TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

2/77

INHALT

Ilse Hechler Die Windkapselinstrumente: Geschichte, Spielweise, Besetzungsfragen

Heinz Riedelbauch Bassonographie. Zur Problematik einer Griffschrift für Fagott und Basson

Mirjam Nastasi Rhetorik in der Musik (Teil II)

Das Porträt: Helmut Bornefeld – Ein Leben mit Bläsern und Orgel

Berichte, Instrumententest, Rezensionen, Informationen

Ilse Hechler: Die Windkapselinstrumente — Geschichte, Spielweise, Besetzungsfragen (265)

Heinz Riedelbauch: Bassonographie. Zur Problematik einer Griffschrift für Fagott und Basson (275)

Mirjam Nastasi: Rhetorik in der Musik, dargestellt am Beispiel C. Ph. E. Bachs und seiner Sonate in a-moll für Flöte allein. Teil II (281)

Das Porträt: Helmut Bornefeld — Ein Leben mit Bläsern und Orgel (289)

Berichte (294): Zwei Ausstellungen in Wien / Einladung zum Tanz / Fortbildungsseminar für Blockflötenlehrer in Berlin / Flöten-"Zirkus" / Uraufführung neuer Flötenmusik / Wittener Tage neuer Kammermusik 1977

Instrumente (302): Die neuentwickelte Paetzold-Kontrabaßblockflöte

Bücher (307)

Noten (312)

Schallplatten (325)

Leser-Forum (329)

Nachrichten (331)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. Heft 2/1977

Herausgeber: Nikolaus Delius, Gerhard Braun, Bernhard Böhm

Schriftleitung: Herbert Höntsch, Postfach 143, D-3100 Celle 1 Telefon (05141) 28036

Ständige Mitarbeiter Inland: Ilse Hechler, Celle; Linde Höffer-v. Winterfeld, Berlin; Armgard Pudelko, 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 Versandspesen

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 143, D-3100 Celle 1. Telefon (05141) 28036; Telegramme: Moeckverlag

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

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

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

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

Geschichte

In der Renaissancezeit waren Doppelrohrblattinstrumente sehr stark vertreten. Michael Praetorius beschreibt in seiner "Organographia" (1619) zehn verschiedene Arten der Schalmeienfamilie, die zum Teil in ganzen Stimmwerken vom Diskant bis zum Großbaß gebaut wurden und so einen bedeutenden Anteil an dem Klangfarbenreichtum des damaligen Instrumentariums hatten. Bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts waren zwei Gruppen nebeneinander im Gebrauch: Instrumente mit frei schwingenden Rohren (wie bei Oboe und Fagott) — dazu gehörten Pommern, Sordune, Bassanelli, Dulziane, geleitet und dadurch das umhüllte Rohrblatt zum Schwingen gebracht — der gleiche Vorgang, wie er sich im Inneren der hölzernen Windkapsel vollzieht. Durch diese besondere Anblastechnik, bei der das Rohr also nicht mit den Lippen gefaßt wird, entsteht ein nasaler, nicht modulationsfähiger Ton, der in seinem Charakter dem Orgelregal vergleichbar ist. Der starre Klang ist auch durch die Atemführung nicht veränderbar, da mehr oder weniger Druck die Tonhöhe beeinflussen würde.

Zur Gruppe der Windkapselinstrumente gehören Krummhörner, Cornamusen, Dolzainen, Rauschpfeifen, Schreierpfeifen oder Schryari, Kortholte und vielleicht die von Praetorius er-

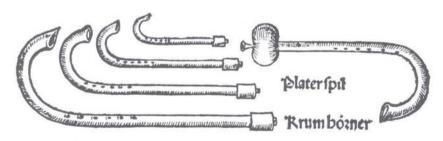


Abb. 1 Krummhorn-Quartett und Platerspiel bei Virdung (1511)

Rankette — und Instrumente mit einer Windkapsel, in die man durch einen Schlitz mit kräftigem Luftdruck hineinbläst, um das darin eingeschlossene Doppelrohrblatt zum Schwingen zu bringen. Das Prinzip des umschlossenen Rohres ist schon beim Dudelsack und dem mittelalterlichen Platerspiel zu finden. Als Windbehälter diente hier eine am oberen Ende befestigte Tierblase. Durch ein Mundstück wurde Luft in die Blase

wähnten Doppioni. Erhalten sind davon nur Krummhörner und Rauschpfeifen; bei den anderen ist man bis jetzt auf Beschreibungen und Abbildungen angewiesen.

Krummhörner

stellen die wichtigste Gruppe der Windkapselinstrumente dar. Sie sind sehr eng mensuriert; der Durchmesser der ungeteilten zylindrischen Röhre, die nur am unteren Ende ein wenig konisch erweitert und hakenförmig aufwärts gebogen ist, beträgt je nach der Größe des Instrumentes ca. 4 bis 10 mm. Das von der Windkapsel umschlossene Rohrblatt steckt meist auf einer in die Röhre eingeführten Verlängerungshülse. Bei den heutigen Nachbauten werden aus praktischen Gründen anstelle der Holzrohre häufig Rohrblätter aus Kunststoff verwendet. Krummhörner haben auf der Vorderseite sieben Grifflöcher, hinten ein Daumenloch, außerdem am unteren Ende Resonanzlöcher, von denen Praetorius im 15. Kapitel seiner "Organographia" schreibt: Es müssen aber die vnterste 2. Löcher ohne das nothwendig offen seyn / sonsten hette das gantze Instrument keinen rechten völligen Resonantz / vnd das siebende Loch vnden / gebe alsdenn einen tiefferen Thon / als es von rechtes wegen geben muß vnd sol.

Die tiefen Instrumente sind für den untersten Ton mit einer zweiflügeligen Klappe versehen, die von einer gelochten Messingkapsel geschützt wird. Da die Krummhörner nicht in die Oktave überblasen werden können, beträgt der Tonum-

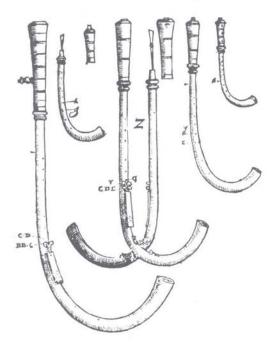


Abb. 2 Krummhorn-Quintett Aus M. Praetorius, De Organographia (1619)



Abb. 3 Krummhornspieler Kupferstich von Heinrich Aldegrever, 1551 Wien, Graphische Sammlung Albertina

fang nur eine None, falls nicht — wie bei den meisten Rekonstruktionen — zusätzliche Klappen angebracht sind, die den Umfang in der Höhe bis zu einer Undezime erweitern. Durch die enge zylindrische Bohrung klingen die Krummhörner eine Oktave tiefer als konische Instrumente gleicher Länge. Die Biegung hat kaum Einfluß auf den Klang oder die Tonhöhe der Instrumente.

Die ältesten Bildzeugnisse sind uns vom Ende des 15. Jahrhunderts überliefert. Der Name Krummhorn taucht 1489 in Dresden als Bezeichnung für ein Orgelregister auf. Es ist also anzunehmen, daß die endgültige Entwicklung in Deutschland während des 15. Jahrhunderts erfolgte. Als chorisches Instrument wurde das Krummhorn in verschiedenen Stimmlagen gebaut. In Sebastian Virdungs "Musica getutscht" von 1511 ist ein Satz in vier Größen abgebildet. Martin Agricola erwähnt 1529 in seiner "Musica instrumentalis" nur drei Stimmlagen, die er Diskant (g-a'), Tenor (c-d') und Baß (F-g) nennt. Praetorius bildet 1619 fünf verschiedene

Sorten ab: Exilent oder Kleindiskant (c'-d"), Discant (g-a'), Alt/Tenor (c-d'), Baß (C, D, F-g) und Großbaß (B-c oder [A,B] C-d).— Zu einem vollständigen Stimmwerk gehören bei ihm neun Instrumente — in der Reihenfolge der eben genannten Größen je 1, 2, 3, 2, 1. Einige Baßinstrumente wiesen verschiebbare Messingplättchen für die Resonanzlöcher auf, womit bei Bedarf tiefere Töne als der eigentliche Grundton "programmiert" werden konnten.

Einen Beweis für die weite Verbreitung der Instrumente während des 16. Jahrhunderts bilden u. a. die Inventarverzeichnisse der Hofkapellen (Berlin, Dresden, Kassel, Stuttgart, Weimar, Graz, Innsbruck). Unter den 30 in Museen erhaltenen Instrumenten überwiegen die tiefen. Das Standard-Consort bestand aus Alt, Tenor, Tenor, Baß. Für diese Besetzung ist auch Johann Hermann Scheins Pavane notiert, eines der wenigen Originalstücke für Krummhörner.

Mit dem Anwachsen des Stimmumfanges und der Steigerung des musikalischen Ausdrucksbedürfnisses in der Zeit des Hochbarock verloren die Krummhörner wie auch die anderen Windkapselinstrumente ihre Bedeutung, da sie keinerlei Affektmöglichkeit besaßen. Das späteste Zeugnis ist eine Suite von Degrini aus dem Jahre 1660, die in einer Ballett-Sammlung von Philidor enthalten ist, aber vermutlich auf einem Instrument ohne Windkapsel gespielt worden ist.

Cornamusen

gleichen im Prinzip den Krummhörnern, bis auf die Biegung. Der Klang ist zarter, da das untere Ende des Instruments verschlossen ist. Als Austrittsöffnung für die Luft dient ein Kranz von Resonanzlöchern. Von den Cornamusen existieren weder Abbildungen noch gibt es ein erhaltenes Instrument, so daß über die äußere Gestalt nichts mit Sicherheit ausgesagt werden kann. Praetorius beschreibt die Instrumente im 16. Kapitel seiner "Organographia": Die Corna-Muse sind gleich aus / vnd nicht mit doppelten / sondern mit einer einfachen Röhre / gleich den Bassanelli, Aber vnten zugedäckt / vnd vff der seiten herumb etliche löcherlein / dadurch der Resonantz herausser gehet. Am Klang seynd sie

gar den Krummhörnern gleich / nur daß sie stiller / lieblicher vnd gar sanffl klingen. Er gibt fünf Größen an: Cantus b—c", Alt d—e', Tenor c—d', Tenor B—c' und Baß F—g. Vielleicht sind die Cornamusen identisch mit der bei Tinctoris 1484 erwähnten Dulcina und den

Dolzainen

aus Zacconis "Prattica di musica", Venedig 1592 und 1596, für die ein Umfang von neun Tönen ohne Klappen (c—d') und von elf bis zwölf Tönen mit Klappen angegeben ist. Daß eine Eintragung im Madrider Inventar (1602) "eine Dulzayna in der gebogenen Ausführung" belegt, kann wohl als Bestätigung für eine sonst übliche gerade Form angesehen werden.

Kortholt

in der Bedeutung von "kurzes Holz" ist zunächst ein Sammelbegriff für Doppelrohrblattinstrumente mit ein- oder mehrfach geknickter Schallröhre. Dazu gehören: Dulciane, die ältere Fagottform mit doppelter Röhre, aber aus einem Stück, in England "double" und "single curtall" genannt1; Rankette, eine Instrumentenfamilie in Büchsenform aus Holz oder Elfenbein mit meist neunfacher Innenbohrung, wodurch die sehr kleinen, handlichen Instrumente eine erstaunliche Tiefe erreichen; Sordune, von denen Praetorius sagt, daß sie "am Resonantz fast den CornaMusen gleich" seien, die aber im Gegensatz zu den Kortholten direkt angeblasen werden; und schließlich ein gedacktes Windkapselinstrument mit zylindrischer Bohrung: Kortholt oder "Kurtz-Pfeiff", das infolge zusätzlicher Grifflöcher zwei Oktaven Umfang hat. Praetorius bildet neben einer ganzen Familie von Sordunen ein Baß-Kortholt ab mit dem Umfang B-b und unter einer Messingkapsel wahrscheinlich zwei Klappen für die beiden höchsten Töne - ... haben 12. Löcher / die man sehen kann / etliche noch zwey Schlösser darzu: daß also 14. Löcher werden; und uber daß noch vnten ein Loch zur Feuchtigkeit: vnd oben auch

¹ Curtall ist in England auch die Bezeichnung für Dulcian.



Sopran- (links) und Alt-Kortholt aus dem Studioprogramm des Musikinstrumentenwerks Moeck

noch eins / do die Harmony herausser gehet. Leider sind keine Instrumente erhalten.

Rauschpfeifen

(mhd. rusche = Rohr) haben wie die Pommern eine sich nach unten konisch erweiternde Röhre. Sie sind hauptsächlich für Freiluftmusik benutzt worden. Im "Triumphzug Kaiser Maximilians I.", dem 1516 begonnenen Holzschnittwerk von Hans Burgkmair, sind "Ain klain Rauschpfeiffen" und "Ain große Rauschpfeiffen" abgebildet. Aus einem 1541 datierten Schreiben² geht hervor, daß die "großen lautschallenden Instrumente oder Rauschpfeiffen" mit sechs oder mehr Stimmen benutzt wurden. Bei Praetorius werden sie nicht mehr genannt, doch ist die Abbildung des "Basset: Nicolo" auf Tafel XIII mit einer Windkapsel versehen, ebenso wie auf Tafel XI der Discant-Schalmei Windkapseln hinzugefügt sind. In Berlin und Prag sind zusammen elf Instrumente erhalten, die vom Sopranbis zum Baßregister reichen. Sie sind eng mensuriert mit nur geringer Erweiterung, haben ein Daumenloch und ein doppeltes Kleinfinger-Loch; die größeren Instrumente sind mit einer Klappe für den kleinen Finger versehen. Sie können in die obere Oktave überblasen werden.

Schreierpfeifen oder Schryari

sind außer durch Aufzählungen in Inventarverzeichnissen wiederum nur durch Michael Praetorius belegt. Er beschreibt sie als "starck und frisch am Laut", was auch aus einem Brief des Instrumentenbauers Jörg Neuschel aus Nürnberg an Herzog Albrecht von Preußen (1541) hervorgeht, in dem er "schreyende Pfeiffen" anbietet, die lauter als Pommern seien. Der Abbildung bei Praetorius nach haben die Schreierpfeifen eine umgekehrt konisch verlaufende Röhre, die sich also nach unten veriüngt. Als Umfänge sind angegeben Cantus g-a', Alt c-f', Tenor c-d' und Baß F-b. Die Alt-Tenor-Instrumente, die sich nur durch das Vorhandensein bzw. Fehlen von Klappen unterscheiden, entsprechen infolge ihrer Bauweise in der Größe dem Diskant-Pommer. Der Baß hat zwei Klappen für die oberen Grenztöne, die wie beim Kortholt mit dem linken Zeigefinger bedient werden. Trotz der nicht geringen Anzahl in Inventarverzeichnissen von Hofkapellen sind keine Instrumente erhalten.

Von den 1592 bei Zacconi erwähnten

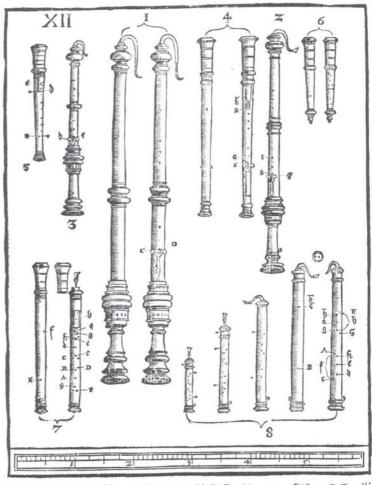
Doppioni

schreibt Praetorius, daß es ihm trotz aller Bemühungen nicht gelungen sei, eines der Instrumente zu sehen. Er vermutet, daß sie "Sordunen oder CornaMusen art seyn". In der Sammlung des Teatro Filarmonico in Verona befinden sich zwei "Doppioni", die allerdings ohne Windkapsel aufgefunden wurden. David Munrow beschreibt³, daß sie eine Einrichtung für zwei SBogen besitzen, also auch für zwei Doppelrohrblätter, und mit ihren beiden parallel verlaufen-

² Herzog Albrecht in Preußen an Sebald v. Theyll zu Nürnberg

³ Instruments of the Middle Ages and Renaissance, London 1976

M. Praetorius, De Organographia: Tafel XII mit verschiedenen Windkapsel- und verwandten Instrumenten



1. Saf vom Baffanelli. 2. Tenorond Alt Baffanelli. 3. Difeant Baffanelli. 4. Bafs vom Schryari. 5. Tenor, Alt Schryari. 6. Cant Schryari. 7. Actificat oder Kurk Pfeif: 8. Sin gang Simmeret von Cordunen

den konischen Innenbohrungen wahrscheinlich in der Tonhöhe verschiedene Instrumente in einem Korpus sind.

Spielweise

Wenn man Musik des 15. und 16. Jahrhunderts auf Blasinstrumenten jener Zeit wiedergeben möchte, weil deren charakteristische Klangfarben ein Bestandteil der Musik sind, erscheinen für den Beginn die Windkapselinstrumente am geeignetsten. Sie bieten kaum Ansatzschwierigkeiten; auch die Grifftechnik ist einfach — sie entspricht im wesentlichen der der Blockflöte. Eine Hauptschwierigkeit besteht allerdings dar-

in, daß das Spiel zunächst recht leicht erscheint, und deshalb wird im allgemeinen nicht genügend Aufmerksamkeit auf die Grundlage aller bläserischen Praxis gerichtet: das geduldige Üben und die Kontrolle lang ausgehaltener Töne! Das ist deshalb besonders wichtig, weil der Anblasdruck äußerst konstant gehalten werden muß, da von ihm die Tonhöhe abhängig ist. Jedes Vermehren oder Vermindern des Druckes läßt den Ton steigen oder fallen, was zu sehr erheblichen Abweichungen führen kann, die im Extremfall bis zu einer Quinte betragen können. Außer einer beherrschten Atemtechnik aufgrund einer guten Atemstütze bedarf es aber auch - wie beim Singen - einer sicheren Tonvorstellung und sorgfältigen Gehörkontrolle. Es ist sehr nützlich, zunächst den "Ziehbereich" der einzelnen Töne festzustellen, um ein Gespür dafür zu bekommen, wieviel Anblasintensität notwendig ist, um den gedachten Ton sauber und klangvoll zu intonieren. Beginn und Abschluß der Töne müssen äußerst präzise sein und können nur durch die Zunge verwirklicht werden. Jede Ungenauigkeit in der Artikulation ist empfindlich zu spüren, sowohl in Bezug auf die konstante Tonhöhe als auch auf die Präzision im Zusammenspiel. Auch das weiche Verbinden mehrerer Töne muß sorgfältig geübt werden, mit gleichen Tönen ebenso wie mit Nachbartönen und in größeren Intervallen. Cantables Spiel sollte der Ausgangspunkt sein - in fast allen alten Lehrbüchern wird die menschliche Stimme als die Lehrmeisterin für das Instrumentalspiel bezeichnet; non legato und staccato sind wesentlich leichter darzustellen

Erst wenn Intonation und Artikulation beherrscht werden, sollte man mit anderen Instrumenten zusammenspielen und auch dann zunächst mit Intonationsübungen beginnen. Dabei ist es besonders am Anfang wichtig, einen festen Bezugspunkt zu haben, also ein in seiner Tonhöhe nicht oder kaum veränderbares Instrument oder eine Stimmgabel als Ausgangspunkt zu nehmen. Außer Übungen im Einklang sind Akkordverbindungen zu empfehlen. Vom Grundton eines Akkordes ausgehend intoniert man am besten zuerst die Oktave, dann erst Quinte und Terz des Akkordes, wobei reine Quinte und Naturterz, wie sie sich aus dem Natur-Dreiklang (4:5:6) ergeben, zur Selbstverständlichkeit werden sollten. Akkorde in weiter Lage sind zunächst leichter zu intonieren bzw. zu hören als solche in enger Lage, besonders in der Tiefe. Die Töne der Grundscala sollten mit Normalgriffen spielbar sein. Abgeleitete Töne erfordern häufig Griffvarianten, da nicht alle Töne gut "stehen" (vor allem solche, bei denen nur wenige Grifflöcher gedeckt sind); sie werden aber konstanter durch zusätzliches Abdecken einzelner Grifflöcher mit Fingern der rechten Hand. Das gilt auch für die Töne, die durch hinzugefügte Klappen - wie bei den meisten nachgebauten Instrumenten - erreicht werden können.

Besondere Aufmerksamkeit erfordern die Kortholte wegen der zusätzlichen Grifflöcher. Während für die Diskantröhre die gleichen Fingersätze gelten wie bei allen anderen Instrumenten, haben bei der Baßröhre der rechte Daumen, der linke kleine Finger und die zweiten Zeigefingerglieder je ein Griffloch zu decken, was einer gesonderten Übung bedarf. (Vgl. G. W. v. Hantelmann: Spielanleitung für Krummhorn, Cornamuse und Kortholt, Moeck 2077).

Die Töne der Bassröhre

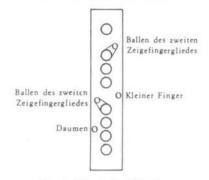


Abb. 6 Kortholt-Griffschema Aus Mönkemeyer, Spiel- und Übungsbuch für Krummhörner, Cornamusen und Kortholte (Ed. Moeck Nr. 2088)

Besetzungsfragen

Für Musik des Mittelalters und der Renaissance bis etwa zum Beginn des 17. Jahrhunderts sind in gedruckten Stimmbüchern kaum Besetzungsangaben zu finden außer ganz summarischen, wie "zu singen vnd auff allerlev Instrumenten zu gebrauchen"; sie sind bezeichnend für die damalige variable Aufführungspraxis. Singen und Spielen waren eng verwandt und absolut gleichberechtigt; es gab keine starre Grenze zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Dementsprechend freizügig war auch die vokal-instrumental gemischte Besetzung. Instrumente wurden zusätzlich zu Singstimmen gespielt wie auch alternierend mit ihnen, einzelne Stimmen durch Instrumente ersetzt oder durch Mitführen eines Instrumentes herausgehoben. Die Ausführenden konnten also Mitschöpfer sein nicht nur in bezug auf die Kunst des Diminuierens und Improvisierens, die in hohem Ansehen stand, sondern auch durch die Art und Weise der klanglichen Gestaltung. Ein Besetzungsschema war unbekannt,

wenn man von der Einteilung in "Freiluft-Instrumente" — Schalmeien, Trompeten, Rauschpfeifen und andere stark klingende Instrumente — und "stille" Instrumente für solistisches Spiel in kleinerem Ensemble — Laute, Fidel, Gambe, Harfe, Block- und Traversflöte — absieht, die auf das burgundische Vorbild der "haute et basse musique" zurückgeht.

Bildquellen des 15. Jahrhunderts zeigen in der Kombination verschiedenartiger Instrumente häufig eine Spaltung des Klanges in kontrastierende Klangfarben: gestrichen gezupft, geblasen. Im 16. Jahrhundert setzt dagegen mit der Entwicklung ganzer Instrumentenfamilien die Wandlung zur chorischen Form ein, zu einer Mehrstimmigkeit in einheitlichem Klangbild, verbunden mit der Erweiterung in die Tiefe.

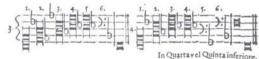
Infolge ihres verhältnismäßig geringen Stimmumfanges sind die Windkapselinstrumente typische Consort4-Instrumente. Spezielle Literatur für sie ist nur ganz ausnahmsweise überliefert. Praktisch ist alles "Originalmusik", was dem Umfang nach spielbar ist und dem Charakter der Instrumente entspricht, vor allem vokale Formen wie Chanson, Messe, Motette, Liedsätze - zumindest für die zarteren der Windkapselinstrumente. Die wenigen Stücke, die eine Besetzung mit Krummhörnern vorschreiben, können weniger als Beweis für die Häufigkeit, wohl aber für die Vielseitigkeit der Benutzung dienen, da die Beispiele außer Tänzen weltliche und zum Teil sehr anspruchsvolle geistliche Vokalmusik umfassen.

Thomas Stoltzer schreibt 1526 in einem Begleitbrief zur sechsstimmigen Komposition des 37. Psalms "Erzürne dich nicht": Hab an die Khrumphörner gedacht und den Psalm also gesetzt, das er gantz darauff gerecht ist, Wann sunst nitt ain jeder gesang darauff bekqwem ist und sunderlich vil stimmen. In einem sechsstimmigen Hirtenchor "Guardane almo pastore" von Francesco Corteccia, der in einer 1539 gedruckten Florentiner Hochzeitsmusik enthalten ist,

sind Krummhörner als Begleitinstrumente zu den Singstimmen vorgeschrieben.

Eine anonyme Handschrift, die in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen aufbewahrt wird, enthält mehrere Stücke, in denen Krummhörner genannt sind, darunter das fünfstimmige "T'Andernaken", dessen Stimmen mit Ausnahme des Basses nur eine None Umfang haben, in der Besetzung A T T B B, und ein cantus-firmus-Lied "Ich klag den Tag" für Krummhörner und Posaunen. Ein reines Instrumentalstück ist die "Padovana à 4 Krumhorn" von Johann Hermann Schein, die seinem "Banchetto musicale" (Leipzig 1617) angefügt ist in der üblichen Besetzung A T T B, wobei für den Alt immer mit einem Krummhorn in -g- gerechnet wurde.

Michael Praetorius gibt im 2. und 3. Band seines "Syntagma musicum", 1619, einige wichtige Hinweise für die Aufführungspraxis: Allhier ist aber zu mercken: Daß von alters her vnd auch noch anitzo meistentheils alle Blasende Instrumenta, als Flötten / Pommern / Schalmeyen / Krumbhörner / etc. in den Accorten oder Stimmwercken / eins vom andern alzeit eine Ouinta ist gearbeitet / vnd gestimmet worden: darumb daß man allzeit drey und drey zusammen / als eine Art zum Baß, die ander zum Tenor vnd Alt, (Denn diese beyde Stimmen / Tenor vnd Alt. können allzeit auß gleichlautenden vnnd einerley Corporibus und Instrumenten musicirt werden) die dritte aber zum Cantu, gebrauchen kan. Wann aber die vierde darzu genommen werden sol / so muß die Composition darnach



And diese benderlen / so wol auch die Ersten bende in Hypolonico, sonnen mit 6. Krumbhomen / in secunda superiore (embeur Ebondobe) musicite meden.
Plachfolgendes aber wird mit Krumbhomen im rechten Thom Wit Fagotten, Pombarden und Posannen aber in Quinta inferiore.



Abb. 7 Besetzungshinweis aus M. Praetorius, Termini musici (Syntagma mus., Bd. III, 1619)

angestellet werden / vnd Hypojonicus nicht eine quint . . . sondern eine quart Tieffer . . . transponirt . . . werden. Oder wenn ein Gesang im

⁴ Consort: In der Blütezeit der englischen Kammermusik im 16. und 17. Jh. Bezeichnung für Instrumentalensembles von 4 bis 6 Mitwirkenden. Hinsichtlich deren Zusammensetzung und der Ausführung der für sie bestimmten Musik wird verlangt, daß die Instrumente in Klang und Charakter zueinander passen.

f bmol allbereit gesetzt gefunden wird / muß man denselben vmb ein Thon (oder eine secundam / wies etzliche nennen) höher transponiren...Wann man aber das fünffle Instrument in der Tieffe oder Höhe auch noch darzu brauchen wil / so ist es fast mühsam zusammen zu accordiren; denn dz oberste ist vom vntersten...durch fünff Quinten...separiret, vnd daß ist gar schwer zusammen zureimen.

Er rät für den Gebrauch von fünf verschiedenen Größen, das Diskant- und Tenor-Instrument nicht im Quintabstand zu bauen, sondern nur eine Quart höher als das vorhergehende Instrument, also ein ähnliches Prinzip wie bei den nachgebauten Instrumenten in c-f-Stimmung.

V. Corna muti. Storti. Rrumbhorner Chor.



Abb. 8 Transpositionsanweisung für einen Krummhorn-Chor. Aus M. Praetorius, Termini musici

Praetorius erläutert anhand der Schlüsselkombinationen die Besetzungsmöglichkeiten. Sein Rat, die Stücke je nach den Schlüsseln oder Tonarten zu transponieren, damit sie sich "am besten schicken", hat auch für die heutige Spielpraxis noch Gültigkeit. Viele vierstimmige Stücke klingen in tiefer Lage oder in der Besetzung A T T B besonders gut, zum anderen ist die Literaturauswahl sehr viel größer, wenn Quint- bzw. Quart-Transpositionen einbezogen werden, die bei etwas Übung kaum Schwierigkeiten bedeuten (vgl. Hantelmann, Spielanweisung, Moeck 2077).

Außer speziellen Veröffentlichungen für Windkapselinstrumente — wie die Reihe "Der Bläserchor" im Moeck Verlag (die allerdings mit dem Umfang der "modernen" alten Instrumente rechnet); "The Renaissance-Band", eine Serie der London Pro Musica Edition; "Crumhorn Con-

sort Anthologie", Musica rara; Spiel- und Übungsbuch in vier Teilen für Krummhörner, Cornamusen, Kortholte und andere Blasinstrumente der Renaissancezeit (für zwei Instrumente), Moeck Verlag — gibt es zahlreiche Editionen, die sich ganz oder teilweise für die Wiedergabe auf Windkapselinstrumenten eignen, in der notierten oder transponierten Form (Susato, Attaingnant, Phalèse u. v. a.). Statt des Versuches einer Übersicht über die mögliche Literatur, die den hier gegebenen Rahmen sprengen würde, seien mit den Abb. 9 und 10 einige von der chorischen Besetzung abweichende Instrumentierungsbeispiele bzw. -vorschläge genannt.

Es wäre wünschenswert, daß alle modernen Ausgaben alter Musik die originalen Schlüssel erkennen ließen, da sie nicht nur als Hinweis auf die vokale Stimmlage, sondern gleichzeitig auch für den Umfang der Instrumente dienten. Eine Oberstimme im Violinschlüssel war mit Sicherheit nicht für Krummhörner gedacht, sondern für ein Streichinstrument, für Zink oder ein anderes Instrument in Diskantlage (Flöte, Blockflöte).

Nicht immer wird ein ganzes "Stimmwerk" von Instrumenten zur Verfügung stehen, und man wird erst mit einzelnen Instrumenten beginnen wollen, die meist in Verbindung mit Blockflöten benutzt werden sollen. Agricola empfiehlt in seiner "Musica instrumentalis" von 1528 das Krummhorn als Erweiterung in die Tiefe. Das ist allerdings nur möglich, wenn weitmensurierte Blockflöten verwendet werden, die in der Tiefe wesentlich kräftiger klingen als die Barockflöten, denen gegenüber das Krummhorn ein zu starkes Übergewicht hat. Geeigneter erscheinen hier Kortholt und Cornamuse, weil sie sich besser mit dem Blockflötenklang verbinden, aber doch genügend Eigencharakter haben, um etwa im Bicinium zu kontrastieren.

Mit zwei Windkapselinstrumenten ergibt sich die Möglichkeit, ein zweites Klangregister zu bilden. Manche Fantasien, Canzonen und Chansons sind satztechnisch so angelegt, daß zwei Oberstimmen gegen die beiden Unterstimmen in einer Art Doppelchörigkeit geführt sind (Doppel-Kanons, Othmayr-Liedsätze, Palestrina-Ricercari etc.). Im Vierfuß-Register können Sopran- und Altblockflöten mit Sopran- und Alt-Windkapselinstrumenten kombiniert werden,

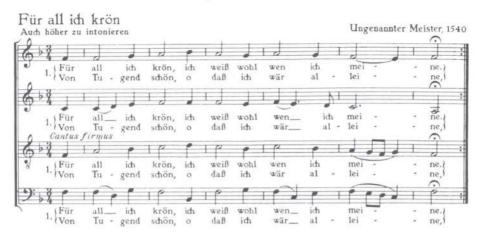


Abb. 9 Vierstimmiger Satz aus Mönkemeyer (Hsg.), Antiqua-Chorbuch (Ed. Schott Nr. 4256)

Stimm-	Besetzungsmöglichkeit mit Windkapselinstrumenten							
umfang	1	1	2	2	2	3		
S c'-b'	S-Blfl.	S-Blfl.	S-Blfl.	T-Blfl.	T-Blfl.	S-Krh.		
Ag-f'	A-Blfl.	A-Blfl.	A-Blfl.	B-Blfl.	A-Korth.	A-Krh.		
T f-d'	S-Korth. od. Corn.	Singst. (Sopran)	S-Krummh. od. Corn.	A- od. T- Korth.	Singst. (Tenor)	Singst. od. Pommer		
B B-g	B-Blfl.	A-Korth.	A-Krummh. od. Corn.	B-Korth.	B-Korth.	B-Krh.		



Abb. 10 Clemens non papa, Souterliedekens (ZfS 424, Moeck Verlag)

Besetzungemöglichkeit

umfang	Desetzungsmognankeit						
f'-f"	A- od. T-Blf	l. T-Blfl.	Baß-Blfl.	A-Corn.			
d'-d"	S-Krummh. od. Corn.	S-Corn.	T-Corn.	T-Krummh.			
f-a'	Baß-Blfl.	A-Korth.	B-Korth.	B-Corn.			

im Achtfuß Tenor- und Baßflöte mit tiefen Windkapselinstrumenten. Auch eine Oktavierung der Blockflötenstimmen ist gelegentlich möglich und reizvoll. Kriterien für die Besetzung eines Stückes sind außer der Satzstruktur aber auch das Tempo, der eventuell vorhandene Text und nicht zuletzt der Raum, in dem musiziert wird.

Stimm-

Das Wichtigste jedoch bei der Wiedergabe historischer Musik auf historischen Instrumenten bleibt das Bemühen um die Lebendigkeit der Interpretation. Das Nachvollziehen der melodischen Spannungsbögen, ein natürliches Empfinden für die vielfältige Rhythmik (die frei von einem Taktschema mit gleichmäßig wiederkehrenden Schwerpunkten ist) und für die klangliche Farbigkeit sind wichtige Voraussetzungen für ein nicht nur historisierendes Spiel, sondern für ein in jedem Augenblick Neugestalten, was letztlich für alle künstlerische Arbeit entscheidend ist.

Benutzte Literatur

- Agricola, Martin: Musica instrumentalis deutsch, Wittenberg 1528 und 1545. Neudruck Leipzig 1896
- Baines, Anthony: Woodwind Instruments and their History, London 1943
- Berner, Alfred: Krummhorn, in "Musik in Geschichte und Gegenwart", Kassel 1950 ff.
- Busch, Hans von: Historische Holzblasinstrumente, in Zs. Intervalle Nr. 3/4, Wolfenbüttel 1974
- Ewerhart, Rudolf: Wiederbelebung des originalen Klangbildes. Gelöste und ungelöste Fragen, in "Alte Musik in unserer Zeit", Musikalische Zeitfragen XIII, Kassel 1968
- Finscher, Ludwig: Historisch getreue Interpretation

 Möglichkeiten und Probleme, in "Alte Musik
 in unserer Zeit", Musikalische Zeitfragen XIII,
 Kassel 1968
- Kinsky, Georg: Doppelrobrblattinstrumente mit Windkapsel, in Archiv für Musikwissenschaft VII, Leipzig 1925
- MacMillan, Douglas: The Crumhorn A Historical Survey, in Zs. The Consort Nr. 30, Godalming, Surrey (England) 1974

- Moeck, Hermann: Zur Geschichte von Krummhorn und Cornamuse, Informationsblatt Nr. 1, Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk Celle
- Moeck, Hermann Mönkemeyer, Helmut: Zur Geschichte der Kortinstrumente, Informationsblatt Nr. 2, Moeck Verlag Celle
- Munrow, David: Instruments of the Middle Ages and Renaissance, London 1976
- Praetorius, Michael: Syntagma musicum, Wolfenbüttel 1619, Neuausgabe Kassel 1958
- II. De Organographia
- III. Termini musici
- Sachs, Curt: Reallexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913, Nachdruck Hildesheim 1972
- Sammlung alter Musikinstrumente, Berlin. Beschreibender Katalog von Curt Sachs, Berlin 1922
- Thomas, Bernhard: An Introduction to the Crumhorn Repertoire, in Zs. Early Music Nr. I, London 1973
- Playing the Crumborn: First Steps, in Zs. Early Music Nr. III (Juli), London 1974
- Virdung, Sebastian: Musica getutscht, Basel 1511, Neudruck Kassel 1931
- Wells, Marcus: The Crumhorn Historical Sources, in Zs. Early Music Nr. III (Juli), London 1973

Der Problematik einer Griffschrift sieht sich der Fagottist dann gegenüber, wenn er gezwungen ist, einzelne Griffe aufzuzeichnen, etwa, um sie einem Schüler weiterzugeben, zur eigenen Gedächtnisstütze (Spezialgriffe zur Realisierung von Mehrklängen, Vierteltönen usw.), oder wenn er gezwungen ist, mit einem Instrument zu musizieren, das vom Zustand her ein Blasen mit der tradierten Griffweise nicht zuläßt und das Auffinden und Aufzeichnen neuer Griffe erfordert. In dieser Situation befand ich mich nach dem Krieg.

