originaltitel folgend auch von einem Cornetto wiedergegeben werden. Zumindest im häuslichen Musizieren kann dieser in der 9. und 10. Sonate bedenkenlos durch eine Oboe oder Sopranblockflöte ersetzt werden (Umfang c^1-c^3). Der Part des Fagotts ist nach einer vom Herausgeber unterschlagenen Notiz in der Fagottstimme des Originaldrucks auch auf dem Violoncello oder einem Chitarrone (Baßlaute) möglich. Damit bieten sich reizvolle Besetzungsmöglichkeiten mit Blasinstrumenten in Kombinationen, für die sonst sehr wenig Literatur vorhanden ist.

Ernst Kubitschek

Friedrich Zehm: Schwierigkeiten und Unfälle mit einem Choral, für doppeltes Bläserquintett. B. Schott's Söhne, Mainz. Leihmaterial

So ungefähr alle hundert Jahre scheint sich ein Komponist des „Corale St. Antoni“ anzunehmen: ca. 1780 Haydn, 1873 Brahms, 1974 Zehm . . .

Neben dieser kuriosen Tatsache ist zu vermerken, daß Zehms Zehnminutenstück für doppeltes Bläserquintett wohl hauptsächlich den Sinn hat, endlich einmal wieder etwas Fröhlichkeit im Konzertsaal zu verbreiten. Denn es passiert einiges, was sowohl Spielern als auch Zuhörern Spaß bereiten wird. Da dürfen die Spieler allerlei aus der Tasche holen — Trillerpfeife, Knackfrosch, Autohupe, Kuckuckspfeife etc. und damit (vorgeschriebenen) Blödsinn treiben; da darf auch der Dirigent kräftig mitmachen — als Dompteur mit Peitsche, als Solist auf der „Kinder-

In preparation:

**THE BASSOON, its History,
Construction, Makers, Players
and Music**

by

WILL JANSEN

46 Chapters, w. over 600 ills, w. over 200 music examples, extensive biographies, bibliographies, discography; with facsimiles of bassoon makers' stamps, etc. etc.

This book, the result of over 20 years of research, will be published in 3 volumes, c. 2400 pp. in total.

Subscriptions are invited.

Detailed leaflet sent free on request

FRITS KNUF PUBLISHERS

P. O. Box 720, Buren (Gld) Netherlands

drommete“ und sogar als Leiter des Ensembles, denn das Stück hat auch seine „seriösen“ Seiten . . .

Der Choral wird in Mikroteile aufgespalten, Zehntonakkorde (!) wechseln mit ironisch greulichen Harmonisierungen ab, Klangflächen bilden sich aus quasi improvisatorischen Spielfiguren. Insgesamt wirkt das alles nicht so schrecklich neu, auch was die Behandlung des meist konventionell notierten, nicht allzu schwierigen Instrumentalparts angeht. Aber es ist gut gemacht. Verfremdung plus Unsinn als Selbstzweck: Gerard Hoffnung läßt grüßen. Stefan Böllhoff

Helmut Mönkemeyer: Spiel- und Übungsbuch in vier Teilen für Krummhörner, Cornamusen, Kortholte und andere Blasinstrumente der Renaissance- und Barockzeit. Teil 1: Für zwei Instrumente im Quintabstand. Ed. Moeck Nr. 2088, DM 17,50

Das erste Heft des Spiel- und Übungsbuches enthält Tänze, Liedsätze und Bicinien vom Ende des 15. Jahrhunderts bis ca. 1640 für zwei Instrumente in Sopran- und Alt- oder in Tenor- und Baßlage, wobei die Beispiele aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Mittelpunkt stehen (Rhaw's Bicinien-sammlung von 1545 u. a.). Sie sind besonders geeignet, um das auf den Windkapselfinstrumenten leider oft vernachlässigte cantable Spiel zu pflegen.

KLARINETTE

nach Miller, London

ca. 1760

mit Mittelstück für B
zu A = 415 u. 440 Hz.

TRAVERSFLÖTE

nach Cahusac, London

ca. 1760

mit corps de réchange
für 415, 421 u. 440 Hz.



Auf einer Drechselbank des 18. Jahrhunderts per Hand angefertigt. Handgeschmiedete Klappen und Feder.

ATELIER FOR HISTORIC WIND INSTRUMENTS
H. A. FITZPATRICK

Paynes Hill, Steeple Aston nr. Oxford, England tel. 0869 : 40247

Vom Fünftonraum ausgehend wird in zehn Kapiteln der Tonumfang bis zur Undezime ausgeweitet. Den einzelnen Kapiteln sind Griffbilder für die jeweils neu hinzukommenden Töne beigegeben, wobei jedem Hauptgriff zahlreiche Varianten folgen für den eventuell nötigen Intonationsausgleich oder zur Stabilisierung schlecht stehender Töne. Besonders glücklich erscheint die Lösung, daß beide Instrumente jeweils in ihrer Lage den gleichen Umfang aufweisen und auch in der Entwicklung der Spieltechnik gleichwertig behandelt sind. Lediglich bei einigen Tänzen hat die Unterstimme nur Begleitfunktion.

In zwei weiteren Kapiteln folgen Spielstücke, die den größeren Tonumfang der Kortholte berücksichtigen. Als Übungsstücke sind zweistimmige Fugen aus den Lehrbüchern von Erasmus Widmann (*Musicae praecepta*, 1615) und Joh. Christoph Demantius (*Isagoge Artis Musicae*, 1632) gewählt, die eine ideale Literatur für alle Arten von „blasenden Instrumenten“ darstellen, sowohl für solche gleicher Art als auch für die Kombination unterschiedlicher Gruppen (Blockflöte und Kortholt, Krummhorn und Pommer, Zink und Dulcian etc.).

Ilse Hechler

Neueingänge

Boosey & Hawkes, Bonn

P. M. Davies: Zwei Stücke (Fl. solo)

Drei Opernduette, f. 2 Fl. eingerichtet (Cimarosa, Mozart, Rossini)

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden: Werke f. Fl. u. Git.

E. G. Baron: Sonate (EB 6720)

F. Carulli: Nocturne op. 190 (EB 6698)

A. Diabelli: Drei Stücke (EB 6671)

C. Fürstenau: Zwölf Stücke (EB 6746)

M.-J. Gebauer: Polonaise (EB 6696)

M. Giuliani: Große Serenade op. 82 (EB 6672)

H. A. Präger: Introdution, Thema und Variationen op. 21 (EB 6697)

Ed. Corona R. Budde, Berlin

R. Kuhnert: Metamorphosen (Fl. u. Klav.)

W. D. Siebert: Flute by Flute (Fl. u. Tonb.)

C. F. Peters, Frankfurt a. M.

J. S. Bach: Flöten-Repertoire, Bd. I (EP 8203 a)

F. Devienne: Sechs Flöten-Duettinos op. 82 (EP 8366)

G. B. Gambaro: Drei Klarinetten-Duos op. 10

(EP 8244)

A. Stamitz: Acht Capricen f. Fl. solo (EP 8317)

J. G. Tromlitz: Sechs Partiten f. Fl. solo (EP 8317)

Universal Edition Wien

C. Czerny: Duo conc. f. Fl. u. Klav. op. 129

F. Kuhlau: Drei Fantasien f. Fl. solo op. 38

Wilhelm Zimmermann, Frankfurt a. M.