Die bisher praktizierte Art der Griffaufzeichnung, wie wir sie als "Grifftabellen" in Fagottschulen finden (siehe TIBIA 1/76, Seite 14), konnte nicht angewendet werden; ich mußte Symbole erfinden, die als Aktionszeichen unter einzelne Noten gesetzt werden konnten.

Erster Versuch

Bei Tönen in der mittleren und tiefen Lage konnte ich mich meist damit behelfen, Buchstaben unter die Note zu setzen, Buchstaben, die den Klappenbezeichnungen entsprechen, wie sie der Instrumentenbauer benutzt, z. B. B-, C- oder D-Klappe (Bsp. 1). Diese Bezeichnungsart habe

Bsp. 1 Bezeichnung für die Klangfarbenveränderung eines Tones



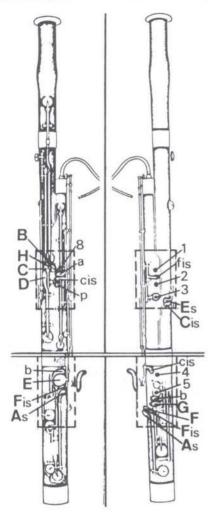
Bsp. 2 Heinz Riedelbauch: "balance", Studie für Fagott. Ausschnitt

ich bis heute beibehalten, wenn es gilt, einfache Klangfarbenveränderungen einzelner Töne anzuzeigen (Bsp. 2).

Auf diese Weise war das Problem homogener Tonerzeugung in der unteren Lage des Fagotts einfach gelöst. Große Schwierigkeiten bot dagegen die Darstellung von Griffen für Töne der hohen Lage, die auch bei der klassischen Griffweise sehr komplizierte Griffkombinationen erfordern. Die einfache Buchstabenbezeichnung genügte hier nicht mehr, ich mußte die Buchstaben in ein Gerüst so einordnen, daß ein klares, ablesbares Symbol entstehen konnte. Dabei ging ich von folgender Überlegung aus: Das extrem lange Schallstück des Fagotts bedingt einen über große Längen funktionierenden Mechanismus, der von vier Griffzentralen aus gesteuert wird. Deshalb muß auch bei Grifftabellen das Instrument zweimal abgebildet werden, sollen alle Griffbereiche sichtbar sein. Beispiel 3 (Seite 276) zeigt diese vier Griffbereiche mit (meinen) Bezeichnungen der Klappengriffe und Tonlöcher.

Beispiel 4 zeigt über der doppelten Waagerechten die Griffbereiche der linken, darunter jene der rechten Hand; auf der linken Seite der Senkrechten die Griffbereiche der Daumen, auf der rechten die der anderen Finger. Die Aufteilung durch Waagerechte und Senkrechte in vier Räume ergab eine klare Gliederung, die Einzeichnung der fünf Tonlöcher, die mit den Fingerkuppen unmittelbar geschlossen werden, bot zusätzliche Orientierungshilfe. Nun waren die Tonlöcher auszufüllen und die entsprechenden Buchstaben für Klappengriffbezeichnungen in die Felder einzutragen, sollten bestimmte Fingeraktionen fixiert werden (s. a. Bsp. 10, Zeile 1).

Diese Raumaufteilung entspricht genau der Realität. Der Fagottist und Bassonist hält sein Instrument so, daß die linke Hand oben, die



Bsp. 3 Die vier Griffbereiche des Fagotts mit der Bezeichnung von Tonlöchern und Klappengriffen nach Riedelbauch

0	Bsp. 4	Н	
0	Gerüst für eine Griffschrift (links).		0
00	Darstellung des Griffes für <u>H</u> (rechts)	E	. G

rechte unten und von seiner Sicht her beide Daumen links, die anderen Finger rechts liegen. Die klare Trennung der Griffbereiche erscheint mir bei einer Symbolgriffschrift für Fagott und Basson von besonderer Wichtigkeit, denn es gibt kein zweites Holzblasinstrument, bei dem der Bläser so viele Aktionen mit beiden Daumen auszuführen hat. Damit war der erste Schritt in Richtung Griffschrift getan, und heute wird man fragen: Warum wurde diese Schrift nicht weiterentwickelt (25 Jahre später führte sie mich tatsächlich zur Bassonographie), warum nicht veröffentlicht?

Diese berechtigte Frage ist leicht zu beantworten:

Erstens bot sich mir etwa zwei Jahre nach dem Neubeginn die Gelegenheit, ein modernes und voll funktionierendes Fagott zu kaufen. Ich mußte wieder die klassische Griffweise benutzen, denn mit meinen neuen Griffen erzeugte ich auf diesem Instrument völlig neuartige Klänge — Klänge, die damals als "krank und irre" belacht wurden.

Zweitens war für die Interpretation klassischer Musik eine Griffschrift überflüssig. Die Neue Musik der Jahre nach 1945 setzte sich immer noch mit Tonalität und Atonalität auseinander. Kompositionen, die vom Interpreten etwa Klangfarbenveränderungen, Verfremdungen, Geräusche usw. verlangten, gab es nicht in einer Zeit, die Béla Bartók erst zu "entdecken" begann und Anton Webern nur dem Namen nach kannte.

Griffschriften für Fagott

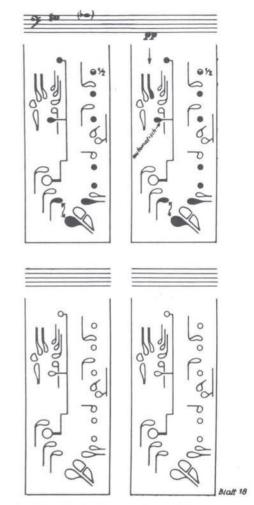
Zum 125jährigen Jubiläum der Holzblasinstrumenten-Fabrik Wilhelm Heckel in Biebrich am Rhein (Wiesbaden) erschien 1956 im Selbstverlag ein ca. 40 Seiten umfassendes Büchlein mit einer neuartigen Grifftabelle für Fagott von Professor Enzo Muccetti (Parma). Im Vorwort schreibt Heckel: "... Zur Erleichterung und schnelleren Auffassung der jeweiligen Griffe wurde das neuerlich bevorzugte System der Griffsymbole verwendet ..."

Es war nicht festzustellen, von wem die Idee dieses "neuerlich bevorzugten Systems der Griffsymbole" stammt. Die detaillierte Darstellung der Fagottmechanik, auf welcher die Symbole basieren, läßt aber den Schluß zu, daß Wilhelm Heckel selbst der Initiator für diese Griffsymbolik gewesen ist. Beispiel 5 zeigt Blatt 18 des Büchleins (Originalgröße) mit der Griffdarstel-

lung des Tones gis (as). Interessant ist die zweite Darstellung zur Realisierung desselben Tones in dynamischer Veränderung. (Der Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Frankfurt a. M., veröffentlichte 1971 eine "Grifftabelle Nr. 102 für Fagott mit Haupt- und Nebengriffen" von Horst Winter. Dabei verwendet Winter die gleichen Griffsymbole wie Muccetti 15 Jahre vorher in der Heckelschen Jubiläumsschrift, bietet aber für zahlreiche Töne mehrere Griffmöglichkeiten an, freilich ohne die Klangresultate zu behandeln.) Diese Art der Griffdarstellung hat den Vorteil, unter die Notation gesetzt werden zu können und ohne Buchstaben oder Ziffern auszukommen. Der Bezug auf das ganze Instrument entfällt. Sie setzt aber die genaue Kenntnis der Fagottmechanik voraus, erfordert großen graphischen Aufwand, nimmt viel Raum ein, ist ohne Schablone nicht nachvollziehbar und für den Nichtfagottisten verwirrend unverständlich. Als Griffschrift für die Anforderungen von heute kommt sie daher nicht in Betracht, muß aber als erster interessanter Versuch gewertet werden.

1967 legte Oxford University Press, London, ein Buch von Bruno Bartolozzi vor unter dem Titel "New Sounds for Woodwind". In diesem Buch werden neue technische Möglichkeiten der klassischen Holzblasinstrumente Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott erklärt, deren Realisierung mit Hilfe einer neuen Griffschrift gezeigt und anhand einer Schallplatte demonstriert. Im Anhang finden wir eine "Tabelle der im Buch verwendeten Griffziffern", die vier Instrumente sind mit der ganzen Mechanik abgebildet (Heckel-Fagott "Rückseite und Vorderseite"), und alle Klappengriffe sind beziffert. Bei der Flöte werden die Zahlen 1-9, bei der Oboe 1-16, bei der Klarinette 1-18 und ein Buchstabe, beim Fagott aber die Zahlen 1-20 und acht Buchstaben benötigt. Dieser Umstand spricht für sich. Auch der Nichtfagottist dürfte erkennen - von der Notwendigkeit einer zweifachen Abbildung des Fagotts abgesehen -, mit welch komplexem Instrument wir es hier zu tun haben.

Soll die Charakteristik des Instruments optisch klar werden, wäre infolgedessen eigentlich eine Griffschrift für das Fagott zu erwarten gewesen, die sich wesentlich von der für die anderen Instrumente unterscheidet. Diese Annahme täuscht jedoch: Bartolozzi benutzt für die vier Instrumente das gleiche Griffdarstellungssystem, und dies scheint für eine rationelle Lösung des



Bsp. 5 Blatt 18 der Grifftabelle von E. Muccetti (Aus der Festschrift "125 Jahre Heckel Biebrich". Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Firma Heckel)

Problems zu sprechen. Das Gegenteil ist aber der Fall: Je mehr Instrumenten eine Griffschrift angepaßt ist, um so untypischer wird sie für das einzelne.

Bartolozzi setzt zwei Gruppen von je drei Kreisen übereinander und trennt sie durch einen Querstrich (Bsp. 6). Der Querstrich trennt den Griffbereich der linken (oben) von dem der rechten Hand (unten). Die Kreise symbolisieren jene Tonlöcher am Instrument, die von den Fingerkuppen (also nicht von Klappen) gedeckt werden.

Bsp. 6 Gerüst der Griffschrift von Bruno Bartolozzi

000/000

Diese Anordnung verwirrt im ersten Augenblick den Fagottisten deshalb, weil sein Instrument im Griffbereich der rechten Hand nur zwei "Fingerlöcher" hat, darunter aber zwei Klappengriffe für die Töne B und G, die wechselweise vom Ringfinger bedient werden. Welcher von beiden soll mit dem dritten Kreis gemeint sein? Ein Blick auf die Bezifferungstabulatur im Anhang beantwortet zwar diese Frage. Warum aber verfährt Bartolozzi nicht konsequent in gleicher Weise mit den übrigen 19 Klappengriffen und symbolisiert sie mit Kreisen? Diese Methode wenden in abgewandelter Form Lewis Hugh Cooper und Howard Toplansky in ihrer 1968 erschienenen 370 Seiten umfassenden Grifftabelle für Fagott an. Beispiel 7 demonstriert die Griffdarstellung für den Ton H nach Cooper-Toplansky. Wie bei der Heckelschen Symbolik wird hier auf Ziffern und Buchstaben verzichtet, die Unterteilung in vier Griffbereiche ist in etwa sichtbar, die Symbole können klein gehalten werden, sind aber ohne Schablone kaum praktizierbar.



Ein solches Vorgehen hätte jedoch Bartolozzis Griffschrift völlig unübersichtlich gemacht, denn ihr fehlt eine klare räumliche Gliederung. Soll ein Tonloch geschlossen oder der G-Klappengriff gedrückt werden, so wird der entsprechende Kreis ausgefüllt, die Betätigung eines Klappengriffs wird durch das Einsetzen der bezeichnenden Zahl angezeigt (Bsp. 8). Dabei wird zwar eine gewisse Ordnung eingehalten; die Zahlen erscheinen nicht etwa unter dem Symbol einfach aufgereiht, was durchaus möglich wäre, denn

jede Zahl steht ja für einen einzigen Klappengriff; eine räumliche Aufteilung wird aber für den Fagottisten — vom Nichtfagottisten ganz zu schweigen — nicht erkennbar. Dieser Umstand erschwert das schnelle Erfassen und Ablesen auch dann, wenn der Benutzer des Buches die Bezifferung (also Zahlenbeziehung zum Klappengriff) auswendig beherrscht und nicht mehr darauf angewiesen ist, bei jeder Griffdarstellung im Anhang nachschlagen zu müssen.

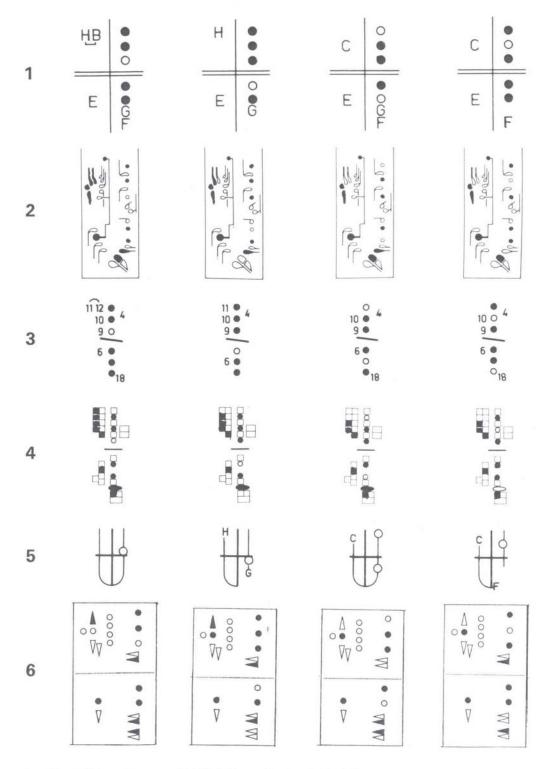
Aus der Beschreibung der vorliegenden Beispiele ergeben sich folgende Forderungen an eine Fagott-Griffschrift:

- Das Symbol für einen Griff muß unter das Notensystem gesetzt werden können.
- 2. Es muß ohne Schablone leicht darstellbar und überschaubar sein, darf also nicht verwirren.
- 3. Eine Schrift sollte gezielt griffliche Veränderungen und den Schwierigkeitsgrad von Griffverbindungen möglichst auch dem Nichtfagottisten klar vorstellen.
- Nach kurzer, einmaliger Kenntnisnahme (also ohne nachschlagen oder auswendig lernen zu müssen) sollte jeder Fagottist die dargestellte Griffaktion ablesen können.
- Auch der Bassonist und Bläser eines Instrumentes mit anderer Mechanik sollte mit der Schrift umgehen, zumindest aber erkennen können, ob ein Griff auf seinem Instrument ausführbar ist.
- Das Griffsymbol sollte auch dem Nichtfagottisten Auskunft darüber geben, unter welchem Aspekt ein Ton eingeordnet werden kann in bezug auf Charakter und Klangfarbe.

Mit dieser letzten Forderung erreichen wir die Grenzen eines Gebietes, das bis heute noch weitgehend unerschlossen ist.

Die Bassonographie

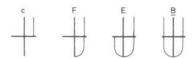
Seit Jahren arbeite ich zusammen mit Erhard Karkoschka an einer Typologie der Klangfarben, der Erfassung von Klangveränderungen einzelner Töne und einer Systematik zur Bildung aller möglichen Mehrklänge auf dem Fagott. Bei den Aufzeichnungen bediente ich mich wieder der



Bsp. 10 Griffdarstellung von vier Mehrklängen durch sechs Symbole

alten Methode, wie sie die Beispiele 1 und 4 zeigen. Die für unsere Zwecke einzig brauchbare Griffschrift von Bartolozzi war noch unbekannt, außerdem konzentrierte sich unser Interesse mehr und mehr auf die Vorgänge im Schallstück des Instruments (und damit weniger auf den Griff), auch auf Länge und Beschaffenheit der schwingenden Luftsäule, die ja für bestimmte Klangvorgänge verantwortlich sein mußten. Da solche Zustände im Schallstück in erster Linie von Griffkombinationen ausgelöst werden, galt es, Symbole zu finden, die sowohl über die Aktion der Finger als auch weitgehend über Länge und Zustand der Luftsäule Überblick geben. So kam es zu einer Griffschrift, die ich deshalb "Bassonographie" nenne, weil sie nicht allein für das deutsche, sondern auch für das französische Fagott, das Basson, Gültigkeit hat.

Das Kreuz konnte in verkleinerter Form als Gerüst zur Abgrenzung der vier Griffbereiche beibehalten werden, die Länge der Luftsäule wird durch eine Linie gezeigt. Da wir es beim Schallstück des Fagotts mit einer geknickten Röhre zu tun haben, erscheint diese Linie Uförmig. An Beispiel 9 wird dieses Vorgehen besonders deutlich. Wir sehen die bassonographische Griffanweisung zur Realisierung der Töne c, F, E und B und gleichzeitig die mit jedem Ton sich verlängernde Luftsäule. (Diese Anweisung

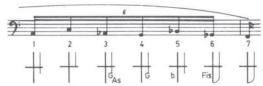


Bsp. 9 Die Griffe für die Töne c, F, E, <u>B,</u> bassonographisch dargestellt

gilt auch für das Basson!) Jetzt wird also sichtbar, daß der Fagottist und Bassonist beim Anblasen des Tones c alle im Griffbereich der linken Hand im Ruhezustand offenen Tonlöcher schließen muß und die rechte Hand und der Daumen der linken für andere Aktionen frei sind. Bei Ton F verschließen die Finger der rechten Hand alle in ihrem Bereich liegenden Tonlöcher; bei Ton E tritt der Daumen der rechten und bei B jener der linken Hand in Aktion. Die Verlängerung der Luftsäule von Ton zu Ton bis zum Maximum (tiefster Ton des Fagotts) wird auch dem Nichtfagottisten offensichtlich.

Bsp. 10 (S. 279) demonstriert die Griffdarstellung von vier Mehrklängen durch sechs Symbole. (Zeile 6 zeigt eine von M. Allard 1973 veröffentlichte Griffschrift für das Basson. Auffallend ist ihre Ähnlichkeit mit der von Heckel — Zeile 2 — und Cooper-Toplansky — Zeile 4 —, weil sie wie jene von der Darstellung der Mechanik ausgeht und daher auf Ziffern und Buchstaben verzichten kann.)

An Beispiel 11 soll schließlich der Schwierigkeitsgrad von Einzeltonverbindungen in einer Passage aus der Fagottstimme zur Oper "Das Medium" von G. C. Menotti mit Hilfe der Bassonographie auch dem Nichtfagottisten sichtbar gemacht, dem Fagottisten aber gleichzeitig mit der Erkenntnis der Schwierigkeit zum rationellen Üben dieser Passage verholfen werden. Die bassonographischen Zeichen wurden mit Ordnungszahlen versehen. Man erkennt, daß sich alle sieben Griffe voneinander unterscheiden und lediglich im Griffbereich der linken Hand (oberhalb des Querstrichs) keine Veränderung eintritt. Der musikalische Ablauf der Figur liegt innerhalb der Quinte c-F (siehe auch Bsp. 9). Die Verbindung von Griff 1 mit 2 ist unproblematisch, dagegen fordert jene von 2 zu 3 eine erhebliche Aktion der Finger der rechten Hand. Die Griffe 3 und 4 unterscheiden sich wenig voneinander, sind auch leicht zu verbinden, anders jedoch Griff 4 und 5, besonders aber 5 und 6. Dagegen muß bei Griff 6 und 7 lediglich der Daumen gehoben werden. Die Hauptschwierigkeiten liegen also bei den Griffverbindungen 2 und 3, 4 und 5 sowie 5 und 6.



Bsp. 11 Passage aus der Fagottstimme zur Oper "Das Medium" von G. C. Menotti, bassonographisch ausgesetzt

Mit diesen Ausführungen wurde der Versuch unternommen, einen Aufriß der Entwicklung zu einer Griffschrift für Fagott und Basson zur Bassonographie hin zu geben, die vielleicht einmal zu einer brauchbaren allgemeinen Klangfarbennotation hinführen könnte.

Rhetorik in der Musik

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

П

In Teil I dieses Beitrages (TIBIA 1/77) habe ich versucht, die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik sowohl in historischer Perspektive als auch auf struktureller Ebene darzulegen. Vor allem hat uns jener Komponist interessiert, der die Verflechtung beider Disziplinen auf eine neue, zeitgemäße und dennoch originelle Weise fortgeführt hat: C. Ph. E. Bach. Philipp Emanuels Art, das "redende Prinzip" in seiner Musik zu gestalten und die herkömmlichen rhetorischen Figuren anzuwenden, soll am Beispiel der Solosonate in a-moll nunmehr im Detail erläutert werden.

Die Form des vorzutragenden Materials, die konkrete Gestaltung einer (musikalischen) Idee also, gehörte traditionsgemäß zur Decoratio, der dritten Arbeitsphase im Entstehungsprozeß einer (Klang-)Rede. Grundlegend für diese Gestaltung ist die Auffassung, daß, je subtiler und eindringlicher dieses "Gewand" gewählt ist, desto mehr die Idee selbst die Zuhörer überzeugen wird. Denn eine einfache, direkte Art der Mitteilung hat ja nicht immer die größte Wirkung - schon gar nicht im 18. Jahrhundert! So entstanden analog zu den sprachlich-rhetorischen "Redensarten" die musikalischen Figuren. Daß einerseits nicht alle musikalischen Figuren ein rhetorisches Aquivalent haben, andererseits aber manche aus der Rhetorik übernommenen Figuren einen Bedeutungswandel erfuhren, ist hier weniger relevant.

1. Zu den wichtigsten und am häufigsten vertretenen Figuren zählen jene, die in irgendeiner Weise den Begriff der Wiederholung verkörpern, z. B.

Anadiplosis = Wiederholung des Schlusses einer Periode am Anfang der nächsten Periode

Anaphora = Wiederholung des Anfangs in etlichen aufeinanderfolgenden "Sätzen" oder auch unmittelbar hintereinander

Auxesis
Climax
Gradatio

Mehrmalige Wiederholung
eines Motivs oder Abschnitts
jeweils um einen Ton höher

Emphasis = Nachdrückliche Vortragsweise, Nachdruck bewirkende Wiederholungsfiguren

Epanalepsis = Wiederholung des Anfangsmotivs am Ende derselben Periode

Epistrophe = Wiederholung einer Schlußwendung am Ende einer anderen Periode

Palillogia = Wiederholung eines Motivs oder Abschnitts auf gleicher Tonhöhe

Paronomasia = Wiederholung mit intensivierenden Zusätzen

Polyptoton = Wiederholung eines Melodiegliedes in verschiedenen Stimmlagen

2. Abgesehen davon, daß der Pause in der Musik als Sinnträger oft größere Bedeutung zukommt als eine nur gliedernde, gibt es auch Figuren des Schweigens, welche besonders affektgeladen sind: Aposiopesis = Plötzliches Zögern oder Schweigen, oft durch eine Fermate gekennzeichnet

Ellipsis = Abbrechen oder unerwarteter Übergang zu etwas anderem (Trugschluß)

Suspiratio = Eine Pause zur Darstellung des Seufzens

Tmesis = Wenn zwei zusammengehörige Teile durch eine Pause getrennt sind

3. Dann gibt es Figuren, die in starkem Maße die Affekte durch harmoniefremde Halbtöne erregen. Dazu gehören:

Parrhesia = Gebrauch von ungewöhnlichen Dissonanzen, insbesondere der verminderten Quinte (diabolus in musica!)

Pathopoeia = Eine chromatische Folge, die sich von der diatonischen Umgebung abhebt

4. Figuren, die das Hinauszögern eines Gedankens oder einer Lösung darstellen, sind

Dubitatio = Aufhalten als Ausdruck des Zweifels und der Unsicherheit, mit Hilfe einer zweifelhaften Modulation oder durch Stillstand ().

Suspensio = Aufhalten eines musikalischen Ablaufs

5. Schließlich gibt es noch jene Figuren, welche auch in der Sonate von C. Ph. E. Bach angewendet sind und deshalb hier kurz erklärt werden sollen:

Congeries = "Anhäufung"

Distributio = Zergliederung der Argumente c. q. des musikalischen Mate-

rials

Hyperbaton = Versetzung eines Tones/Mo-

tivs in eine andere Lage

Katachresis = Untypische Verwendung eines Tones (Dissonanz) oder einer Harmonie

Metalepsis = Wenn man das Vorhergehende aus dem Folgenden verstehen muß oder umgekehrt Mimesis = "Nachspotten" dessen, was man vorher gesagt hat

Noëma = Ein Abschnitt, der sich durch seine Faktur von der Umgebung abhebt

Parenthese = Das, was in der Rede mit gesenkter Stimme wiedergegeben wird — musikalisch oft durch eine sehr tiefe Lage illustriert

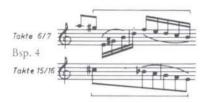
Selbstverständlich ließe sich diese Zusammenstellung von Figuren erweitern, vervollständigen und mit Beispielen illustrieren. Das aber würde in diesem Rahmen zu weit führen.

Analyse des ersten Satzes Vgl. hierzu Faksimiledruck in Nr. 1/77, S. 217 ff.

Bereits in der Wiederholung des Kernmotivs am Anfang des ersten Satzes läßt sich das figürliche Konzept der Solosonate erkennen: wir finden die *Anaphora*figur vor (Takt 1—4), die durch den intensivierenden Zusatz in Form des Doppelvorschlags in Takt 4 (*Paronomasia*) verstärkt wird.

Wie schon in Teil I dargelegt, beginnt die zweite Phrase (Takt 9-15) mit einer rhythmischen Variante der letzten Hälfte der vorhergehenden Phrase. Dadurch liegt die Figur der Anadiplosis vor, die besagt, daß eine Periode mit dem letzten Wort oder Motiv der vorhergehenden Periode anfängt. Das kommt in der übereinstimmenden rhythmischen Struktur der beiden Stellen zum Ausdruck. Die formale Verwandtschaft dieses Nebensatzes mit dem Hauptsatz "mildert" den überraschenden Effekt des Tonartwechsels - fast eine Schubertsche Wendung mit Hilfe der Terzverwandtschaft. Dieser harmonische Effekt wurde ermöglicht, indem der letzte Takt der ersten Phrase zunächst auf die Tonart a-moll schließen läßt, melodisch aber nachträglich in C-dur "umgedeutet" werden kann. Somit könnte man hier von einer Metalepsis sprechen. Es fällt auf, daß die Tonart amoll des Stückes nicht einmal im Abschluß des ersten Abschnitts eindeutig belegt ist und überhaupt erst am Ende des ganzen Satzes wieder zutage tritt!

So überzeugend C-dur in Takt 14 gefestigt scheint, so plötzlich wird es bereits im nächsten Takt wieder aufgehoben: die krasse Folge cis²-b¹ ist Bestandteil eines Motivs, das in seiner rhythmischen Gestalt dem Anfang ähnelt, melodisch aber eher an die Schlußtakte derselben Phrase erinnert (eine Quinte transponiert):



Das ließe sich so interpretieren, daß einerseits die Takte 13/14 den Abschluß der zweiten Phrase bilden, gleichzeitig aber die Takte 15/16 "irgendwie" dazugehören, was infolge des achttaktigen Rhythmus des Stückes durchaus naheliegt. Außerdem wird durch die ungewöhnliche Melodik und Harmonik (*Parrhesia*) alles, was vorher gesagt worden ist, bereits hier in Frage gestellt. Das hängt mit dem Beginn der Confutatio zusammen, deren antithetische Merkmale auch im Verlauf der folgenden Takte zum Ausdruck kommen (siehe Analyse im Teil I dieses Artikels). Das gleichzeitige Auftreten zusätzlicher Figuren verstärkt die "Gegenmeinung":

1. Die rhythmische Vergrößerung (siehe Bsp. 4) läßt auf die Figur der Mimesis schließen (das Dehnen der "Tonsilben" bewirkt ein Nachspotten von bereits Gesagtem), welche außerdem dadurch erkennbar wird, daß sie sich durch eine Pause (Tmesis) vom Vorhergehenden abhebt. Wenn man die Takte 7—8 mit den Takten 14—15 vergleicht, könnte man fast von einer "Verdrehung" der ursprünglichen Information sprechen:



Die Überschneidung des formal-syntaktischen Ablaufs mit der melodisch zum Ausdruck gebrachten *Mimesis* verleiht dieser Stelle eine geradezu manieristische Mehrdeutigkeit! Die Lage von Fundamentnote und Melodie ist vertauscht, auch in den nächsten Takten, wodurch die Figur des Hyperbaton entsteht (siehe S. 282, 5). Dieses Vertauschen ist um so überraschender, als es mit dem "falschen" Intervall einer verminderten Quinte verbunden ist (Takt 16).

Nachdem dann in "Ober"- und "Unter"stimme das Hauptmotiv gleichzeitig in fragender Form und in seiner Umkehrung erscheint, bildet das nächste Kolon dieser Phrase (Takte 20—22) abermals eine melodische Variante des rhythmischen Musters der Takte 6—8 (Epistrophe). Diese Wendung erscheint in dem folgenden Abschnitt nochmals, und zwar auf höherer Stufe und auch mit größeren Intervallen (Gradatio oder Climax).

Die hiermit bereits erzeugte Steigerung wird dann mit Hilfe des für Philipp Emanuel so charakteristischen verminderten Septakkords, verbunden mit affekthaltigen Sextsprüngen, bis zu einem vorläufigen Höhepunkt geführt. Die sprungreiche Melodik scheint ebenfalls der ersten Phrase entnommen zu sein, allerdings mit dem Unterschied, daß der Baß chromatisch fortschreitet (Pathopoeia). Die affektive Erregung ist dadurch so stark, daß der "Redner" fast nicht mehr zu wissen scheint, wie er weitersprechen soll. Dies ist zum einen aus der rhythmischen Ambivalenz der Hemiolenmetrik (Takte 17/28), zum anderen im langen Aushalten der Note h1 in Takt 28 erkennbar. Beides zusammen ist Ausdruck der Figur der Dubitatio.

Scheint jetzt eine Lösung im positiven C-dur nahe zu sein, so werden wir abermals durch einen schroffen Trugschluß aufgeschreckt (Ellipsis), dargestellt durch den falschen Quintsprung (Katachresis). Statt in C-dur erscheint das Anfangsmotiv im getrübten c-moll. Dann folgt, nach einer unerwartet eingeschobenen Pause (Tmesis), eine Frage (Interrogatio), die im typischen Steigen der Stimme zum Ausdruck kommt (Septimensprung in Takt 35). Endlich ist dann in Takt 35/36 mit einer vollständigen Kadenzformel C-dur erreicht, und zwar in der Gestalt eines heftigen, wenn nicht sogar als stolz zu bezeichnenden Jambenrhythmus, der aus der Verkürzung des Auftaktes entsteht (\$\frac{1}{8}\$ statt \$\frac{1}{8}\$).

Zum Vergleich die einzelnen Entwicklungsstadien dieser Schlußformel:



Bsp. 6

Derselbe Jambenrhythmus wird noch deutlicher im nächsten Abschnitt aufgegriffen, um den argumentierenden Charakter dieser Stelle zu unterstreichen. Dies geschieht mit der Figur der Distributio, welche hier in der Aufteilung des schon oft verwendeten verminderten Septakkords auf zwei Takte sichtbar wird. Dessen Auflösung erfolgt mit einem Motiv, das an die Schlußformel der Takte 6/7 erinnert. Hier wie dort erscheint ein Dominantnonenakkord (a-cise-g-b bzw. e-gis-h-d-f), nur ist der melodische Ablauf verkürzt:



Der emotionale Charakter dieser Stelle ist bereits durch den Jambenrhythmus, die großen Sprünge und die verminderten Intervalle gegeben, er wird aber noch verstärkt durch ein "über die Zunge Stolpern", treffend veranschaulicht durch den Doppelvorschlag (Takt 40)! Vorübergehend wird jetzt die Tonart d-moll gestreift und das in der nachfolgenden Sequenz (Gradatio) erreichte e-moll vorläufig festgehalten. Beide Tonarten liegen mehr im Bereich der a-moll-"These" als das C-dur der Confutatio. Kein Zufall, denn mit dem abermaligen Zitieren des Anfangsmotivs in e-moll (Takt 50) rückt wieder ein Element der Confirmatio in den Vordergrund: "die Bekräftigung dessen, was bereits auf verschiedene Weise vorgetragen worden ist", wie Mattheson uns lehrt 4. Dieses Hauptmotiv wird nicht einmal, sondern zweimal wiederholt; außerdem wirkt das eingeschobene ais (Takt 54) als ein Hinausschieben der Zielnote h. Beides zusammen ist als ein zweifelndes Aufhalten und damit als Figur der Suspensio zu betrachten.

Elemente der Bestätigung und des Zweifels treten also gleichzeitig auf. Als Darstellung des Zweifels erscheint auch das plötzliche Abbrechen der stufenweise fortgeführten Baßlinie (Takt 56). Der Redner fährt aber fort, ähnlich wie am Anfang, und zwar ebenfalls mit einem Nonenakkord auf der Dominante (hier h-dis-fis-a-c, dort e-gis-h-d-f). Der bedeutsame Unterschied liegt in der "Seufzer"gestalt dieses Akkords, die entweder als Suspiratio oder als "Abschwächung" des Jambenrhythmus der gleichen Harmonie aufgefaßt werden kann. Die steigende Baßlinie zusammen mit dem immer kleiner werdenden Ambitus (im prägnanten Gegensatz zur Baßführung des Anfangs) ergibt ein harmonisches und melodisches "Drängen", das wie von selbst in die Gestalt der Seufzerfiguren mündet. Darüber hinaus wird dieses Drängen durch die Suspensio der Takte 54-56 noch hervorgehoben und in der beschleunigten Bewegung von Baß und Oberstimme sowie in den unnatürlich großen Sprüngen adäquat fortgeführt (Congeries).

Am Schluß des Satzes folgt nun die *Peroratio* der Klangrede, eine Art Zusammenfassung, "welche vor allen anderen Stücken eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß" ⁵. Wir finden den Anfang wörtlich zitiert (Takte 70—74), dann aber eine Verkürzung (*Synhaeresis*) der Takte 6—8 (Takt75/76), welche schließlich sequenzmäßig fortgesetzt wird (Takte 75—79):



Daraufhin erscheint eine sehr affektgeladene Passage (Pathopoeia), die eine gewisse Ähnlichkeit mit den Takten 25—28 aufweist. Der Unterschied besteht darin, daß die chromatische Baßlinie hier nicht aufwärts, sondern abwärts verläuft. Das ist Ausdruck der Figur der Katabasis, welche dieser Stelle einen Hauch von Trauer verleiht.

Harmonisch mündet die Passage in einen Neapolitanischen Sextakkord, rhythmisch in eine Hemiole, welche betont wird durch den "Ausruf" in Takt 85. Die Takte 85/86 bilden eine Umkehrung der Takte 28/29. Dies bedingt auch ihren gegensätzlichen Ausdruck, der dort als

⁴ J. Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, Kap. XIV, S. 238

⁵ J. Mattheson, a. a. O., Kap. XIV, S. 236

zweifelnd, hier eher als verzweifelt bezeichnet werden könnte (statt Dubitatio hier Exclamatio). Nach einem Trugschluß erscheint abermals der Hauptgedanke, und zwar einmal leise, in tiefer Lage (Parenthese) und zuletzt, ganz leise, in hoher Lage (Hyperbaton), gefolgt von einem spannungsgeladenen Schweigen (Tmesis oder Aposiopesis). Das Stück endet mit einer fortissimo vorgetragenen Floskel auf der erhöhten vierten Stufe (Zwischendominante vor e), wonach die Klangrede noch einmal zum Stillstand kommt. Die Pausen vor und nach dieser kadenzartigen Floskel sowie das Fortissimo bewirken eine Art Noëma6 und heben sie nachdrücklich hervor - nicht ohne Grund, denn sie entpuppt sich, abgesehen von den veränderten harmonischen Bedingungen, als so etwas wie eine Zusammenfassung der Takte 5-8 am Anfang des Stückes. Allerdings sind die Sechzehntelnoten weggelassen: es erscheint nur das Gerüst dieser Stelle:



Die in der Rhetorik als Aposiopesis bezeichnete Generalpause ist musikalisch oft als Signal für eine kurze Kadenz aufzufassen. Das wäre auch in diesem Fall durchaus angebracht, um das geladene Schweigen gewissermaßen zu neutralisieren.

Damit wird der erste Satz des Werkes beschlossen. Es fällt auf, daß die Schlußnote nicht über einen ganzen Takt, sondern nur über zwei Drittel des Taktes ausgehalten wird. Da das Stück keinen Auftakt hat, bezeichnet die abschließende Achtelpause möglicherweise einen Attacca-Übergang zum nächsten Satz, obwohl das dafür charakteristische Dominant-Tonika-Verhältnis hier nicht vorliegt. Vielleicht aber hat sie analog dem affektvollen Seufzen in Takt 56 oder auch dem Schweigen in Takt 91 eine mehr symbolische Bedeutung.

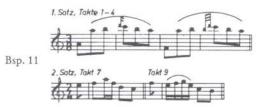
Analyse des zweiten Satzes

Da der rhetorische Aufbau ähnlich wie im ersten Satz verläuft, sei nur auf die wichtigsten Punkte hingewiesen.

Philipp Emanuels ästhetisches Prinzip, die Einheit des Affekts in allen Sätzen zu wahren, wird anhand der subtilen Verarbeitung von Material aus dem ersten Satz besonders deutlich. Der zweite Satz beginnt in binärem Rhythmus mit einer Paraphrase des Hauptgedankens aus dem ersten, ebenfalls als Achtelmotiv mit den charakteristischen Merkmalen: Oktavsprung (hier umgekehrt), Duodezime und Vorhalt. Darüber hinaus bringen die Takte 4 und 6 in Engführung (Diminutio) denselben Hauptgedanken:



Es folgen sequenzartige Nebensätze, deren Melodik ebenfalls dem Hauptgedanken entnommen ist; sogar die Vorschläge finden sich in verwandelter Form wieder:



Analog zum ersten Satz wird dieser Abschnitt mit einer Vorhaltfloskel abgeschlossen.

Dann wird in Takt 16 der erste Einwand erhoben — sehr schön veranschaulicht dadurch, daß der gebrochene, fallende Dreiklang hier in gedehnter, sozusagen ridikülisierender Form erscheint, und zwar mit dem typischen steigenden Intervall einer Frage (Interrogatio). Das spöttische Dehnen läßt auf eine Mimesis schließen, welche oft zu den sogenannten Noëma-Figuren gerechnet wird. Obwohl das Noëma in der rhetorischen Literatur zur Zeit Philipp Emanuels bereits als veraltet galt, erscheint es hier doch überzeugend — durch den gedehnten Rhythmus und durch die beiden flankierenden Pausen.

⁶ Vgl. S. 282

Der als Frage verkleidete Einwand wiederholt sich (Takt 18/19) und endet, wie das erste Mal, ebenfalls auf der "Tonsilbe" c² (Epanalepsis), diesmal ohne das spöttische Element der Dehnung, sondern in der rhythmischen Gestalt des Anfangs. Da der nächste Nebensatz (Takte 20/21) auch auf einem c endet, wird die Tonart Cdur als Träger der Gegenmeinung besonders in den Vordergrund gerückt. Zudem sind Meinung und Gegenmeinung als solche erkennbar, indem der Dactylus, welcher auch in der gedehnten Form erscheint, sozusagen in sein Gegenteil, den Anapaest, verkehrt wird (wird also)!

Es folgt wiederum eine Zergliederung (Distributio) der Argumente durch immer anders gebrochene Dreiklänge (Takte 22-39) - auch hier ist der Umfang einer Duodezime charakteristisch -, die mit dem Infragestellen eines Motivs aus dem ersten Nebensatz (vgl. Takt 30 mit Takt 9) abgeschlossen wird. Nachdem die oben erwähnte Frage mit Zusätzen, also eindringlicher, wiederholt worden ist (Paronomasia), folgt eine Anhäufung (Congeries) der Meinungen und Gegenmeinungen, adäquat veranschaulicht durch die Aufspaltung des Materials in zwei Stimmen (Dialogismus). Die Takte 40/41 bilden mit der melodischen Umkehrung des Dactylusmotivs von Takt 16 den Abschluß vor dem Doppelstrich, diesmal nicht in fragender, sondern in bejahender Form:



Es würde, wie gesagt, zu weit führen, auf sämtliche rhetorische Figuren dieses Satzes im einzelnen hinzuweisen. Hier möge es genügen, auf den Aufbau und die Abfolge der restlichen Redeteile aufmerksam zu machen.

Die Confutatio bringt die Widerlegung der Einwürfe (Takte 42 ff.) mit Elementen des Haupt- und des Nebensatzes. Auch hier wird die Antithese der Elemente bis zur Motivumkehrung und Variierung der "Aussprache", d. h. der Artikulation, unterstrichen, wie es z.B. ein Vergleich zwischen den Takten 12-14 und 51-52 zeigt.

Die Confirmatio (Takte 67—96) steht ganz im Zeichen der Tonart e-moll, in der auch das Anfangsthema dieses Satzes, seinerseits wiederum "synonym" mit dem Hauptgedanken des ersten Satzes⁷, zitiert wird.

Die Peroratio (Takt 96-Ende) bringt außer Bestätigungen des Materials aus dem ersten Abschnitt, z. B. das nachdrückliche Dehnen der Silben (Emphasis), kombiniert mit der gleichfalls der Sprache entlehnten Registerverschiebung (Takt 115), auch Elemente der Widerlegung, so z. B. im Anapaestrhythmus der Takte 103 ff. Außerdem liegt in Takt 115 die Figur der Synhaeresis (das Zusammenziehen von Silben oder Buchstaben) vor, indem das Anfangsmotiv bzw. der Hauptgedanke des ganzen Stückes (Ambitus: eine Duodezime) in einem einzigen Duodezimensprung zusammengefaßt wird. Der Satz wird dann mit dem gedehnten Einwandmotiv in seiner "bejahenden" Form abgeschlossen, das durch den großen Stimmlagenunterschied fast triumphierend wirkt.

Zum Schluß sei noch kurz die Frage angeschnitten, inwieweit eine Analyse unter dem Gesichtspunkt der Rhetorik — eine Disziplin, die für die Gegenwartsmusik jegliche Bedeutung verloren hat — für heutige Interpretation alter Musik von Nutzen sein kann.

Im engeren Sinne, z. B. in bezug auf die Aufführung des hier besprochenen Stückes, hat eine "rhetorische" Betrachtungsweise selbstverständlich auch spielpraktische Implikationen. Allein die Nachbildung des Sprechens hat schon Konsequenzen beispielsweise für das Tempo, das nicht gleichbleibend, sondern eher fluktuierend sein sollte, oder auch für die Dynamik, wobei einzelne "Silben" oder "Wörter" hervorzuheben, andere wiederum neutral und ohne jegliche klangliche Verschönerung vorzutragen wären.

Im weiteren Sinne ist die Legitimierung einer "rhetorischen" Analyse unmittelbar verbunden mit dem Problem der Aufführungspraxis alter Musik überhaupt, mit der Frage nach dem Sinn der Bemühungen, die Musik früherer Zeiten so

⁷ Man vergleiche auch den Anfang des dritten Satzes!

"authentisch" wie möglich erklingen zu lassen. Uns fehlen ja sämtliche Voraussetzungen, unter denen die Musiker der Vergangenheit ihre Kunst produziert und praktiziert haben, vor allem mangelt es uns am für das Entstehen von Kunst notwendigen Postulat der Subjektivität. So gesehen hätte Musik vergangener Epochen nur noch für Wissenschaftler und Archivare eine Bedeutung.

Da nun die Musik sowohl eine kreative als auch eine reproduktive Phase kennt, sind an ihrer Verwirklichung nicht nur Betrachter oder Zuhörer, sondern auch Interpreten beteiligt. Letztere haben die Aufgabe, zwischen Sender (Komponist) und Empfänger (Hörer) zu vermitteln. Das impliziert, daß bei der Aufführung von Musik die Vorstellungswelt des Interpreten notwendigerweise mit der des Komponisten verschmelzen muß.

Jede Art von Musik, ob alt oder neu, "absolut" oder "programmatisch", ist als Code aufzufassen. Mit den Worten des Theoretikers Scheibe, eines Zeitgenossen und Freundes Philipp Emanuels, heißt das⁸: "... der Grund aller dieser uneigentlichen Stellungen der Noten oder des verblühmten Ausdruckes ist eigentlich nichts anderes als die Metaphora der Redner und der Dichter. Und diese musikalische Metaphora ist also allen musikalischen Stücken gemein."

Ahnlich der Sprache, die als Code sowohl ihren eigenen Gesetzen als auch denen der außer ihr liegenden Begriffswelt unterliegt — und die damit substantiell "endolinguistisch" wie auch "exolinguistisch" ist —, ist jedes Musikwerk in sich sowohl endo- als auch exomusikalisch. Aufgrund der Informationstheorie wissen wir, daß jeder Code um seiner Effektivität willen eine ziemlich hohe "Redundanz" aufweisen muß, d. h. eine große Menge jener Signalträger, die keine neue Information bringen. Diese inhärente Redundanz in Sprache und Musik ermöglicht es uns erst, Nachrichten zu erfassen und

zu analysieren; dabei ist "Nachricht" nicht im engeren, sprachlich deutbaren Sinne, sondern als ein mehrere Bewußtseinsebenen gleichzeitig ansprechendes Signal zu verstehen.

Es geht bei der Aufführung alter Musik weder um die Frage, ob wir die ursprünglich vom Komponisten vorgesehene Gestalt des Werkes mit wissenschaftlicher Akribie zu ergründen versuchen, um sie zu kopieren, noch darum, das Prinzip des "intuitiven und gesunden Musikempfindens" als alleiniges Kriterium gelten zu lassen. Denn das eine muß zwangsläufig ein spekulatives Anliegen bleiben, das andere entlarvt sich meist als Ergebnis naiver Arroganz oder als Anhäufung von Klischees. Beide Auffassungen, nicht selten als extreme Gegensätze ausgetragen, sind Ausdruck eines Empfindens, das nur zu oft als pseudokünstlerisch bezeichnet werden könnte.

Das Aufführen alter Musik erhält eher seinen Sinn durch die "Entschlüsselung" einer Nachricht und durch deren mögliche Sinnfälligkeit für ein heutiges Publikum. Wie sollte das anders geschehen als mit Hilfe sowohl des rationalen (Analyse) als auch des emotionalen "Erfassens"? Kenntnisse über die Vorstellungs- und Begriffswelt des Komponisten können für den Interpreten als Vermittler zwischen historischem "Sender" und gegenwärtigem "Empfänger" sehr hilfreich sein, mag die zu vermittelnde Botschaft zunächst auch noch so fremdartig oder vieldeutig erscheinen. Unkenntnis der Zusammenhänge dagegen könnte den Versuch der Kommunikation für uns ohne Bedeutung bleiben lassen oder ihn gar ersticken.

Mit welchen Mitteln der Interpet dem Hörer die Information des Komponisten überbringt, bleibt ihm überlassen: ihm steht es zu, sich für ein bestimmtes Darstellungsmittel, ob "authentisch" oder nicht, zu entscheiden. Wenn er den Gesetzen der jeweiligen Tonsprache, der Syntax, Grammatik und Redundanz ihrer Informationsträger gerecht wird, wird sich der Sinn mancher Botschaft aus vergangenen Tagen auch einem Publikum von heute erschließen.

⁸ J. A. Scheibe, Kritischer Musikus (1745), S. 644

Italienische Diminutionslehren

Herausgegeben von Richard Erig

Heft 1 Giovanni Bassano Ricercate / Passaggi et Cadentie (1585)

Im 16. und 17. Jahrhundert erschien eine große Anzahl italienischer Diminutionslehren. In anschaulicher Weise dokumentieren sie den stilistischen Wandel von der Spätrenaissance zum Frühbarock. Mit der Veröffentlichung der Werke von Bassano und Brunelli (s. u.) kann nun je ein gewichtiger Vertreter einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden.

Das Heft 1 enthält eine ausführliche Einführung in Tempo- und Artikulationsprobleme sowie Anmerkungen zur Edition

PE 975 24 Seiten DM 16,-

Heft 2 Antonio Brunelli Varii Esercitii (1614)

per una, e due voci / Soprani, Contralti, Tenori e Bassi (aus dem Originaltitel)

Beide Werke sind für verschiedene Instrumente ausführbar: Blockflöten, Quer- oder Traversflöten, Gamben, Violinen usw.

PE 976 20 Seiten DM 16,-

Neu in der Reihe Musica Instrumentalis

Heft 27 Pierre Danican Philidor - Cinquième Suitte

für Altblockflöte und B. c. Herausgegeben von Michel Piguet / Generalbaß-Aussetzung von Martin Derungs

PE 867 DM 8,-

Heft 28 Anthony und William Holborne – Fantasien und «short Aers»

für 3 Melodie-Instrumente (2 Sopran- und 1 Altflöte oder 3 beliebige Streich- oder Blasinstrumente)

Herausgegeben von Helmut Mönkemeyer

PE 868 DM 7,-

Heft 29 Romanus Eustachius - Achtzehn Spielstücke zu zwei Stimmen

für Sopran- und Altblockflöte oder andere, beliebige Streichoder Blasinstrumente

Herausgegeben von Helmut Mönkemeyer

PE 869 DM 9,-

Musikverlag zum Pelikan - 8044 Zürich

Auslieferung für die BRD: Bärenreiter Verlag 35 Kassel

DAS PORTRAT

Nach einer ersten Begegnung mit der soeben wiederentdeckten Blockflöte schrieb Helmut Bornefeld im Jahre 1930 fünf Suiten für das "neue" Instrument. Sie markieren den Beginn der modernen konzertanten Blockflötenmusik. Überhaupt nehmen Werke für Blasinstrumente neben Kompositionen für Orgel in seinem Schaffen einen zentralen Platz ein. Am 14. Dezember 1976 vollendete Helmut Bornefeld sein 70. Lebensjahr. Wir haben ihn aus diesem Anlaß um einen persönlichen Beitrag gebeten. (Red.)

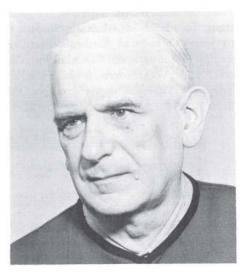
Helmut Bornefeld:

Ein Leben mit Bläsern und Orgel

Wenn man mütterlicherseits Schweizer und gar Appenzeller ist, mit Sennen und Webern als Vorfahren, dann ist man musikalisch eigentlich schon von da her für Blasinstrumente "prädestiniert". Es ist in der Tat so, daß solche Instrumente für mich schon als Kind einen ganz eigenen, märchenhaften Reiz hatten. Ich entsinne mich noch genau, wie ich einmal in einen Musikladen ging und mir von meinen kleinen Ersparnissen ein "Kuhhorn" kaufen wollte. Und es gab auch tatsächlich eins — aber mit einer Harmonikazunge drin, die nur einen einzigen, faden Ton von sich gab! Das war für meine kindlichen Träume so bitter enttäuschend, daß ich es doch nicht haben wollte.

Kein Wunder, daß es mir bei solcher Veranlagung die Orgel schon damals in besonderer Weise angetan hat, obwohl ja — wie ich später erfahren sollte — die Instrumente jener Zeit alles andere als vorbildlich waren. Jedenfalls habe ich so gut wie alles gehört, was an den Orgeln meines Heimatkreises (Stadt- und Südkirche Eßlingen, St. Bernhard und Sulzgries) in jenen Jahren zu hören war.

Als ich dann Musik zu studieren begann und eine gewisse Kenntnis der klassischen Literatur gewann, merkte ich bald, daß "Orgel" etwas anderes sein mußte als das, was der damalige Orgelbau und unsere Lehrer für "schön" hielten. Die Berichte über die historischen Orgeltagungen in Freiburg (1926) und Freiberg (1927) gaben mir die Gewißheit, daß hier ein Weg zur "wahren" Orgel sich auftat. Das entscheidende Erlebnis aber war ein Studiokonzert des Harlan-Lucas-Duis-Trios an der Stuttgarter Hochschule:



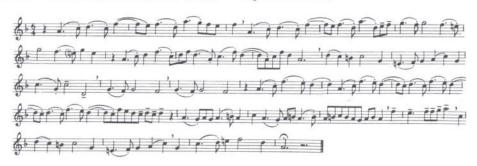
Da hörte ich zum ersten Male die Blockflöte und war hingerissen vom Zauber ihres Klangs. Für meine Orgelbemühungen — auf die ich hier nicht eingehen will — war das insofern bedeutungsvoll, als ich damit einen gültigen Maßstab für das "schöne" Ansprechen einer "Pfeife" gefunden hatte, der für alles Spätere verbindlich bleiben sollte.

Der neuen Musik der Zwanziger- und Dreißigerjahre — die man heute (mit einem Unterton von Herablassung) als "klassische Moderne" zu bezeichnen pflegt — war ich leidenschaftlich zugetan. Klar war allerdings auch, daß es mit dem "Fortschritt" allein nicht getan war: Die Fundamente des Musiklebens befanden sich in desolatem Zustand, und so war es nur natürlich, daß allenthalben "pädagogische" Tendenzen spürbar wurden (so bei Orff, Hindemith, Bartók und vielen anderen). Hatten Orff mehr rhythmisch-fundamentierend und Hindemith eher polyphon-reduzierend gearbeitet, so schwebte

mir vor, das alte Volks- und Kirchenlied - das ich als einen zwischen "Kunst" und "Volk" stehenden objektiven Wert empfand - zum Ausgangspunkt solcher Bemühungen zu machen. Es ging mir vor allem um eine Entmachtung der harmonisch-funktionellen Zwänge, und diese glaubte ich am ehesten mit einer konsequenten, tonal-revolutionierenden Linearität erreichen zu können. Auch die Möglichkeiten des Renaissance-Instrumentariums und seiner "gemischten Besetzungen", die mit Praetorius' "Syntagma musicum" in Sicht traten, wiesen in die gleiche Richtung. So schrieb ich schon als Student die ersten jener Volks- und Kirchenliedsätze, die später den Grundstock der Sammlungen "Choralwerk" und "Volksliederbuch" bilden sollten.

Viele dieser Sätze sind durch figurative Oberstimmen oder durch charakterisierende Mittel-

und Unterstimmen geprägt. Aber es ist natürlich klar, daß das Zusammenfügen solcher Instrumentalismen mit den vokalen Faktoren ein gewisses Geschick erfordert. (Die Grundzüge solcher Praxis sind schon im Vorwort der Kantoreisätze I von 1949 fixiert.) Man macht heute viel Wesens von der "Kreativität", die sich in improvisatorischer Aleatorik aussprechen soll. Wenn es aber darum geht, einen schlichten Satz mit Stimmen und Instrumenten so zu arrangieren, daß ein musisch-reinliches, herzerquickendes Gebilde entsteht, dann ist von solcher Kreativität meist nur wenig zu spüren. Von den hier schlummernden musikantisch-pädagogischen Möglichkeiten sei wenigstens ein Beispiel gegeben mit dem Oberstimmen-"Concertino" des Kantoreisatzes 18 "Singet frisch und wohlgemut" (1938) für Sopranblockflöte:



Da es sich bei Kantoreisätzen, Volksliederbuch und den Weihnachtsliedern "Alle Welt singe" um insgesamt mehr als 300 Stücke handelt, finden sich hier für je des Instrument (von der Diskantblockflöte bis zum Fagott) Dutzende von Partien dieser Art in allen Schwierigkeitsgraden. Ich war schon immer und bin bis heute der Überzeugung, daß zuerst einmal die tonalen Mittel in einer neuen, antifunktionell-erfrischten Weise verfügbar sein müssen, bevor die anstehenden sonstigen Techniken der Neuzeit pädagogisch relevant werden können.

Klar ist auch, daß ein einzelner Satz — und sei er noch so reizvoll besetzt — für sich allein noch nicht "lebensfähig" ist; das wird er erst in der Reihung mit weiteren, anders besetzten Strophen, durch Vor- und Zwischenspiele zu kantatenartigen Formen verbunden. Hier liegt — vor allem auch für Kinder- und Jugendgruppen — ein weites Feld beglückender Möglichkei-

ten, bisher leider nur kümmerlich und mit wenig Verständnis bebaut.

In den 11 Kantaten im "Choralwerk" wurden solche Techniken dann allmählich auf grössere und große Formen übertragen. Neben vielen (beliebig zu besetzenden) ad-lib.-Stimmen finden sich hier die ersten größeren Flötensoli: In der Kantate V "Der Herr ist mein getreuer Hirt" kann dieser Part bei kleinem Chor von der Altblockflöte, bei größerem Apparat besser von der Querflöte ausgeführt werden. Ein kniffliges Querflötensolo hat auch die Kantate XI "Fröhlich soll mein Herze springen". Den weitaus anspruchsvollsten Flötenpart aber weist die "Morgenstern"-Kantate auf; hier können alle Register von Klangkombinationen gezogen werden (immer vorausgesetzt, daß der richtige Mann an der Orgel sitzt).

Zu nennen wären hier auch die Choralsonaten im "Choralwerk", in denen ich der Kombina-



Partiturseite aus Helmut Bornefeld, Psalmen ohne Worte. Reproduktion des Manuskripts

EUK Kurze Formate zum Umblättern

tion von Soloinstrumenten und Orgel nachgehen wollte. Allerdings sind nur vier Stücke dieser Gruppe entstanden, weil das Interesse der Organisten (damals wenigstens) zu gering war. Die Sonate über "Der Tag bricht an" (1957) für Klarinette, Violine und Orgel (Tasteninstrument) fand erst jetzt — nach 20 Jahren — ihre Uraufführung. Die dreisätzige "Weihnachtssonate" (Choralsonate II) von 1958/59 dürfte eines der ersten "ausgewachsenen" (aber kaum beachteten) Blockflötenquartette gewesen sein.

Man darf nun nicht übersehen, daß neben diesem "Gebrauchs"-Umkreis noch eine andere Linie verläuft, weniger deutlich vielleicht, aber sicher nicht weniger wirksam.

Sofort nach der erwähnten ersten Begegnung mit der Blockflöte schrieb ich (1930, noch als Student) fünf Suiten für dieses Instrument; sie wurden damals natürlich verlacht wegen ihrer musikalischen Haltung sowohl als auch wegen ihrer "Unspielbarkeit". Dennoch erwachte mit diesen Stücken für mich jene Vorstellung von konzertant-absoluter Musik, die dann erst viel später (nach drei Jahrzehnten von "Choralwerk" und Orgelbau) verwirklicht werden sollte. Da aber auch diese Vorstellungen immer an die Orgel gebunden blieben, bedurfte es zuerst gewisser Fortschritte im Orgelsektor, um hier überhaupt weiterkommen zu können.

Das Problem wurzelt in der Tatsache, daß die Orgel an den Stilentwicklungen des säkularisierten 19. Jahrhunderts nur wenig Anteil nahm; von den speziellen Errungenschaften der Kammermusik dieses Zeitraums blieb sie völlig unberührt. Im allgemeinen sah man die Begleitfunktionen der Orgel mit ihren Continuoaufgaben als erschöpft an; meine Vorstellungen hingegen gingen dahin, daß in der Kombination einer obligaten Orgel mit Melodieinstrumenten (und dabei insbesondere Holzbläsern) enorme Möglichkeiten liegen müßten. Da aber die an einen Lied- oder Kammermusikbegleiter zu stellenden Anforderungen bei der Orgel historisch nicht vorgegeben sind, kann die "Mentalität" für diesen neuen Aufgabenbereich nur allmählich (und bei zunächst nur Wenigen) aufgebaut werden. (Näheres hierzu findet sich in meinem Aufsatz "Die Orgel als Begleitinstrument" in "Ars organi" - der Zeitschrift der "Gesellschaft der Orgelfreunde" — vom Februar 1977.)

Als äußere Anregung kam zu alledem, daß wir in Heidenheim mit der renovierten Michaelskirche und deren neuer, dreimanualiger Ostorgel (1969) einen idealen Musikraum bekamen, was für mich eine innere Verpflichtung zu qualifizierten "Michaelskonzerten" bedeutete. Fast alle untengenannten Werke und Bearbeitungen haben hier ihre Ur- bzw. Erstaufführung erlebt.

Viele neue Stücke schrien geradezu nach einer "Einbettung" in ältere Musik - aber woher nehmen? So entstanden diese Bearbeitungen als Programm-Ergänzung zu neuen Werken gleicher Besetzung. Damit wurden diese Abende mit ihren völlig homogenen Programmen (und erstklassigen Interpreten) zu einer geschätzten Besonderheit des Heidenheimer Musiklebens. Das "Trivium" entstand für das Ehepaar Braun (Flöte/Gambe) und wurde dann von entsprechend eingerichteten Stücken aus dem Wohltemperierten Klavier umrahmt; ein Abend des Stuttgarter Bläserquintetts brachte als Ergänzung zu Schoenbergs op. 26 und meinen "Souvenirs" die Bachbearbeitungen für dieselbe Besetzung; "Melodram" und "Epitaph" waren mit der Rekonstruktion des Bachschen d-moll-Konzerts (für Flöte, Oboe und konzertierende Orgel) gekoppelt. Wenn auf diese Weise die Werke nicht nur in sich, sondern auch in ihrem Zueinander "komponiert" sind, dann bedeutet das eine Intensivierung der Atmosphäre und der Aufnahmebereitschaft, wie sie oftmals viel bewußter genützt werden könnte.

Komposition war für mich nie Sache eines "Systems", sondern zuvörderst eine solche der Klang- und Formphantasie; deshalb widerstrebt es mir auch (seit jeher), Analysen eigener Werke zu geben. Die in "Choralwerk" und "Volksliederbuch" entwickelte Satzarbeit gibt mir aber die Möglichkeit, auch komplexeste Klanggebilde immer noch polyphon motivieren zu können. Fast noch wichtiger aber war mir das Bestreben, in das Wesen der benützten Instrumente soweit einzudringen, daß ich "aus dem Instrument heraus" schreiben kann. Wenn ich den Hörer fesseln will, dann muß zuerst der Spieler "gefesselt" sein; das aber kann nie durch ein System geschehen, sondern immer nur durch eine zwischen

seinem Instrument und meiner Phantasie waltende Gemeinsamkeit: die (oft latenten) Möglichkeiten seines Instruments müssen identisch werden mit dem durch das Medium meiner Phantasie Auszusprechenden. Ein Werk kann deshalb letztlich immer nur in dem Maß "glaubwürdig" sein, in dem solche Identität realisiert ist. — Mehr möchte ich dazu nicht sagen.

Ein paar Worte jedoch zu den beiden Bachschen Spätwerken BWV 1079 und 1080. — Die "Kunst der Fuge" verfolgt mich seit 50 Jahren, d. h. seit die Graeser-Fassung (1924) mir zunächst die Ahnung und später die Gewißheit gab, daß es so ganz bestimmt nicht geht. Ohne auf die Problematik des Werkes, seiner Bearbeitungen (und meiner Bearbeitung) irgendwie eingehen zu wollen, sei nur soviel gesagt: Es ging mir nicht nur darum, die Orgel überhaupt dem Gesamtapparat zu integrieren, sondern ich wollte zwischen beidem einen spürbaren Konnex schaffen mittels einer bevorzugten, oft sogar konzertierenden Behandlung der Holzbläser (Blfl., Qufl., Ob., Eh. und Fg.). Die Fugen IV und VIII

Aus dem Werk-Verzeichnis Helmut Bornefelds

Drei kleine Suiten (1930) für Sopran-Blfl. solo; HE 11.126

Zwei kleine Suiten (1930) für Alt-Blfl. solo; HE 11.101

Kantoreisätze (1930/1952). 200 Kirchenliedsätze; BA 2219-2224

Volksliederbuch II (1930/1960). 40 Sätze für gl. Stimmen mit Instr.; Ms.

Volksliederbuch I (1935/1955). 40 Sätze für gem. Stimmen mit Instr.; BA 2997

Alte Weisen (1938). 18 Liedsätze für 2 und 3 Blfl. gl. Stimmung; Ed. Schott 2727

Alle Welt singe (1938/1959). 24 europäische Weihnachtslieder; BA 2448

Der Herr ist mein getreuer Hirt (1949), für Sopran, Blfl. oder Qufl., gem. Chor und konz. Org.; 12', BA 2229

Fröhlich soll mein Herze springen (1953), für Sopran, Fl., Vla., Vc., gem. Chor und konz. Org.; 20', BA 2446

Wie schön leuchtet der Morgenstern (1953/1955/1968), für 2 Sopranstimmen, Fl. und konz. Org.; 30', HE 25.018

Auf meinen lieben Gott (1957). Choralsonate für Fl. (Ob.) und Tasteninstrument; 7', BA 3481

Der Tag bricht an (1957) Choralsonate für Cl., Vl. und Tasteninstrument; 8', Ms.

Drei Stücke (1958) für Alt-Blfl. solo; in HE 11.102

sind sogar regelrechte "Bläserquintette" (mit Orgel bzw. Cembalo) geworden.

Für die Einweihung der neuen Schorndorfer Chororgel (Mai 1976) war die Sonate aus dem "Musikalischen Opfer" vorgesehen. Die Erstellung eines qualitativ-stimmigen Rahmenprogramms erwies sich aber als so schwierig, daß es mir einfacher schien, das "Opfer" als Ganzes für die in der Sonate vorgegebene Besetzung von Querflöte, Violine und Orgel einzurichten: ein "abendfüllendes" Kammermusik-Orgelwerk von unschätzbarem Wert!

Sowohl diese historischen wie auch die zeitgenössischen Beispiele dürften gezeigt haben, daß
die Kombination von Holzbläsern und Orgel
eine Menge ebenso reizvoller wie wenig genutzter Möglichkeiten bietet. Ich würde mich freuen,
wenn diese Zeilen dazu beitragen könnten, da
und dort Holzbläser und Organisten zu gemeinsamem, über den Generalbaßbereich hinausgehendem Wirken zusammenzuführen. Für weitere
Literatur gibt der erwähnte Aufsatz in "Ars
organi" eine Reihe von Hinweisen.

Weihnachtssonate (1958/1959) für Blfl.-Qu., BA 3482 Trivium (1969), für Blfl., Gambe, Klav. oder Org.; 28', Ms.

Melodram (1970) für Fl. (und Picc.); 8', Ms. Epitaph (1971), für Ob. und Org.; 8', Ms. Souvenirs (1971/1972), für Bläserquintett; 22', Ms.

Psalmen ohne Worte (1973), für Fl. (Picc.), Cl./Baß-Cl., Fg., Cemb. und kl. Schlagzeug; 25', Ms.
Threni (1976/1977), für Eh. und Org.; 20', Ms.

Threni (1976/1977), tür Eh. und Org.; 20', Ms. J. S. Bach: Praeludium und Fuge b-moll (BWV 867),

für Tenor-Blfl., Gambe und Org. (1970); Ms.

— Praeludium und Fuge g-moll (BWV 885), für So-

pran-Blfl., Gambe und Org. (1970); Ms.

— Praeludium und Fuge D-dur (BWV 874), für

Bläserquintett (1972); Ms.

— Praeludium und Fuge a-moll (BWV 865), für

Bläserquintett (1974); Ms.

 Konzert d-moll (rekonstruiert nach BWV 1060), für Fl., Ob. und konz. Org. (1972); Ms.

 Die Kunst der Fuge (BWV 1080), für Kammerorchester mit Cemb. und Org. (1974); Ms.

 Musikalisches Opfer (BWV 1079), für Fl., Vl. und konz. Org. (1975); Ms.

 Drei Choralvorspiele (BWV 653, 658, 713), für Eh. und Org. (1975); HE 13.052

 Acht Choralvorspiele (nach Kantatensätzen), für Melodieinstrumente und konz. Org. (1976); Ms.

Telemann: Sonate G-dur, f. Eh. u. Org. (1975); Ms.

Zwei Ausstellungen in Wien

In Wien waren zu Beginn dieses Jahres zwei Ausstellungen zu sehen, deren jede einem besonderen Anlaß zu verdanken war. Während die im Historischen Museum der Stadt Wien dem 75jährigen Bestehen der Universal Edition gewidmet war (in Zusammenarbeit mit der Stadtbibliothek), zeigte die Musikabteilung der Nationalbibliothek ihre wohl seit Jahren umfangreichste und wertvollste Erwerbung: das Hoboken-Archiv. Wir wollen zuerst in das Historische Museum gehen und uns anhand der Exponate über das Werden der in Wien gegründeten Universal Edition informieren.

In dem über die Verlagsgründung berichtenden Zeitungsartikel im Neuen Wiener Tagblatt vom 1. August 1901 werden die Ziele der Universal Edition formuliert, zu denen sich der Verlag auch heute noch bekennt, wenn auch vielleicht mit etwas verlagerten Schwerpunkten. Damals standen an erster Stelle die "Classikerausgaben", für deren Herausgabe die hervorragendsten Wiener Musiker gewonnen werden konnten, die mit viel Verantwortungsbewußtsein an die Aufbereitung des Quellenmaterials herangingen. Freilich konnte bei den damaligen "revidierten" Ausgaben von "Urtextausgaben" im heutigen Sinne keine Rede sein. Die Forderung nach größtmöglicher Verbreitung von Urtextausgaben ging aber von einem Mann aus, der mit der Universal Edition engste Kontakte unterhielt, und dessen theoretische Schriften auch hier erschienen: Heinrich Schenker. Seine Ideen sollten viel später bei den gemeinsam mit B. Schott's Söhne, Mainz, besorgten "Wiener Urtextausgaben" zum Tragen kommen. In dieser Reihe liegt ein Großteil der Solo- und Kammermusik von Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert und Brahms vor. Durchweg zeichnen prominente Musiker als Herausgeber verantwortlich.

Früh schon setzte sich die Universal Edition mit Vehemenz für die moderne, ja die modernste Musik ein. So verlegt sie die meisten Werke der "Wiener Schule" (Schönberg, Webern, Berg), aber auch Max Reger, Richard Strauss, Gustav Mahler und selbst Anton Bruckner waren in den Jahren nach 1901 noch brandneu und keineswegs allgemein anerkannt. Interessantes Quellenmaterial zur Aufführungspraxis gelangte mit dem Nachlaß von Gustav Mahler in das Verlagsarchiv: das von dem gewiegten Dirigenten eingerichtete Orchestermaterial zu etlichen Sym-

phonien, wobei immer wieder geringfügige Änderungen festzustellen sind. Ausgestellt war die Stimme der Es-Klarinette zur Ouverture von Wagners "Meistersingern", die Mahler eigenhändig schrieb und sicherlich nicht notengetreu aus der Partitur kopierte . . . Hier sei allerdings angemerkt, daß erst während seiner Direktion Bühnenwerke von Wagner ungekürzt an der Wiener Oper aufgeführt wurden. Der Pflege moderner Musik ist die Universal Edition bis heute - nach einer politisch bedingten Unterbrechung zwi-1939 und 1945 - treu geblieben. In neueren Katalogen begegnen oft die Namen Luciano Berio, Friedrich Cerha, Mauricio Kagel, György Ligeti und Karlheinz Stockhausen, aber auch Anton Heiller, Béla Bartók, Bohuslav Martinu und Olivier Messiaen um nur einige zu nennen - gaben ihre Werke in die Obhut des Verlages.

Unnötig zu sagen, daß auch Lehrwerke den Weg in das Verlagsprogramm gefunden haben von der berühmten Harmonielehre Arnold Schönbergs bis hin zu der neuen Reihe "Wiener Instrumentalschulen", in der eine Trompetenschule bereits vorliegt. Ferner betreut der Verlag die Gesamtausgaben von Constanzo Porta, einem fruchtbaren Zeitgenossen Palestrinas, Claudio Monteverdi (von Gian Francesco Malipiero besorgt, dessen kompositorisches Schaffen ebenfalls in Wien Förderung erfuhr), Johann Strauß Sohn und Gustav Mahler, sowie in Zusammenarbeit mit anderen Verlagen das Werk von Joseph Haydn.

Das Schaffen von Joseph Haydn bildet den Schwerpunkt auch in Anthony van Hobokens Lebenswerk. Dessen Sammlung gelangte kürzlich in den Besitz der Osterreichischen Nationalbibliothek. Wer ist dieser Mann, dessen 90. Geburtstag kürzlich gefeiert werden konnte? Nach einem technischen Studium verschrieb er sein Leben der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik, wobei das Oeuvre von Joseph Haydn absolut im Vordergrund stand. Auf diesem Gebiet leistete der Jubilar Grundlegendes in der Anlage des nach ihm benannten "Hoboken-Verzeichnis", eines systematischen Werkkataloges mit einer Überfülle an bibliographischen Hinweisen.