S. Behrend: Haiku-Suite f. Fl. u. Git.

J. F. Reichardt: Sechs Stücke f. Fl. u. Git.

Musica Rara, London (Ausl. Hänssler, Stuttgart)

J. Hotteterre: Triosonaten op. 3/1-3 (2 Bfl. u. b. c.)

J. J. Quantz: Triosonate c-moll f. Fl., Ob. und b. c.

J. Ch. Schickhardt: Sechs Sonaten op. 22 f. 2 Bfl., Ob. und b. c.

SCHALLPLATTEN

Für Kenner und Liebhaber

Sonate & Canzoni. Italienische Sonaten und Canzonen um 1620 für Zink, Orgelcontinuo und Baßposaune. Musicalische Compagny: Holger Eichhorn (Zink), Klaus Eichhorn (Orgel), Wilfried Geyer (Baßposaune). Thorofon Capella MTM 132, DM 25,—

Die Auswahl umfaßt Kompositionen von Girolamo Frescobaldi, Paolo Cima, Innocentio Vivarino und Giovanni Martino Cesare. Sie soll, so heißt es im Begleittext, „einen Überblick geben und dabei auf die überragende ursächliche Bedeutung des Materials, also der Instrumente, der Temperatur und Intonation, der Artikulation und Sprechweise für die Wirkung dieser Musik hinweisen“ und damit zu einer neuen Beschäftigung mit ihr anregen. Gerade in bezug auf die Instrumente aber könnte man sich eine größere Farbigekeit vorstellen, besonders bei den

sieben Frescobaldi-Canzonen, womit vielleicht der häufig zu hörende Vorwurf, es handle sich bei diesen Stücken nur um Vorläufer der späteren Sonaten und Suiten, noch besser entkräftet werden könnte.

Die Ausführenden folgen dem neuen Vortragsideal Giulio Caccinis, dem in der Vorrede zu „Nuove musiche“ (1602) genannten „cantare con affetto“, das auch auf die Instrumentalmusik übertragen und dem höchste Aufmerksamkeit geschenkt wurde, vor allem von den Vertretern des neuen monodischen Stils, der um 1600 von Florenz seinen Ausgang nahm. Die sorgsam differenzierten Artikulationsweisen beziehen auch ungleiche Achtel und das neue Tremolo auf langen Tönen mit ein. Ebenfalls im Dienst der musikalischen Affektenlehre steht die Tempogestaltung der einzelnen Abschnitte jeder Sonate und Canzone, für deren freie Wechsel im Zeitmaß bei Frescobaldi viele Hinweise zu finden sind. Allen Canzonen ge-

meinsam ist die Beteiligung des Basses am melodischen Geschehen, meist in Form von Imitation der Solostimmen und damit Andeutung eines polyphonen Satzes auch innerhalb des neuen konzertanten Stiles. Die Zink-Partien werden von Holger Eichhorn hervorragend interpretiert. Klaus Eichhorn ist ihm an der einmanualigen mitteltönig gestimmten Orgel der Kirche zu Uttum (Ostfriesland), die vermutlich um 1660 gebaut wurde, ein ebenbürtiger Partner. Der Klang des Continuo-Registers verbindet sich mit dem der Posaune sehr gut, ist dadurch allerdings nicht immer kontrastreich genug, so daß der Baß manchmal etwas übergewichtig wirkt.

Es ist zu hoffen, daß es Thorofon weiterhin gelingt, solche Dokumentationen für „Kenner und Liebhaber“ zur Verfügung zu stellen. Ilse Hechler

Barockmusik auf Schallplatten

Englische Kantaten und Sonaten aus dem 18. Jahrhundert (Werke von Arne, Croft, Händel und Purcell). Barbara Schlick (Sopran), Marianne Lüthi und Margit Fiechter (Blockflöten), Irmingard Seemann (Cello), Josef Gstach (Cembalo). Ausl.-Nr. 98.954, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart. DM 18,—

Musik auf Originalinstrumenten: Blockflöte und Cembalo. Marianne Lüthi, Rudolf Scheidegger. Pianohaus Jeklin, Disco-Center, Zürich

Wenn ich der oben zuerst genannten Platte den Vorzug gebe, so deshalb, weil durch die Beteiligung einer Singstimme in Verbindung mit der Blockflöte — eine für die Barockmusik typische und in damaliger Zeit beliebte Kombination — klangliche Abwechslung und Farbigkeit erreicht wird, und zum anderen, weil Barbara Schlicks Interpretation sowohl in bezug auf stimmlichen Wohlklang als auch auf stilistische Sicherheit hervorragend ist — schlicht gesagt: einfach schön.

Durch die Auswahl der Kompositionen und die Verwendung verschiedener Flötenarten — Sopranino in Arne's Kantate „The Morning“ (hier in einer Fassung, in der die beiden Streicherstimmen dem Cembalo anvertraut sind), Alt-Blockflöte in einer Kantate von Pepusch und in zwei Instrumentalwerken, „Sixth Flute“, klanglich besonders reizvoll, in Händels schöner „Nachtigallen-Arie“ (auch hier eine von Händel selbst besorgte Fassung ohne Streicher) und in einer unbekümmert fröhlichen, zweisätzigen Sonate von Croft — ist für weitere klangliche Abwechslung gesorgt. Marianne Lüthi verfügt über einwandfreie, klare Finger- und Zungentechnik. Ihre Artikulation kommt am deutlichsten in der Anpassung an die Singstimme in Pepuschs Kantate mit Alt-Blockflöte zur Geltung. Händels Nachtigallen-Arie leidet

— trotz Kürzung — unter etwas schleppendem, einfüßigem Metrum. Ich jedenfalls habe noch nie eine so metrisch exakt zwitschernde Nachtigall gehört. Die rezitativische Anlage des Werkes bietet gerade der Flötenstimme hinreichend Gelegenheit zu metrisch „freier“ Gestaltung einer der Natur abgelauscht scheinenden, genial komponierten Vogelstimme.

Eine weitere kleine Einschränkung: Die Continuo-gruppe (Cembalo und Violoncello) könnte meiner Meinung nach hin und wieder sorgsamer, d. h. sinnvoller und dadurch abwechslungsreicher artikulieren.

Die Aufnahmetechnik ist einwandfrei.

Der Reiz der zweiten Platte liegt in der Verwendung alter, originaler Instrumente. Auch hier ist durch Auswahl der Kompositionen und ihre verschiedenartige Besetzung — Sopranino, Alt, Tenor, teils solistisch ohne, teils mit Continuo (Cembalo, Orgel) — sowie durch Einbeziehen von Solostücken für Cembalo für klangliche Abwechslung gesorgt.

Sowohl bei den Blockflöten (J. C. Denner um 1700) als auch bei den beiden Cembali (Kopie: J. A. Menegoni, Venedig 1696, von Scholz und Senn; Kopie nach flämischen Vorbildern von Schütze) fällt der in allen Lagen ausgeglichene volle Klang auf. Die auf der Plattentasche vorsichtshalber vermerkten kleinen Intonationsschwankungen bei den Blockflöten fallen kaum ins Gewicht. Inwieweit allerdings ihre stets gleichförmige Dynamik lediglich der etwas zu direkten Aufnahmetechnik zuzuschreiben ist, entzieht sich meiner Beurteilung. Stets gleichbleibendes Vibrato bei den Blockflöten, wenig Abwechslung in der Artikulation sowie metrisch sehr exaktes, richtiges und daher für mein Empfinden leicht akademisch wirkendes Spiel scheint dagegen in der Absicht der Spieler zu liegen. Ferdinand Conrad

Marain Marais: Blockflöten-Suiten, Vol. I (B-dur, g-moll). Quadro Hotteterre: Kees Boeke, Walter van Hawwe (Blf.), Wouter Moeller (Vc), B. van Asperen (Cemb.). TELDEC Nr. 6.41992 AW, DM 22,—

Marais hat eine Sammlung von Stücken für zwei Oberstimmen und Generalbaß geschrieben, die sich der Tonart und Satzfolge entsprechend zu Suiten ordnen. Das Quadro Hotteterre spielt mit Blockflöten, Gambe und Cembalo die Folgen in B-dur und g-moll. Schnellere Sätze wie die Caprice in B oder die Gigue aus beiden Suiten, die durch technische Brillanz ebenso hervorstechen wie die virtuoseren Passagen der g-moll-Passacaille, nehmen durch die lässig-selbstverständliche Darstellung für das Quadro ein, dessen Inégalité im Spiel natürlich und unaufdringlich ist. Aber da sind die vielen langsamen Sätze, die den Hörer zum Klagen bringen, und das nicht nur in der „Plainte“. Nicht jedes langsamere Stück sollte diesen

Charakter haben, und wo schlecht artikulierte Viertel zu Halben werden, nicht einmal Oktaven stimmen, „Kriechendes“ in Präludien schleimig wird, da wird zur Plainte gebracht, wer zur Freude bereit war. Der letzte Satz heißt bei Marais (nach der leider entfallenen „kleinen“ Passacaille) *Air gay!* D.