Anthony van Hoboken erkannte sehr bald die textkritische Bedeutung von Frühdrucken neben jener der Erstdrucke, auf die der Komponist zumindest indirekt Einfluß ausgeübt hat. Denn oftmals nahmen Komponisten auf der Druckplatte bei neuerlichem Erscheinen eines Opus noch geringfügige Änderungen vor, und so ist die Kenntnis möglichst aller frühen



Das Musikvereinsgebäude in Wien, in dem die Universal Edition seit 1914 untergebracht ist

Ausgaben eines Werkes für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung von großem Nutzen. Im Mittelpunkt der nun in den Besitz der Nationalbibliothek übergegangenen Sammlung van Hoboken stehen erwartungsgemäß die alten Ausgaben der Werke Joseph Haydns. Darüber hinaus begegnen auch Frescobaldi, J. S. Bach (mit einem von nur vier bekannten Exemplaren der "Schübler-Choräle" für Orgel), Mozart, Beethoven, Brahms und viele andere. Die Katalogisierung erfolgt nach einem erstmalig angewendeten Computerprogramm, wodurch man hofft, möglichst viele Querverbindungen zwischen den einzelnen Titeln zu erschließen. Die kleine Ausstellung zeigte die hervorragendsten Stücke der Sammlung: dabei fällt es schwer, Bedeutendes von weniger Wichtigem zu trennen. Auf dem Bläsersektor gab es eher Skurriles zu bewundern: etwa eine Harmoniefassung von "Wellingtons Sieg", oder Beethovens Klaviersonate Op. 57, "Appassionata", mit überlegter Flötenstimme in einem Druck aus dem Jahre 1807.

Van Hobokens Bedeutung für die Nationalbibliothek liegt aber auch noch auf einem anderen Gebiet: seit 1927 baute er, angeregt von seinem Lehrer Heinrich Schenker, ein umfassendes Archiv von photographischen Aufnahmen von zahlreichen Komponisten-Handschriften besonders aus dem 18. und 19. Jahrhundert auf. Dieses Verfahren sollte die kostbaren Originale schonen, entpuppte sich aber nach den Verlusten des Zweiten Weltkrieges als besonders glücklich; so ist seit damals etwa das Autograph von Mozarts "Zauberflöte" verschollen*, doch die neue

Gesamtausgabe der Werke Mozarts konnte statt dessen die Aufnahmen des Photogrammarchives als Vorlage benützen. Dank dieser Institution können viele in Privatbesitz befindliche Autographe zumindest in photographischer Reproduktion in Wien eingesehen werden.

Zu beiden Ausstellungen erschienen Kataloge, wobei besonders jener zum Verlagsjubiläum der Universal Edition informativen Wert hat. E. K.

Einladung zum Tanz

Deutschland-Tournee des Wiener Ensembles "Les Menestrels" im Februar und März 1977

Alles ist ungewöhnlich bei ihnen:

- die völlig unkonventionelle Art ihres Musizierens, das wie improvisiert wirkt und vielleicht eben dadurch den Zuhörer so unmittelbar anspricht (es gibt für die Mitwirkenden weder Noten noch einen festen Platz auf dem Podium);
- das selbstverständliche Umgehen mit einem überaus reichhaltigen Instrumentarium, das scheinbar mühelos beherrscht wird, ganz gleich, ob es sich um Laute, Gambe, mittelalterliche Fiedel, Rebec, Zink, Pommer, Krummhorn, Posaune, Einhandflöte, Block- und Traversflöte, Dudelsack, Radleier, Mandora, Portativ oder das vielerlei Schlagwerk handelt;
- die abwechslungsreiche, nie sich wiederholende Instrumentierung der Tänze und Tanzlieder aus der Renaissancezeit und dem Mittelalter — so unerschöpfliche Möglichkeiten werden allerdings

^{*} Es wurde einer Pressenotiz zufolge soeben in Krakau wieder aufgefunden (Red.)

früher auch nur ausnahmsweise zur Verfügung gestanden haben;

- das Lebendig-werden-lassen alter einstimmiger Tanzformen, die manchem bisher spröde vorgekommen sein mögen;
- die Programmgestaltung, die kaum Rücksicht auf Publikumswirksamkeit zu nehmen scheint, und von der doch eine eigenartige Faszination ausgeht.

Schon der Beginn ist überraschend: Instrumente werden geordnet, überprüft, man weiß eigentlich gar nicht, ob der Lautenist noch sein Neusiedler-Rondo memoriert oder ob es schon "ernst" ist, ob sein Spiel bereits die Einladung nicht nur zum Tanz, sondern auch zum Mitspielen für die anderen fünf Ensemble-Mitglieder ist. Jedenfalls entwickelt sich aus seinem fast nur angedeuteten Spiel ein großes crescendo, indem nacheinander Dessus de Viole, Gambe, Pommer und Zink einsetzen, abwechselnd die Führung übernehmen, auf dem Höhepunkt schließlich vom Schlagwerk unterstützt, ehe in einer Reduzierung der Stimmen die Rückführung zum Ausgangspunkt beginnt. Ebenso gekonnt ist die Singstimme Marie Thérèse Escribanos eingesetzt, so instrumental geführt wie die Instrumente cantabel spielen, kontrastierend und doch gut sich einfügend, etwa in den "balletti per cantare, sonare et ballare" von Gastoldi. Wunderbar ihre langen, entlasteten Töne, die so voller Spannung sind. Auffallend ist bei den vielfältigen Instrumentenkombinationen diesmal eine gewisse Verhaltenheit im Klanglichen, selbst beim Einsatz von Pommer und Schalmei, wobei aber um so deutlicher wird, wie sehr alle innere Spannung vom Rhythmischen her

bestimmt ist, so stark, daß diese Spannung sich förmlich überträgt und mancher Zuhörer gewiß gerne zu einem der vielen Rhythmusinstrumente gegriffen hätte.

Nach französischen, italienischen, flämischen und spanischen Tänzen der Renaissance wurden im zweiten Teil überwiegend französische und italienische Spielmannsweisen und -tänze dargeboten mit sehr geschickt verwendeten Bordunstimmen, die u. a. von Radleier, Dudelsack, Fiedeln, Pommer und Busine ausgeführt wurden. Zum Problem der musikalischen Gestaltung der Tänze schreibt Klaus Walter im Begleittext zu einer Schallplatte mit dem gleichen Titel wie das Konzert, daß für die Renaissancezeit kaum Schwierigkeiten bestehen, da die Stücke mehrstimmig auskomponiert sind: "Die Instrumentation ist zwar dem Ermessen des Musikers überlassen, doch sind die Instrumente selbst hinreichend bekannt (da in Sammlungen noch vorhanden und kopierbar), und ihre Verwendung ist durch theoretische Schriften ausführlich genug beschrieben. Anders bei den Tanzweisen des Mittelalters. Hier ist uns nur eine einzelne Stimme überliefert; daß diese aber nur selten wirklich einstimmig ausgeführt wurde, bezeugen uns die vielen bildlichen und schriftlichen Denkmäler der Zeit. Daß nur sehr wenige Tänze erhalten sind, erklärt sich sehr einfach aus der Tatsache, daß Tänze immer auswendig musiziert wurden, wobei meist über ein vorgegebenes einfaches Melodienmodell improvisiert wurde. Die uns erhaltenen Tänze stellen Ausnahmen dar. Es sind sozusagen ausgeschriebene Improvisationen, aus denen sich das Melodiemodell leicht herausschälen läßt. Daß diesen Melodien bordunartige Unterstimmen zu unterlegen sind, liegt auf der Hand. Wie



Mitglieder des Ensembles "Les Menestrels" in Brügge, 1972: Marie-Thérèse Escribano, Klaus (rechts) und Michel Walter

Foto Studium, Brügge

dies zu geschehen hat, ist jedoch nicht so klar, wie man es gerne hätte. Bordun ist nicht einfach Bordun. Er kann durch ein ganzes Stück hindurch gleich bleiben, er kann wechseln. Die Entscheidung, wie weit er zur Melodiestimme dissonierend oder konsonierend sein kann oder darf, wird je nach Epoche und Nationalität verschieden ausfallen müssen. Ferner ist zu klären, ob und wie weit die zeitgenössische Musiktheorie auf die Tanzweisen angewendet werden darf oder muß. Schließlich sind die verschiedenen Möglichkeiten in Einklang mit den bildlichen und schriftlichen Quellen zu bringen."

Daß es den Menestrels gelang, all diese Schwierigkeiten einen Abend lang vergessen und ein Stück Musikgeschichte und Instrumentenkunde so lebendig werden zu lassen, als sei alles eben neu entstanden, wurde vom Publikum mit dankbarem Applaus belohnt.

Fortbildungsseminar für Blockflötenlehrer in Berlin

Daß der auf der Blockflöte erzeugte Ton so individuell ist wie der menschliche Gesang, also nicht nur von Alter und Qualität des Instruments, sondern vor allem von Atemtechnik, Zwerchfellspannung und psychischer Konstellation abhängt, sollte jedem Blockflötenlehrer bekannt sein. Inwieweit hier jedoch objektive Maßstäbe angelegt werden können, wie abhängig der Lehrende vom herrschenden Klangideal ist und ob es ein solches überhaupt gibt, war Thema und Diskussionsbasis dieses Fortbildungsseminars an der Steglitzer Musikhochschule in Berlin.

Unter der Leitung von Prof. Nikolaus Delius (Freiburg) und Gerhard Braun (Stuttgart) hatten sich etwa 80 Berliner Lehrer zusammengefunden, um sich über Probleme der Tongebung auf der Flöte zu informieren. Aus dem eingangs von Prof. Delius gehaltenen Referat ging hervor, daß die Problematik nicht einfach auf die Frage: "Vibrato - ja oder nein?" zu reduzieren sei. Die Forderung sollte vielmehr Belebung des Tons heißen, zunächst unabhängig von der Technik, die zu dieser Belebung führt. Das Wissen um die physiologischen Voraussetzungen bläserischer Technik gehört dabei ebenso in diesen Bereich wie die historisch sehr unterschiedlichen Ausformungen bis zur Verzierung oder die neuen, bisher nicht verwendeten Techniken der modernen Musik und andere dem Wandel des Klangideals unterworfene Modifikationen der Tongebung. Letzten Endes müssen die persönliche Vorstellung, die psychische und physische Konstellation des Spielers, die Güte des Instruments, die Akustik des Raumes und nicht zuletzt Kompositionsstil sowie Interpretation der zu erarbeitenden Literatur im Einzelfall zur Entscheidung führen.

Hänssler-Katalog 4 Instrumentalmusik

Soeben neu erschienen!

Er enthält sämtliche lieferbaren Instrumentalmusik-Ausgaben der folgenden Verlage:

Hänssler-Verlag, Neuhausen

Musica Rara, London

London pro Musica Edition

Edition Kneusslin, Basel

American Institute of Musicology

Carus-Verlag, Stuttgart

Laudinella, St. Moritz

Edition Brockhoff, Münster

Bitte verlangen Sie den Katalog 4 bei Ihrer Musikalienhandlung oder direkt beim



HÄNSSLER-VERLAG
Postfach 1220
D-7303 Neuhausen-Stuttgart



Schott

BLOCKFLÖTEN-KATALOG*

Ausgewählte Literatur für 1-6 Instrumente in verschiedensten Besetzungen

S = Sopranflöte, A = Altflöte, T = Tenorflöte, B = Baßflöte

ALTENGLISCHE TÄNZE

a. "Playfords Sammlungen" für 3 Blfl. (S. A. T. / S. S. A. / S. A. A. / S. S. T.), Spielpartitur Ed. 4801 DM 3,50

ATTAINGNANT

8 Chansons für 4 Blfl., Spielpartituren: Heft 1 (A. T. T. B. / S. A. T. B.), BIB 44 DM 5,60

Heft 2: (S. A. T. B. / S. A. A. B.), BIB 45 DM 5,60 — Pariser Tanzbuch (1530) für 4-6 Blfl., Spielpartituren: Heft 1: (Diskant, S. A. B. / Diskant, A. T. B. / Diskant, A. A. B. / Diskant, T. T. B. / S. S. A. B. / S. A. T. B. / S. A. A. B. / S. A. T. B. B. / S. A. A. B. B.), Ed. 3758 DM 4,50

Heft 2: (Diskant, T. T. B. / Diskant, A. T. B. / S. A. A. B. / S. S. A. T. B. B.), Ed. 3759 DM 4,50

DIE BLOCKFLÖTE IM MUSIKUNTERRICHT Heft 1: Tänze a. 5 Jahrhunderten f. 1–4 Blfl. (S. / S. S. / S. T. / S. A. / S. S. T. / S. A. T. / S. S. S. A. / S. S. A. B. / S. S. S. A. T.); Schlgw. ad lib. Werke u. a. von Susato, Schein, Corelli, Händel, Bach, J. S., Purcell, D., Weidemann, Telemann, Mozart, Schubert, Spielpartitur, Ed. 6387 DM 5,—

Heft 2: Musikalische Formen vom Mittelalter bis zur Klassik für 2-4 Blfl. (S. A. / T. T. / S. S. S. / S. S. T. / S. A. T. / A. A. B. / A. T. B. / S. S. T. T. / S. S. T. B. / S. A. A. B.)

Werke u. a. von Kindermann, Despres, Rhau, Dedeking, Scheidt, Gibbons, Schütz, Muffat, Corelli, Buxtehude, Zachow, Händel, Mozart, Telemann, Fischer, J. C., Purcell, H., Loeillet, J. B., Spielpartitur, Ed. 6388 DM 5,—

7 CONSORTS

from the Dolmetsch Collection für 4 Blfl. (S. A. T. B. / Sopranino, A. A. B. / S. A. A. B. / S. S. A. B. / S. S. A. B. / S. S. T. B. / S. S. T. T.), Spielpartitur (mit eingel. Altern.-Sti.), ARCH 3 DM 3,50

DANCES FROM PLAYFORD

für 3 Blfl. (S. A. T. / S. S. A. / S. S. T. / S. A. A.), 2 Hefte, Ed. 10363/64 je DM 2,25

DEUTSCHE MEISTER DES BAROCK

8 Fugen zu 3 u. 4 Stimmen von Kuhnau, Späth, J. C. F. Fischer, Muffat, Händel (S. A. T. / S. S. T. / S. S. T. B. / S. A. T. B.), Ed. 4505 DM 5,—

EIN ALTES SPIELBUCH

a. d. Zeit um 1500 * für 3-5 Stimmen (u. a. A. T. B. / S. A. T. B. / A. T. T. B. / A. A. T. B.), 2 Hefte, Spielpartituren, Ed. 2439/40 je DM 5,50

FOLK-DANCES

from "The English Dancing Master (1650)" für 3 Blfl. (S. A. T. / S. S. A. / S. S. T. / S. A. A.), Ed. 10365 DM 3.—

LINDE

Amarilli mia bella. Hommage à J. J. van Eyck für Blfl. solo: S. A. T. B. wechselnd, OFB 133 DM 7,— MENDELSSOHN BARTHOLDY

"Hebe deine Augen auf" (Elias) für 3 oder 4 Blfl. (S. S. A. / S. A. T. / S. A. A. / S. S. A. A. / S. S. A. T.), Spielpartitur ENS 25 DM 2,25

MORLEY

Philomela a. "Canzonets or little short songs for 3 voyces (1606)" für 3 Blfl. (S. A. T. / S. S. T. / S. A. A. / S. S. A.), Spielpartitur SRP 1 DM 3,—

PEPUSCH

6 Airs from the "Beggar's Opera" für 3 Blfl. (S. A. T. / S. S. A. / S. S. T. / S. A. A.), Ed. 10102 DM 2,25 10 PIECES DU MOYEN-AGE ET

DE LA RENAISSANCE

für 3 Blfl. (A. A. A. / S. A. T. / S. A. A.), Spielpartitur SF 9317 DM 9,—

SCHEIDT

4 Vorspiele ü. d. Choral "Da Jesus an dem Kreuze stund (Tabulatura nova) für 2–4 Blfl. (S. A. / S. A. B. / S. A. T. B.), Spielpartitur BIB 34 DM 2,25

SUSATO

Danserye. Altniederländisches Tanzmusikbûchlein (1551) für 4 Blfl. (u. a. S. S. S. A. / A. A. T. B. / S. T. T. B. / A. T. T. B. / A. A. A. B. / S. S. S. T.); Schlgw. ad lib., 2 Hefte mit Schreit-, Reihen-, Spring-Deutschen Tänzen, Runden und Reigen, Spielpartituren, Ed. 2435/36 je DM 5,—

VIENNESE CLASSICS

7 Stücke von Haydn, Mozart, Beethoven für 3 Blfl. (S. A. T. / S. S. A. / S. S. T. / S. S. S. / S. A. A.), Ed. 10602 DM 2.25

* Pergamenthandschrift (Liber Fridolini Sichery) der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, übertragen u. herausg. v. F. J. Giesbert.

Schott D-6500 Mainz · Postfach 3640

* Katalog Nr. 5 soeben erschienen Bitte anfordern! Neuere Untersuchungen über das Vibrato (Gärtner) haben ergeben, daß kurzphasiges Vibrato durch Beteiligung des Kehlkopfes bzw. seiner Muskulatur erzeugt wird. Das typische Phänomen des oft zu starken Kehlkopfvibratos zeigt sich z. B. in sechzehnfacher Aufteilung des Tones bei Aushalten einer ganzen Note. Solche Art der Tonbelebung sollte nicht akzeptiert werden, da sie die Einheit des Tones zerstört.

Zwei Schülerinnen der Musikschule Bln.-Steglitz demonstrierten Extremfälle falscher Tongebung. Bei Cornelia waren auf der Sopranblockflöte durch übertriebenes Kehlkopfvibrato stoßweise Tonwellen zu vernehmen, während Jessica auf der Altblockflöte ungestützte und somit schnell abfallende Phrasen spielte. Gerhard Braun und Nikolaus Delius gaben am Modell methodische Hinweise zur Korrektur der meist auf schlechter Atemführung beruhenden Fehler.

Diese Demonstrationen blieben jedoch nicht ohne Diskussion beim Lehrerpublikum. Für einige gab es noch immer zuviel Vibrato, für andere zuwenig. Es zeigte sich, daß die Frage der Tonbildung im Sinne einer Klanggestaltung trotz aller wissenschaftlichen Grundlage zuletzt doch ästhetischen Kategorien unterworfen bleibt. Zu hoffen ist, daß diese Erkenntnisse die Lehrer zu erweiterter Information über die Möglichkeiten im tonlichen Bereich anregt und ein solches Seminar künftig in regelmäßigen Abständen stattfindet.

Adelheid Krause

Flöten-"Zirkus"

Bläser-Seminare und szenische Musik in Darmstadt

Das Institut für Neue Musik und Musikerziehung hatte seine diesjährige Hauptarbeitstagung (wo und wann finden eigentlich die "normalen" Tagungen statt?) unter das Thema "Avantgarde — Jazz — Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität" gestellt. Unter diesem Aspekt fand dann auch der von Bernd Konrad umsichtig betreute Instrumentalkursus für Saxophon und Klarinette starkes Interesse und rege Beteiligung, aber auch in Seminaren für Querund Blockflöte (Eberhard Blum und Gerhard Braun) bemühten sich zahlreiche Teilnehmer (Musikstudenten, Schulmusiker, Privatmusikerzieher) um ihre Fortbildung in Sachen Neue Musik.

Unter den zahlreichen Forums-, Podiums- und Studiokonzerten, die leider nur wenig auf das Thema der Tagung Bezug nahmen, ragt ein Abend mit Dozenten besonders heraus. Eberhard Blum spielte zu Beginn als europäische Erstaufführung ein Stück für Baßflöte solo ("Mehr Licht") des amerikanischen Komponisten Maurice Weddington, das, mit tiefen



Foto Hans H. Kumpf

"Flöten-Zirkus" mit Eberhard Blum (Flöte) und Wilhelm Dieter Siebert als Dompteur

Hauchtönen beginnend, sich in Mikrointervallen und gelegentlichen Mehrklängen höher und höher schraubt. Allerdings konnte ihm selbst der hervorragende Interpret nichts von seiner quälenden Langatmigkeit nehmen; möglicherweise konnten auch einige interessante Details im großen Auditorium nicht richtig zur Geltung kommen.

Nachhaltigen Erfolg konnten dagegen Komponist (auch als Darsteller in verschiedenen Masken tätig) und Interpret (E. Blum mit einem ganzen Flötenarsenal) in Wilhelm Dieter Sieberts musikalischer Szene "Zwei Ohren" für sich verbuchen. In glänzender Spiellaune karikierten und parodierten sie die verschiedenen Klischeehaltungen des allgemeinen Musikbetriebes (Virtuosenkult, Metronomzwang, Artistik bis zur Zirkusnummer, etc.). ohne jedoch einen Ausweg aus diesen den Musiker beherrschenden Zwängen anbieten zu können. Die Meditationshaltung mit Indianerflöte zu Beginn und am Schluß kann ja wohl kaum als Lösung des Problems angesehen werden.

Das mit viel Witz und Abwechslungsreichtum (Tonbandeinspielungen, Diaprojektionen) gestaltete Stück ließ trotz relativer Länge (45 Minuten) nie Langeweile aufkommen. Besonders geistreich waren die zu "music minus one" (Rachmaninow und



oto Hans H. Kumpl

Gerhard Braun erarbeitet mit einer Kursteilnehmerin Konrad Lechners "Varianti" für Tenorblockflöte solo

Tschaikowsky) komponierten Virtuosenfloskeln der Flöte. Hier wurden Aspekte der musikalischen Szene (in übertragenem und wörtlichem Sinne) aufgezeigt und dem neuen Musiktheater ein dankbares Stück hinzugewonnen. Musik und Szene (mit den vielfältigen pädagogischen Möglichkeiten) — wäre das nicht auch einmal ein Zentralthema für eine solche Tagung?

Uraufführungen neuer Flötenmusik

Das "Ensemble Neue Musik" an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart realisierte am 26. 4. 1977 neue Werke (darunter zwei Uraufführungen) für Flöte allein, mehrere Flöten sowie Flöte und weitere Instrumente (Schlagzeug, Klavier, Lotosflöten). Die hohe Qualität der Werke und ihrer Interpretation hätte noch mehr kunstneugierige Hörer verdient, die eine geistig-musikalische Kommunikation suchen und nicht den Konsum des Gewohnten.

In "Risposte" (Antworten) op. 6 (1963) des schwedischen Komponisten Siegfried Naumann — von Brigitte Koerber und Wolfgang Lackerschmid meisterlich interpretiert — antwortet ein differenziertes, auf klartönenden bis geräuschhaften Klang ausgerichtetes Schlaginstrumentarium der Soloflöte. Hervorzuheben ist dabei die Okonomie in der Anwendung besonders wirkungsstarker Klangmittel, wie z. B. das nur einmalige Anschlagen des lange verklingenden Tamtams. Die klangliche Überlagerung ver-

schiedener Schlaginstrumente in Kombination mit der Artikulation der Flöte vermittelte den Eindruck von Raumtiefe.

Auf andere Art entsteht in Gerhard Brauns "Nachtstücken" für Blockflöten und Klavier (1972), die von Imma Deininger und Carol Morgan einfühlsam vorgetragen wurden, ein ähnlicher Raumeindruck. Der teilweise präparierte Flügel übernimmt hier die Funktion einer ganzen Schlagzeuggruppe. Erweitert ist dadurch vor allem der Bereich sphärenhafter verschwimmender Klänge. Phantastisch sind die raumerzeugenden Echoklänge, die von der Flöte durch klagend absinkende Rufe im ungedämpften Flügel hervorgerufen werden. Dem geheimnisvoll nächtlichen Ausdrucksbereich werden aber auch kräftige, ja bedrohliche Klangfarben gegenübergestellt, z. B. gonghafte Klänge in der Baßregion des Flügels und weit-intervallische Vogelgesänge der Flöte.

Bei "Portrait I" (1969) desselben Komponisten wird das Publikum durch vier Querflötisten — Brigitte Koerber, Rolf Hofmann, Rainer Kellmayer und Jörg Peter Siebert — gewissermaßen quadrophonisch "beschallt". Durch die Aufstellung der vier Flötisten an den vier Raumseiten konnte das Wechselspiel der Instrumente plastisch miterlebt werden.

In "Kontakte, sich verlierend" (1975) von Anton Ruppert, der ersten Uraufführung des Abends, vollzieht sich ein im Titel charakterisierter und vom Hörer gut nachvollziehbarer Prozeß zwischen einer Querflöte und zwei Lotosflöten. Dabei spielt die Querflöte die Rolle des Kontaktzentrums, das von den beiden Lotosflöten im Verlauf des Stückes immer mehr verfehlt wird.

Als zweite Uraufführung spielte Brigitte Koerber Wilfried Michels "Deklamation" (1976) für Flöte allein. Alle erdenklichen Möglichkeiten der Flötenbehandlung werden hier virtuos angewendet. Die Figurationen erfassen fast überall den ganzen Tonraum des Instruments.

"Im Dreieck für drei Flötisten" (1975) von Erhard Karkoschka stand als letztes Werk auf dem Programm, ausgeführt von Brigitte Koerber, Rolf Hofmann und Rainer Kellmayer. In keiner Phase des Werkes machte sich strukturelle Einseitigkeit bemerkbar, die zum Nachlassen der Aufmerksamkeit hätte führen können. Darüber hinaus setzt sich der Komponist in kurzen Einsprengseln ironisch mit vergangener Stilistik in der Flötenmusik auseinander, die dem verbreiteten Bild vom Charakter der Flöte zugrundeliegt. Die fremden Stilepisoden haben aber nicht nur die Funktion, zu überraschen und Heiterkeit zu erzeugen, sondern auch die musikalische Entwicklung mit anderen Mitteln weiterzuführen.

Alles in allem ein außerordentlicher Abend!

Dietrich Mast

Das Ostentative tritt zurück

Wittener Tage für Neue Kammermusik 1977

Die Wittener Kammermusiktage waren dieses Jahr durch Farben belebt, die wohl anderswo zum Alltag der zeitgenössischen Musikszene gehören, hierzulande aber eher dem Zweifel begegnen, ob "dies" denn in einem seriösen Sinne zur Neuen Musik zu rechnen sei. Musikalische Clownerien von Zdzislaw Piernik (Warschau) mit einer umgebauten, mannigfach "präparierten" Tuba oder die vokale Rhapsodik von Spyros Sakkas, Bariton, (Athen) sind in einem doppelten Sinne Randerscheinungen der ehrwürdigen Avantgarde: Erscheinungen vom Rande der europäischen Kulturszene, wo die selbstquälerische, hierzulande oft gestellte Frage, ob es noch Sinn habe zu komponieren, offenbar noch niemandem Bauchschmerzen bereitet: man komponiert. Man experimentiert frisch-fröhlich vor sich hin, setzt Späße auf die Bühne und gibt den "Spinnern" Freiraum, beim Warschauer Herbst oder beim Athener Musikfest.

Die Kultur braucht die Spinner sehr nötig, nur bei uns ist man immer wieder geneigt, den Harlekin von der Bühne zu verbannen. Unkomplizierter und weniger verkrampst ist — weiter nach Süden, Osten oder Westen hin — auch das Verhältnis zur Tradition. "Donauklassik" sagt man in Jugoslawien und meint damit die Musik von Haydn und Mozart bis hin zu Bartók, meint aber zugleich auch, selber da anknüpfen zu sollen. Milko Kelemens "Rotondo für Oboe, Klarinette und Fagott", als Kompositionsauftrag der Stadt Witten uraufgeführt vom Kölner "trio d'anches" Hansjörg Schellenberger, Hans D. Klaus und Christoph Karl, wäre ein Zeugnis dieser Konzeption. Es gibt darin gesprochenen Text, Klangkurven- und Atemeffekte, dies alles aber fast schon ohne ostentativen Kontrast zum klassischen Klangmaterial.

Der Zeigefinger, mit dem eine Kompositionstechnik auf sich selbst verweist, sich selbst als experimentell oder nostalgisch, hochorganisiert oder neotonal akzentuiert, scheint etwas außer Mode gekommen. Experimentelles und Konventionelles bleibt nebeneinander stehen und gelangt, im Glücksfall, zu einer sinnvollen Syntax. Jolyon Brettingham Smith's "Wind in the Reeds — Fünf Skizzen für Oboe, Klarinette und Fagott" sind, wenn man so will, illustrative Charakterstücke von lyrischem, bisweilen auch brutalem Duktus. Martin Christoph Redel geht in "Mobile für Oboe/Oboe d'amore, Klarinette und Fagott" ebenfalls von der herkömmlichen Klanggestalt des Bläsertrios aus und fügt einige dramatische Effekte ein.

Nicht ohne lyrische Züge ist auch — zur Überraschung — Hans Joachim Hespos' "EN-KIN, das fernnahe für Klarinette, Sopransaxophon, Flügelhorn und Kontrabaß", hier aufgeführt vom Ensemble "trial and error" unter Leitung von Bojidar Dimov: ein Stück Musik, das es mit Zerfall und Ausfall zu tun hat, von steigender dramatischer Spannnung.

Paul Heinz Dittrichs "Fünf Dialoge für Flöte und Kontrabaß" wurden von Karl-Bernhard Sebon und Wolfgang Güttler zu Eingang des Wittener Festivals interpretiert. Dittrich, dessen "Concert avec plusieurs instruments No. 1 für Cembalo und 7 Instrumente", im Schlußkonzert uraufgeführt von Martin Derungs und Mitgliedern des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken, einen Höhepunkt des Programms markierte, ist, so könnte man sagen, ein produktiver "Spinner", oder genauer: ein Clown im Frack - skurriles Material, Bewegungen der heftigen Geste, Äußerungen von verblüffender Individualität läßt er in höchst konzise, gebändigte, absolut geglättete kammermusikalische Formen treten; Formen, die handwerklich tip-top sind, an denen nichts zu beanstanden ist, außer daß sie die Ideen eines Ouerkopfs zum Inhalt haben. Detlef Gojowy

INSTRUMENTE

Klingendes Sperrholz

Testbericht über die neuentwickelte Paetzold-Kontrabaßblockslöte

Auf den ersten Blick sieht sie aus, als sei sie ein modernes technisches Gerät, entworfen weniger von einem Instrumentenbauer, eher schon von einem Architekten. Und Leute, die beim Blockflötenkauf den optisch-ästhetischen Aspekt über den klanglichen stellen, werden sicher einen kleinen Schock erleiden angesichts der Zumutung, ihre Runde "schöner" Instrumente durch solch eine futuristische Studiokreation stören zu lassen. Mich fragten sie, seit wann ich Orgel spiele, als ich den Paetzold-Kontrabaß das erste Mal zur Probe mitbrachte, und diese Frage führt sicher zielstrebiger weiter als die ohnehin müßige Diskussion über Schönheit. Denn die nicht bloß formale Verwandtschaft dieser eckigen Flöte zur eckigen Orgelpfeife ist evident - und gibt es nicht auch eine Schönheit, die allein aus funktionaler Richtigkeit resultiert?

Daten und Fakten

Um ein Bild von dem Instrument zu geben, seien zunächst einige Daten und Fakten angemerkt, wobei die Maßangaben keinen Anspruch auf Millimetergenauigkeit erheben. Es handelt sich um ein F-Instrument, zur Unterscheidung vom Großbaß in c oft auch Subbaß genannt, eine Oktave unter der üblichen Baßflöte gelegen. Der Umfang reicht in der Notation wie im Klang über gut zwei Oktaven vom großen F bis zum g1, was quantitativ einem normalen Blockflötenumfang entspricht, angesichts der extremen Lage aber besonders positiv zu bewerten ist. Die Bezeichnung "Kontrabaß" muß man natürlich auf Blockflötenmaßstäbe bezogen verstehen: der Vierfuß-Kontrabaß ist in Wahrheit ein tiefer Tenor. Dies wird auch deutlich beim Vergleich mit anderen Instrumenten. So reichen wir mit dem Umfang dieses Instrumentes um etwa eine Quarte in den unteren Querflöten- und Oboenumfang hinein, das Fagott dagegen unterschreitet den Umfang noch um eine Quinte, das Kontrafagott sogar um eineinhalb Oktaven. Bedenkt man ferner, daß bei Blockflöten tiefer Lage an den beiden Enden der Gesamtskala je etwa drei Töne wegen zu geringer Stabilität oder wenig befriedigenden Klanges entfallen, so ist der Begriff "Kontrabaß" hinreichend relativiert.

Die Außenmaße sind dessenungeachtet nicht unbeträchtlich, auch wenn sich die ursprüngliche Länge durch Abknickung des oberen Flötenteils auf 152 cm reduziert hat (siehe Abb. 4). Eine Folge davon wiederum ist der relativ hoch gelegene Schwerpunkt etwa auf der Mitte der c-Klappe, 92 cm über dem unteren Flötenende, was bei einem Gesamtgewicht von 4 kg (Baßflöte: 1 kg) schon eine Rolle spielt. Wegen des hohen Gewichts haben die Konstrukteure die Flöte unten verschlossen, so daß man sie beim Spielen immer aufstellt. Der Luftaustritt wird durch vier Löcher ermöglicht, die in den Seitenwänden kurz über der Bodenplatte sitzen. Das hohe Gewicht ergibt sich nicht zuletzt - und damit kommen wir zu dem wohl strittigsten Diskussionspunkt - aus dem Material: die Paetzold-Kontrabaßblockflöte ist aus verleimtem Buchen-Sperrholz von 10 mm Stärke gebaut, die Klappen aus 7 mm starkem Sperrholz. Weitere verwendete Materialien sind vorgefertigte Massivholzleisten zur Klappenbefestigung, Fahrradspeichendraht zur Klappenlagerung, Flügelschrauben an den Verbindungsstellen zwischen Kopfteil, Mittelteil (linke Hand) und Fußteil (rechte Hand). Die Flöte ist konisch gebaut, die schwingende Luftsäule ca. 170 cm lang. Die Rohrquerschnittfläche verjüngt sich von 25 cm2 oben bis auf 12,25 cm2 unten. Die Außenmaße betragen am Kopfstück 7 cm × 14 cm und verjüngen sich ab dem Mittelstück bis unten von 7 cm \times 7 cm auf 5,5 cm \times 5,5 cm.

Zur Applikatur dienen offene Klappen für alle Löcher, die mit Ausnahme von F/Fis alle direkt niedergedrückt werden (siehe Abb. 3). Auf der Rückseite befindet sich rechts neben einer offenen, gehebelten Daumenklappe eine geschlossene Oktavklappe, was vom Spieler verstärkte Konzentration und eine neue Art von Daumenarbeit erzwingt (siehe Abb. 1).

Spätestens an dieser Stelle erhebt sich die Frage, was sich die Erbauer bei alledem gedacht haben mögen und welche Vorteile diese Bauweise gegenüber der konventionellen bietet.

Entwicklungsgeschichte

Zur Entwicklungsgeschichte dieser Flöte war vom eigentlichen Erfinder, dem Tübinger Blockflötenbauer Joachim Paetzold, folgendes zu erfahren: Vor 24 Jahren, als er noch kein eigenes Geschäft hatte, kam ihm zum erstenmal der Gedanke, eine große Blockflöte gleich einer konischen Orgelpfeife zu bauen. Daraus, daß es ihm auch am nötigen Werkzeug zum Ausbohren so großer Flötenteile fehlte, ergab sich zwingend die eckige Bauweise. Joachim Paetzold baute einen c-Großbaß, der ihm auch "zufällig ganz vortrefflich" gelang.

"Den Baß verkaufte ich damals gleich und baute vor drei Jahren einen neuen, klappenmäßig besser durchdachten c-Baß, der ebenfalls sofort wegging. blasweg zu sparen, und veränderte auf meine Anregung hin einige Tonlöcher. Außerdem verbesserte er die hölzernen Klappen und machte sie so stabil, daß das Instrument wohl auch schon mal hinfallen kann, ohne Schaden zu nehmen... Im Frühjahr 1976 lieferte er dann die ersten Instrumente dieser Art." Müßig zu erwähnen, daß auch sogleich die entsprechenden Patentierungsverfahren eingeleitet wurden.

Bereits aus dem bisher Gesagten wird ersichtlich,

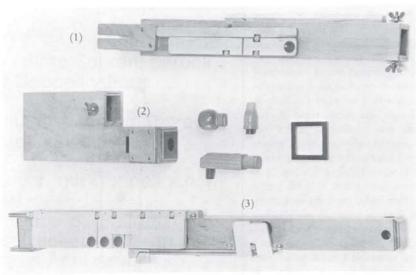




Foto Paetzold

Die Paetzoldsche Kontrabaßblockflöte: Ganz oben (1) Mittelstück — Rückseite; Mitte (2) Kopfstück mit Anblasrohr, Mundstück, Entwässerungsknauf und Stimmring; unten (3) Fußstück; rechts (4) das zusammengesetzte Instrument, gegenüber den abgebildeten Einzelteilen nochmals verkleinert.

1975 machte ich dann einen Versuch zum Bau eines F-Kontrabasses, weil ich immerfort bemerkte, daß fast alle Blockflötenquartette . . . an brauchbaren Baß-flöten krankten; und so ein tiefer Baß gibt ja ein ganz anderes Fundament als der kleine f-Baß . . . So sagte ich mir, ich müßte eine tiefe Baßflöte bauen, die erstens in der Tonqualität brauchbar und zweitens — und nicht zuletzt — preislich erträglich zu sein hätte."