Virtuosität statt Interpretation

Vier Barocksonaten für Flöte und Cembalo: Werke von J. J. Quantz (D-dur), J. A. Benda (Nr. 1, G-dur), C. Ph. E. Bach (C-dur) und F. Benda (op. 3/1, G-dur). Jean-Pierre Rampal (Flöte), Robert Veyron-Lacroix (Cembalo). EMI Electrola C 065-30907, DM 25,—

Der Titel „Vier Barocksonaten“ ist insofern irreführend, als die ausgewählten Stücke von Künstlern der sogenannten Berliner Schule um Friedrich den Zweiten (Mitte des 18. Jahrhunderts) komponiert sind, die sich nicht so sehr den Stilprinzipien des Barock, sondern überwiegend dem bereits um 1735 einsetzenden Stilumschwung der „Empfindsamkeit“ verpflichtet fühlten. Sogar Quantz, der älteste und konservativste unter ihnen, zeigt sich in der Sonate D-dur als ein überzeugter Anhänger des neuen „Geschmacks“, wie es vor allem im ersten Satz mit seinen feinen Kontrasten in Rhythmus und Affekt auffällt. Dieses Stück ragt aus der Menge der Flötenkompositionen von Quantz schon deswegen heraus, weil es nicht für Generalbaßbegleitung, sondern für Cembalo concertato konzipiert ist (Originaltitel: *Trio di Quantz D# pour le Clavecin, Flûte traverse et Basse*).

Auch die anderen Stücke der Schallplatte sind obligate Sonaten, wobei das Werk F. Bendas sogar die frühklassische Bezeichnung *Triosonate pour le Clavecin, avec l'accompagnement d'une Flûte ou Violon* trägt: auch hier ein Zeichen, wie wichtig der Anteil des Cembalos war.

Leider wird die vorliegende Aufnahme stilistischen Überlegungen dieser Art nicht gerecht. Das Spiel Rampals mit seinem ebenbürtigen Gefährten Veyron-Lacroix läßt — und das braucht uns nicht zu wundern — an Virtuosität und klanglichem Glanz nichts zu wünschen übrig, an „Interpretation“ im eigentlichen Sinne des Wortes aber um so mehr. Wer so etwas wie Olympische Spiele der beiden Instrumente hören möchte — man scheint seinen eigenen Rekord in Fingerfertigkeit ständig verbessern zu wollen — oder sich mit „problemloser“ Barockmusik die Ohren kitzeln will, wird an dieser Einspielung großen Gefallen finden: was auch fesselt, ist ja nicht zuletzt die Spannung, ob die Spieler auch noch gleichzeitig das Finish erreichen ... Wer aber etwa eine adäquate

Auseinandersetzung mit dem Stil der Berliner Schule oder gar eine stilgerechte Interpretation hören möchte, wird enttäuscht. Die Aufnahme entspricht — und man muß sagen, in ihrer Art perfekt — den Spielklišees, die in unserem Jahrhundert rücksichtslos auf alle Stilbereiche angewandt werden: Homogenität bis zur Nivellierung in Klangfarbe, Dynamik und Artikulation; großer und brillanter Ton in jeder Lage und bei jedem Affekt; Einförmigkeit auch in der „männlichen“ Aggressivität des musikalischen Ablaufs, der keine Weichheit und Wärme aufkommen läßt. Beispiele dafür: Vorschläge und andere Verzierungen (z. B. in Jifi Bendas Sonate G-dur) sind im Vortrag nicht von den regulär notierten Noten zu unterscheiden; Seufzerfiguren klingen genauso militant wie punktierte Rhythmen; weder von „Takt-hierarchie“, „guten“ und „schlechten“ Noten, noch von dynamischer Differenzierung, kurz von Licht und Schatten ist viel zu spüren. Der Mangel an Detailarbeit und subtiler Kontrastwirkung wird eben weniger mit einem Mantel der Liebe als vielmehr mit einem Mantel der Virtuosität bedeckt — und dies mag wohl unseren empfindsamen Berlinern am meisten fremd gewesen sein.

Fazit: eine langweilige, aber technisch einwandfreie Aufnahme. Musterbeispiel eines bereits überholten Interpreten-Ideals, dessen vermutlicher Erfolg weniger im musikalischen als vielmehr im profitgeprägten Interesse einer Plattenfirma begründet ist.

Mirjam Nastasi

So klingen sie ...

Orchester-Instrumente heute und zur Barockzeit — ihr Klangcharakter solo und im Ensemble. dhfi Schallplatte Nr. 4, ISBN 3765073040. Verlag G. Braun, Karlsruhe

Der Versuch, die Entwicklung der gebräuchlichsten Orchesterinstrumente sowohl hinsichtlich ihres Klanges als auch ihrer Verwendung mit Hilfe der Schallplatte aufzuzeigen, war seit langem fällig. Insbesondere für den Musikerzieher und natürlich für jeden Musikfreund steht in der vorliegenden Aufnahme übersichtlich geordnetes Material bereit, anhand dessen man sich und anderen den unterschiedlich zusammengesetzten Klangapparat und die sich daraus ergebenden Kompositionsmöglichkeiten klarmachen kann. Nicolaus Harnoncourt hat dazu einen sehr informativen Begleittext verfaßt.

So begrüßenswert die Idee ist, Musikhistorie und Instrumentengeschichte auf diese Weise zu veranschaulichen, so bedauerlich ist zugleich, daß bei der Realisation auf nur zwei Schallplattenseiten gewisse

wohl nur zu einem geringen Teil vermeidbare Einschränkungen hingenommen werden müssen. Von der Systematik her ist zu fragen, ob es sinnvoll ist, auf der ersten Plattenseite jeweils ein Instrumentenpaar einander gegenüberzustellen, z. B. moderne Violine—Barock-Violine. Die bloße Kontrastierung wirkt wegen der Kürze der Beispiele gelegentlich leicht steril. Und natürlich setzt die Beschränkung auf eine Plattenseite auch der Auswahl der zu Gehör kommenden Instrumente Grenzen. Daß es Harnoncourt und seinen Musikern dennoch gelingt, im einzelnen eine Menge Charakteristisches zu demonstrieren, verdient um so mehr Anerkennung.

Das Wörtchen „heute“ im Titel klingt angesichts des hörbaren Resultats etwas euphorisch, denn im Grunde genommen geht die Präsentation über das romantische Orchester, wie es auf der zweiten Seite im Zusammenspiel vorgestellt wird, nicht hinaus. Im übrigen aber sind die Beispiele aus dem Orchesterrepertoire der Romantik und des Barock repräsentativ zusammengestellt, wie überhaupt die zweite Seite vom Höreindruck her gelungener wirkt, da man sich im Zusammenspiel Klangcharakter und Verwendungsgart der Instrumente besser vorstellen kann.