So wurde also der erste Kontrabaß gebaut, wobei man sich bezüglich der Mensur (Verhältnis von Pfeifenquerschnitt zu Pfeifenlänge; ferner Größe und Anordnung der Grifflöcher) neben eigenen Versuchen auch auf Erfahrungswerte berufen konnte.

"Ich erzählte die Geschichte dann meinem Neffen (dem jetzigen Hersteller Herbert Paetzold in München — Verf.), der einen eigenen Blockflötenbau anfangen wollte. Und der griff die Sache mit Begeisterung auf, teilte das Instrument in drei Teile, machte es enger, knickte den Kopf ab, um den langen An-

daß den Erbauern eine wahrhaft interessant konzipierte Neuentwicklung gelungen ist, an der man kaum wird vorbeisehen können. Nun haben ja Instrumentalisten neuentwickelte Instrumente immer mit größtem Interesse bedacht, was nicht allein in der Hoffnung begründet lag, die Klangpalette zu erweitern, sondern vielmehr nicht selten auch aus fundamentaler Neugier darauf geschah, was in bezug auf das eigene, wohlvertraute Instrument an Weiterentwicklung generell noch möglich wäre. Und sicher spielten dabei immer die Details eine wesentliche Rolle, erkennt doch der Praktiker gerade an ihnen, was er von der Sache zu halten hat.

Details

Wer einmal versucht hat, mit einer Baßflöte mit Anblasrohr schwere Sololiteratur zu blasen, der weiß um die Tücken, die sich aus dem Direktheitsverlust

MOECH . 0

WOECK

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 Tuiu-Flöte Sopran, barock mit Doppellöchern 124 Schulflöte Sopran, barock ohne Doppellöcher 121 wie vor, mit Doppellöchern 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 Elfenbeinringen, alte Stimmung a' = 830

Bitte fordern Sie bei Ihrem Händler die neue Preisliste an.

MOECK VERLAG +
MUSIKINSTRUMENTENWERK

durch den "Schnorchel" ergeben - und der weiß die Überlegung zu schätzen, wonach man diesen Kontrabaß nur über ein quasi verlängertes Mundstück anbläst. Der Ton wird dadurch griffiger als erwartet und modulationsfähiger als bei manchem kleinen f-Baß. Ein weiteres winziges, aber durchaus wirkungsvolles Detail am Paetzold-Kontrabaß sind kleine Schräubchen mit denen man die Klappen justieren. d. h. ihre Höhe über dem Tonloch präzise einstellen kann, was erhebliche Intonationsvorteile mit sich bringt. Die Stimmung des Instruments liegt bewußt recht hoch, läßt sich jedoch durch beigegebene Stimmringe verändern, die zwischen Kopf- und Mittelteil eingesetzt werden können. Eine Verstimmung des Instruments in sich kommt dabei laut Auskunft des Herstellers nicht in Betracht, weil sich nicht, wie bei der üblichen Flöte, nach dem Ausziehen der verbreiterte Rohrquerschnitt über dem Zapfenende auswirken kann Schließlich darf das "Entwässerungssystem" nicht unerwähnt bleiben, das bei solch einem Rieseninstrument von erheblicher Bedeutung ist und m. E. hier eine geniale Lösung gefunden hat. Da zum ersten die Luft infolge der Abknickung im Instrument zunächst nach oben strömt, kann Kondenswasser schon gar nicht in die Flöte laufen, wodurch sich die Gefahr von Heiserkeit wesentlich vermindert. Zum zweiten hat das in Spielstellung schräg liegende, etwa 10 cm lange Anblasstück am unteren Ende ein abnehmbares Auffangkäpselchen für das Kondenswasser: und schließlich verfügt der Kernspalt selbst noch einmal über einen eigenen Entwässerungsknauf.

Insgesamt ergibt sich nach allem, daß der Paetzold-Kontrabaß ein vollkommen konsequent geplantes und ebenso ehrlich ausgearbeitetes Instrument darstellt: und das bezieht sich nicht nur auf das äußere Bild. An keiner Stelle versuchen die Erbauer, sich herauszureden oder die Funktionen der einzelnen Bauteile oder Materialien zu vertuschen. Sicher hat man auch versucht, für sogenannte Liebhaber Instrumente aus Massivholz zu fertigen, aber Herbert Paetzold weist dementgegen darauf hin, daß kein Holz der Feuchtigkeit besser widerstehen könnte als lackiertes Sperrholz. Eine Zwischenlösung ist hier vielleicht die mit Nußbaum- oder Eichenholz furnierte Version, die allerdings knappe 350,- DM mehr kostet als die konsequentere Sperrholzflöte. Deren äußerer Charme mag zwar dem einen oder anderen etwas herb erscheinen, doch setzt sie dem ihren Preis entgegen, der mit DM 1450,- incl. MWSt und einem guten, festen Koffer ein schlagendes Argument darstellen dürfte. Die Einrichtung eines Verleihs ist darüber hinaus geplant - eine Möglichkeit, von der manches finanziell weniger gesegnete Ensemble gern Gebrauch machen wird.

sei, soweit sie bis hierhin nicht deutlich geworden ist, zu ein paar Punkten angemerkt, die dem Erbauer sicher nicht unbekannt sind. Als erstes erscheint es mir dringend erforderlich, das Griffschüsselchen der Daumenklappe um etwa 2 cm nach oben zu versetzen. Durch seine derzeitige Lage wird nämlich der Daumen sehr weit nach unten gezwungen, und dies führt bei der erwähnten Doppelarbeit mit Daumen- und Oktavklappe unweigerlich zur Verkrampfung der ganzen linken Hand. Zu überlegen wäre in diesem Zusammenhang, ob man die Klappendrehpunkte auch gleich mitverlegen sollte, um die Hebelverhältnisse dem jetzigen, gut praktikablen Stand anzugleichen. Nicht zuletzt auch wegen der ungewohnten beiden Daumenklappen, die ja stellenweise unabhängig voneinander mit nur einem Finger bedient werden müssen, sollte man die Herausgabe einer Grifftabelle in Erwägung ziehen, die deutlicher als das Prospektblatt auf die - wenn auch recht wenigen - Griffbesonderheiten abheben könnte. Sie sollte z. B. auch den Hinweis enthalten, daß man die Gis-Klappe mit dem kleinen Finger bedienen muß.

Etwas stiefmütterlich wurden ferner die F/Fis-Klappenstangen behandelt, die nur allzu deutlich zur Assoziation "Klappen — klappern" inspirieren. Dem ist aber sicherlich leicht abzuhelfen.

Weit schwieriger dagegen dürfte es werden, eine Erscheinung zu bekämpfen, die bei großen Blockflöten systemimmanent ist und die man, wenn sie ähnlich bei Streichinstrumenten auftritt, als "Wolf" bezeichnet. Gemeint ist jene Instabilität gewisser Töne im unteren Bereich, die erst nach einem gewissen Einschwingvorgang "kommen" und bei etwas erhöhtem Blasdruck leicht in die obere Oktave überschnappen. Dabei plustern sie sich dick auf und hinterlassen den Eindruck, als lägen sie etwas neben der ihnen eigentlich "zugedachten" Schwingungszahl. Diese Erscheinung — soweit sie sich nicht überhaupt auf das mir zur Verfügung gestellte Instrument beschränkt — ist zusammen mit einer gewissen block-

flötentypischen dynamischen Starre in den Grenzbereichen ein wesentliches Argument gegen eine eventuelle Verwendung dieses Kontrabasses als Basso continuo-Instrument.

Klang und Einsatzmöglichkeiten

Doch damit kommen wir zum Ziel aller Erkundungen, zur Frage nach Klang und Einsatzmöglichkeiten des Instruments. Um es gleich zu sagen: der Klang ist, gemessen an der Tiefe, erstaunlich voluminös und standfest. In tiefer Lage ist beim Anblasen Vorsicht geboten wie bei jeder Blockflöte; oben muß man schon kräftig blasen und über eine tragfähige Atemstütze verfügen, wird dann aber stellenweise durch einen fast fagottähnlichen Ton belohnt. Die Stärke der Flöte liegt in der Mittellage, woraus man unmittelbar auf die umfangsbedingten Einsatzmöglichkeiten schließen kann. Für die Ausführung eines barocken Basso continuo-Parts scheint mir das Instrument, wie gesagt, dynamisch zu stark festzuliegen und somit einen zu kleinen befriedigend realisierbaren Umfang zu haben. Denkt man jedoch an die Ausführung älterer (und ganz neuer?) Consortmusik, so findet man in dieser Kontrabaßflöte das klangvolle, auch dynamisch absolut befriedigende Fundament, das den Gesamtklang des Blockflötenensembles (Whole Consort) aus seiner "ewig zu hohen" Vierfußlage quasi herunterholt und ihn auf ein solide, tragfähige Basis stellt. Eine Basis, die in vielen reizvollen Renaissancestücken durchaus die Normallage ist, da sie insgesamt sehr tief liegen. Die Kombination des Kontrabasses mit mehreren Baßflöten eröffnet hierzu höchst bemerkenswerte Klangaspekte. Und erstaunt konstatiert man, daß die Holzart zumindest bei einem so großen Instrument offenbar wirklich keinen Einfluß auf die Klangqualität hat. Sie über-Wolfram Waechter zeugt uneingeschränkt.

Auslieferung: H. & H. Paetzold Spezialgeschäft für Blockflöten und Cembali Augustenstraße 58 8000 München 2

CORNETTS and SERPENTS CHRISTOPHER MONK

Stock Farm House, Churt, Farnham, Surrey GUI0 2LS England

BÜCHER

Thoinot Arbeau: Orchésographie. Méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour... Reprint der Ausgabe Langres, 1596. Genf: Editions Minkoff, 1972. 212 S. gr. 8°

Die Orchésographie des Jean Tabourot, meist unter seinem Pseudonym Thoinot Arbeau bekannt, ist mehr als nur eine Tanzschule, jedenfalls für uns heute. Die "Methode und Theorie in Form von Dialog und Tabulatur, zum Erlernen des Tanzens, des Tambourschlagens...des Spiels auf Pfeiffe und Arigot ... ", wie der Titel ausführlich angibt, ist nicht allein die bedeutendste erhaltene Quelle zum Tanz des 16. Jahrhunderts. Sie gibt auch Aufschluß über vielerlei Aspekte der Musizierpraxis der Zeit. Während (oder weil?) einschlägige zeitgenössische Werke italienischer Provenienz leider noch nicht wieder vorliegen, konnte der Verlag bereits einen zweiten Reprint der Orchésographie herausbringen. Die erste Auflage war ein Neudruck des kommentierten Pariser Nachdrucks von 1888. Ihm lag die Erstausgabe zugrunde. Jetzt liegt die facsimilierte Ausgabe von 1596 vor. Sie unterscheidet sich nur in Titel und Widmungsblatt von der 1589 erschienenen Erstausgabe.

Der als veraltet geltende Kommentar Fontas ist durch eine biographische Einführung von Fr. Lesure ersetzt worden. Ob dies die geeignete Lösung war, mag dahingestellt bleiben. Vielleicht hätte man auch zu einer mit den instruktiven Teilen des alten Kommentars kombinierten Lösung finden können.

Wer Renaissancemusik will, kommt an Arbeau nicht vorbei. D.

Matthieu Frédéric Blasius: Nouvelle Méthode de Clarinette et Raisonnement des Instruments. Principes et Théorie de musique dédiés aux Elèves du Conservatoire (Originaltitel). Genf: Ed. Minkoff (Minkoff-Reprints), 1972. 120 Seiten 27 x 34 cm

M. F. Blasius (1758—1829) war ein vielseitig gebildeter Musiker, der nach Aussagen seiner Zeitgenossen die verschiedensten Instrumente (Violine, Flöte, Klarinette und Fagott) "vorzüglich beherrschte". Mir sind viele seiner Kompositionen aus eigener Praxis bestens bekannt, und seine Instrumentalwerke (als Chef der Opéra Comique schrieb er auch Opern!) sind auch heute noch durchaus lebensfähig.

Während der Revolution wurde Blasius u. a. als Professor für das Fach Klarinette an das neugegründete Pariser Conservatoire berufen. Aus dieser Zeit stammt auch seine hier erstmals in Faksimile wieder aufgelegte Klarinettenschule. Das Werk gibt ein klares Bild von den pädagogischen Vorstellungen und Möglichkeiten seines Autors. Für den Klarinettenlehrer am Ende des 20. Jahrhunderts kann dieser Nachdruck nur noch von historischem Interesse sein, hübsch anzuschauen, aber als Methode nicht zu verwenden — mit einer Ausnahme: Die geschickt integrierten und progressiv angeordneten Duette für zwei Klarinetten sind von musikalischem Wert und für den Anfänger als Artikulations- und Stilübung zu empfehlen.

Bedauerlicherweise haben Verlag und Herausgeber es versäumt, dem Nachdruck ein kleines Geleitwort mitzugeben: So bekannt ist Blasius ja nicht geworden, daß es für einen Musiker oder Studierenden von heute selbstverständlich wäre, Lebens- und einige Schaffensdaten eines französischen Kleinmeisters der Revolutionsepoche stets parat zu haben.

Dieter Klöcker

Die Vögel des Mister Hotteterre

Neues (in englischer Sprache) über neue Spieltechniken auf der Flöte

Sheridon W. Stokes und Richard A. Condon: Special Effects for Flute. Trio Associates, P.O. Box 2752, Culver City, Cal. 90230 (USA)

James A. Pellerite: A Modern Guide to Fingerings for the Flute. Zalo Publications, P.O. Box 913, Bloomington, Ind. 47401 (USA)

Robert Dick: The Other Flute. A performance manual of contemporary techniques. Oxford University Press, Press Road, Neasden, London NW 10 ODD (England)

Hinter dem poppigen Umschlag der erstgenannten der drei Veröffentlichungen (s. S. 308) vermutet man Barockes: Der in Prachtrock und Allonge-Perücken posierende Flötenspieler, auf dessen eine flûte traversière tractierenden Fingern sich ein gutes halbes Dutzend phantastischer Vögel tummelt, ist Sieur Hotteterre-le Romain persönlich, nach dem in seinen Principes de la flûte . . . wiedergegebenen zeitgenössischen Stich. Auch der übrige Bildschmuck des schmalen Heftes — darunter ein Vasenbild mit griechischem Aulosspieler, eine Musikergruppe aus Hans Burgkmairs Triumphzug Kaiser Maximilians und derartiges mehr — entstammt bläserischer Historie. Sein Inhalt

jedoch befaßt sich mit einem wichtigen Aspekt flötistischer Gegenwart. Die gewaltige Ausdehnung der Klangfarbenskala traditioneller Instrumente, wie sie die kompositorische Entwicklung des letzten Jahrzehnts mit sich gebracht hat, konnte und durfte nicht auf das Repertoire einiger Spezialisten für neue Flötenmusik beschränkt bleiben. Weiterblickende Flötenspieler und Flötenlehrer begannen bald schon auch für dieses Gebiet neue Didaktiken zu entwickeln und diese — auch bei Laienspielern — in den Unterricht

Seitenlöchern) in verschiedenen Kapiteln, gänzlich Verschiedenes jedoch (wie z. B. einerseits Verschließen der Mündung zur Gewinnung eines tiefen Tons und andererseits Trompetenansatz) in ein und demselben Kapitel (Subtones) behandelt werden, läßt das Problem einer systematischen Einteilung dieser Materie schmerzlich bewußt werden. Mit der nur kommentierten Mitteilung von 30 — übrigens durchweg sehr gut ansprechenden — Griffen wird das Kapitel Mehrklänge abgehandelt, darüber hinaus gibt es in weite-



einzubeziehen. Im deutschsprachigen Raum fanden solche Bemühungen in einer ganzen Reihe von Veröffentlichungen ihren Niederschlag. Um nur die wichtigsten zu nennen: Bruno Bartolozzis "New Sounds" in deutscher Übersetzung, Aurèle Nicolets "Pro Musica Nova", Martin Gümbels "Neue Spieltechniken".

Das bereits genannte, unter dem Titel Special Effects for Flute erschienene Werkchen von S. W. Stokes und R. A. Condon ist ein zwanzig Seiten starkes, mit Bildschmuck (siehe oben) und einer sehr hilfreichen 17 cm-Platte großzügig ausgestattetes Heft, das in dreizehn ganz kurzen, meist nur aus einigen erklärenden Sätzen und/oder einigen Griffangaben bestehenden Abschnitten die gängigsten unter den neueren Spieltechniken anführt. Daß dabei ganz eng Zusammengehörendes (wie z. B. einerseits Tonhöhen-, andererseits Klangfarbenveränderung durch Schließen von unterhalb des Endlochs liegenden

ren Kapiteln noch Hinweise auf Möglichkeiten verschiedener Akzente (Klappenschlag, Atem-, Sing-Akzente), auf Whistle-Tones (in der Akustik der Flöteninstrumente als Spalt-Töne bezeichnete, sehr leise Töne, die nur mit elektrischer Verstärkung praktisch nutzbar gemacht werden können), auf Vibrato-Varianten, Flageoletts (es werden merkwürdigerweise nur solche des Duodezim- und des Doppeloktav-Registers erwähnt) und auf die Technik gleichzeitigen Singens und Spielens. Obwohl das Werkchen einem jeglicher Reflexion durchaus abholden Pragmatismus in einer Art und Weise verpflichtet ist, die fast schon wieder Bewunderung erheischt, könnte es doch und es ist zu vermuten, daß seine Autoren in dieser Richtung gedacht haben - in der Hand eines mit Erklärungen und Begründungen reichliche Hilfestellung gebenden Lehrers beim Unterricht mit Kindern und jugendlichen Laienspielern gute Diente tun, vor

allem dadurch, daß es für die ungewohnten Klangbereiche Neugier und Interesse erweckt.

Wesentlich gewichtiger — und das nicht nur im Hinblick auf die Seitenzahl — sind die beiden anderen Worke

ren Werke. James J. Pellerite's Modern Guide to Fingerings for the Flute verrät den erfahrenen Praktiker und Lehrer, der nicht nur Spezialgriffe und Spielweisen für neue Musik anbieten, sondern das ganze Gebiet der Grifftechnik von alten und von neuen Griffweisen her bearbeiten will. Die auf den ersten Blick bestechende Tatsache, daß Pellerite die enorm hohe Zahl von ca. 800 leider nicht sehr übersichtlich angeordneten Griffbildern anbietet (zum Vergleich: Richter, Die Griffweise der Flöte, ein in ähnliche Richtung gehendes, aber sehr viel grundlegenderes Werk, bietet ca. 400 Griffe; Schmitz, Flötenlehre, ca. 180; Gümbel, Lern- und Spielbuch, Erstauflage, ca. 150) wird dadurch relativiert, daß viele Griffbilder - bedingt durch die Anordnung des Stoffes - in verschiedenen Kapiteln in jeweils anderen Anordnungen wiederkehren. Nicht nur deshalb ist jedoch die - ähnlich wie bei Stokes/Condon - zunächst sehr plausibel erscheinende, von den praktischen Ergebnissen her getroffene Einteilung (sieben Abschnitte: Grundton-, Flageolett-, Triller-, Hilfs-, Tremolo-, Viertelton- und Vierteltontriller-, Mehrklang-Griffe) recht problematisch. Da auf physikalische und instrumentenbautechnische Grundlagen nicht eingegangen wird, müssen für den Leser die darin begründeten griffmäßigen und griffgenetischen Zusammenhänge im dunkeln bleiben. Daß die Möglichkeit, Vierteltöne zu erzeugen, auf dieselben physikalischen und instrumentenbautechnischen Gegebenheiten zurückzuführen ist wie die der Hervorbringung von neuen Klangfarben oder multiphonen Klängen, wird zwar erwähnt, aber nicht deutlich erklärt und stichhaltig begründet. Wenn etwa unter der Überschrift "Obertonreihe" zum leichteren Erreichen sehr hoher Register Hilfsgriffe angegeben werden und dem Spieler nicht gleichzeitig klargemacht wird, daß er mit dem Hilfsgriff ein anderes Register benutzt als das im Notenbeispiel angegebene, wird die Art der Darstellung eines derartigen Problems fragwürdig. Fragwürdig ist dann aus eben demselben Grund auch die Art der Darstellung bei Mehrklängen im Kapitel "Multiphonics" and "Special Sonorities". Was vielleicht am wichtigsten wäre, nämlich Verständnis für die akustischen Gegebenheiten und deren Folgen für die Grifftechnik zu erwecken, das wird erheblich zu wenig vermittelt und somit auch die Möglichkeit, am vorhandenen Griffund Klangrepertoire selbständig weiterzuarbeiten. Daß Pellerite zudem ein sogenanntes französisches Modell der Boehmflöte (geschlossene Gis-Klappe ohne E-Mechanik, Ringklappenmechanik) benutzt, und somit vieles in seinen sehr differenzierten Griffangaben nicht realisiert werden kann, mag einer Verbreitung im deutschsprachigen Raum sehr entgegenstehen.

In der gründlichsten, mit wissenschaftlicher Akribie geschriebenen und deshalb umfangreichsten der drei genannten Veröffentlichungen (knapp 2000 Griffangaben!), in The Other Flute - a performance manual for contemporary techniques von Robert Dick (V/154 Seiten, 5 Seiten Anhang mit einem vom Verfasser stammenden Übungsstück und einer 17 cm-Platte) bleibt für den deutschen Leser und Benutzer - insofern er eine Boehmflöte mit geschlossener Gis-Klappe, E-Mechanik und geschlossenen Deckeln spielt - die bei Pellerite bereits erwähnte Schwierigkeit zwar bestehen, sie wird jedoch dadurch gemildert, daß Dick weitgehend "zweigleisig" fährt und, wo nötig, zwei verschiedene Grifftabellen für die beiden erwähnten Flötentypen mitteilt. (Hier ist auf S. 55 ein störender Druckfehler stehengeblieben: Die Überschrift der unteren Noten/Griffbild-Zeile muß natürlich "Quarter-tone scale for open-holes flutes" und nicht "... for closed-holes flutes" heißen.) Soweit zu übersehen, ist die Dick'sche Arbeit das derzeitig umfassendste Werk über neue Griff- und Blastechniken. Auch Dick ist in der Einteilung seines Stoffes durchaus pragmatisch vorgegangen: er beginnt mit den Standardgriffen und schreitet dann zu immer weiter entfernten Griffweisen und Tongebungsarten fort. So vermißt man auch hier eine Einführung in die akustischen und instrumentenbautechnischen Grundgegebenheiten (Funktion von Endloch und Seitenloch, Stabilisierungs- bzw. Entstabilisierungswirkung von Schallöchern, Folgen von verstärkter Mündungskorrektion usw.). Im genaueren Wissen um diese Grundlagen hätte die Kreativität des Lernenden stärker angesprochen werden können. Dick ist folgendermaßen vorgegangen: Einer kurzen Einleitung, in der auch die ästhetischen und historischen Aspekte der neuen Klangwelt angesprochen werden, folgen fünf umfangreiche Abschnitte: Der erste nimmt als Ausgangspunkt die traditionelle Grifftechnik. In diesem Abschnitt wird auch der Aufbau und die Funktion der Boehm-Mechanik erörtert - glücklicherweise stimmt die englische Terminologie mit der deutschen (wie sie etwa Werner Richter in seinem Buch "Die Griffweise der Flöte" festlegt) genau überein. Der zweite Abschnitt befaßt sich mit "Einzeltönen" (als Gegensatz zu Mehrklängen): Veränderung der Klangfarbe durch Flageolett und Ansatzmanipulationen, durch Microintervallgriffe und Glissandotechniken. Der dritte ist den Mehrklängen gewidmet. Dick teilt sie ein in drei Gruppen: Mehrklänge mit Flageolettönen, mit Griffen der chromatischen Tonleiter

und mit Griffen von Microintervallen. Die Möglichkeiten der Grifftechnik für dieses große und wichtige Gebiet scheinen hier erstmalig erschöpfend behandelt worden zu sein. R. Dick hat nicht nur mit dem Computer gearbeitet (und deshalb ist anzunehmen, daß er all die Griffe unter den vieltausend theoretisch möglichen, die sich klanglich auch nur im geringsten voneinander unterscheiden, herausgefiltert und untersucht hat), er hat sich bei seinen Untersuchungen auch eines umfangreichen elektroakustischen Arsenals bedient (Tonband, verschiedenartige Filter und Filterkombinationen, Frequenzmesser, Verstärker usw.). So kann er nicht nur über die genauen Tonhöhen, sondern auch über sehr viele andere Toneigenschaften wie Obertonspektren, Ansprache, Stabilität, Dynamik, Hörbarkeit mitschwingender Grundtöne, Geräuschbeimischungen, notwendige Anblaswinkel, Luftstromform und -geschwindigkeit u. a. m. genaueste Angaben machen. Dabei hebt er immer wieder auf die Interdependenz all dieser Faktoren ab und weist mit Nachdruck darauf hin, daß die individuellen Abweichungen in der Physis verschiedener Spieler und die flötenbautechnischen Differenzen (auch bei Flöten desselben Typs) Grund für erhebliche Abweichungen sein können. Eigene Versuche haben jedoch einen außerordentlich hohen Grad der Übereinstimmung der Ergebnisse gezeigt. Allerdings: Die Schwierigkeit, auf die schon bei Pellerite hingewiesen wurde, daß nämlich auch Dicks Griffbilder nur für die Geschlossen-Gis-Flöte ohne E-Mechanik gelten, der deutsche Spieler jedoch meist eine Geschlossen-Gis-Flöte mit E-Mechanik benutzt, bleibt bestehen. Die bei Bartolozzi fehlende Erklärung über den von ihm benutzten Flötentyp, der auch aus der ungenauen Zeichnung der Boehmflöte (Gis-Klappe an der falschen Stelle!) nicht ersehen werden kann, mag mit einer der Gründe dafür sein, daß deutsche Flötisten mit Bartolozzi so wenig Freude erlebt haben! Jedoch können die aus dieser Differenz resultierenden Fehler umgangen werden, wenn der E-Mechanik-Spieler - der Kürze halber sei hier eine ganz pragmatische Ausdrucksweise verwendet - bei den Dick'schen Griffen, bei denen Mittelfinger links und Mittelfinger rechts gedrückt, der Ringfinger links jedoch gehoben wird, unabhängig von möglichen Kombinationen mit sonst noch gedrückten Fingern zusätzlich die Gis-Klappe drückt, um damit die gleiche akustische Ausgangsposition zu haben. Das ist bei Vierteltongriffen, bei den von Dick als microtonal segments bezeichneten Griffgruppen (Griffe für Microintervalle bis zu Zweiunddreißigsteltönen) und bei allen Griffen für Mehrklänge entscheidend: Wird bei diesen Griffen die oben gegebene Regel nicht befolgt, so ergeben sich oft mehr oder weniger bedeutende Abweichungen in Timbre und

Tonhöhe, bei Mehrklängen teilweise total andere Tonkombinationen. — Im vierten Abschnitt ist von anderen Tonerzeugungsarten die Rede: Flatterzunge, Perkussionseffekte, Whisper- oder Whistle-Töne (die bereits angeführten pp-Spalt-Töne), Jet Whistle, womit Töne gemeint sind, die durch direktes Blasen ins Mundloch (in verschiedensten Varianten) erzeugt werden, und zuletzt über gleichzeitiges Singen und Spielen. Daß hier einige Spezialtechniken, die unter Flötisten in Europa und auch in Amerika einige Verbreitung gefunden haben (u. a. verschiedene Arten von Trompetenansatz, Flatterlippe, in die Flöte Sprechen mit verschiedenen Griffmodulationen), nicht erwähnt werden, ist kein schwerwiegender Mangel. Derartiges wird immer in Fluß bleiben.

Dicks Arbeit ist besonders deshalb so wertvoll, weil der Autor beim Versuch, das unendlich umfangreich erscheinende Gebiet der Grifftechnik vollständig zu erfassen, einerseits streng wissenschaftlicher Methodik verpflichtet ist, zum andern aber ein wichtiges Ziel, nämlich auch dem Praktiker zu dienen, nie aus dem Auge verliert. So ist vielleicht die Prognose nicht allzu kühn, diese Arbeit könnte ein Standardwerk für die Grifftechnik auf der Flöte werden und bleiben.

Heide Nixdorff: Tönender Ton. Tongefäßflöten und Tonpfeifen aus Europa, Berlin: Staatliche Museen

Martin Gümbel

Tonpfeifen aus Europa. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Stauffenbergstraße 41, 1000 Berlin 30), 1974. Bilderheft Nr. 22/23

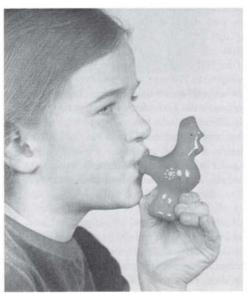


Foto: Graf

Kind mit Tongefäßflöte in Form eines Hähnchens (Hämeenlinna, Finnland 1971)

Aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde, Berlin,

Wer kennt sie nicht, die lustigen figürlichen Tonpfeifen an den Souvenirständen in aller Herren Ländern? Ein Sammler findet offenen Auges darüber hinaus schönere und originärere Stücke.

In der vorliegenden Schrift beschreibt Heide Nixdorff die ca. 200 Tonpfeifen der Sammlung Europa des Museums für Völkerkunde in Berlin, keine allerdings älter als zweite Hälfte 19. Jahrhundert, die meisten aus der heutigen Touristik-Folklore. Sie schrieb mir, daß sie z. Z. umfassender das deutsche Material sichte. Ich glaube, bevor man hier ins Detail gehen sollte, wären zunächst die antiken (z. B. Mainz, Köln, Saalburg etc. etc., d. h. in den in- und ausländischen Antikenmuseen), die vorantiken (Ägypten, Mesopotamien u. a.), die asiatischen, die indianischen und, last not least, die der älteren europäischen Folklore umfassender zu monografieren, um von hier aus den Bogen besser und weiter spannen zu können.

Heide Nixdorff erwähnt aus Literaturquellen auch die Verwendung von tiergestaltigen Tonpfeifen im Zusammenhang mit Frühlingsbräuchen. Ich vermute, daß dies sekundär ist gegenüber der Verwendung von Pfeifen aus frischer Weide oder Holunder, wie überhaupt an vielen Punkten zu klären ist, wie traditionell diese Tonpfeifen, die doch z. T. grenzüberschreitende Kaufmannswaren sind, in die Folklore eingebunden sind.

An den heutigen europäischen Stücken ist etwas Magisches (wie z. B. an den indianischen) nicht mehr ablesbar, sie sind lustig und freundlich attributiv, zum Kinderspielzeug abgesunkenes Kulturgut? Im-



Foto: Graf

Kadett zu Pferd (Estremoz, Portugal 1936) Aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde, Berlin

merhin waren Tonpfeifen gelegentlich Grabbeigaben in der Antike.

Heide Nixdorffs dreiseitiger informativer geschichtlicher Exkurs ist praktisch schon ein globaler Procedere-Plan fürs In-die-Tiefe-Gehen. Vielleicht ist dies eine Anregung.

Für Nordeuropa führt sie einen bronzezeitlichen Fund aus Furfooz in Belgien an — meines Erachtens Kaufmannsware; ein Vergleich mit den angeblichen Mini-Gefäßflöten aus Rentierzehenknochen aus dem Früh-Aurignacien ist hier wohl abwegig. Erstens sind diese häufig auftretenden Fundstücke nicht als Pfeifen erwiesen, und zweitens liegen Jahrzehntausende von Völker-Pêle-Mêle dazwischen.

Interessant, wenn auch nicht erschöpfend ist die Übersicht der Formtypen und die der Länder (wenn die Autorin auch gelegentlich mit der Geografie auf Kriegsfuß steht. — Ein Resonanzraum ist übrigens auch keine "Windkammer").

Man kann nur wünschen, daß Heide Nixdorff weiter auf diesem Gebiete forscht.

Friedemann Otterbach: Schöne Musikinstrumente. München: Schuler Verlagsgesellschaft m. b. H., 1975. 128 S. 27 × 30 cm mit zahlr. mehrfarb. Abb., Kst, DM 48,—

Die prächtigen Bilder in hervorragender italienischer (= Fratelli-Koproduktion) Druckqualität auf allerbestem Papier sind am erwähnenswertesten an diesem Buch. Zwar versteht es der deutsche Textautor, das Pretiose von Musikinstrumenten in Richtung auf Nostalgie, doch auch im großen Bogen der Kultur- und Musikgeschichte darzustellen, garniert mit amüsanten Anekdoten, auch mit modischen soziologisch-moralischen Aufhängern, doch inwieweit solcher salopper Journalismus angebracht ist, sei dahingestellt.

Der Autor verzichtet auch auf jegliche Quellenangabe und erklärt kaum technische Funktionen, wie er sich auch nicht sicher auf dem Parkett der Musikinstrumentenkunde bewegt. Anders sind Sätze und Definitionen wie die folgenden nicht zu erklären: "Das Regal...legen die Instrumentalisten auf den Tisch" — "das dumpf klingende Sordun, eine mit Oboe und Fagott verwandte Schalmei" — "Der Klarinettist bläst nicht die Note, die das vor ihm liegende Notenblatt zeigt, sondern überführt sie in eine andere Tonhöhe...Transposition erfordert viel Übung und Geschick" (ei, ei!), etc. etc.

Darüber hinaus schreibt Otterbach die Hochblüte der Kantoreien den reformierten Kirchen zu, läßt Paganini schon im Barock erscheinen und will Vorläufer der Glasharmonika schon in Indien, Persien und China finden (vermutlich denkt er hier an dortige Schalenglockengehänge, die mit der Glasharmonika aber nichts Spezifisches gemein haben). Eine Plattenspieluhr bespricht er im Zusammenhang der Phonographen und bezeichnet sie als "Schallplattengerät... die Platte ist aus Metall"...

Sicherlich besteht die Gefahr, daß von Fachwissenschaftlern verfaßte Texte für solche Showcases, sprich "Sachbücher", zu trocken geraten, aber so wie hier behandelt bleibt eine solche Edition ohne Tiefe. Es ist schade, daß der unverkennbare Schwung seitens des Verlages nicht in bessere Bahnen geleitet worden ist. Zum Vergleich: Emanuel Winternitz, Die schönsten Musikinstrumente des Abendlandes (Keysersche Verlagsbuchhandlung GmbH., München 1966) ist sachlich einfach besser, leider aber zu teuer, weshalb das Buch jetzt auch im Bärenreiter-Antiquariat verhökert wird. Man sollte sich überhaupt die Frage stellen, inwieweit solche aufwendigen Bilderbücher realistisch sind: Musikliebhaber sind meist keine Großverdiener.

NOTEN

Neu in der Reihe "Zeitschrift für Spielmusik"

G. F. Händel: Sieben Triostücke für 2 Blockflöten (SA) oder andere Melodieinstrumente und b. c., hsg. von Ilse Hechler. ZfS 452/453 (Doppelnummer), Spielpartitur DM 5,—

Helmut Rebscher: Begegnungen. Vier Duostücke für Blockflöten in -c- oder andere Melodieinstrumente. ZfS 454, Spielpartitur DM 3,50

Moeck Verlag, Celle

Mit den sieben Triostücken, die den "VII Sonatas or Trios for Two Violins or German Flutes with a thorough bass for the Harpichord or Violoncello" entnommen sind (fünf von ihnen wurden der Spielbarkeit für Blockflöte wegen transponiert) wurden den Blockflötenspielern reizvolle Tanzsätze Händelscher Prägung zugänglich gemacht. Die Oberstimme, der Sopranflöte zugedacht, ist lebendig in Rhythmus und Melodieführung. Sie geht bis in die hohen Lagen. Die häufig schnellen Tempi der Tänze (Hornpipe, zwei Gavotten, Air und Menuett im "Andante Allegro" notiert) verlangen ein spieltechnisches Können, das bereits in die Mittelstufe gehört (M I). Die zweite Stimme ist in realer Altlage notiert, d. h. der Altflötenspieler muß sie eine Oktave höher spielen - eine gute Übung zum Lesen der "Chornotation". Sonst jedoch ist sie verhältnismäßig leicht, so daß sie von Unterstufenspielern bewältigt werden kann. Der Generalbaß ist sorgfältig ausgesetzt, die Bezifferung ist mitgedruckt, so daß versierte Spieler auch selbst eine Aussetzung vornehmen können. Auf Artikulationszeichen wurde verzichtet. Es erfordert daher eine gewisse aufführungspraktische Erfahrung, die Stücke auch unter diesem Aspekt lebendig zu gestalten. Ihre Verschiedenartigkeit und die Vielfalt der melodischen Erfindung bieten jedoch gute Möglichkeiten, selbst eine adäquate Artikulation zu finden.

Vielfache Besetzungsmöglichkeiten sind angegeben: Sopran- und Altblockflöte und b. c., Sopranblockflöte und b. c. unter Auslassung der 2. Stimme, Sopran-, Alt- und Baßblockflöte ohne Tasteninstrument, und selbstverständlich auch andere Holzblasinstrumente oder Streichinstrumente.