Dagmar Gräfin Vitzthum

Improvisation mit Unebenheiten

Hans Henrik Brandt: Sechs Improvisationen für Flöte solo. H. H. Brandt, Querflöten in C und G; Alt-Blockflöte. Edition Egtved Danmark (Box 20, DK-6040 Egtved). LP PR 1001, Dkr. 56,—

Auf dem Umschlag der Schallplatte bittet der Verlag um Entschuldigung für einige technische „Unebenheiten“, die mit auf die Platte gekommen seien. Meiner Ansicht nach ist der Mut des Verlages und des Interpreten, ein paar Schönheitsfehler zu servieren, nur zu loben. Eine Wohltat in einer Zeit, wo eine superperfektionistische Schallplatte nach der anderen in den Handel kommt, von tüchtigen Tonmeistern zusammengepuzzelt, retouchiert und ausgeschliffen: ein steriles Resultat menschlicher Bemühungen, hinter dem man den Interpreten oft kaum noch ahnt und was mit lebendiger Musikausübung nur noch wenig zu tun hat. Dabei hat man doch in anderen Bereichen der Kunst eine ganz entgegengesetzte Einstellung. Wer zieht nicht z. B. ein mundgeblasenes Glas mit seinen kleinen unvermeidlichen Schiefheiten einem Fabrikprodukt — der Entwurf sei noch so künstlerisch — vor? Sucht man nicht beim Betrachten oder Befühlen eines Schnitzwerkes oder einer Skulptur nach

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

FÜR EINEN BLOCKFLOTISTEN (solo)

- Bois, Rob du:** Pastorale VII (Alt-Bfl.). DM 6,50
Braun, Gerhard: Acht Spielstücke (Sopran-Bfl. + einige Schlaginstrumente). Spielpartitur DM 6,50
 — Minimal Music II. DM 6,50
 — Rezitative und Arien (Tenor-Bfl.). DM 8,50
Bresgen, Cesar: Nachruf für eine Amsel (Mit einem Sprecher ad lib.). DM 3,50
Heider, Werner: Katalog für einen Blockflötenspieler. DM 6,—
Gieseler, Walter: Breviarium (Alt-Bfl.). DM 4,50
Kröll, Georg: Con licenza (Alt-Bfl.). DM 4,—
Lechner, Konrad: Traum und Tag. Zwölf Impressionen (Sopran-Bfl.). DM 3,50
Riehm, Rolf: Gebräuchliches (Alt-Bfl.). DM 15,—
Roeseling, Kaspar: Zwei Sonaten (Alt-Bfl.). DM 6,—
Vetter, Michael: Rezitative. DM 13,50

Verlangen Sie den Sonderprospekt „Zeitgenössische Blockflötenmusik“. Er informiert Sie ausführlich auch über Ensembleliteratur.

VERLAG · D-3100 CELLE

MOECK

den Spuren, die die Arbeit hinterließ? Wer fühlt sich nicht dem Meister näher, wenn er sie entdeckt? In keiner Kunstart wird so viel camouffiertes Patchwork geliefert wie im Bereich der Schallplattenproduktion von Musik.

Mein Vater besitzt eine uralte Schellackplatte mit dem Pianisten Wladimir de Pachmann, die ich bereits als Kind besonders liebte und anderen vorzog. Der alte Wladimir redete nämlich mit, er murmelte, knurrte, stöhnte. Deswegen kenne ich ihn viel besser als so viele andere Interpreten und fühle mich ihm — und damit dem Werk, das er spielt — sehr viel näher.

Nun liegt es natürlich in der Natur seines Instrumentes, daß Hans Henrik Brandt (Dozent für Blockflöte und Querflöte am Konservatorium in Esbjerg) weder knurrt noch mit passenden Bemerkungen kommt. Aber da die Improvisationen — eben um sie als echte Improvisationen wiederzugeben — „aus einem Guß“ aufgenommen wurden, nimmt man gerne ein paar Unebenheiten in Kauf, da sie der künstlerischen Qualität, dem Erlebnis der im Augenblick des Hörens entstandenen Improvisationen keinen Abbruch tun, sondern den Hörer dem Spieler näher bringen. Mit unbestreitbarer Virtuosität, feinem Nuancierungsvermögen, Sensibilität und reicher Fantasie gestaltet Hans Henrik Brandt seine Improvisationen in moderat moderner Tonsprache. Es handelt sich hierbei um Variationen über einige (auch in Deutschland bekannte) Choräle, eine Volksweise und

zwei an kein Thema gebundene Improvisationen in vier Sätzen.

Auf dem Schallplattenumschlag schreibt Brandt u. a.: „Ich hoffe, daß diese Platte einige der Möglichkeiten der klassischen Improvisation beleuchten kann und das Interesse für diese Form des Musizierens fördert.“ Irmgard Knopf-Mathiesen

Neueingänge

Tomaso Albinoni: Concerti F-dur und C-dur für 2 Oboen, Streicher und Cembalo (und 3 Streicherkonzerte). (I. Goritzki u. J. Müller-Brincken, Ob./Accademia instrumentalis Claudio Monteverdi/Dir. H. L. Hirsch.) Claves D 601

Bläserkammermusik auf historischen Instrumenten (u. a. Barockoboe, Blockflöte): Werke von Händel, Telemann und anderen. toccata (o. Nr.); Ausl. FONO Schallplatten-Ges., Münster

Bläsermusik der Klassik: Quintette op. 56/1 von Danzi und op. 91/5 von Reicha, Quartett op. 8/2 von Stamitz. (Residenz-Quintett, München.) Claves D 611

Joseph Haydn: Trios für Flöte, Klavier und Cello. (Lenski/Badura-Skoda/Markson.) Musica Magna Stereo MAG 50 020

Oboenkonzerte von Mozart (KV 314) und Haydn (Hob. VIIg). (I. Goritzki/Südwestd. Kammerorchester/Dir. P. Angerer.) Claves D 606

LESER-FORUM

Karl Ventzke, Düren: Anmerkungen zum Beitrag von P. Reidemeister in TIBIA 3/76

Pioniere der konischen Ringklappenflöte

In privaten Zuschriften wurde mir nicht ganz ohne Grund vorgehalten, daß ich in meinem 1966 erschienenen Buch „Die Boehmflöte“ die Münchener Renaissance der konischen Boehmflöte vor der letzten Jahrhundertwende vernachlässigt hätte. Der Aufsatz von Reidemeister ist mir ein willkommener Anlaß, etwaige Versäumnisse nachzuholen und folgendes zu seiner Ergänzung anzumerken:

1. Rudolf Tillmetz (1847—1915) wurde — nach de Lorenzo — 1864 Mitglied des kgl. Hoforchesters in München. Nach eigener Aussage spielte er in dieser Eigenschaft „gegen zwanzig Jahre“ die Zylinderflöte seines Lehrers Th. Boehm; sein Wechsel zur konischen Boehmflöte dürfte also gegen 1885 (einige Jahre nach dem Tod seines Meisters) erfolgt sein. — Ich habe bisher nicht ergründen können, warum Tillmetz seine

Ringklappenflöten bei Jul. Max Bürger in Straßburg bauen ließ, welcher dort zwischen 1873 und 1904 als Instrumentenmacher tätig war.

Die Tillmetz'sche Flötenschule (op. 30, bei Fr. Kistner in Leipzig, Verl. Nr. 8947) ist übrigens bedeutend später als 1890 herausgekommen. Die Erwähnung einer 33jährigen Orchesterpraxis läßt zwar auf die Abfassung noch vor 1900 schließen. Wenn aber im Vorwort auf die „während der Bearbeitung seines Werkes“ im Jahre 1905 herausgekommene Boehmflötenschule von Emil Prill hingewiesen wird, dann dürfte Tillmetz' „Anleitung . . .“ frühestens 1905/06 erschienen sein.

2. Gustav Kaleve (1884—1976) ist — soweit ich sehe — als Nestor der deutschen Flötisten Ende August 1976 in München verstorben. Aus schlesischer Familie stammend und in Lothringen geboren, nahm er als Mitglied des städt. Orchesters Bielefeld in den Jahren 1903/04 noch Unterricht in Hannover bei Joseph Laubender („jeden Montag“); dieser spielte und lehrte



Gustav Kaleve

Nach einem Gemälde von Oswald Kresse aus den zwanziger Jahren im Besitz von Dr. Heinz Prager, München, der ein Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

als Tillmetzschüler die konische Ringklappenflöte. Kaleve war so angetan, daß er im Herbst 1904 nach München zog, um bei Tillmetz weiterzustudieren. 1907 wurde er Nachfolger von Tillmetz im Hoforchester und 1921 als Lehrer an der Münchener Akademie der Tonkunst. Kaleve komponierte einige Bläserstücke im spätromantischen Stil und Kadenzen zu den Mozart'schen Flötenkonzerten.

Als Liebhaber-Schüler Kaleves in den Jahren 1955/56 kann ich bestätigen, daß sein Herz tatsächlich nur für den herrlichen Ton der konischen Boehmflöte schlug; sie war das Instrument der so bezeichneten „Münchner Schule“, deren letzter Berufspraktiker wohl auch Kaleve blieb. Von seinen Schülern haben jedoch einige Liebhaber diese instrumentale Wertschätzung übernommen und gepflegt, unter ihnen der von Reidemeister erwähnte Prof. Dr. med. Wilhelm Thomsen (1901—1974), welcher 1920 bei Kaleve Unterricht genommen hatte. — Es war für mich sehr beeindruckend, die Begeisterung des Neunzigjährigen zu erleben, als ich ihn im November 1974 zum letzten Male besuchte und mit ihm über das Interesse sprach, das in den USA an der konischen Boehmflöte gerade aufgekommen war.

3. Wenn nun in unseren Jahren eine Wiederbelebung der konischen Boehmflöte für die solistische, öffentliche Musikdarbietung bevorstehen sollte, dann ist hier auch der Musiker zu erwähnen, der nach meiner Kenntnis die Impulse dazu gab; es ist der amerikanische Flötist Daniel Waitzman (28-02 Parsons Blvd., Flushing, N. Y. 11354), mit dem ich seit Januar 1973 in Briefwechsel stehe. — Waitzman, in den USA auch bekannt als Virtuose der Blockflöte und Barocktraverse, hatte im Juni 1971 Gelegenheit, eine konische Ringklappenflöte von L. Lot-Paris zu erwerben. Die Arbeit mit diesem Instrument ließ ihn zu der Überzeugung kommen, es nicht nur selber zu benutzen, sondern seinen Gebrauch aus wohlwollenden Grün-

den auch für andere zu propagieren. Er hatte in kurzer Zeit eine Reihe von Interessenten gewonnen, aber es war für ihn schwierig, einen Flötenbauer und ein brauchbares Modell zu finden. Deshalb wandte er sich an mich. Weil ich aber wußte, daß Professor Thomsen in dieser Sache viel mehr engagiert war als ich, sorgte ich für einen Kontakt zwischen Waitzman und Thomsen. Die anfänglichen Bemühungen, einen

Sommerakademie Schloß Haigerloch

15. – 26. 8. 1977

1. Meisterkurs für Blockflöte

Leitung:
Gerhard Braun,
Stuttgart

Anmeldeschluß:
1. 5. 1977

Auskunft und
Einschreibung:

PES

PES-Organisation
Postfach 80
D-7452 Haigerloch

Stuttgarter Flötenbauer zu gewinnen, scheinen nicht gefruchtet zu haben. Waitzman konnte indessen in den USA für seine Bestrebungen vorankommen: die Powell-Schüler Robert C. und Bickford W. Brannen bieten als „Brannen Brothers“ (264 Gleasondale Road,

Stow, Mass. 01775) ein interessantes Sortiment konischer Ringklappenflöten. Darüber hinaus demonstriert Waitzman auch für das Ohr die Eigenständigkeit der konischen Boehmflöte durch eine Schallplatte mit Flötenstücken von Bach und Mozart (MHS 1860).

NACHRICHTEN

Jubiläen

Seit 75 Jahren besteht die *Universal Edition*, Wien. Gegründet 1901, widmete sich der Verlag von Anfang an besonders dem zeitgenössischen Musikschaffen: Bei UE erschienen die Werke von Schönberg, Bartók, Webern, Kodály, Milhaud, Berg, Honegger, Boulez, Stockhausen — um nur einige der Komponisten zu nennen, die das künstlerische Profil unseres Jahrhunderts bisher wesentlich mitgestaltet haben. Ebenso intensiv aber pflegt der Verlag die musikpädagogische Arbeit (z. B. „Rote Reihe“) und speziell auch die Bläsermusik (z. B. Reihe „il flauto dolce“). Zum Jubiläum gab es keine Feier, wohl aber eine instruktive Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, auf die wir noch zurückkommen werden.

Die von Prof. Dr. Julius Alf geleitete *Städtische Musikschule Düsseldorf* konnte im vergangenen Jahr ihr zwanzigjähriges Bestehen und gleichzeitig das zehnjährige Bestehen ihres Förderervereins feiern. Sie wurde 1956 als Jugendmusikschule gegründet. Die Schülerzahl wuchs stetig und beläuft sich heute auf über 10 000. Nicht nur elementare Musikerziehung und das Spiel „populärer“ Instrumente wie Blockflöte und Gitarre werden vermittelt, sondern es wird Unterweisung im Spiel aller üblichen Streich-, Holzblas- und Blechblasinstrumente angeboten.

Aus Anlaß des Jubiläums gab die Schule eine kleine Festschrift heraus, in der in verschiedenen Beiträgen der mühevollen Auf- und Ausbau des Instituts nachgezeichnet und — mit Recht — stolze Bilanz gezogen wird.

Arbeitstagungen, Kurse, Wettbewerbe

Im Rahmen des Festivals *Carinthischer Sommer 1977* findet in Ossiach (Kärnten) vom 18. bis 23. Juli eine *Arbeitstagung über physikalische und neuropsychologische Grundlagen der Musik* statt. Die Leitung hat Dr. J. Meyer von der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt in Braunschweig. A. Benade von der Universität Cleveland (Ohio, USA) referiert über „Blasinstrumente — Wie sie funktionieren und wie wir sie hören“; andere Themen sind „Strukturen musikalischer Klänge“, „Die psychoakustische Entwicklung

musikalischer Klänge“ und „Toncharakteristik der Violine“. Gefördert wird die Veranstaltung vom Österreichischen Rundfunk in Verbindung mit der Universität Denver (Colorado, USA). Interessenten erfahren Einzelheiten durch das Sekretariat Carinthischer Sommer, Franz-Josefs-Kai 65, A-1010 Wien.

Ein umfangreiches Kursprogramm offeriert die niederländische *Vereniging voor Huismuziek* für das Jahr 1977. Alle Musikfreunde von 10 Jahren an sind bedacht — Sänger wie auch Instrumentalisten. Im allgemeinen handelt es sich um Wochenendveranstaltungen, aber auch länger dauernde Kurse sind geplant, so eine Deutsch-Niederländische Woche in Zusammenarbeit mit dem Internationalen Arbeitskreis für Musik vom 18. bis 25. Juli auf Terschelling (Leitung Chris Maasland, Hubert Arnold, Erik Feis) und ein Blockflötenkursus auf der Drieburg vom 15. bis 21. Oktober (Leitung Piet Kunst, Gerdien Tanja, Jo van Hoboken).

An Wochenenden werden u. a. angeboten im April ein Kursus für fortgeschrittene Blockflötisten (23./24. 4., Leitung Leo und Anneke Meilink), dessen zweiter Teil am 12./13. 11. folgt, ferner ein Lehrgang für Bläser von Renaissanceinstrumenten am 7./8. Mai (Leitung Leo Meilink, Willem Bremer) mit Fortsetzung am 12./13. November. Außerdem gibt es beispielsweise J. S. Bach und Gabrieli und seiner Zeit gewidmete Wochenenden im November und September sowie vier Wochenenden im April, Mai, und November, an denen Guido Klemisch Blockflötisten in die Herstellung von Pflöcken und sonstige Arbeiten zur Verbesserung des Instruments einweisen will, während Rembert Weyers ein Praktikum über die Anfertigung von Rohrblättern für Renaissanceinstrumente ankündigt.

Interessenten erhalten das vollständige Programm und alle weiteren Auskünfte durch die *Vereniging voor Huismuziek, Catharijnesingel 85, Utrecht (Holland)*.