Die vier kleinen Charakterstücke von Rebscher "Lustige Begegnung", "Hirten am Mittag", "Heitere Begebenheit", Dorfmusikanten" geben dem Spieler bereits durch ihre Titel Anregungen für die Gestaltung. Unterstützend für eine lebendige Wiedergabe sind gute Artikulationsbezeichnungen. Häufiger Taktwechsel bewirkt eine rhythmische Vielfalt, die vom Spieler eine gewisse Wendigkeit erfordert. Melodisch sind die Stücke im tonalen Bereich angesiedelt, weisen jedoch chromatische Erweiterungen auf. Höchster Ton der 1. Stimme ist a". Für fortgeschrittene Spieler der Untersufe (U II) sind diese Duette gut zu bewältigen.

Beide Hefte sind eine erfreuliche Bereicherung der Reihe Zeitschrift für Spielmusik und stellen gutes, vielfach verwendbares Unterrichtsmaterial dar.

Jeannette Cramer — Chemin-Petit

Im Urtext

Jacques Hotteterre le Romain: Triosonaten op. 3 Nr. 1—3 für 2 Blockflöten und b. c., hsg. von D. Lasocki. Verlag Musica Rara, London (Ausl. in der BRD: Hänssler-Verlag, Neuh.-Stuttgart). DM 25,—

Diese 3 Triosonaten in der ad lib.-Besetzung "... pour les flûtes traversières, flûtes a bec, violons, hautbois etc." werden in einer inhaltlich erfreulichen Urtextfassung vorgelegt. Die äußere Erscheinungsform fiel etwas dürftig aus. Dem Bedürfnis des heutigen Blockflötenliebhabers entgegenkommend eine kleine Terz höher notiert als original. Da nur das 1. Trio in der originalen g-moll-Fassung (bei Schott) auf dem Markt ist, ist diese Ausgabe mit allen 6 Trios in 2 Heften eine sehr begrüßenswerte Neuerscheinung. Beim 1. Trio muß man sich wegen der etwas "ver-

ROESSLER

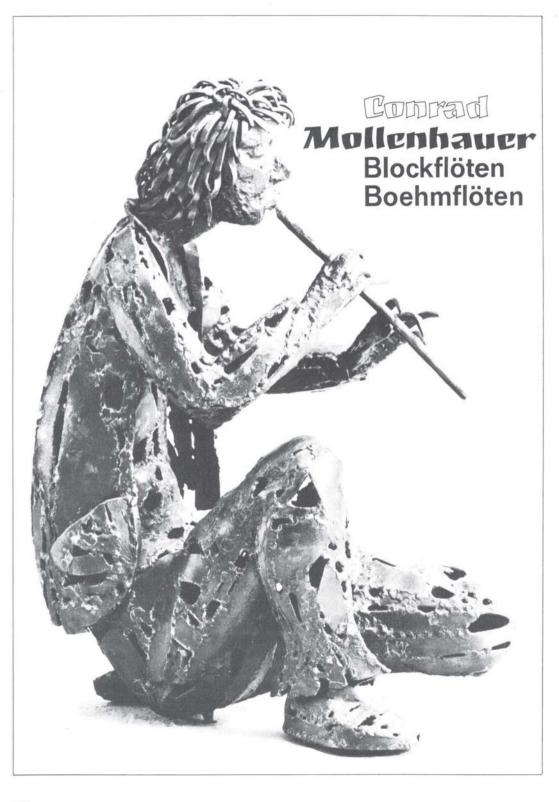
BLOCKFLÖTEN

HISTORISCHE HOLZBLASINSTRUMENTE



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





queren" Tonart b-moll mit einigen Triller-Hilfsgriffen vertraut machen. Die beiden anderen bewegen sich wieder in gewohnteren Bahnen: in F und d. Die Generalbaß-Aussetzung ist diesmal nicht "Stein des Anstoßes" wie sonst häufig. Robert Paul Block hat sie sehr einfach gehalten. Der ungeübte Spieler wird ihm dafür dankbar sein. Der gewandte Spieler improvisiert seine Figurationen sowieso. Ungünstige Wendestellen konnten in allen 3 Stimmen vermieden werden. Als Interpretationshilfe wird auf die "Principes ... " von Hotteterre (Faksimile und deutsche Übersetzung bei Bärenreiter) und auf Betty Bang Mather's "Interpretation of French Music from 1675 to 1775: For Woodwind and other Performers", McGinnis & Marx, New York, 1973 (s. TIBIA 2/76, Hartmut Strebel S. 111) hingewiesen.

Die Welle

Musik für Flöte und Gitarre . . .

Ernst Gottlieb Baron: Sonate. EB 6720, DM 8,— Ferdinando Carulli: Nocturne, op. 190. EB 6698, DM 14,—

Anton Diabelli: Drei Stücke. EB 6671, DM 7,50 Caspar Fürstenau: Zwölf Stücke. EB 6746, DM 18,— Michael-Joseph Gebauer: Polonaise. EB 6696, DM 8,—

Mauro Giuliani: Große Serenade, op. 82. EB 6672, DM 12,—

Heinrich Aloys Präger: Introduktion, Thema und Variationen, op. 21. EB 6697, DM 14,— Sämtlich hsg. von F. Nagel im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Siegfried Behrend: Haiku-Suite (Git.-Musik f. d. Jugend, Nr. 3). ZM 1962, DM 8,—

Joh. Friedr. Reichardt: Sechs Stücke, hearb. und hsg. von A. Schmidt. ZM 1959, DM 7,50

Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Frankfurt a.M.

Die Wiederentdeckung des 19. Jahrhunderts geht auch an der Musik nicht vorüber. Neben den großen Standardwerken, die sich im Konzertsaal stets behauptet haben, kommen die Mauerblümchen aus Kammer und Salon wieder ans Licht, darunter manch lohnende Entdeckung. Musik für und mit Gitarre profitiert dabei besonders, denn — der Wandervogelperspektive entkleidet — wird sie als Kunstmusik in den ihr zugehörigen Rahmen gestellt. Namhafte Interpreten pflegen inzwischen das Duo Flöte—Gitarre und regen einen entsprechenden Literaturbedarf an. Frank Nagel hat dem mit Neuausgaben bei Breitkopf Rechnung getragen.

Der Flötist Caspar Fürstenau, Vater des berühmten Anton Bernhard und damit der Fürstenau'schen Flötistendynastie, schrieb die zwölf kleinen Stücke um die Jahrhundertwende. Die Rondos und Tänze,

Genrestücke der Zeit, zeigen über einfacher akkordischer Begleitung auch in der kleinen Form die virtuosen Ambitionen des Komponisten. Sehr viel mehr Partnerschaft bietet das op. 21 von Präger. Präger verwendet als Thema für seine Variationen das damals sehr beliebte russische Volkslied "Schöne Minka". Verwandtschaft zu Hummels Variationen op. 73 ist unverkennbar. Carulli und Giuliani, beide zu ihrer Zeit berühmte Gitarrenvirtuosen, Zeit- und fast auch Altersgenossen, hinterließen jeder ein beträchtliches Oeuvre für ihr Instrument. Das Titelattribut "groß" ist für Giulianis Komposition ebenso bezeichnend wie die Anweisung "brillante" für den dritten der breit angelegten Sätze. Nicht so virtuos, eher zur Unterhaltsamkeit neigend, ist das Nocturne von Carulli. Da es eigentlich nur aus einer Polonaise mit Introduktion und Mittelteil besteht, wäre es sicher sinnvoller gewesen, wenigstens drei zusammengehörende Abschnitte nicht wie Sätze graphisch völlig zu trennen. Michael Joseph Gebauers Beitrag für diese Besetzung ist dünner ausgefallen. Der wie Carulli in Paris lebende Oboist der Nationalgarde und Professor am Konservatorium war sicherlich ein geschätzter Künstler, aber doch entschieden mehr Instrumentalist als Komponist. Sein Polonaisen-Rondo spielt sich wesentlich in der Flöte ab, und deren Part ist auch nicht gerade inspiriert. Sehr viel schätzenswerter ist dagegen das erste der drei Stücke von Diabelli wiederum eine Polonaise, die hier noch unkomplizierter, aber sehr viel charakteristischer komponiert ist. Auch das folgende Andante und der Marsch sind einfache, aber in sich runde Stücke, die spüren lassen, daß der Klavier- und Gitarrenlehrer, Verleger und Besteller der bekannten Variationen von Beethoven kein Dilettant war.

Die Sonate von Baron ist eigentlich ein Duett mit Laute und gehört historisch und stilistisch in die Umgebung Friedrichs II. von Preußen. Das dreisätzige Werk ist flüssig, dabei auch etwas zopfig, für beide Spieler aber doch nicht ohne Reiz, zumal es sich hier um ein originales Duo mit Zupfinstrument handelt. Aus dem gleichen Umkreis stammen die sechs Stücke Reichardts. Die teils dünnen Kompositionen (original?) eignen sich für Anfänger.

Weil auch für Flöte und Gitarre, soll hier noch die "Haiku-Suite" von Siegfried Behrend erwähnt werden. Der prominente Virtuose seines Instruments bezieht sich auf den prominentesten Vertreter der Haiku-Dichtung Bashô und komponiert zehn Stücke mit Programmtiteln (als letztes "Das Jahr geht zu Ende"). Eines davon ist ganz, ein anderes teilweise graphisch notiert, doch läßt die Musik in ihrer doch sehr vordergründigen Tonmalerei nichts vom metaphysischen Hintergrund eines Haiku ahnen.

... und für Flöte und Klavier

Carl Czerny: Duo concertant, op. 129 (F. Vester). Universal Edition (London). UE 16031 L, DM 21,— P. A. Genin: Air napolitain, op. 8 (R. Hériché) Friedrich Kuhlau: Grand Duo, op. 69 (J.-P. Rampal)

Jean-Louis Tulou: 13e Grand Solo, op. 96 (R. Hériché)

Verlag Billaudot, Paris (BRD: Großsortiment D. Zimmerhansl, München)

Gioacchino Rossini: Andante und Allegro (D. H. Förster). Ed. Eulenburg, Adliswil/ZH (BRD: Schott). DM 8,—

Unter den Wiederentdeckungen, die die 19. Jahrhundert-Welle (meist als Neuauflage) nach oben spült, fehlt natürlich nicht die virtuose Literatur mit Klavier. Carl Czerny hat nicht nur Fingerübungen für die Tasten geschrieben, sondern eine Vielzahl respektabler Kompositionen verfaßt, zu denen auch das "Duo concertant" gehört. Das als große viersätzige Sonate (mit Scherzo) angelegte Werk ist ein wirkliches Duo, in dem die Flöte vom ersten Takt an mit der Intonation des Themas ihre Rolle dokumentiert und dem Pianisten in der Forderung an gestalterische Eigenständigkeit und Fingerfertigkeit nichts geschenkt wird. Der von Vester gut besorgten Ausgabe ist Verbreitung zu wünschen. - Ganz auf den Flötisten eingestellt ist das op. 96 von Tulou. "Grand Solo" ist Zweck und Anspruch zugleich. Das durchkomponierte Stück zeigt, daß der berühmte Flötenvirtuose und Schüler Wunderlichs (über dessen Schule wir in 3/76 berichteten) auch ein einfallsreicher Komponist für sein Instrument war. Das "Air napolitain" von Genin dagegen ist eine Eintagsfliege der Salons, mehr an technischen Leerformeln haftend und eher gut zur Übung von Doppelzunge, Trillern und Arpeggien.

Beethovens Zeitgenosse aus der Lüneburger Heide, Friedrich Kuhlau, hält den Rekord in der romantischen Flötenmusik, zumindest in bezug auf die Zahl seiner neu veröffentlichten Werke. Zu den Vergessenen gehörte er nie, seine schönen Duette sind immer gespielt worden. Besonders Billaudot erschließt allmählich Kuhlaus opera für Flöte durch Neuausgaben (Rampal) aus dem Fonds Costallat. Das neu vorliegende "Grand Duo" ist eine dreisätzige Sonate in G-dur, deren virtuose Ansprüche nicht so weit reichen wie in der bekannteren G-dur-Sonate aus op. 83. Sie hat gute Proportionen (der 3. Satz ist nicht zu lang) und für die Flöte auch in den Passagen viel Gesangliches.

Aus etwa der gleichen Zeit stammt die kleine Gelegenheitskomposition Rossinis. Wie der Herausgeber D. H. Förster in seinem gut informierenden Vorwort schreibt, rechnete Rossini das Werkchen zu seinen "Alterssünden". Selbstverständlich schaut der bekannte Opernkomponist aus jedem Takt heraus mit Pathos und Schwung. Das kleine Virtuosenstück wird vielen gefallen. D.

Wiener Querflöten-Edition

Die ersten vier Hefte, hsg. von Gerhard Braun:

W. A. Mozart: Die Zauberflöte, für 2 Flöten (oder Violinen) nach einer Ausgabe von 1792. UE Nr. 15966, DM 16,—

L. v. Beethoven: Sonate F-dur, op. 17, für Flöte und Klavier. UE Nr. 15967, DM 12,—

F. Kuhlau: Variationen über ein irländisches Lied, op. 105, für Flöte und Klavier. UE Nr. 15968, DM 14,—

J. W. Morthenson: Down, für Flöte solo (1972). UE Nr. 13424, DM 7,—

Universal-Edition, Wien

Wenn die Wiener Querflöten-Edition im Laufe der nächsten Jahre hält, was sie in ihrem Programm ankündigt, dann kann man als Flötist und Flötenlehrer nur sagen "Respekt, Respekt!" und ihr weiteres Erscheinen mit Spannung und Anteilnahme verfolgen. Die mir bis jetzt vorliegenden vier Nummern — ansprechend ostereierfarben rot bzw. lila mit 11 horizontal geschichteten Boehmflöten in Weiß — stellen einen eindrucksvollen Start dar, der bereits etwas von der geplanten Breite zeigt.

Der (nostalgische) Griff in die früher überquellende Kiste der Opern- und Symphoniebearbeitungen für Klavier zu vier Händen oder für zwei Violinen oder zwei Flöten förderte eine zeitgenössische Bearbeitung von 17 Stücken aus Mozarts "Zauberflöte" zutage - m. E. gleich ein Volltreffer! Die wohlbekannten, in jeder Gestalt taufrischen Melodien (dank Ingmar Bergman nun auch noch im hintersten Dorfkino zu hören) werden in einer so zu Herzen gehend naiven Form vorgelegt, daß man aus dem Schmunzeln (nur innerlich, des Ansatzes wegen!) nicht herauskommt. Die zweite Flöte mimt aber nicht nur die Orchesterbegleitung, sondern sie darf dazwischen auch einmal "Melodie singen", oder es werden kleine Variationen eingestreut - kurz gesagt: Wenn man den Panzer der "Bearbeitungsscheu" abgelegt hat, wird man seine helle Freude an den Duettchen haben sowohl beim häuslichen Musizieren als auch zur Vorbereitung auf einen Opernbesuch oder im Unterricht als Blattspielübung. Gérard Hoffnung läßt wieder einmal von ferne grüßen.

Um dem Mangel an Literatur der Wiener Klassik für Flöte und Klavier abzuhelfen, folgt Beethovens Sonate op. 17. Wenn man es genau nehmen wollte, wäre "für Klavier mit Flöte" die richtigere Bezeich-

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

nung. Im übrigen handelt es sich um eine Einrichtung der Sonate op. 17 für Klavier und Horn. (Die Hornisten mögen das großzügig verzeihen!) Der Klavierpart ist ziemlich schwer, der Flötenpart leicht. Diese Verteilung der Schwierigkeitsgrade wird in der Praxis oft gebraucht (mit daher rührt wohl auch die Beliebtheit des Rondo e-moll von Fr. X. Mozart). Der Flötist sollte aber in seiner Entwicklung schon einige Intonationssicherheit erworben haben: immerhin werden a² piano, es³ und f³ forte und c² und c³ fortissimo verlangt! Der Pianist hat die üblichen Probleme des modernen Klaviers bei tiefliegenden "dikken" Akkorden zu bewältigen.

Musikalisch bürgt schon der Name für Qualität. Und die Echtheit ist umstritten. Dauer ca. 10 Minuten. Ob bei der Metronomisierung (original?) beim kurzen 2. Satz "Poco Adagio quasi Andante" (Viertel = 88) nicht ein Irrtum unterlaufen ist und es Achtel = 88 heißen müßte? Das Hinzufügen von Taktzahlen scheint mir eine Orientierungshilfe für die Spieler zu sein — hat sie der Herausgeber aus "erzieherischen" Gründen weggelassen (der Flötist sollte die Partitur kennen!) oder reagiert er früher erfahrene "Pedanterie" so ab?

Eine sprachliche Griffelspitzerei im Zusammenhang mit Kuhlaus Variationen: Ich habe "irisch" und "isländisch" gelernt (Böll heißt ja sein "Tagebuch" auch picht "irländisch") - aber vielleicht gibt es auch "irländisch" und "isisch", oder? Die schöne, ach so gefühlige Melodie von "Sommers letzter Rose" (fünfmal kleine Sexte nach oben!) wird von Kuhlau in bewährt virtuoser Manier variiert. "Diminution" in kleine und kleinste Notenwerte bei der Flöte, während der Pianist sich erholt (oder langweilt), ähnlich wie bei den Silcher-Variationen, nur ohne Klavier-Solonummer, aber nicht so stupid wie bei den sich in letzter Zeit großer Beliebtheit erfreuenden Chopini"-Variationen. Also umgekehrt wie bei Beethoven: Flöte schwer, Klavier leicht, Für finger- und zungenfertige Flötisten mit nicht zu ambitioniertem Klavierbegleiter sehr empfehlenswert. Allerdings sollte der Flötist darauf achten, daß er die Variationen nicht etüdenhaft "herunterfetzt", sondern den thematischen Bezug durch differenzierte Dynamik und Agogik immer noch hörbar werden läßt. Sehr hübsch ist in der letzten Variation der Scherzando-Teil, der das gefühlige Thema ins Kecke wendet. Nur eine kurze Erinnerung von drei Takten beschwört noch einmal die Stimmung des Anfangs, sofort siegt aber wieder das "Leichtgeschürzte", in eine virtuose Stretta mündend.

Jan W. Morthensen (geb. 1940) hat bei Mangs und Lidholm in Stockholm und am Studio für Elektronische Musik des WDR Köln studiert. Unter dem Einfluß von Ligeti entwickelte er (laut "Riemann") einen "non-figurativen" Stil, der "jeweils musikalische Gestik verneint und ausschließlich Klang und Dynamik in den Vordergrund stellt". Eine Tonumfang-Übersicht zeigt, was auf den sieben Notenseiten von "Down" geschieht und was mit dem Titel gemeint ist: 1. Teil: as³ bis altissimo; 2. Teil: a³ bis c³; 3. Teil: des³ bis e²; 4. Teil: a² bis g¹; 5. Teil: d² bis c¹.

Den Stil wird man heute wohl als postseriell bezeichnen. Die Notation ist weitgehend traditionell, metrisch allerdings "proportional" bzw. agogisch frei. aber durchgehend aufgezeichnet (nicht in Teilen mit beliebiger Reihenfolge wie z. B. "tempus loquendi" von B. A. Zimmermann). In den ruhigen Teilen gibt es Taktstriche, vorübergehend einen Vierertakt; zweibis drei "stimmige" Notierung auf zwei bzw. drei Systemen bezieht sich auf dynamische Abstufungen. Die reichlich angewendete Viertelton-Notation ähnelt mehr der von Zimmermann als der von Haba. Exzessive Dynamik: zehnmal ffff, mehrmals sfffz pp sub., sehr viele glissandi (Flöte mit offenen Deckeln!). In der ersten Reihe allerdings auf einem waagerechten Pfeil notiert: "poco gliss." - nach oben oder nach unten? Differenzierte vibrato-Angaben: molto v., meno, lento, accel., poco lento, più mosso, rit., lento e marcato, non v. (sehr wichtig!), poco v., v. ord. (gibt es das eigentlich, das vibrato nach dem "gesunden Volksempfinden"?).

Ein Vergleich der *Lesbarkeit* von B. A. Zimmermann (Schott), Berio (Zerboni), Jolivet (Boosey & Hawkes) und Morthenson (UE) fällt eindeutig zugunsten von UE aus. Es gibt zwar Wendestellen (keine "Breitwand-Ausgabe" wie bei Berio), aber nur bei Fermaten-Einschnitten.

Summa summarum: Flötisten, die "Incantations" von Jolivet, "Sequenza" von Berio, "tempus loquendi" von Zimmermann studiert haben — es werden nicht allzu viele sein — finden hier ein aus- und eindrucksvolles Solostück in differenziert virtuoser Haltung, das den Titel "Down" in sinnfälliger Weise demonstriert.

Hartmut Strebel

Neue zeitgenössische Flötenmusik

Wilhelm Dieter Siebert: Flute by Flute, für Flöte und Tonband. Edition Corona Rolf Budde, Berlin. DM 16,— (incl. Tonband)

Karl Heinz Wahren: Klangraster, für 3 Spieler (Flöten, 2 Schlagzeug). Verlag Bote & Bock, Berlin. DM 12,—

Rolf Kuhnert: Metamorphosen für Flöte und Klavier (muta Piccolo- und Altslöte). Edition Corona Rolf Budde, Berlin. DM 15,—

Peter Maxwell Davies: Two Pieces for Flute Alone (Solita; The Kestrel Paced Round the Sun). Verlag Boosey & Hawkes, London—Bonn. B&H 20276, DM 14,—

Obwohl die Flöte seit Beginn der seriellen Aera einen festen Platz in der neuen Musik einnimmt, fällt doch auf, daß in der letzten Zeit besonders viele neue Publikationen für dieses Instrument erscheinen. Fast in allen findet man Schlampigkeiten, die u. U. recht ärgerlich werden können und deshalb hier Komponisten und Verlegern ans Herz gelegt werden sollen.

In Sieberts Notation des Tonbandparts sind rhythmische Ostinati durch regelloses Gestrichel angedeutet, und eine chromatisch absteigende Skala geht um mehrere Töne weiter abwärts als notiert. Als "Schlüssel" für Geräusche vom Tonband ein X zu verwenden, ist vollkommen unnötig; aber sinnlos wird ein solches X, wenn sofort danach ein Violinschlüssel am Notenzeilenanfang steht.

Aus dem Titel der Komposition von Wahren vermutet man zunächst, daß drei Flötenspieler zusätzlich zwei Schlagzeuge zu bedienen haben. Erst aus der Partitur erkennt man, daß sich der Plural "Flöten" nur auf mehrere Instrumente eines Spielers bezieht, während "Schlagzeuge" zwei Spieler meint. Das hohe Becken, womit das Stück beginnt, ist dort auf die zweithöchste, später auf die höchste Notenlinie ge-

Zeitgenössische Musik für Blockflöten (1)

Peter Benary: Kleine Kammermusik für f'-Blockflöte und Orgel, M 19.502, DM 4,50

Wolfgang Jacobi: Sonatine für f'-Blockflöte und Klavier. M 22.406. DM 6,--

Adolf Kern: Duo a-moll für f'-Blockflöte und Klavier. M 22.409. DM 6,--

Hans-Peter Komorowski: Tetraphonie für f'-Blockflöte und Cembalo (Klavo

Hans-Peter Komorowski: Tetraphonie für f'-Blockflöte und Cembalo (Klavier) M 22.410, DM 5,--

Felicitas Kukuck: Sonate für f'-Blockflöte und Cembalo (Klavier) über "Allein zu dir, Herr Jesu Christ". M 22.411. DM 5,--

Felicitas Kukuck: Sonate für c"-Blockflöte und Klavier. M 22.412, DM 8,--

Hans Poser: Sieben Stücke für f'-Blockflöte und Klavier. M 41.002. DM 5,--

Hans Poser: Zehn kleine Stücke für c"-Blockflöte und Klavier. M 41.001. DM 5,--

Jens Rohwer: Sonate concertante für c"-Blockflöte und Klavier. M 22.421. DM 10,--

Willy Schneider: Concertino für f'-Blockflöte (Klavierauszug) M 22.429, DM 8,--

Wolfgang Stockmeier: Duo mit Haydn-Themen für f'-Blockflöte und Orgel. M 19.525. DM 6.50

Wolfgang Stockmeier: Sonate für f'-Blockflöte und Klavier. M 22.425. DM 6,--

Weitere Literatur finden Sie in unserem neuen Katalog "Instrumentalmusik". Bitte fordern Sie ihn an (bei Ihrem Händler oder beim Möseler Verlag D-3340 Wolfenbüttel, Postfach 460).

-möseler

setzt. Das Schlüsselzeichen für Schlaginstrumente ist gänzlich unnötig und verwirrt nur.

Unter der römischen Zahl, die im Klavierpart (nicht im Flötenpart) von Kuhnerts "Metamorphosen" über iedem der vier Sätze steht, sind die Instrumente angegeben, z. B. I Piccoloflöte und Klavier, II Alt-Flöte. (Aber hier spielt doch das Klavier ebenfalls mit! Und wozu der Bindestrich zwischen Alt und Flöte? Siehe Piccoloflöte und Besetzungsangabe im Titel.) Abgesehen vom "und" unter I, das sonst immer durch Kommata ersetzt ist, und auch davon, daß es im vierten Satz nur "Piccolo" heißt und daß dort ein falsches zusätzliches Komma hinter dem zweiten "Klavier" steht und überhaupt dort die dreimalige Angabe von "Klavier" lächerlich ist: Im Flötenpart, wo diese Angaben alle stehen müßten, fehlen sie im ersten und zweiten Satz vollständig. Daß der erste mit Piccolo, der zweite mit der Altflöte zu spielen ist, kann der Flötist nur aus dem Klavierpart entnehmen. Auch womit der letzte Satz zu beginnen ist, steht nicht im Flötenpart. Und schließlich: Warum sind im Flöten- und Klavierpart die Zweiunddreißigstelbalken am Ende des 10. Taktes zu lang? Manche weitere Unklarheit hätte eine Zeichenerklärung ausräumen müssen, die ganz fehlt.

Auch solche bekannte Namen wie Peter Maxwell



der Schweizer Schallplattenverlag

Französische Flötenkonzerte

Devienne (1760–1803) Ibert (1890–1962) Peter-Lukas Graf, Flöte English Chamber Orchestra Dirigent: Raymond Leppard

Claves P501



erhältlich im Fachhandel Auslieferung in Deutschland Disco-Center Kassel

Davies und Boosey & Hawkes bleiben eine Zeichenerklärung schuldig, wodurch z. B. das Ende von "Solita" rhythmisch und das des 2. Satzes von "Kestrel" dynamisch unklar bleiben. Spaßig: Als Entstehungsjahr von "Solita" ist über der Komposition 1972 angegeben, im Vorwort aber als Uraufführungsdatum der 25. 6. 1969.

Der Rezensent versichert, hier nur das Gröbste angeführt zu haben. Was den künstlerischen Eindruck betrifft, so präsentiert die angegebene Reihenfolge auch ungefähr den Rang der vier Kompositionen. "Flute by Flute" ist ein auch Laien zugängliches stimmungsvolles Stück mit allerdings geringer musikalischer Phantasie. "Klangraster" bringt teilweise erhebliche Schwierigkeiten im Zusammenspiel, ist sicherlich recht wirkungsvoll, wenn auch die musikalische Substanz mehr durch Virtuosität ersetzt ist. Auch den "Metamorphosen" haftet bei allen guten oder sehr guten Einfällen noch etwas von schulmeisterlicher Kontinuität mit engem Stilverständnis von neuer Musik an. Nur die beiden Stücke von Davies umfassen den ganzen Radius heutigen Musikdenkens, vereinen eine lockere Hand mit gelegentlich geistreicher strenger Konstruktivität.

Walter Gieseler: Breviarium (1960), für Flöte (oder Alt-Blockflöte) solo. Ed. Moeck Nr. 1520, DM 4,50

Der Verfasser des grundlegenden Werks "Komposition im 20. Jahrhundert" (Moeck) ist nicht nur ein kenntnisreicher Theoretiker und temperamentvoller Musikprofessor (Pädagogische Hochschule Köln), sondern auch ein vitaler Komponist. Andere Werke von ihm sind bei Gerig, Köln, und Boosey & Hawkes, London, erschienen. Das "Breviarium" (Brevier, Stundengebet) ist in freier Zwölftontechnik geschrieben. Die Notation ist traditionell und sehr genau (Artikulation). Um der angegebenen Dynamik willen (pp bis ff) wird der Block- und Querflötist lieber zur Ouerflöte greifen. Es sei denn, er gehört zur Sorte jener Blockflötisten, die dynamische Kontraste um jeden (Intonations-) Preis machen. Wer analytisch interessiert ist: die Reihe ist in der "Hora prima: Improvvisando" leicht erkennbar. Das Anfangsintervall der kleinen Terz wird als Motiv mehrmals wiederholt, besonders am Ende als "Rahmen". Im weiteren Verlauf wird die Reihe 24 Permutationen unterzogen (regelmäßiger Austausch der Töne innerhalb der Reihe, z. B.: 1, 3, 5, 7 usw. und 2, 4, 6, 8 usw.). Der 2. Satz, "Hora tertia: Rondello", steht im Spannungsfeld des Tritonus zwischen erstem und letztem Ton. Rhythmisch sehr gespannt und differenziert, von kurzen improvisatorischen Einwürfen unterbrochen. Der 3. Satz, "Hora sexta: Canzona", stellt mit seinem ruhigen melodischen Fluß einen

Gegensatz zu den übrigen Sätzen dar im Sinne eines Air. Leider wurde der 7. Takt beim Druck "banalisiert": der Rhythmus heißt da nicht J. J.J., sondern J. J.J.. Der daran anschließende Ton heißt as, nicht a. Überhaupt wird das Vergnügen für den — pedantischen — Spieler durch zu viele Druckfehler getrübt. Ich zählte auf den 3 Seiten des ganzen Stücks deren acht. Der 4. Satz, "Hora nona: Danza", bringt einen nervösen 5/s-Takt. Als Anfangs- und beruhigendes Schlußmotiv die kleine Terz des 1. Satzes in Umkehrung.

Das Ganze dauert nur 7 Minuten und ist für Kirchen- und Kammermusik sehr gut geeignet: es ist gut spielbar, nicht zu lang, abwechslungsreich und eingängig. Stoßseufzer einer Kollegin, nachdem sie es zum erstenmal gehört hatte: "So lasse ich mir Zwölftonmusik gefallen!"

Hartmut Strebel

Bearbeitungs-Probleme

Ludwig van Beethoven: Variationen über "Là ci darem la mano" aus Mozarts "Don Giovanni" für 2 Oboen und Englischhorn, für Oboe und Klavier neu bearbeitet von Peter Gradenwitz. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. E. B. 6709, DM 15,—

Die Musikgeschichte ist reich an Beispielen dafür, daß Komponisten aller Zeiten ihre Werke zuweilen in verschiedenen Fassungen herausgegeben haben. Und kaum zu übersehen ist inzwischen die Anzahl derjenigen Stücke, die nicht vom Komponisten selbst, sondern von einem Zeitgenossen, einem Tonsetzer späterer Zeit, einem ausübenden Musiker oder einem Musikwissenschaftler bearbeitet und herausgegeben worden sind. Solches Tun ist, das sei unterstellt, stets wohlgemeint. Der kritische Musiker jedoch muß sich bisweilen fragen, wie weit sich die Bearbeitung vom Original entfernt, und ob der Komponist nicht ganz bewußt für diese oder jene Besetzung geschrieben hat, weil er sich vom Reiz der spezifischen Klangkombination angesprochen fühlte.

Im Vorwort der vorliegenden Ausgabe rechtfertigt Gradenwitz seine Bearbeitung und zieht Parallelen zu Beethovens Trio op. 87, das ebenfalls für 2 Oboen und Englischhorn geschrieben ist, jedoch bereits 1806 auch als Streichtrio und in den folgenden 25 Jahren in verschiedenen anderen Bearbeitungen herausgegeben worden war, darunter für Klavier zu vier Händen. Er bietet zweifellos eine Bereicherung der Oboenliteratur an, wenn er durch seine Bearbeitung ein solches Kleinod wie diese Variationen einem größeren Kreis von Musikern bzw. musikbegeisterten Laien zugänglich macht, denn nicht jeder Oboist findet zwei weitere Spieler dieses Instruments zu gemeinsamem Musizieren, von denen

dazu einer noch den Englischhornpart übernehmen kann. Dennoch stellt sich die Frage, ob man bei einer Bearbeitung so verfahren muß wie Gradenwitz im vorliegenden Falle.

So bringt z. B. Gradenwitz im ersten Takt des Themas im Klavierpart die Akkorde der rechten Hand auf dem zweiten und vierten Achtel guasi nachschlagend, im Original dagegen spielen Oboe II und Englischhorn auf dem ersten und dritten Achtel (also auf den betonten Taktteilen). Diese Anderung wiederholt sich in der ersten Variation, wo sie wahrscheinlich eine bessere Verschmelzung von Klavierpart und Solostimme bewirken soll, allerdings - weil eher trivial klingend - hier für mich nicht überzeugend. In den dynamischen Bezeichnungen hält sich der Herausgeber an die 1914 bei Breitkopf erschienene Steinsche Erstausgabe, aus der eine Vielzahl zeitbedingter Crescendi und Decrescendi sowie Ritenuti in die Oboenstimme der Neuausgabe übernommen wurden. Allein die Klavierstimme wurde - mit wenigen Ausnahmen - von aller dynamischen Überladung gesäubert.

Es ist klar, daß die Umsetzung eines Trios für zwei Sopraninstrumente und ein Altinstrument in eine Fassung für ein Sopraninstrument und Klavier bei der Transkription der Altstimme in die Baßregion zu Schwierigkeiten führen muß. So erscheint in der ersten Variation im Takt 11 resp. 15 die zweite Oboe in der linken Hand der Klavierbegleitung, wobei nicht ganz einzusehen ist, warum die letzten beiden Achtel dieser Takte zu einem Viertel zusammengefaßt worden sind. Ebenso wurden in der zweiten Variation die Sechzehnteltriolen des Englischhorns in die rechte Hand des Klaviers und notgedrungen eine Oktave höher gelegt, während auch hier die zweite Oboe in die Baßstimme gerückt worden ist. Dies entfernt sich meiner Meinung nach klanglich zu weit vom Originalsatz und zwingt im Takt 7 zu Kunstgriffen, die nur damit zu begründen sind, daß diese Takte klaviertechnisch besser liegen. Das gilt auch für die Oktavversetzungen in den Takten 16 bis 18.

Es ist wahrscheinlich unumgänglich, daß der Bearbeiter in der dritten Variation die Akkorde des Oboentrios vervollständigt bzw. den Klaviersatz auffüllt, jedoch geht hiermit der filigrane Bläsersatz des Originals gänzlich verloren. Ferner tragen Verdopplungen der Oboenstimme und Hinzufügen von zusätzlichen Achteln, wie in den Takten 1, 9 und 13 der vierten Variation, nicht zur besseren Durchhörbarkeit des Stückes bei. Ebenso entfernen sich die Anfangstakte der fünften Variation und noch mehr die ersten Takte der Variation VI in der Klavierbegleitung zu weit von dem, was Beethoven im Ori-

Die Lösung der Begleitstimme (Oboe II) in der Variation VIII, der im Vorwort "gewisse klavieristische Charakteristika" attestiert werden, befriedigt in den Takten 9 bis 19 nicht und ist im richtigen Tempo zumindest nur mit Mühe zu bewältigen. Ein Flüchtigkeitsfehler liegt wahrscheinlich im Takt 39 der Coda vor, wo in der Oberstimme im Klavier eine Bindung gedruckt ist, die in den entsprechenden Takten 35 vorher und 43 nachher fehlt. Ebenso sind die Bindungen im Takt 63/64 in der Oboe kaum sinnvoll.

Daß Peter Gradenwitz in der Coda ab Takt 66 die Achtelbewegung der zweiten Oboe in den Baß legt und später im Andante die Terzen, in denen die zwei Oboen im Original geführt sind, zu Dezimen ausweitet, ist konsequent in der Art dieser Bearbeitung. Warum er aber den Auftakt zu Takt 85 als Sechzehntel, hernach jedoch Zweiunddreißigstel drucken läßt, ist dem Rezensenten unklar.