Der Internationale Arbeitskreis für Musik veranstaltet in der *Abtei Schweikelberg* (Bayern) in der Zeit vom 28. August bis 3. September 1977 ein *Internationales Seminar für Blockflöte, Gitarre und Violine*. Unter Leitung von Prof. Helmut Schaller sind als Dozenten verpflichtet Ernst Kubitschek und Rudolf Pietsch (Blockflöte), Jürgen Libbert und Rudolf

Schloß Breiteneich Bläserkurse 1977 Niederösterreich

Patronanz: Baronin Maria Roretz

3.—17. Juli

Klassische Bläserharmonie auf Original-Instrumenten (Wiener Bläserstil mit Original-Literatur)

Klassische und moderne Bläserkammermusik auf modernen Instrumenten

17.—31. Juli

Musik des Mittelalters und der Renaissance (Schwerpunkt auf der Interpretation verschiedener Epochen und Stile)

Tänze des Mittelalters und der Renaissance für Tänzer und Instrumentalisten

Einführung in den Holzblasinstrumentenbau (Anfänger und Fortgeschrittene)

Rohr- und Hülsenbau für Doppelrohrblatt-Instrumente (historisch und modern)

Sven Berger, Göteborg — John Hanchet, London — Helga Hill, Melbourne — Walter Hermann Sallagar, Wien — David Skulski, Vancouver — Anne-Marie Thiel, Hamburg — Roy Wiggins, Grays

Die Teilnehmer dieser Kurse sind in einem Renaissance-Schloß untergebracht, dessen Atmosphäre wesentlich zum Verständnis dieser Epoche beiträgt. Ausflüge zu und Schlußaufführungen an historischen Stätten sowie der Besuch der Instrumentensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien sind im Kursprogramm enthalten.

Der Inklusivpreis für jeden Kurs wird bei sechstausend (Instrumentenbau: achttausend) Schillingen liegen und enthält den Kursbeitrag, Unterkunft und Essen, Ausflüge, Benutzung der Bibliothek bzw. der Maschinen und Werkzeuge.

Auskünfte und Anmeldung:

Walter Hermann Sallagar
42 Neulinggasse
A-1030 Wien
Telephonservice 57 08 555

Teilnehmerzahl begrenzt

Schmelzl (Gitarre) und Marianne Rónez (Barockgeige). Interessenten erfahren Näheres durch Frau Tini Schwarz, 8372 Rabenstein 83.

In Bayreuth findet vom 5. bis 27. August 1977 das 27. *Internationale Jugend-Festspieltreffen* statt. Neben dem Besuch der Aufführungen im Bayreuther Festspielhaus und einem für alle Teilnehmer verbindlichen Wagner-Seminar werden Kurse für Orchester, Chor, Kammermusik, Solisten-Ensemble (Oper) und Fränkisches Mundarttheater angeboten. Die Gesamtleitung hat Herbert Barth, Bayreuth. Prospekte, Teilnahmebedingungen etc. durch die Leitung des Internationalen Jugend-Festspieltreffens, Postfach 2603, 8580 Bayreuth.

29. Internationaler Musikwettbewerb des Prager Frühlings 1977

Der Interpretations-Wettbewerb ist ausgeschrieben für die Fächer Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Klavier. Er findet in der Zeit vom 26. April bis 14. Mai 1977 in Prag statt. Die ersten Preise sind in den Bläserfächern mit je 10 000,— Kčs, im Fach Klavier mit 20 000,— Kčs dotiert. Teilnehmen können Instrumentalisten jeder Nationalität, soweit sie im Wettbewerbsjahr das 30. Lebensjahr nicht überschreiten. Anmeldeschluß ist der 15. März 1977. Auskünfte erteilt das Sekretariat des Internationalen Musik-

festivals Prager Frühling, Haus der Künstler, Alsovo nábrezi 12, CS-11001 Praha 1.

Einen *internationalen Kammermusik-Kursus für Holzbläser und Hornisten* veranstaltet die Gesellschaft der Musikfreunde in Feldkirch (Österreich) vom 1. bis 16. August 1977 unter Leitung von *Robert Freund*, Wien. Als Dozenten wurden verpflichtet der Grazer Professor Gottfried Hechtl (Flöte) und die Solobläser der Wiener Symphoniker Alfred Rosé (Klarinette), Jürg Schaefflein (Oboe) und Milan Turkovic (Fagott). Interessenten erfahren Näheres durch den Veranstalter (Postfach 48, A-6800 Feldkirch).

Wettbewerb „Jugend musiziert“

In dem alljährlich ausgeschriebenem Wettbewerb „Jugend musiziert“ soll künftig das Zusammenspiel stärker gepflegt werden. Insbesondere ist vorgesehen, den verschiedenen Möglichkeiten des Duo-Spiels mehr Aufmerksamkeit zu schenken als bisher. In bezug auf Holzblasinstrumente sehen die Planungen bis 1979/80 folgende Gruppierungen vor:

- 14. Wettbewerb 1976/77: Solowertung Querflöte — Oboe — Klarinette — Fagott, auch mit Begleitinstrumenten
- 15. Wettbewerb 1977/78: Gruppenwertung Blockflöte, Duo bis Sextett (auch in Mischbesetzungen, aber mit Schwerpunkt Blockflöte)

BAROCKENSEMBLE-KURSE

Aufführungspraxis mit authentischen Instrumenten, 1640-1800,
alljährlich in Niederösterreich
in einem der Zeit entsprechenden Rahmen
31. Juli - 14. August 1977

Prof. Dr. Horace Fitzpatrick, London, Naturhorn; musikalische Leitung
Ingrid Seifert, Salzburg (Concentus Musicus), Barockvioline
Jaap Ter Linde, Amsterdam, Barock-Violoncello, Gambe
Prof. Ku Ebbing, Amsterdam, Barockoboe, Blockflöte
Prof. Christopher Kite, London, Cembalo, Hammerklavier, Generalbass

Kursgebühr von ÖS. 4000 umfaßt:

Ensemble- und Privatunterricht, Unterkunft, Verpflegung (Hauskost), Ausflüge
Eine Besichtigung der Wiener Instrumentensammlung wird geplant
Einige Barock-Streichinstrumente und -Blasinstrumente stehen zur Verfügung

Weitere Auskünfte über den Kurssekretär

Duckets House, Steeple Aston, Oxford, England

- 16. *Wettbewerb 1978/79*: Gruppenwertung Querflöte — Oboe — Klarinette — Fagott, Duo (auch Klavier mit einem Blasinstrument) und Kammermusik (Trio bis Sextett, auch in Mischbesetzungen, jedoch mit Schwerpunkt Blasinstrumente)
- 17. *Wettbewerb 1979/80*: Solowertung Blockflöte, auch mit Begleitinstrumenten

Näheres ist zu erfahren durch die Bundesgeschäftsstelle „Jugend musiziert“, Menzinger Str. 68 8000 München 50.

(Übrigens möchten wir den schon von anderer Seite geäußerten Vorschlag wiederholen, die Einrichtung einer Kategorie „Seltene Musikinstrumente“ zu erwägen, in der u. a. Spieler von heute zunehmend verbreiteten Renaissance-Blasinstrumenten am Wettbewerb teilnehmen könnten. *Red.*)

Der vom Deutschen Musikrat veranstaltete *Deutsche Musikwettbewerb 1977* findet vom 10. bis 20. Juni in Bonn statt. Er ist ausgeschrieben unter anderem für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Bläsertrio (Ob., Klar., Fag.) und Bläserquintett. Teilnahmevoraussetzungen und die an die Teilnehmer gestellten Anforderungen entsprechen denen großer internationaler Wettbewerbe. Für die als Beste aus dem Wettbewerb hervorgehenden Solisten und Ensembles sind Geldpreise und Stipendien ausgesetzt. Bewerbungen erwartet der Deutsche Musikrat, Sekretariat DMW, Michaelstr. 4 a, 5300 Bonn-Bad Godesberg, bis spätestens zum 1. 3. 1977.

14. Internationale Musiktage Brügge 1977

Das Festival findet in diesem Jahr in der Zeit vom 28. Juli bis 12. August statt und ist vor allem J. S. Bach und seiner Zeit gewidmet. Im Rahmen der Musiktage gibt es eine Cembalowoche mit Konzerten, Wettbewerben, Interpretationskursen etc. Das vollständige Programm ist erhältlich durch das Sekretariat des Festival van Vlaanderen — Brugge, C. Mansionstraat 30, B-8000 Brugge.

... und was sonst noch interessiert

Münchener Blockflöten-Wettbewerb

Die Münchner Firma Blockflöten-Paetzold veranstaltete einen Wettbewerb für Blockflötenspieler, der am 10. Dezember 1976 mit einer öffentlichen Endauscheidung im Künstlerhaus zu Ende ging. Zehn Solisten und fünf Quartette aus dem ganzen Bundesgebiet stellten sich einer fachkundigen Jury unter Vorsitz von Prof. Gustav Scheck, nachdem sie sich in einer Vorausscheidung mit einem Pflichtstück (Telemann, Fantasie a-moll) für die Endrunde qualifiziert hatten.

Erste Preise errangen *Claudia Semmelrogge* mit der überlegen gestalteten Fantasie C-dur von Telemann und das Münchner Blockflötenquartett *Sabine Bäumler/Christiane v. Miller/Michael Haber/Andreas*

Abtei Schweiklberg, Niederbayern

28. 8. bis 3. 9. 1977

Seminar für Blockflöte,

Gitarre und Violine

Dozenten: H. Schaller, E. Kubitschek, R. Pietsch, J. Libbert, R. Schmelzl, M. Rõnez

Anmeldung u. Auskunft: Fr. Tini Schwarz, D-8372 Rabenstein 83, Tel. (099 22) 17 01

Heller mit einer schwungvollen Wiedergabe der „Improvisationen“ von Kazimierz Serocki.

Dieser Wettbewerb für Laienspieler (ohne Altersbegrenzung) soll in ähnlicher Form auch 1977 wieder stattfinden. Näheres durch H. & H. Paetzold, Augustenstraße 58, 8000 München 2.

Originelles Konzertprogramm

Unter dem Motto „Flöte/Gitarre — Musik der Salons des 19. Jh. und der Gegenwart“ spielten Frank Nagel (Flöte) und Walter Feybli (Gitarre) am 22. 10. 1976 in der Musikakademie Basel Werke von *Theodor Antoniou*, *Benjamin Britten*, *Ferdinando Carulli*, *Mauro Giuliani* und als Uraufführungen „Vier Stücke für Flöte solo“ von *Günter Pistorius* (geb. 1940) sowie „Musik für Flöte und Gitarre“ von *Robert Suter* (geb. 1919). Die Baseler Tageszeitungen widmeten diesem Programm und den beiden Ausführenden außergewöhnliche Aufmerksamkeit.

Die *Bundesakademie für musikalische Jugendbildung* in Trossingen (Baden-Württemberg) bedarf dringend einer personellen Verstärkung im pädagogischen Bereich, wenn sie der gesellschaftspolitischen Aufgabe gerecht werden soll, die ihr in der Laienmusik gestellt ist. Das unterstrichen die Teilnehmer der Mitgliederversammlung, die der Trägerverein alljährlich in Trossingen abhält, nachdrücklich. Die pädagogische Leitung der Akademie, die ganzjährig mit Lehrgängen und Seminaren für alle Bereiche des Laienmusikens ausgelastet ist, besteht gegenwärtig aus dem Akademiedirektor und einem weiteren Dozenten. Instrumentale und vokale Musikpflege, die Förderung begabter Jugendlicher sowie außerschulische Musikerziehung und gezielter Einsatz von Musik und Rhythmik in der Sozialpädagogik sind die Hauptarbeitsgebiete der Akademie.

Das Lehrgangsverzeichnis 77 umfaßt 52 Termine — teils eigene Veranstaltungen der Akademie, teils Kurse und Tagungen in Zusammenarbeit mit den verschiedenen Organisationen des deutschen Musiklebens. Angeboten werden u. a. im Rahmen der berufsbegleitenden Fortbildung ein Lehrgang „Die Blockflöte im Unterricht“ (Termine Januar, März,

Mai, September und November; Dozenten u. a. Gerhard Braun und Nikolaus Delius), ein Kursus „Jugend musiziert“ (19. 7. bis 5. 8.) zur Förderung des Ensemblespiels (Veranstalter: Deutscher Musikrat), eine Fortbildungstagung für Instrumentallehrer (Termin: Mai; Veranstalter: LV Baden-Württ. Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer; unter den Dozenten Prof. Gabriele Zimmermann, Flöte), eine Arbeitswoche für Musiktherapeuten (Mai) sowie zahlreiche Kurse für elementare musische Erziehung, für Volksmusik, Blasmusik etc. Detaillierte Informationen durch die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Postfach 110, 7218 Trossingen 1.

Neue Sendereihe bedarf der Mitarbeit

Mit Beginn des neuen Jahres sendet der *Süddeutsche Rundfunk* alle 14 Tage donnerstags in seinem 1. Programm unter dem Titel „Volksmusik-Kompaß. Ein Wegweiser für Freunde der Volks- und Laienmusik“ aktuelle Tips (z. B. Hinweise auf interessante Veranstaltungen, auf neue Noten und Schallplatten), beantwortet fachliche Fragen und nimmt Stellung zu allgemein interessierenden einschlägigen Themen. Die Sendezeit: jeweils zwischen 15.30 und 15.45 Uhr im Rahmen des Magazins „Land und Leute — Berichte und Musik“.

Es handelt sich zunächst um einen Versuch von befristeter Dauer, der allerdings letztlich nur durch Mitarbeit „von außen her“ gelingen kann. Diejenigen, an die die Sendung sich wendet, bzw. deren „Repräsentanten“ (wie beispielsweise Volks- und Laienmusikverbände, -vereine, -gruppen, Jugendmusikschulen, Singschulen, aber ggf. auch Einzelpersonen) sind deshalb aufgerufen, durch Informationen, Fragestellungen und andere Beiträge am Gelingen „ihrer“ Sendung mitzuarbeiten. Interessenten richten Zuschriften an *Süddeutscher Rundfunk, Redaktion Land und Leute, Bereich Volks- und Laienmusik, Postfach 837, 7000 Stuttgart 1*.

„*Informative Konzerte am Sonnabendnachmittag*“ veranstaltet *Gerard J. Kras* in St.-Joost-Echt (Holland), Hombergstraat 30. Wer zuhören kommen möchte, wird um Voranmeldung gebeten. Zuhörer haben in den Pausen und nach den Konzerten Gelegenheit, den Mitwirkenden und anwesenden Instrumentenbauern Fragen zu stellen.

Die Konzerte (Beginn jeweils 17.00 Uhr) stehen in der Saison 1976/77 unter dem Motto „Das historische Musikinstrument — Kompositionsstil und Instrumentenbau, Interpretation und Spieltechnik“. Drei der Konzerte waren der Blockflöte gewidmet (Mitwirkende: Anneke Boeke, Guido Klemisch, Marion Verbruggen, Jeanette van Wingerden und Dorothea Winter), die Veranstaltungen am 29. Januar und 9. April 1977 vermitteln Musik für Cembalo, Hammerflügel und Klavichord, am 30. April lautet das Thema „Flöte und Continuo“ (mit Jérôme Minis, Block- und Traversflöte, Trudy Minis-Straus, Block-

flöte), und am 7. Mai 1977 spielt die Stadtpfeiffersunft Upladhin Musik für Renaissanceinstrumente (Blockflöte, Krummhorn, Cornamuse, Pommer etc.).

Weltmusiktage 1977

finden in Verbindung mit dem XXIX. Beethovenfest (Kammermusikzyklus) vom 24. bis 27. Mai in Bonn statt. In acht Kammer-, Chor- und Orchesterkonzerten wird ein Querschnitt durch das internationale zeitgenössische Musikschaffen geboten. Solisten und Ensembles aus aller Welt wirken mit. Aus der Bundesrepublik kommen der Chor des Norddeutschen Rundfunks (Leitung Helmut Franz), das Südwestfunkorchester (Leitung Ernest Bour) und die Rundfunk-Sinfonieorchester aus Saarbrücken (Leitung Hans Zender) und Köln (Leitung Michel Tabachnik) nach Bonn. Schirmherr der Veranstaltung ist Bundespräsident Walter Scheel.



Foto: Hans Kumpf

Da staunt der Laie ...