Abschließend sei ein Vergleich mit der Bearbeitung von Mozarts Quartett KV 370 für Oboe, Violine, Viola und Violoncello durch W. Salomon gestattet, dessen Fassung für Oboe und Klavier 1947 bei Boosey & Hawkes erschienen ist. Diese Bearbeitung kann man als weitgehend geglückt bezeichnen, da sie dem Original - von wenigen notwendigen Retuschen für den Klaviersatz abgesehen - so nahe bleibt wie nur irgend möglich. Allerdings muß man auch sehen, daß die Partitur eines Streichtrios wegen der zusätzlichen Baßstimme sehr viel einfacher zu einem Klavierpart zusammengefaßt werden kann, als dies im Falle des Beethovenschen Oboentrios möglich ist. Deshalb und wegen der mehr begleitenden Funktion der unteren Streicher in Mozarts Quartett erübrigen sich Stimmenumlegungen im Klaviersatz fast gänzlich.

Dennoch, trotz aller Problematik: Peter Gradenwitz gebührt Dank für seine Arbeit. Seine Neufassung der Variationen von Beethoven sollte in keiner Oboenbibliothek fehlen. Sie könnte besonders für den angehenden Musiker wertvoll sein.

Hans Elhorst

Moeck - Sopran- und Baßcornamusen

mit erheblichem Nachlaß zu verkaufen. Instrumente fast neu (2/77), bester Zustand.

Wolfgang Thein, Friedenstraße 4, 8700 Würzburg

Für Fagottisten kritisch betrachtet

Maurice Allard: Méthode de Basson

Philippe Rougeron: Sonatine brève, für Fagott oder Kontrafagott und Klavier

Antoine Tisné: Solstices, für Fagott und Streichorchester. Klavierauszug

Verlag Billaudot, Paris (Ausl. BRD: Großsortiment D. Zimmerhansl, München)

Siegfried Borris: Trio, op. 90, für Oboe, Fagott und Cembalo. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. Ed.-Nr. 8804, DM 32,—

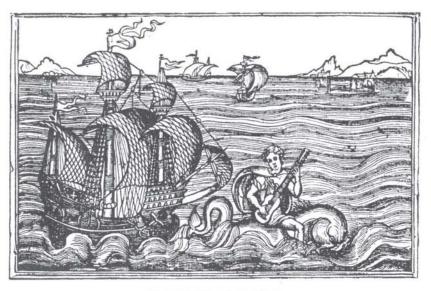
Bei den Fagottprofessoren des Conservatoire in Paris ist es Tradition, ihre pädagogischen Erkenntnisse in einer Methode niederzulegen. Vom ersten Professor Etienne Ozi an, der Ende des 18. Jahrhunderts die Pariser Fagott-Schule begründete und die bisher älteste bekannte Methode schrieb, führt die Reihe über Gebauer, Jancourt, Bourdeau, Dherin und Oubradous (um nur einige Namen zu nennen) zu Maurice Allard. Sein Schulwerk - in Verbindung mit seinem Skalensystem und den 30 Studien mit Klavier (Verlag Billaudot) - ist im methodischen Aufbau natürlich auf das französische Fagott zugeschnitten. So ermöglicht z. B. die leichtere Ansprache im oberen Register schnelleres Erarbeiten der hohen Töne. Bereits auf Seite 23 spielt der Schüler die bewußte hohe Stelle aus dem Klavierkonzert in G von Ravel.

Zu groß ist der Unterschied in verschiedenen Bereichen (beim Instrument Holz, Bohrung, Griffkombinationen; beim Rohr Holzstärke; beim Ansatz die Lippenstellung zur Verwirklichung der helleren Tonvorstellung, Lippenvibrato), als daß ich diese Methode für unser System empfehlen könnte. Aber vielleicht fühlt sich ein deutscher Kollege angeregt, die bei uns bestehende Lücke mit einer Fagottschule zu füllen, denn die beliebte Weißenborn-Schule aus dem vergangenen Jahrhundert ist 1929 zum letztenmal revidiert worden.

Rougerons Sonatine brève ist ein Lehrstückchen für die Mittelstufe. In drei kleinen musikalischen Szenen werden Artikulation, Intonation und Registerwechsel erarbeitet. Dabei verwendet der Komponist in der ersten barocke, in der zweiten impressionistische und in der dritten romantische Stilelemente. Eine Solokadenz läßt weitere tonliche Entfaltung zu.

Das flüssig komponierte Werk (mit einem etwas schwieriger einzustufenden Klaviersatz) ist einzuordnen in die Reihe der Unterrichtsliteratur von Dubois und Gabaye mit Akzent auf der Methodik und ohne Anspruch auf Modernität.

Solstices bedeutet Sonnenwende. Unter diesem Titel gestaltet A. Tisné (geb. 1932, Schüler von Milhaud



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

und Rivier) fünf programmatisch bezeichnete Sätze — Chant de Désert, Chant de la Mer, Chant de la Terre, Chant de Ciel und Danse solaire — mit serieller Melodik und funktionell gelösten, dichten Klangbildern voll von farblicher Raffinesse und poetischem Reiz. Durch die kammermusikalische Feinheit seines Satzes erreicht er musikalische Transparenz.

Weiträumige Melodik, komplizierte Rhythmik und differenzierte Dynamik, dazu teilweise Umstellung auf moderne Notationsweise stellen an Solisten und Orchester höchste Anforderungen. Dieses Opus ist in seiner Kompositionstechnik und Aussage das zur Zeit modernste und faszinierendste Fagottkonzert.

Ein Lob gebührt dem Verlag für die gute Bezeichnung der Fagottstimme und für die Ausführung des Klavierauszuges.

Siegfried Borris wählte für sein Trio op. 90 eine Besetzung, für die — der Hinweis sei mir erlaubt — seit der Barockzeit nicht mehr komponiert worden ist. Das Stück war früher bei Sirius im Großformat erschienen. Heinrichshofen bringt es in einer handlicheren Ausgabe heraus; helleres Papier und moderne Kopiertechnik verbessern dazu die Lesbarkeit des im Druckbild gleichgebliebenen Notentextes. Neu ist der Zusatz "für Violine/Violoncello". Wir Bläser aber sind froh über die ursprüngliche Disposition, denn die

Komposition mit den linear gestaltenden Melodieinstrumenten und der rhythmisch-harmonischen Abrundung durch das Cembalo kommt den Registerfarben und Artikulationsmöglichkeiten der Blasinstrumente sehr entgegen.

Erster und dritter Satz, beide mit rezitativischen Einleitungen beginnend, sind tänzerisch beschwingt bei flüssiger kontrapunktischer Arbeit und aufgelokkerter Phrasierung. Der langsame Satz, ein Affettuoso, fordert bei großer Linienführung zu freier Gestaltung auf.

In technischer Hinsicht ist das Trio nicht allzu schwer, und auch das wird dazu beitragen, daß es vielen Musikanten Freude bereiten wird.

Eberhard Buschmann

Konzertante Fagottmusik des 18. Jh.

François Devienne: Six duos concertants, op. 3, pour deux bassons, hsg. von M. Allard. Verlag Billaudot, Paris (BRD: Großsortiment D. Zimmerhansl, München)

Mit diesen Duos (im Schwierigkeitsgrad der mittleren Oberstufe) schließt Devienne satztechnisch an das Konzert für zwei Baßinstrumente von Couperin und die Fagott-Duos von Telemann an, denn im Gegensatz etwa zu den Sonaten für zwei Fagotte von Ozi, in denen jede Stimme von Anfang bis Ende die eine ihr zugedachte Rolle spielt, bekommt hier jeder der beiden Partner abwechselnd Solo- und Begleitaufgaben. Zudem ist Deviennes Musik flüssig, virtuos, durchsichtig im Satz und abwechslungsreich in ihren Farbwirkungen, und deshalb scheint sie mir nicht nur als Unterrichtsstoff geeignet zu sein: zumindest die Nummern 2, 3 und 5 halte ich für stark genug, auch im Konzertsaal zu bestehen.

Der Herausgeber hat die Duos ganz nach seiner persönlichen musikalischen Vorstellung eingerichtet. Jeder musikalische Bogen ist genau gekennzeichnet, jeder Schwerpunkt angezeigt, die jeweilige Begleitstimme abgestuft. Der Spieler muß nicht selber hören, wohin die Musik geht, vielmehr wird er auf eine einzige Lösung festgelegt, und das muß natürlich zwangsläufig seine Eigeninitiative hemmen. Dabei wäre hier durchaus die Gelegenheit zu nutzen gewesen, aus der Schule von Ozi einige Hinweise zur Aufführungspraxis zu geben.

Ein Kuriosum am Rande: Im vierten Duo findet sich eine Parallele zu einem anderen Werk Deviennes, dem Fagottkonzert in B-dur, das früher einmal als zweites Konzert von Mozart herausgegeben worden war. Das dritte Thema des zweiten Duosatzes ist identisch mit einem Seitenthema des letzten Satzes im Konzert.

Antonio Vivaldi: Konzerte für Fagott und Orchester F-dur (FVIII Nr. 19) und B-dur (FVIII Nr. 35), für Fagott und Klavier bearb. und hsg. von M. Allard. Verlag Billaudot, Paris (BRD: Großsortiment D. Zimmerhansl, München)

Von den 36 Fagottkonzerten Vivaldis hat der Herausgeber zwei sehr schöne, formal und musikalisch allerdings recht gegensätzliche Werke ausgewählt. Das B-dur-Konzert erfreut durch virtuose Gestaltung und rhapsodische Form seiner Ecksätze. Barocke Spielfiguren, Sprünge, Triller und Passagenketten stellen einige Anforderungen an den Solisten. Der Solopart geht auch nicht ein auf die Thematik der Tutti-Vor- und -Zwischenspiele: mit immer neuen Einfällen übernimmt der Solist die Führung und wird jeweils nur kurz vom Tutti unterbrochen, das aber durch Festhalten an seiner Motivik den Satz zusammenhält.

Das Konzert in F-dur bietet ein anderes Bild. In allen drei Sätzen in dreiteiliger Form sind Solo und Tutti wohlausgewogen aufeinander abgestimmt. Dabei kommt es im letzten Allegro zu einer reizvollen Verklammerung des vom Tutti gespielten Marsches

Sie wollen Renaissance-, Barock- oder Klassische Musik spielen. Auf einem eigenen Instrument mit Klang und Spielweise, für die die Musik so perfekt geschrieben ist. Sie suchen ein Cembalo, eine Viola da gamba, eine Barockoboe, ein Krummhorn oder vielleicht "nur" eine Blockflöte.

Sie hören Konzerte und Platten.

Sie gehen in Musikgeschäfte.

Sie sprechen mit Dozenten und Interpreten.

Zum Schluß besuchen Sie Werkstätten, von "Bausätzen-Zusammenbauern" bis Meisterateliers in ganz Europa, oder Sie verlassen sich auf einen Rat.

Sie bestellen

Und dann müssen Sie lange warten und fragen sich, was Sie eigentlich wollten. Erfahrungen sammeln tat und tue ich für Sie.

Reisen tat und tue ich für Sie.

Warten tat ich für Sie.

Einen guten und vernünftigen Kompromiß zu schließen, dabei kann ich Ihnen helfen. Und dann können Sie, wenn es wirklich nötig erscheint, immer noch . . . warten.



oude muziekinstrumenten, originelen en kopieën restauraties - reparaties - koopadviezen - verhuur hombergstraat 30 st. joost-echt tel.: 04754-2746 mit dem Perpetuum mobile des Soloinstruments. Der Mittelteil ergänzt mit einem rhythmisch nervigen Thema die fröhliche Stimmung dieses Satzes.

Die Klavierstimme ist sehr gut arrangiert und übersichtlich angelegt. Dem Verlag gebührt ein Kompliment für die saubere und großzügige, gut lesbare Ausgabe.

Jedoch hat Allard auch hier eine bis ins einzelne von Dynamik und Phrasierung gehende Bezeichnung seiner musikalischen Auffassung gegeben. Bei aller Wertschätzung seiner Interpretation, die ich von der Schallplatte her kenne — ich meine, auch der Fagottist sollte seine Urtextausgabe haben, die zwar Hinweise (z. B. auf die Ausführung von Verzierungen) enthält, aber doch auch Interpretationsspielraum hieret.

Eberhard Buschmann

stehen, oder wenn der 2. Satz durch rhythmische Reihen bestimmt wird. Perspektivische Verengung und Erweiterung im horizontalen Minimal- und Maximalbereich, wenn drei Akkordtöne sich zu einem Ton verdichten, wenn Soli sich aus dem Tutti lösen und, inmitten ihrer Freiräume von den ihnen "zugeordneten" Tuttigruppen getragen, alle Varianten von Spieltechniken ausschöpfen können. Varianten im Sinne von Klangfarbenwechsel, Flatterzunge, Blasdrucknuancen, Mehrklänge bis zum Vierklang, Glissandi verschiedenster Art an den sensitiven Punkten des Improvisatorischen und Aleatorischen. Punkte des Ein- und Ausschwingens, des Ein- und Auslassens, wo immer man hinsieht und hinhört — überall ist die hohe Kunst der Balance gegenwärtig.

Konrad Lechner

Hohe Kunst der Balance

Wolfgang Fortner: Prismen, für Flöte, Oboe, Klarinette, Harfe, Schlagzeug und Orchester. B. Schott's Söhne, Mainz. Ed.-Nr. 6654, Partitur DM 32,—, Aufführungsmaterial leihweise

Die Verwendung neuester Blastechniken innerhalb eines zum Orchester kontrastierenden Solistenensembles hätte einem Geringeren als Wolfgang Fortner zum Verhängnis werden können etwa im Sinne eines dodekaphonisch frisierten Concerto grosso oder einer aleatorisch aufgelockerten konzertanten Symphonie. Aber Fortners Idee, das "Tonmaterial im Sinne des Prismatischen mannigfachen Spiegelungen" zu unterwerfen, brachte eines seiner bedeutendsten Orchesterwerke zutage, das zudem besonders für die Solisten überaus reizvoll ist, denn von den jeweiligen "zentralen Mitteltönen" und ihren nach oben und unten gespielten Intervallen aus ergeben sich Spannungen bis in die feinsten virtuosen Verästelungen der Solopartien, Spannkräfte in die Höhe, Tiefe und Breite des rund 22 Minuten dauernden zweisätzigen Werkes.

Auffallend ist die Zahl 3, nicht nur bezüglich der Orchestergruppierung, sondern besonders in der Art, wie verminderte und übermäßige dreistimmige Klänge vertikal und horizontal dank ihrer immanenten Symmetrie sich über das Werk verteilen. So werden gleich zu Beginn drei sukzessiv auftretende auf 3 Streichergruppen verteilte verminderte Akkorde zu einem neuntönigen Amalgam, das vom "background" der vorausgehenden improvisatorischen sechs Töne "umhüllt" wird. Dreifachspiegelungen von verminderten Akkorden auch im nächsten Klang. Spiegelungen im Horizontalbereich, wenn z. B. Satzende und -beginn im Verhältnis des Krebses zueinander

Neueingänge

Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel

- J. S. Bach: Sechs Sonaten nach BWV 525—530 f. Fl. u. obl. Cembalo. Heft III: Sonaten 5 und 6 (BA 6803)
- G. Boni: Drei Sonaten f. Fl. und b. c. (HM 228)
- W. Michel: Multiplikationsspiel, f. Fl. u. elektr. Zubehör (BA 6181)
- Deklamation, f. Fl. solo (aus Multiplikationsspiel) (BA 6182)

Bote & Bock, Berlin — Wiesbaden

- N. Linke: Kleine Suite für Myriam, f. Sopran- oder Alt-Blfl. oder Querflöte (B & B 22642)
- W. Ludewig: Reflexionen. Fünf Psychogramme f. Fl., Vc. u. Klav. (B & B 22705)

Verlag Doblinger, Wien - München

Slowenische Volks- und Kinderlieder (Fortin) f. 3 Blfl. (04 360)

J. Takács: An Pan. Zwei Stücke f. 4 Klar., op. 87 (05 332)

Musikverlage Hans Gerig, Köln

- G. Bialas: Moments musicaux III, f. Klar., Vc. und Klav. (HG 1240)
- W. Vogel: Hörformen, f. Holzbl.-Quartett (HG 1216)
- J. Wildberger: Retrospective II, f. Fl. solo (HG 983)

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

- W. Byrd: Tänze und Fantasie f. Blfl.-Quartett (N 1362)
- M. F. Cannabich: Sonata e-moll f. Fl. und b. c. (N 1349)
- D. Dorward: Concert-Duo f. Sopran-Blfl. u. Cemb. (N 1427)
- P. Heilbut: Übungen f. Blfl.-Quartett (N 3430)
- P. Hoch: Zeilen, f. Sopran-Blfl. solo (N 1441)

- N. Linke: Auf nach Gogolin. Folkloristische Tänze und Stücke f. S., A. u. T-Blfl. (N 1438)
- P. v. Winter: Konzert d-moll f. Fl. und Klav. (Anspacher). (N 8946)
- G. Henle Verlag, München
- L. v. Beethoven: Serenade f. Fl., Vl. und Vla., op. 25 (Urtext, Nr. 300)
- J. Haydn: Klaviertrios, Bd. III = Flötentrios (Urtext, Nr. 284)

McGinnis & Marx Music Publ., New York

- A. Besozzi: Sonata a 3 op. VII/6 f. 2 Ob. und Fag. (No. 139)
- P. Hindemith: Concertpiece for 2 Alto Sax. (No. 134)
- B. Johnston: Duo for Fl. and String Bass (No. 130)
- A. Reicha: Recitative and Rondo for Engl. Horn and Piano (No. 138)
- Ch. Whittenberg: Iambi, f. 2 Ob. (No. 135)
- C. F. Peters, Frankfurt a. M.
- H. Genzmer: Trio f. Fl., Fag. (Vc.) u. Cemb. (EP 8344)
- J. Chr. Pepusch: Drei Sonaten f. Alt-Blfl. und b. c. (EP 12805)
- G. Ricordi & Co., Mailand München
- C. Cormier: Sechs Sonatinen f. 2 Alt-Blfl. u. Fag. (132312)

- S. Sciarrino: Siciliano, f. Fl. u. Cemb. (132374)
- B. Schott's Söhne, Mainz
- I. Ch. Bach: Drei Sonaten f. Fl. und Vl. (ANT 5)
- R. Keiser: Konzert D-dur f. Fl. (Ob.), Streicher und b. c. (KA, FTR 43)
- N. Simrock, Hamburg-London
- M. Yost: Konzert B-dur f. Klar. und Orch. (Michaels). (KA, EE 2969)
- H. Spengler, Karlsruhe

Musica antiqua a tre (Karlsruher Consort-Repertoire)

Wilhelm Zimmermann, Frankfurt a. M.

- J. Chr. Fr. Bach: Quartett Nr. 2 f. Fl., Vl., Vla. und Baß (Vc.) (ZM 1945)
- J. S. Bach: Sechs Suiten f. Fl. solo (Michael). Nr. 3 und 4 (ZM 1982/1983)
- F. Krommer: Konzert Nr. 1 G-dur, op. 30, f. Fl. u. Orchester. Ausgabe f. Fl. u. Klav. (ZM 1979)
- J. Küffner: 3. Potpourri aus "Tancred", op. 103 (ZM 1992)
- A. Leicht: Sonate f. Fl. und Orgel (ZM 1939)
- Kleine Suite nach Cembalostücken von Purcell (Pillney). (ZM 1993)
- C. Reinecke: Ballade op. 288 f. Fl. und Klav. (ZM 1991)

SCHALLPLATTEN

Bläsermusik des Barock

Bläsermusik des italienischen Frühbarock. Werke von Banchieri, Bassano, Frescobaldi, Gussago, Riccio und Vinci. FSM 53 008

Bläsersonaten des Barock. Werke von Fasch, Heinichen, Vivaldi, Zachow und anderen. FSM 05 006

Günther Höller (Block- und Traversslöte), Alfred Sous (Barockoboe), Walter Stiffner (Dulcian und Barockfagott), Wolfgang Eggers (Viola da gamba) und Rudolf Ewerhart (Orgel und Cembalo).

FONO-Schallplatten-Gesellschaft, Münster

Die Zusammenstellung von Fantasien, Canzonen und Sonaten aus der Zeit von 1585 bis 1634 macht den allmählichen Wandel von Form und Stil um die Jahrhundertwende deutlich. In den beiden dreistimmigen Fantasien von Bassano und einem Ricercar von Pietro Vinci (1591), den ältesten Beispielen, wird das kunstvolle polyphone Linienspiel durch die farbige Instrumentierung sehr wirkungsvoll unterstützt. Klanglich besonders eindrucksvoll ist die Kombination von Instrumenten in gleicher Lage: Tenorblockflöte, Altpommer, Altdulcian und Sopranflöte, Dis-

kantgambe und Diskantpommer. Bei Adriano Banchieri ist die chromatische Thematik reizvoll und in der 2. Fantasie die Gegenüberstellung des Tutti der vier Melodieinstrumente einerseits und der Orgel als Soloinstrument andererseits. In der Sonata "La Fontana" von Cesario Gussago (1608), die vielleicht ein klein wenig lebhafter hätte sein können, erscheint trotz des nur vierstimmigen Satzes eine Art Mehrchörigkeit durch das Abwechseln von zwei oder drei hohen und tiefen Stimmen.

Die fünf Canzonen für ein bis vier Instrumente und Continuo von Giovanni Battista Riccio (1620) bestechen durch die vielfältigen Klangfarben; besonders reizvoll ist das Wechselspiel zwischen Sopranblockflöte und Baßdulcian als Soloinstrumenten, wenn auch der Abstand der beiden Instrumente sehr groß erscheint und vielleicht durch ein etwas helleres Orgelregister besser zu überbrücken wäre. Die Canzon a una verlangt ausdrücklich Flautino als Soloinstrument, wahrscheinlich erstmals in der Sololiteratur für Blockflöte. Besonderheiten sind auch die Anwendung des Tremolo für Blasinstrumente und Echowirkungen bei den konzertierenden Stimmen.

Originelle Beispiele früher Instrumentalmusik

GIOVANNI BATTISTA RICCIO (um 1600)

Canzoni da sonare a 1-4 voci con basso continuo

Nach den Stimmbüchern in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. herausgegeben von Rudolf Ewerhart

Heft I (Ed. Nr. 2092, DM 9,50): Canzon a una, für Flautino (Sopranblockflöte) oder Cornetto (Zink) / Canzoni "La Rizza"

und "La Grileta", für 2 Violinen

Heft II (Ed. Nr. 2093, DM 16,50): Canzon "La Grimaneta, con

I Tremolo" für Elaurine und Fagott / Canzon "La Finesta"

Heft II (Ed. Nr. 2093, DM 16,50): Canzon "La Grimaneta, con il Tremolo", für Flautino und Fagott / Canzoni "La Finetta", "La Savoldi" und "La Pichi, in Ecco con il Tremolo", für Violine und Posaune

Heft III (Ed. Nr. 2094, DM 7,—): Canzon "La Rubina", für 2 Violinen oder Cornetti (Zinken) und Posaune Heft IV (Ed. Nr. 2095, DM 22,—): Canzoni "La Moceniga, in Ecco" und "La Zaneta", für 2 hohe (Violinen) und 2 tiefe Instrumente (Posaunen)

Heft V (Ed. Nr. 2096, DM 24,-): Canzon "La Rosignola, in Ecco" und Sonata, für Instrumentalquartett

Die Hefte IV und V sind soeben erschienen!

VERLAG · 3100 CELLE

MOECK

Die Canzonen bestehen wie bei Frescobaldi aus mehreren in Charakter und Tempo kontrastierenden Teilen. Die Tempoübergänge sind überzeugend gestaltet, die Auszierungen geschmackvoll und nicht überladen. Der Dulcian wird sehr dezent geblasen, hat eine wunderbare Verschmelzungsfähigkeit und wirkt manchmal wie ein Orgelregister. In der Verbindung mit Gambe und Orgel (Frescobaldi, La Diodata) wäre vielleicht ein wenig Aufhellung des Klanges durch ein anderes Orgelregister denkbar. Insgesamt bestechen die Farbigkeit der Instrumentierung, der reizvolle, etwas herbe Klangcharakter der historischen Instrumente und die Akkuratesse in Intonation und Zusammenspiel.

Auf der Platte mit Bläsersonaten des Barock spielen die Interpreten barocke Originalinstrumente bzw. Kopien davon. Die Aufnahme erfolgte, wie die eben besprochene, im Kapitelsaal der Abtei Brauweiler, der akustisch sehr günstig erscheint, da der Eigenklang der Instrumente sich voll entfalten kann und ein Raumgefühl entwickelt wird, ohne daß auch nur eine der schnellen Sechzehntel-Passagen verschwimmt. Das Barockfagott ist sowohl als Continuo-Instrument zu hören als auch in virtuosen Solo-Partien (Vivaldi, Sonate a-moll für Altblockflöte, Fagott und b. c.; Zachow, Sonate F-dur für Oboe, Fagott und b. c.). Walter Stiftner gelingt alles gleich überzeugend: bril-

lante Passagen und Akkordfiguren; blitzsaubere Oktavsprünge in Sechzehntel-Triolen über lange Strekken in allen Lagen des Instrumentes; das "quasi arpeggiando" im dritten Satz der Vivaldi-Sonate, wo die schnellen gebrochenen Akkorde einen wunderbar weichen Untergrund für die melodieführende Altblockflötenstimme bilden; und schließlich ein ausdrucksvolles cantables Spiel, das besonders reizvoll ist im Wechselspiel mit den anderen Soloinstrumenten - der Oboe in der Sonate von Friedrich Wilhelm Zachow und der Altblockflöte in der Kanon-Sonate von Johann Friedrich Fasch, die in dieser Originalbesetzung viel überzeugender wirkt als in der zumeist praktizierten Kombination von Blockflöte und Violine. Die liebenswürdige F-dur-Sonate von Friedrich Wilhelm Zachow, dem Lehrer Georg Friedrich Händels, stellt ebenfalls hohe Anforderungen an die beiden konzertierenden Instrumente, die völlig gleichberechtigt behandelt sind: lebhaftes Figurenspiel, ausdrucksvolles legato, Ausnutzung auch der exponierten Lagen der Instrumente.

In den Sonaten von Johann David Heinichen und Johann Gottlieb Janitsch ist die Gambe als Soloinstrument einbezogen. Wolfgang Eggers spielt ein Tielke-Instrument von 1702, dessen obertonreicher Klang die Farbpalette entscheidend bereichert, zumal der gesamte Tonumfang ausgenutzt wird. Besonders apart ist das Wechselspiel mit der Traversflöte und der Oboe in der D-dur-Sonate von Janitsch, einmal in der hohen Lage neben den Blasinstrumenten, zum anderen in deren Ablösung und Erweiterung in die tieferen Register. Rudolf Ewerhart begleitet auf einem Cembalo von Martin Saßmann (Kopie nach Chr. Zell), dessen Register zu den verschiedenen Farben der Oboe und der Travers- und Altblockflöte geschickt gewählt sind.

Beide der hier genannten Schallplatten können als Bestätigung dafür dienen, wie entscheidend der Klang originaler Instrumente oder deren Kopien die Wirkung der Kompositionen aus der betreffenden Zeit steigern kann, sie farbiger und interessanter macht.

Ilse Hechler

Musik in Herrenhausen, Folge 2. Wilfried Berk (Klarinette) und Elisabeth Seiz (Klavier) spielen Werke von Weber, Boieldieu und Schumann. 1 LP Φ 30 cm, Ausl. Nr. 666521; Verlag und Vertrieb: Leuenhagen & Paris, Lister Meile 39, 3000 Hannover

Wilfried Berk wurde 1940 in Rio de Janeiro geboren und nach zahlreichen Auszeichnungen im Mutterland 1967 als DAAD-Stipendiat nach Deutschland geschickt. Heute lehrt er, laut Plattenhülle, an der Städtischen Musikschule in Hannover. Seine Partnerin Elisabeth Seiz unterrichtet gleichfalls dort. Sie war Schülerin von Richter-Haaser und Karl Engel. Es gibt also beiderseits positive Grundlagen für eine gute künstlerische Ausbildung. Als positiv ist auch zu vermerken, daß der Verlag Leuenhagen & Paris jungen Künstlern die Chance einer ersten Schallplattenaufnahme bietet und dazu noch um eine ausgesucht gute Aufnahmetechnik bemüht ist. Alles andere freilich, was dann noch auf den erwartungsvollen Schallplattenkonsumenten einströmt, ist leider nicht mehr so erfreulich.

Zwar zeigt die Werkzusammenstellung Geschmack und Anspruch, doch sind beide Interpreten den gewählten Stücken weder musikalisch noch vor allen Dingen technisch gewachsen. Webers anspruchsvolles und hochvirtuoses Duo op. 48 verlangt vom Klarinettisten ein Höchstmaß an tonlicher Ausgeglichenheit, und der Ton sollte rund, klar und geschmeidig sein. Berk bringt bedauerlicherweise diese Voraussetzungen nicht mit. Sein Ton ist grob und breit, die Staccati sind fast immer zu offen, die Klangfarbe wirkt oft verletzend, und bei schwierigen Bindungen schleichen sich Untertöne ein. Mit Sicherheit bläst Berk zu schwere Blätter, so daß z. B. Charakterbezeichnungen wie "lusingando" nicht mehr ausführbar sind. Außerdem kann im ersten Satz von einem



Neuausgaben für Flöte und Gitarre

JOHANN SEBASTIAN BACH
Sonata III E-dur BWV 1035

Herausgegeben von Ferdinand Uhlmann In Vorbereitung

ERNST GOTTLIEB BARON

Sonate

Herausgegeben von Philippe Meunier EB 6720 DM 8.—

FERDINANDO CARULLI

Nocturno op. 190

Herausgegeben von Philippe Meunier EB 6698 DM 14,—

ANTON DIABELLI Drei Stücke EB 6671 DM 7,50 CASPAR FÜRSTENAU

12 Stücke

Herausgegeben von Frank Nagel EB 6746 DM 18,—

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Sonate e-moll EB 6744 DM 7.50

FRANCESCO MOLINO

2. Nocturne op. 38

für Flöte (Violine) und Gitarre EB 6758 DM 10,—

HEINRICH-ALOYS PRAEGER

Introduktion, Thema und Variationen für Flöte (Violine) und Gitarre Herausgegeben von Philippe Meunier EB 6697 DM 14,—

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

"Allegro con fuoco" keine Rede sein, was nicht zuletzt seiner Partnerin zuzuschreiben ist, die das Duo keineswegs fuoco, sondern geradezu gemütlich anfängt. Relativ am besten gelingt noch der letzte Satz, obwohl die Wiedergabe auch hier auf gar keinen Fall dem Geiste des Weberschen Meisterwerks entspricht.

Besser gerät dann die Sonate Es-dur von Boieldieu, durch deren Ersteinspielung die vorliegende Aufnahme überhaupt erst gerechtfertigt ist. Um Schumanns Fantasiestücke zu deuten, fehlt den Interpreten aber wieder wie bei Weber das musikalische Rüstzeug.

Berk und seine Partnerin wären gut beraten, wenn sie bei der Auswahl ihrer Programme vorsichtiger wären und nicht mit Standardwerken begännen, die auf dem internationalen Plattenmarkt bereits in erstklassigen Interpretationen vorliegen. Im übrigen muß man die bläserische Begabung Berks im Prinzip durchaus positiv beurteilen, wenn man eine Reihe gut angelegter Kleinigkeiten dieser Einspielung zu Rate zieht. Um so mehr sollte er nach Vervollkommnung seiner Tonkultur streben und sich auch allgemeinmusikalisch weiterbilden.

Schließlich noch ein Wort zum Cover-Titel "Musik in Herrenhausen". Er leitet sich ab von den allsommerlichen Veranstaltungen in den Herrenhäuser Gärten bzw. im dortigen Palais. Eine Verbindung zwischen den Komponisten und dem damaligen hannoverschen Hof soll zumindest im vorliegenden Falle nicht suggeriert werden. Vielleicht würde ein andeutendes Wort auf der Plattentasche dazu beitragen, mögliche Mißverständnisse dieser Art von vornherein auszuschließen.

Folklore international (Musik aus England, Griechenland, Israel, Polen, Rußland und Schweden). Barbara Husenbeth (Blockflöte) und Gerhard Hübner (Gitarre). Christophorus-Verlag, Freiburg; SCGLV 73783, DM 20,—

Daß man Folklore nicht nur auf den bislang bekannten Volksinstrumenten spielen kann, zeigen die beiden Interpreten Barbara Husenbeth und Gerhard Hübner auf dieser neuen Langspielplatte. Sie stellen hier teils bekannte, teils unbekanntere Lieder und Tänze aus England, Griechenland, Israel, Polen, Rußland und Schweden auf den "Kulturinstrumenten" Blockflöte und Gitarre vor. Diese Besetzung allein aber wäre noch keine Gewähr für wirkliche Folklore, d. h. ursprüngliches, teils improvisiertes und vor allem mitreißend rhythmisches Spiel, wie es hier gezeigt wird. Die Blockflöte wirkt lediglich an einigen Stellen (wie z.B. in "Pakad Adonai", im langsamen Teil) "über ihre Verhältnisse geblasen"
— wegen eines zu dicken, etwas aufdringlichen Vibrato. Die Gitarre bleibt meist sehr dezent im Hintergrund, was nicht immer so sein müßte. Doch insgesamt erweisen sich beide Interpreten, sowohl was Spielwitz, Technik und Stilgefühl als auch das Zusammenspiel betrifft, als sehr versiert.

Durch eine geschickt zusammengestellte Folge von Liedern und Tänzen verschiedenen Charakters wird jede Eintönigkeit vermieden. Zu einem Mehr an Farbigkeit des Klangbildes trägt auch der Einsatz von Bongos, Gong sowie einer zweiten Flöte (im Playback-Verfahren aufgenommen?) bei. Die aufnahmetechnische Qualität ist im ganzen als gut zu bezeichnen, allerdings stören bei der Blockflöte einige schlecht ausgesteuerte Töne an sehr exponierten Stellen, die ein Zischgeräusch zur Folge haben. Für viele Folklorefreunde wäre es sicherlich interessant gewesen, auf der Plattenhülle oder in einer Beilage zu erfahren, woher die Interpreten ihre Vorlagen bezogen haben, um sich - animiert durch diese Einspielung - selbst einmal mit dieser erfrischend ursprünglichen Musik aktiv auseinandersetzen zu b. b. können.

Neueingänge

Tomaso Albinoni: Musiche veneziane für 2 Oboen und Orchester (Goritzki, Müller-Brincken; Accademia instrumentalis Cl. Monteverdi; Dähler, Hirsch). Claves D 601

Peter-Lukas Graf spielt französische Flötenkonzerte (Werke von Devienne und Ibert). Claves P 501

Joseph Haydn — Seine Schüler und Freunde (Consortium classicum). Electrola 185-30663/67

Italienische und englische Barockmusik für Blockflöte (Flageolet), Gambe und Laute (Steinmann, Savall, Skeith). Claves P 615

Musik für Gesang und Flöte. Werke von Händel, Rameau, J. S. Bach, Frank Martin, Roussel und Ravel (Kathrin und P.-L. Graf, R. Altwegg, M. Kobayashi). Claves P 604

Schubert — Beethoven. Franz Schubert: Variationen über "Trockne Blumen"; L. v. Beethoven: Sonate B-dur für Flöte und Klavier (P.-L. Graf, M. Kobavashi). Claves P 510

G. Ph. Telemann: Sonaten und Fantasien für Blockflöte u. Cembalo (Kneihs, Radulescu). Christophorus Wie einst in schönen Tagen. Salonmusik der Gründerzeit für Gesang, Flöte, Violoncello und Klavier (Berberian, Zöller, Boettcher, Canino). Electrola 187-30681/82

LESER-FORUM

G. Ditting, Kiel: "In Nummer 1/77 wird auf S. 228 die Firma Körber als Hersteller historischer Holzblasinstrumente genannt. Können Sie mir bitte deren Anschrift mitteilen? Überhaupt wäre es für die Leser von TIBIA, die sich für historische Instrumente interessieren, wünschenswert, einmal einen Überblick über die derzeit tätigen Hersteller auf diesem Gebiet zu bekommen..."

TIBIA: Die gewünschte Adresse lautet: Fa. G. Körber, Filandastr. 29, 1000 Berlin 41. Im übrigen wollen wir Ihre Anregung gern weiterverfolgen. Vorerst dürfen wir verweisen auf das "Register of Early Instruments and Makers", das eine solche Zusammenstellung bietet. Es lag der Oktobernummer 1976 der Zeitschrift EARLY MUSIC bei. (Zu beziehen durch Oxford University Press, Press Road, Neasden, London NW 10 ODD)

Gerhard Thiedemann, Berlin: In einem Konzert mit alter Musik habe ich eine der bekannten Triosonaten von Bach auf einer Flöte (Barock-Kopie) mit der Stimmung a' ca. 400 Hz gehört. Der Eindruck war ungewöhnlich schön. Leider kann man ein solches Instrument bei privatem Musizieren üblicherweise nicht verwenden der heutzutage üblichen Stimmung a' = 440 Hz wegen. Die Frage ist, ob man es auf den Normstimmton bringen kann bzw. warum das nicht möglich sein soll. Natürlich kenne ich den Einwand, mit der Veränderung eines Instruments ändere sich auch sein Toncharakter. Aber ist denn schon einmal versucht worden, das Problem positiv zu lösen?