Bei den letztjährigen Donaueschinger Musiktagen stellte der amerikanische Jazzmusiker und Komponist Anthony Braxton ein Kontrabaß-Saxophon vor (Abb. oben). Von diesem Instrumentenkoloss soll es

auf der ganzen Welt lediglich drei Exemplare geben, von denen Braxton das einzige noch spielbare besitzt. Braxton — einer der kreativsten und technisch versiertesten Spieler des avantgardistischen Jazz — handhabt perfekt auch noch Altsaxophon und Sopranino, Kontrabaß-, B- und Es-Klarinette sowie die Flöte. Für die Berliner Jazztage 1976 schrieb er eine Auftragskomposition, die von der Gruppe Neue Musik realisiert wurde. K.

Günter Hart, Pastor in 2808 Syke-Barrien (Grafschaft Hoya): Geboren 1912; studierte neben Medizin und Theologie (Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, 1930 bis 1937) Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Instrumentenkunde bei Curt Sachs, Schering, Schünemann und Adrio. Pfarrer in verschiedenen hannoverschen Gemeinden. Veröffentlichungen zur Geschichte der Blasinstrumente und zur Biographie von Blasinstrumentenmachern in Fachzeitschriften; Zulieferer für Langwills „Index der Blasinstrumentenmacher“.

Die Autoren der Hauptartikel

Mirjam Nastasi, Kersengaarde 55, Voorburg (Niederlande): Geboren 1946 in Utrecht; Studium der Musikwissenschaft bei Prof. Dr. H. E. Reeser in Utrecht und bei Prof. Dr. H. H. Eggebrecht in Freiburg/Br.; Promotion 1974. Querflöten-Studium in Freiburg bei N. Delius und A. Nicolet. Seit 1971 Dozentin für Flöte, Musikgeschichte und Aufführungspraxis an der Kgl. Hochschule für Musik in Den Haag.

Winfried Michel, van Limburg-Stirumstraat 23, Den Haag (Niederlande): Geboren 1948; studierte Blockflöte bei I. Drescher und N. Delius in Freiburg und nach dem Staatsexamen für Musikerzieher bei F. Brüggan an der Kgl. Hochschule für Musik in Den Haag. 1973 Solistenexamen. Konzerte mit alter und neuer Kammermusik, Herausgebere Tätigkeit (Amadeus-Verlag). Seit 1975 Dozent für Blockflöte und Kammermusik an der Westfälischen Schule für Musik in Münster.

Nr. 2/77 erscheint im Juni und bringt neben aktuellen Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Beiträge zu folgenden Themen:

Mirjam Nastasi: Rhetorik in der Musik, dargestellt am Beispiel C. Ph. E. Bachs und seiner Sonate in a-moll für Flöte allein. Teil II: Analyse des ersten und zweiten Satzes der Sonate (Fortsetzung und Schluß aus Nr. 1/77)

Heinz Riedelbauch: Bassonographie. Zur Problematik einer Griffschrift für Gantt und Basson

Ilse Hechler: Die Windkapelinstrumente — Geschichte, Spieltechnik, Literatur
Porträt Helmut Bornefeld (der im Dezember 1976 sein 70. Lebensjahr vollendet hat): Ein Leben mit Bläsern und Orgel

EINE NEUE REIHE STELLT SICH VOR

WIENER QUERFLÖTEN - EDITION

Herausgeber:
GERHARD BRAUN

Bereits lieferbar:

W. A. MOZART: DIE ZAUBERFLÖTE

für 2 Flöten oder Violinen
nach einer Ausgabe von 1792
UE 15966 Partitur DM 16,—

Bearbeitungen bekannter Opernmelodien für 2 Flöten (oder Violinen) haben sich im 18./19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut. Sie wurden häufig gleich vom Komponisten selbst arrangiert, oder Schüler und Zeitgenossen übernahmen diese Aufgabe. Für die „Zauberflöte“ weist das Köchelverzeichnis gleich 4 verschiedene Flötenbearbeitungen nach. Der dieser Ausgabe zugrunde liegende Druck mit dem Titel *Die Zauberflöte / arrangé pour Deux Violons ou Deux Flutes / par Mr. Mozard / Maience B. Schott* blieb den Ausgaben des Köchelverzeichnisses unbekannt. Vorbild für die Edition war möglicherweise die Fassung bei Hummel „par l'Auteur“.

LUDWIG V. BEETHOVEN: SONATE F-DUR OP. 17

für Flöte und Klavier
UE 15967 Partitur und Stimme DM 12,—

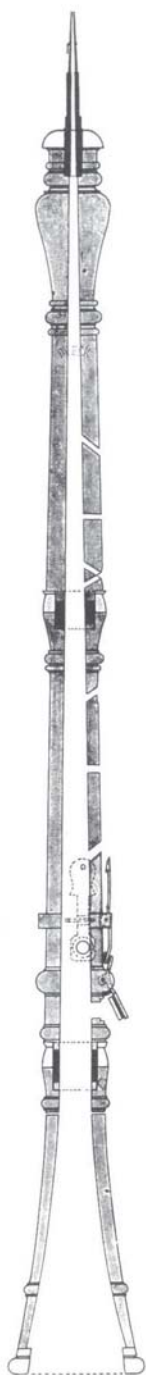
Beethoven komponierte die Sonate op. 17 im April 1800. Das Autograph ist verschollen; die Originalausgabe vom März 1801 trägt den Titel: *Sonate / pour le / Forte Piano / avec un Cor, ou Violoncelle / composée et dédiée / A Madame la Baronne de Braun / par / Louis van Beethoven / Oeuvre 17*. Nach Czerny (Pianoforte-Schule op. 500, 4. Teil S. 89) „hat Beethoven selber die Violoncellostimme dazu arrangiert“. Übertragungen für Klavier und Flöte sind bei Monzani & Co. London (1807?) und bei Goulding d'Almaine & Co. London um 1825 nachweisbar.

Die Einrichtung der „begleitenden“ Instrumentalstimme für verschiedene Melodieinstrumente entspricht durchaus der Spielpraxis jener Zeit und legitimiert auch heute eine Neuausgabe dieser Sonate für Flöte, die diesem Instrument ein weiteres klassisches Kammermusikwerk erschließt.

UNIVERSAL EDITION-WIEN

HOLZBLASINSTRUMENTE DER RENAISSANCE- UND BAROCKZEIT

Eine musikalische Liebhaberei besonderer Art



Barock-Oboe



Renaissance-Crumhorn



KRUMMHÖRNER
CORNAMUSEN
KORTHOLTE
RANKETTE
DULCIANE
POMMERN
ZINKEN
TRAVERSEN
OBOEN
FAGOTTE
CHALUMEAUX

MOECK



Pieter de Hooch (1629—1683)

Familienmusik. Delft, um 1665

Dieses typisch holländische Genrebild (hier im Ausschnitt) zeigt links angelehnt eine Viola da Gamba, und der etwas in sich gekehrte Flötenbläser spielt ein zweiteiliges Instrument noch nicht barocken Typs in g' (gemessen an der Länge), wie etwa eine der im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg im Original überlieferten Flöten von Hieronymus Fr. Kynsker. Des blinden Utrechter Glockenspielermeisters Jacob van Eyck (1590—1657) bekannter „Fluyten-Lust-hof“ war wohl immer noch Bestseller der damaligen holländischen Flötenliteratur. Die jüngere Dame (die Tochter des Hauses? Und ist der Flötist der Schwiegersohn?) spielt ein „Englisch Zitterlein“ (doppelchörige Drahtsaiten mit einem Federkiel gezupft). Die gewichtig gekleidete singende Hausherrin ist „tonangebend“ und drängt die übrigen Musikanten mehr oder minder in die Rolle von Statisten. Der stehende Geiger betrachtet das mit Gleichmut, während von dem jungen Paar sie etwas gereizt und er etwas abgewandt reagiert. Posiert die Gruppe nur für den Maler oder gibt Madame gleich den Einsatz?

Pieter de Hooch ist neben Vermeer van Delft der bekannteste Meister des holländischen Interieurs, der bürgerlichen Genreszene.

Standort: Cleveland, Museum of Art · Stiftung Hanna Fund

Format: 120×100 cm; Ausschnitt (von linker Ecke) 90×64 cm