TIBIA: Die Frage geht dahin, ob man die betreffende Flöte sowohl in tiefer als auch in hoher Stimmung spielbar machen könne. Das ist schon im 18. Jahrhundert versucht worden mit Hilfe auswechselbarer Mittelstücke, jedoch ist das nur eine halbe Lösung Das Instrument in tiefer Stimmung ist ungefähr 3 cm länger als das in hoher. Dementsprechend ist der Abstand von Griffloch zu Griffloch weiter, und auch die Innenbohrung ist etwas größer. Um nun ein solches Instrument in mehreren Stimmungen spielbar zu machen, müßte man einen ganz kunstvollen Schiebemechanismus erfinden. Dann allerdings dürfte es billiger sein, sich zweier Instrumente zu bedienen.

Die Flöte, die Sie gehört haben, ist nach unserem heutigen Normstimmton eine h-Flöte und hat ein so anderes Timbre, das man nicht einfach auf eine c-Flöte proportionaler Mensur übertragen kann. Jede Ton-

»MUSIC FOR RECORDERS«

Eine Werkreihe der Associated Music Publishers, Inc., New York, für Blockflöten-Ensemble, herausgegeben von LaNoue Davenport

Alfonso FERRABOSCO II (ca. 1575–1628): Three Fantasias. Für Quartett (SATB) gesetzt von J. Evan Kreider.

Partitur und Stimmen 11,-

Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643): Canzona on "Romanesca". Für Quartett (SATB) und Tasteninstrument gesetzt von Colin Sterne.

Partitur und Stimmen 8,30

"HARMONICE MUSICES ODHECATON" (1501). Zehn Stücke alter Niederländer, für Quartett und Quintett gesetzt von LaNoue Davenport.

Spielpartitur 12,-

Erich KATZ: Toccata for Recorder Consort (SATB).

Partitur und Stimmen 10,-

Josquin DES PREZ (ca. 1450—1521): "Ecce tu pulchra es". Motette für Quartett (SATB oder SAAT) gesetzt von Erich Katz.

Partitur und Stimmen 7,—

In großzügigem Format und erstklassiger Ausstattung. Alleinauslieferung für D, DDR, CH, B, NL:

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

lage hat ihr eigenes Timbre. Was aber beim Klangeindruck hinzukommt, sind das begleitende Cembalo wie auch die Streichinstrumente, die in alter Stimmung weniger Saitenspannung, d. h. weniger Obertönigkeit haben.

Gunther Joppig, Wrangelstraße 24, Hamburg 20: Mit Übersendung der neuen Abo-Rechnung wird deutlich, daß Ihre Publikation nun ein Jahr besteht, und es ist zu hoffen, daß das derzeitige Konzept auch weiterhin durchgehalten werden kann. Allerdings wünscht man sich nach vier Flötistenportraits auch einmal eins "über die Oboisten, Fagottisten, Klarinettisten", wie es in der Vorrede zu 1/76 von Hermann Moeck heißt. Die historischen Beiträge lesen sich teilweise wie Gelegenheitsaufsätzchen, die dazu noch sehr lückenhaßt recherchiert sind . . .

Unter den Nachrichten hat mich besonders das Foto vom Kontrabaß-Saxophonisten (1/77) interessiert. Ganz so selten, wie angegeben, sind Kontrabaßsaxophone jedoch nicht. Eine weitere Abbildung ist bereits in "The Instrumentalist" im Januar 1967 mit dem Saxophonisten Sigurd Rascher zu finden. Die Firma Orsi, Mailand, führt auch heute noch Kontrabaß-

saxophone in ihren Katalogen.

Erlauben Sie mir, aus meiner Sammlung eine Rarität vorzustellen, die nach gemeinschaftlicher Restaurierung durch den Holzblasinstrumentenmacher Richard Müller und den Blechblasinstrumentenbaumeister Heinrich Thein - beide in Bremen ansässig wieder spielbar geworden ist: Ein Kontrabaßsarrusophon in Es. Es ist das einzige mir bekannte Exemplar dieser Stimmung in Deutschland. Meine Sammlung historischer und moderner Holzblasinstrumente umfaßt an Raritäten weiterhin u. a. ein Sopransarrusophon, ein Baßsaxophon, ein Sopransaxophon der Firma Sax, den wohl letzten Oboensatz der Firma Heckel, ein Heckelphon, eine As-Klarinette und ein Kontrafagott, um nur einiges zu nennen. Dabei verstehe ich es als meine Aufgabe, alle Instrumente der Sammlung in spielfähigem Zustand zu erhalten, so daß sie jederzeit von mir oder anderen Musikern in Musikaufführungen gespielt werden können. So hat z. B. der Komponist Hansjoachim Hespos in seinem



Kontrabaßsarrusophon (Sammlung Joppig)

"Triadischen Ballett", dessen Uraufführung während der diesjährigen Berliner Festwochen bevorsteht, neben anderen seltenen Blasinstrumenten auch dem Kontrabaßsarrusophon einen Part zugewiesen.

TIBIA: Obiges ist ein Auszug aus einem Brief, den wir im März d. J. erhalten haben. Wir danken dem Verfasser für seine Stellungnahme zu vier Nummern unserer Zeitschrift. Unsere Leser aber wird besonders der Instrumentensammler und Musiker interessieren, dessen Informationen wir hier gern mitteilen. (Red.)

Internationale Sommerakademie für Kammermusik Hitzacker

4. bis 25. September 1977 im Jagdschloß Göhrde, 3139 Metzingen 2

Fortgeschrittene junge Musiker studieren Kammermusik für Klavier, Streichund Blasinstrumente (Gasthörer in begrenzter Anzahl zugelassen)

Leitung: Friedrich von Hausegger, Hans Leygraf, Jost Michaels

Anmeldung bis spätestens 15. Juli 1977 per Adresse Staatliche Hochschule für Musik und Theater, Emmichplatz 1, 3000 Hannover

NACHRICHTEN

Komponisten, Interpreten

Eine Version für Klarinette, Horn, Fagott und Streichquintett seiner Komposition "Tierkreis" (Zodiac) schrieb Karlheinz Stockhausen speziell für das Oktett der Berliner Philharmoniker. Die Uraufführung fand im April d. J. in New York statt. Anschließend absolvierte das Ensemble mit diesem Werk eine US-Tournee.

Hans-Martin Linde schrieb eine Canzonetta für einen Blockflötisten und spielte deren Uraufführung am 30. Januar 1977 in Basel. Die Deutsche Erstaufführung findet während der diesjährigen Kasseler Musiktage statt.

Im Rahmen der Ludwigsburger Schloßfestspiele, die von Mai bis Oktober stattfinden, gastieren u. a. am 17. September Heinz Holliger (Oboe) und Jürg Wyttenbach (Klavier) mit einem Duo-Abend sowie am 8. Oktober Hans Martin Linde (Querflöte) und Rudolf Scheidegger (Hammerklavier) mit Romantischer Musik. Details und Kartenbestellungen über Ludwigsburger Schloßfestspiele, Postfach 1022, 7140 Ludwigsburg.

Verbände und Arbeitskreise

AMJ-Blockflötenlehrgänge

Der Arbeitskreis für Musik in der Jugend (AMJ) veranstaltet neben anderem Blockflötenlehrgänge, die von der Frankfurter Musikpädagogin Doris Hofer geleitet werden. Auf einen Interpretationslehrgang, der vom 24. bis 26. Juni im Haus der Begegnung in Königstein (Taunus) stattfindet, folgen vom 22. bis 28. August in der Schule Willstätt-Sand bei Offenburg ein Lehrgang für Blockflöten-Spielkreisleiter und Blockflötenspieler mit einer Einführung in Notation und Spieltechnik zeitgenössischer Musik, der Diskussion von Interpretationsfragen und mit Ensemblespiel und Einzelunterricht, und vom 23. bis 25. September in der Freizeitstätte Schloßborn (Taunus) ein Lehrgang für Methodik, Spieltechnik und Ensemblespiel. Näheres durch Frau Doris Hofer, Thomas-Mann-Str. 15, 6000 Frankfurt/M. 50.

Musiklehrgänge 1977

151 verschiedene Angebote enthält das diesjährige Lehrgangsverzeichnis des Internationalen Arbeitskreises für Musik (IAM), Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 33. Die Themen reichen vom solistischen Musizieren bis zur Chor- und Orchesterarbeit, die Teilnahme steht allen Altersstufen und sowohl Fachmusikern als auch musizierenden Laien offen. Im April, Mai und Juni stand u.a. Musik des Frühbarock und Musik der Renaissance auf dem Programm (Leitung Ferdinand Conrad), Lehrgänge für Blockflötenspiel, Gambenspiel und Gruppenimprovisation folgen an verschiedenen Terminen in der Zeit der Sommerferien. Ein detaillierter Veranstaltungsplan kann beim IAM (s.o.) angefordert werden.

Mach mit

Unter diesem Motto veranstaltet der Landesverband der Musikschulen Baden-Württembergs am 18. und 19. Juni in Stuttgart ein Musikschulfest. Neben Offenen Singen und Platzkonzerten sind an beiden Tagen Konzerte im Hospitalhof, im Rosengarten, in der Bundesgartenschau und in der Liederhalle vorgesehen. Auch Vorspiel auf alten Instrumenten wird angekündigt.

Bibliographien zur Aufführungspraxis

Die holländische "Stichting voor muziekhistorische Uitvoeringspraktijk" (STIMU), die sich seit Jahren mit der Untersuchung und Verbreitung historischer Aufführungspraktiken beschäftigt, hat eine bibliographische Reihe herausgebracht, deren einzelne Publikationen auch diejenigen interessieren dürften, die der holländischen Sprache nicht mächtig sind. Zu Preisen zwischen Hfl. 1,25 und 5,— werden angeboten (Titel nachstehend in deutscher Übersetzung):

- B 1: Quellen zur Geschichte des Vibrato (1496 bis 1750)
- B 2: Der Französische und der italienische Stil in der Musik. Französische Vergleiche aus dem 17. und 18. Jh.
- B 4: Quellen zur Verzierungspraxis 1500-1800
- B 5: Quellen zur rhythmischen Interpretation der Musik zwischen 1500 und 1800
- C 1: Literatur zur rhythmischen Interpretation der musikalischen Notation vom 9. bis zum 19. Jh.
- C 2: Literatur zur Aufführungspraxis der französischen und italienischen Musik des 14. Jh.
- L 2: Tänze aus dem Trecento. Kritische Ausgabe der Instrumentaltänze aus dem Londoner Manuskript BM add. 29987 von Jan ten Bokum
- L 3: Dirk Jan Hamoen, Blas- und Saiteninstrumente der Renaissance. Terminologie in der Musiktheorie 1487—1620

Die vierteljährlich erscheinende Zeitschrift STIMU-LUS bringt neben z. B. einer Rubrik "Inventarisie-

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

rung alter Instrumente" Übersichten über Konzerte, Kurse und andere musikalische Veranstaltungen.

Näheres ist zu erfahren durch STIMU, Drift 21, Utrecht/Holland. Hier werden auch Abonnementsbestellungen für die Zeitschrift und Bestellungen der oben erwähnten Titel entgegengenommen.

Ferien-und Fortbildungskurse

Einen Internationalen Meisterkursus für Flötisten gibt Karl-Bernhard Sebon vom 26. Juni bis 4. Juli in Hall in Tirol (bei Innsbruck). Zwei Arbeitsgebiete stehen für die Teilnehmer zur Auswahl: Das gesamte Flötenrepertoire einschließlich der experimentellen Musik und die Vorbereitung auf das Orchesterprobespiel. Zwei Abendkonzerte und eine Matinee ergänzen das Kursusprogramm. Veranstalter ist das Studienzentrum für neue Musik/Galerie St. Barbara, Herzog-Otto-Straße 4, A-6080 Hall in Tirol.

Musik und Raum

Unter diesem Motto findet vom 2. bis 12. August 1977 in Dworp bei Brüssel der III. Internationale Kursus für alte Musik statt. Er wendet sich an fortgeschrittene Vokalisten und Instrumentalisten (und vor allem an Spieler historischer Instrumente). Erarbeitet und in einem Abschlußkonzert am 11. August

Suche alte Querflöten

Camerer

St. Heinricher Straße 52, 8124 Seeshaupt

aufgeführt werden u. a. Werke von Clemens non papa, H. Isaac, O. di Lasso, C. Monteverdi, M. Praetorius und A. Willaert. Die Leitung hat Prof. Dr. Rudolf Lützen. Interessenten erfahren Näheres durch die Halewynstichting V.z.W., van Putlei 33, B-2000 Antwerpen.

Ihren 4. Interpretationskursus veranstaltet die Internationale Schönberg-Gesellschaft vom 8. bis 26. August d. J. in Mödling bei Wien. Studiert und kommentiert werden u. a. die Suite op. 29 für Klavier, 3 Klarinetten und Streichtrio von Schönberg und Werke von Anton Webern: Fünf Kanons op. 16 für Sopran, Klarinette und Baßklarinette, sowie Drei Volkstexte op. 17 für Sopran, Violine, Klarinette und Baßklarinette.

Dozenten sind Prof. Rudolf Kolisch, Boston, der noch Theorieschüler Schönbergs war und mit seinem Streichquartett wichtige Werke der Wiener Schule uraufgeführt hat, sowie der Herausgeber der Schönberg-Gesamtausgabe, Prof. Dr. Rudolf Stephan, Berlin. Näheres durch die Internationale Schönberg-Gesellschaft, Hegelgasse 13/22, A-1010 Wien. Eine Sommerakademie für Barockmusik findet vom 19. bis 28. August 1977 in Askrigg statt — einem kleinen Dorf in der Landschaft Wensleydale, Nord Yorkshire (England). Der Kursus bietet Gelegenheit, stil- und aufführungspraktische Kenntnisse zu erweitern und das Spiel auf historischen Instrumenten zu pflegen. Darüber hinaus werden Vorträge und Seminare über Geschichte sowie Herstellung und Pflege von Barockinstrumenten offeriert. Als Dozenten wirken u. a. mit Stephen Preston (Traversflöte) und David Reichenberg (Barockoboe und Blockflöte). Anmeldeschluß ist der 1. Juli. Näheres durch Frau Ulla Renton, 111 Fernside Road, London S. W. 12, England (Tel. 01-673-0367).

Die VI. Internationale Sommerakademie für alte Musik in Innsbruck vom 20. bis 27. August 1977 bietet Meisterkurse und Seminare, darunter für Stilkunde und Aufführungspraxis (Dr. Walter Pass, Wien-Salzburg), für Generalbaßspiel (Colin Tilney, London) und für Consortspiel (Ernst Kubitschek, Wien-Innsbruck). Sie ist gekoppelt mit einer Festwoche der alten Musik, die am 21. August beginnt und Konzerte internationaler Ensembles auf originalen Instrumenten bringt.

Daumenstützen für Blockflöten

Nach anatomischen Gesichtspunkten optimal gestaltet. Leicht zu befestigen. Formschön. Preis pro Stütze je nach Ausführung DM 10,— bis 12.—

Nähere Informationen zu beziehen bei

Fritz Lüthi Hauptstraße 61 | CH-4411 Seltisberg

Vom 4. bis 25. September 1977 findet im Jagdschloß Göhrde, 3139 Metzingen 2, die Internationale Sommerakademie für Kammermusik Hitzacker statt. Diese Veranstaltung dient ausschließlich dem Ensemblespiel. Sie soll jungen fortgeschrittenen Musikern in Zusammenarbeit mit erfahrenen Künstlern die Möglichkeit geben, die Kammermusikliteratur für Streicher, Klavier und Bläser kennenzulernen und ihre Wiedergabe an den Gesetzen der Komposition auszurichten.

In begrenzter Anzahl können Gasthörer zugelassen werden. Wer daran interessiert ist, muß sich bis spätestens zum 15. Juli schriftlich anmelden unter der Adresse Internat. Sommerakademie für Kammermusik Hitzacker, c/o Hochschule für Musik und Theater, Emmichplatz 1, D-3000 Hannover (Tel. 0511-3100223). Dort ist auch Näheres über Kursgebühren, Unterbringung etc. zu erfahren.

Die Gesellschaft Norddeutsche Musikpflege Bremen veranstaltet im Rahmen ihrer Internationalen Kurse 1977 vom 18. bis 25. September auf Schloß Schönebeck die 5. Norddeutsche Sommerakademie für alte Musik. Barthold Kuijken wirkt als Dozent für Traversflöte mit. Unter den Konzertveranstaltungen der Gesellschaft, die in der Freien Waldorfschule in Bremen stattfinden, sind folgende Termine bemerkenswert: Trio-Abend (Traversflöte — Violine — Cello) am 18. 11. 77 mit Barthold, Sigiswald und Wieland Kuijken und ein Abend (20. 1. 1978) mit dem Wiener Blockflötenensemble, das alte und neue Musik spielen wird. Näheres für Interessenten durch die Gesellschaft Nordd. Musikpflege, Riensberger Straße 93, 2800 Bremen.

Die Eduard-van-Beinum-Stiftung veranstaltet Internationale Kurse 1977, darunter ein Kursus für Duos Flöte-Harfe vom 2. bis 9. Oktober. Dozenten sind Abbie de Quant und Edward Witsenburg. Einzelheiten sind zu erfahren durch die Eduard van Beinum Foundation, Queekhoven House, Breukelen/Holland.

Deutsch-Niederländische Blockflötentage

werden vom 20. bis 23. Oktober in der holländischen Stadt Ede veranstaltet. Es gibt 5 Konzerte (u. a. mit Hans Martin Linde und Frans Brüggen), einen Interpretationslehrgang Lindes, Workshops, Ensemblespiel, einen Wettbewerb für Liebhaber-Blockflötisten und anderes mehr. Auskünfte erteilt das Sekretariat Deutsch-Niederländische Blockflötentage, Brouwerstraat 26, Ede (Niederlande).

Festspiele

Unter der Schirmherrschaft der Dolmetsch Foundation findet vom 15. bis 23. Juli zum fünfunddreißigsten Male das Haslemere-Festival (Leitung Carl Dolmetsch) statt. Das Festival ist ausschließlich alter Musik gewidmet, die in der Regel auch auf alten Instrumenten dargeboten wird. Interessenten erfahren Einzelheiten durch Miss Greta Matthews, Jesses, Haslemere, Surrey, U.K. (England).

Die diesjährigen (32.) Sommerlichen Musiktage Hitzacker werden am 30. Juli um 16 Uhr unter Mitwirkung des Hamburger Bläserkreises für alte Musik feierlich eröffnet. Bis zum 7. August bieten Solisten und Kammermusikvereinigungen aus der alten und neuen Welt in 11 Konzerten einen Querschnitt durch das kammermusikalische Repertoire aus vier Jahrhunderten. Programmgestaltung und künstlerische Leitung liegen in den Händen des seit vielen Jahren um Hitzacker verdienten Detmolder Dirigenten Günther Weißenborn. Einzelheiten sind zu erfahren durch die Gesellschaft der Freunde der Sommerlichen Musiktage, Kurhaus, D-3139 Hitzacker.

XVII. Bad Hersfelder Festspielkonzerte 1977

Für die Freunde alter Musik und historischer Musikinstrumente bieten die diesjährigen Hersfelder Festspielkonzerte eine besondere Attraktion: Am 31. Juli findet in der Hersfelder Stiftsruine eine konzertante Aufführung der Oper "Il ritorno d'Ulisse in partia" (Die Heimkehr des Odysseus) von Claudio Monteverdi statt. Das Werk wird durch namhafte Solisten und mit einem Renaissance-Instrumentarium dargeboten. Dirigent ist Siegfried Heinrich. Einzelheiten (auch über das Gesamtprogramm) sind zu erfahren durch die Kartenzentrale der Bad Hersfelder Festspiele, Pavillon am Marktplatz (Tel. 066 21/34 90 und 7 11 00).

Das diesjährige Musikfestival im Altmühltal findet vom 5. August bis 10. September in und um Riedenburg statt. Es ist in erster Linie der Musik für Zupfinstrumente gewidmet. Die künstlerische Leitung liegt wie bereits in den Vorjahren in den Händen von Prof. Siegfried Behrend, der zur gleichen Zeit auf der Rosenburg in Riedenburg auch Internationale Meisterkurse für künstlerisches Gitarrenspiel veranstaltet. Im Rahmen der Konzerte wird auch Musik für Flöte und Gitarre zu hören sein: Am 14. August gastiert das Duo Thieme-Koch mit Werken von Hartig, Baumann, Behrend u. a. in der Pfarrkirche Schambach bei Riedenburg.

Die Kasseler Musiktage 1977 — diesmal zugleich mit der 7. Woche für geistliche Musik der Gegenwart — werden in Thema und Termin parallel zur documenta 6 gestaltet: vom 17. bis 25. September bieten sie "Musik der siebziger Jahre" im Spannungsfeld zwischen "Werk und Prozeß". Dabei reicht das Spektrum vom durchkomponierten, in sich geschlossenen Werk bis zu Meditationsmusik, Environment und Workshop. Unter aktiver Einbeziehung des Publikums versprechen die neun Tage in Kassel zu einer lebendigen Auseinandersetzung mit der Musik der siebziger Jahre zu werden.

Rundfunk und Fernsehen

Funkkolleg Musik

Der Westdeutsche Rundfunk wird ab Herbst dieses Jahres in seinem 3./4. Hörfunkprogramm das Funkkolleg "Musik" ausstrahlen. Das Funkkolleg wird veranstaltet im Medienverbund, der aus einer wöchentlichen Erstsendung von 60 Minuten mit zwei Wiederholungen, Studienbegleitbriefen, Klausurprüfungen und fakultativen Begleitzirkeln besteht. Das auf 28 Kollegstunden angelegte Projekt wird im Zeitraum vom Oktober 1977 bis Juni 1978 ausgestrahlt und kann mit einer Prüfung abgeschlossen werden, über die ein staatlich anerkanntes Zertifikat ausgestellt wird.

Zu den Veranstaltern gehören — außer dem WDR — der Hessische, Saarländische und Süddeutsche Rundfunk, der Südwestfunk und Radio Bremen, ferner das Deutsche Institut für Fernstudien und die Kultusministerien der Länder Baden-Württemberg, Bremen, Hessen, Rheinland-Pfalz und des Saarlandes. Sendebeginn ist der 10. Oktober 1977.

Das Funkkolleg "Musik" wendet sich an einen möglichst breiten Kreis interessierter Laien (also nicht nur Studenten, Lehrer, Schüler oder andere Personen, die eine wissenschaftliche Einführung in den Bereich der Musik für ihre berufliche Tätigkeit brauchen). Aus dem Wissensangebot der Musikwissenschaft sollen dabei vor allem solche Themen ausgewählt werden, die sich auf die aktuellen Probleme der Musikkultur beziehen und die geeignet sind, einen rationalen und verstehenden Umgang mit den musikalischen Erscheinungen zu fördern. Dabei sollen auch Einzelaspekte wie Volksmusik, Schlager, Pop und Jazz berücksichtigt werden. Leiter des wissenschaftlichen Teams ist Professor Dr. Carl Dahlhaus, Berlin.

Unter denjenigen, die das Funkkolleg "Musik" für ihre berufliche Tätigkeit nutzen können, sind insbesondere angesprochen die Teilnehmer, die über die Begabtenprüfung einen Zugang zu wissenschaftlichen Hochschulen anstreben, Studierende der Musikwissenschaft und der Musikpädagogik, Musiklehrer an Schulen und Musikschulen, Privatmusiklehrer, die Aufschluß über neue Entwicklungen suchen sowie Schüler der Sekundarstufe II, die den wissenschaftlichen Zugang zum Studium von Musikwissenschaft oder -pädagogik suchen.

Das Funkkolleg "Musik", das in der Verantwortung des Programmbereichs Kultur liegt, soll zu folgenden Programmzeiten angeboten werden:

Erstsendung in WDR 3: samstags 14.00—15.00 Uhr Wiederholungen im 4. Netz: sonntags von 10.30—11.30 Uhr und mittwochs von 21.00—22.00 Uhr

Nähere Informationen über das Funkkolleg "Musik" erteilt das Zentralbüro des Funkkollegs, Robert-Mayer-Straße 20, 6000 Frankfurt/Main.

Zu Ehren Telemanns

Telemann war zu seiner Zeit populärer und berühmter als Bach und Händel, bei denen er ebenfalls in hohem Ansehen stand. Aus unserer Sicht haben sich die Größenverhältnisse zwar umgekehrt, an der künstlerischen Substanz und kulturgeschichtlichen Bedeutung dieses liebenswerten Barockmeisters hat sich jedoch nichts geändert. Ihm zu Ehren sendete RIAS II am 7. März ein Telemann-Konzert, bei dem u. a. Hans-Martin Linde und Jean-Pierre Rampal mitwirkten.

Das Orlando Consort unter Leitung seines Gründers Wolfram Waechter war am 22. Mai in einer Fernsehsendung des ARD-Programms mit dem Titel "Ein Meistersinger in Nürnberg" zu sehen und zu hören.

Bläsernachwuchs im Fernsehen

In ihrer Sendung am 29. Mai stellte Anneliese Rotenberger erstmals eine junge Blockflötistin vor: Myriam Eichberger, eine Schülerin von Gerhard



Foto: v. Estorft, Hamburg

Braun. Sie spielte, begleitet vom Rundfunkorchester Hannover des NDR unter Leitung von G. Kuhn das Konzert in C-dur von Robert Woodcock.

Die erst vierzehnjährige Solistin aus Wiesbaden erspielte sich bereits 1971 beim Bundeswettbewerb "Jugend musiziert" den ersten Preis in der Altersgruppe I b. Seither erzielte sie in zahlreichen Konzerten im In- und Ausland beachtliche Erfolge und sammelte wertvolle Podiumserfahrung. Der Komponist Norbert Linke widmete ihr mit seiner "Kleinen Suite für Myriam" eine aparte Solokomposition. Die Plattenfirma Electrola will Myriam Eichberger, auf deren weitere Entwicklung man gespannt sein darf, demnächst mit einer Einspielung präsentieren.

... und was sonst noch interessiert

Verspätete Deutsche Erstaufführung

Zum Abschluß einer "Kirchenmusikalischen Festwoche in St. Lorenz zu Nürnberg" findet die deutsche Erstaufführung der dreiundfünfzigstimmigen "Missa Salisburgensis" von Heinrich Ignaz Franz Biber statt. Das Werk, das bisher dem Italiener Orazio Benevoli zugeschrieben wurde, ist zur Einweihung des Salzburger Domes 1628 entstanden und wird nun in Nürnberg aus Anlaß des 500jährigen Bestehens des gotischen Hallenchores von St. Lorenz aufgeführt.

Mitwirkende sind u. a. der Tölzer Knabenchor (Ltg. G. Schmidt-Gaden) und das Orlando Consort (Ltg. W. Waechter). Die Gesamtleitung hat KMD H. Harrassowitz

Ein Grammy für alte Musik

Der Grammy ist der wichtigste amerikanische Schallplattenpreis, der von der National Academy of Recording Arts and Sciences alljährlich verliehen wird. In der Sparte Kammermusik erhielt den Preis für das Jahr 1977 die Aufnahme "The Art of Courtly Love", eingespielt von David Munrow und seinem Early Music Consort (Seraphim 6092; SLS 863 — zu beziehen über EMI Electrola). Munrow wurde außerdem im Rahmen der Verleihung des Grand prix international du disque de l'Académie Charles Cros 1977 posthum besonders geehrt.

Blockflöten-Wettbewerb in Japan

Im Dezember 1976 fand in Osaka ein All Japan Recorder Contest statt. Den ersten Preis erspielte sich der 22jährige Bulldozerfahrer Tatsuo Shono aus Tokushima, ein begeisterter Musikliebhaber, der seit Jahren regelmäßig zum Unterricht nach Osaka kommt. Pflichtstück war eine der zwölf Fantasien von Telemann, als Wahlstück spielte Shono das c-moll-Konzert von Vivaldi.

Die Autoren der Hauptartikel

Ilse Hechler, Kiefernhain 7, 3100 Celle: Geboren 1926 in Krefeld; Studium der Schulmusik und Musikwissenschaft in Weimar, Trossingen und Köln; Staatsexamina Klavier (1949), Blockflöte (1960) und Musikerziehung (1960). Seit 1949 Dozentin, später bis 1971 stellv. Direktor an der Musikschule der Stadt Krefeld; seit 1971 im Hause Moeck Verlag +

Musikinstrumentenwerk, Celle. Langjährige Tätigkeit als Leiterin musikpädagogischer Lehrgänge (Blockflöte und andere historische Blasinstrumente, Spielkreisleitung, etc.); zahlreiche Veröffentlichungen pädagogischer Art und als Herausgeberin alter Kammermusik.

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.

Heinz Riedelbauch, Im Bleidenberg 15, 5400 Koblenz 1: Geboren 1922 in Bayreuth; Musikstudium (Hauptfach Fagott bei Prof. E. Großmann) am Bayrischen Staatskonservatorium Würzburg, Privatstudien bei R. Rothensteiner und B. Hühnerfürst, Staatsexamen an der Staatl. Hochschule für Musik, München. 1945 Mitglied des Bayreuther Symphonieorchesters, 1949 nebenamtliche Lehrtätigkeit in Würzburg, seit 1953 Solofagottist im Staatsorchester Rheinische Philharmonie, Koblenz. Lehrtätigkeit an der Musikschule Koblenz, kompositorische und pädagogische Arbeiten.

Berichtigung

Herr Winfried Michel, der Autor des Quantz-Aufsatzes in Nr. 1/77, unterrichtet nicht, wie auf S. 264 irrtümlich angegeben, an der Westfälischen Schule für Musik, sondern an der Staatl. Hochschule für Musik Westfalen-Lippe, Institut Münster.

Nr. 3/77 erscheint im Oktober mit dem Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1976 und 1977. Die Nummer bringt neben aktuellen Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Beiträge zu folgenden Themen:

Odile Martin: Fagott ou Basson? (Ein Diskussionsbeitrag aus der Zeitschrift "Panorama de la Musique")

David Lasocki: Johann Christian Schickhard (ca. 1680-1762)

Klaus Feßmann: Analyse der Sonate in h-moll für Flöte solo von J. S. Bach

Karl Ventzke: Henri Brod (1799—1839) — Seine Oboen und seine große Oboenschule

Nikolaus Delius: Porträt Otto Steinkopf





Eine Reihe alter und neuer Kammermusik für Querflöte von Bärenreiter

Carl Friedrich Abel

Sonate G-dur op. 6/6 für Flöte und Basso continuo. Hrsg Gwilym Beechey. BA 4416, DM 10,50

Johann Sebastian Bach

Partita a-moll BWV 1013 für Flöte allein. Hrsg Hans-Peter Schmitz. BA 4401, DM 5,50

Sonate C-dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033 / Sonaten Es-dur, g-moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020, überliefert als Werke J. S. Bachs. Hrsg Alfred Dürr. BA 4418, DM 24,—

Zwei Sonaten (e-moll BWV 1034, E-dur BWV 1035) für Flöte und Basso continuo / Zwei Sonaten (h-moll BWV 1030, A-dur BWV 1032) für Flöte und obligates Cembalo. Hrsg Hans-Peter Schmitz. BA 4402, DM 16,—

Sechs Sonaten nach BWV 525—530, eingerichtet für Flöte und Cembalo von Gerhard und Waltraut Kirchner: Heft 1, BA 6801, DM 18,— / Heft 2, BA 6802, DM 20,— / Heft 3, BA 6803, DM 25,—

Triosonate G-dur BWV 1039 für zwei Flöten und Basso continuo. Hrsg Hans-Peter Schmitz. BA 4403, DM 10,—

Günter Bialas

Kanonische Etüden für zwei Flöten (1958). BA 3312, DM 8,—

Michel Blavet

Sonate h-moll op. 3/2 für Flöte und Basso continuo. Hrsg Hugo Ruf. BA 3318, DM 10,—

Willy Burkhard

Suite op. 98 für Flöte allein (1955). BA 3315, DM 9,-

Archangelo Califano

Sonata à tre G-dur für zwei Flöten und Basso continuo. Hrsg Johann Brinckmann und Wilhelm Mohr. BA 3309, DM 14,—

François Couperin (le Grand)

Musik für Flöte (mit Violine, teilweise auch Violoncello) (Le Tic-Toc-Choc / Le Rossignol-en-Amour / Menuets Croisées / Les Bagatelles). Hrsg Hans-Peter Schmitz. BA 3308, DM 7,—

Jacques Hotteterre (le Romain)

Suite e-moll für Flöte und Basso continuo. Hrsg Hugo Ruf. BA 3316, DM 12,—

Klaus Huber

To ask the flutist. Für Flöte allein (1966). BA 4414, DM 15,—

Rudolf Kelterborn

Fünf Fantasien für Flöte, Violoncello und Cembalo (1958). BA 3325, DM 14,—

Johann Ludwig Krebs

Sonate Nr. 4 e-moll für Flöte und obligates Cembalo (Klavier). Hrsg Rolf Ermeler. BA 3321, DM 10.—

Ernst Krenek

Flötenstück neunphasig für Flöte und Klavier (1959). BA 3330, DM 15,—

Sonatina op. 92/2 b für Flöte und Klarinette (1942). BA 3334, DM 9,—

John Baptiste Loeillet (John of London)

Triosonate G-dur op. 2/12 für zwei Flöten und Basso continuo. Hrsg Hugo Ruf. BA 4404, DM 8,—

Marin Marais

Les Folies d'Espagne für Flöte allein. Hrsg Hans-Peter Schmitz. BA 3311, DM 5,—

Bohuslav Martinu

Promenades für Flöte, Violine und Cembalo (1940). BA 3327, DM 20,—

Wolfgang Amadeus Mozart

Quartette (D-dur KV 285, G-dur KV 285a, C-dur KV 285b, A-dur KV 298) für Flöte, Violine, Viola und Violoncello. Hrsg Jaroslav Pohanka. BA 4405, DM 12,—

Johann Gottfried Müthel

Sonate D-dur für Flöte und Cembalo. Hrsg Johann Philipp Hinnenthal. BA 3322, DM 8,—

Ernst Pepping

Sonate für Flöte und Klavier (1958). BA 3320, DM 14,-

Johann Joachim Quantz

Triosonate G-dur für zwei Flöten (Violinen oder Oboen) und Basso continuo. Hrsg Hugo Ruf. BA 3317, DM 10,—

Georg Philipp Telemann

Ausgewählte Sonaten für zwei Flöten (Es-dur, e-moll, A-dur, amoll, h-moll, E-dur, c-moll). Hrsg Günter Haußwald. BA 4417, DM 12,—

Zwölf Fantasien für Flöte ohne Baß. Hrsg Günter Haußwald. BA 2971, DM 7,50

Methodische Sonaten für Flöte (Violine) und Basso continuo. Hrsg Max Seiffert: Heft 4-6, BA 2244-2246, je DM 11,-

Pariser Quartette für Flöte, Violine, Viola da gamba (Violoncello) und Basso continuo. Hrsg Walter Bergmann: Nr. 1—3, BA 4407—4409, je DM 15,—

Carlo Tessarini

Sonate F-dur für Flöte und Basso continuo. Hrsg Hans-Peter Schmitz. BA 3303, DM 8,—

Die vollständige, hier nur in Auswahl angebotene Reihe ist im Bärenreiter-Katalog 7 "Blasinstrumente" auf den Seiten 36 und 37 verzeichnet.

Barock-Oboe

HOLZBLASINSTRUMENTE DER RENAISSANCE-UND BAROCKZEIT

Eine musikalische Liebhaberei besonderer Art





Jan Steen (1626-1679)

Die Kindtaufe (Ausschnitt)

Wie in Nr. 1/77 auch diesmal eine Musikszene aus der holländischen Genremalerei. Sie ist Teil eines größeren Bildes mit weiteren Kinder- und Trinkszenen. Man weiß nicht, ob das flöteblasende, gerade ins "Teenage" gekommene Mädchen (das offensichtlich über die ersten Anfänge hinaus ist) wirklich spielt oder nur eine Pose gegenüber dem etwas ironisierenden Maler einnimmt. Es hört ihr auch noch so recht keiner zu, auch wird sie nicht einfach gegen die wortführende Großmutter anblasen — eine, wie uns scheint, kinder-, eltern- und altenfreundliche Welt.

Jan Steen beherrschte als zeitweilig im Hauptberuf tätiger Gastwirt die derbe Gasthausszene ebenso wie die der gesitteteren Bürger mit ausgeprägtem psychologischen Sinn auch für das Detail, vergleichbar seinem fast gleichaltrigen Zeitgenossen Molière in der Literatur.

Standort: Gemäldegalerie Berlin