

TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

3/77

INHALT

David Lasocki

Johann Christian Schickhardt

Dieter H. Förster

Marginalien zu C. M. v. Webers
Flötensonaten

Karl Ventzke

Henri Brod (1799—1839):

Ein Oboenvirtuose als Oboenbauer

Odile Martin

„Basson“ oder Fagott?

Wolfram Waechter

Kommerz, Kind oder Kunst?

Das Porträt: Otto Steinkopf

Berichte, Rezensionen,
Informationen

MOECK VERLAG CELLE

David Lasocki: *Johann Christian Schickhardt* (337)

Dieter H. Förster: *Marginalien zu*

C. M. v. Webers Flötensonaten (344)

Karl Ventzke: *Henri Brod (1799—1839), ein Oboenvirtuose als Oboenbauer* (347)

Odile Martin: *„Basson“ oder Fagott?* (351)

Wolfram Waechter: *Kommerz, Kind oder Kunst? Motivationen und Zielsetzungen für den Blockflötenunterricht heute* (355)

Das Porträt: *Auf geradem Weg zu krummen Hörnern* oder *Die Tuten des Otto Steinkopf* (361)

Berichte (364): *Musikschulkongreß '77 in Augsburg* / „Jugend musiziert“ 1977 / *Internationaler Wettbewerb „Prager Frühling 1977“* / *Alte Musik im Krozinger Schloß* / *Meisterkursus ohne Eitelkeit* / *Blockflötenmusik vom Mittelalter bis zur Gegenwart* / *Mit zwei Blockflöten durch Indien*

Zeitschriften-Rundschau (375)

Bücher (376)

Noten (381)

Schallplatten (395)

Leser-Forum (400)

Nachrichten (401)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. Heft 3/1977

Herausgeber: Nikolaus Delius, Gerhard Braun, Bernhard Böhm

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

Ständige Mitarbeiter Inland: Ilse Hechler, Celle; Linde Höffer-v. Winterfeld, Berlin; Armgard Puddelko, Hannover; Eberhard Buschmann, Höchberg; Dieter Klöcker, Freiburg/Br.; Georg Meerwein, Bamberg

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

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

Erscheinungsweise: dreimal jährlich

Bezugskosten: Jahresabonnement DM 16,50 zuzüglich Versandspesen

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

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

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

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

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

Der Name Johann Christian Schickhardt¹ ist heute fast nur noch Blockflötisten bekannt — und selbst diesen nur wenig. Aus den Lexika erfahren wir lediglich dreierlei: daß er in Braunschweig um 1700 geboren wurde, in Hamburg lebte und später Verbindung nach Leiden in Holland hatte, wo er auch 1762 starb. Allem Anschein nach war Schickhardt also eine äußerst unbedeutende Persönlichkeit. Und doch war er imstande, wenigstens dreißig Serien (volle und halbe Dutzend) seiner Kompositionen durch den bekannten Verleger Estienne Roger und dessen Nachfolger Le Cène in Amsterdam herauszubringen. Sechs davon wurden immerhin eines Raubdruckes durch Walsh und Hare in London für wert befunden. Dies zu einer Zeit, in der Komponisten vom Range Corellis nur sechs, Vivaldi dreizehn und Bach acht Sammlungen veröffentlichten. Das ist bemerkenswert und läßt vermuten, daß Schickhardt doch eine wichtigere Figur war, als man zunächst glauben möchte.

Wer war nun Schickhardt, was und wie komponierte er? Wodurch war er in der Lage, soviel zu veröffentlichen? Ich will versuchen, auf diese Fragen hier eine Antwort zu geben.

Sein Leben

Johann Christian Schickhardt wurde um 1682 in oder nahe bei Braunschweig geboren. Man

¹ Johann Christian Schickhardt ist die von ihm selbst gebrauchte Schreibweise seines Namens, die auch auf den Titeln seiner Werke sehr verschieden ist.

kann dies einem Dokument der Universität Leiden vom 18. November 1745 entnehmen, in dem sein Alter zu dieser Zeit mit 63 Jahren angegeben und er als „Brunsvicensis“ bezeichnet wird. Schickhardts op. 14, August Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg gewidmet, bestätigt die Verbindung nach Braunschweig. In der Widmung erwähnt er, daß er seine Kenntnisse in der Musik durch die Freundlichkeit des Herzogs und in seiner Umgebung erworben habe. Man kann annehmen, daß er weiter seine Ausbildung bei einem der Oboisten im Orchester der seinerzeit berühmten Braunschweiger Oper erhielt.

Der Lebensweg Schickhardts läßt sich auch weiter aus den Widmungen seiner Werke verfolgen, da er offensichtlich entweder im Dienst der Adressaten stand oder eine Anstellung bei ihnen suchte. 1709 (op. 1 und 2) finden wir ihn in den Niederlanden im Dienst der Prinzessin Henriette Amalia von Nassau-Diez und ihres Sohnes Johan Willem Friso, Prinzen von Oranien. Wahrscheinlich hat er den Prinzen auch auf Feldzügen des Spanischen Erbfolgekrieges begleitet. Die Widmungen der op. 3 und 7 lassen außerdem vermuten, daß auch andere Kommandeure der englisch-niederländischen Armee zeitweilig zu den Dienstherren oder Auftraggebern gehörten, u. a. Friedrich von Hessen-Cassel. 1709 verließ Henriette Amalia Leeuwarden und die Niederlande, 1711 ertrank ihr Sohn Friso. Auch Schickhardt scheint danach nicht in den Niederlanden verblieben zu sein.

Op. 8 von 1710 ist Frederik IV. von Dänemark und Norwegen gewidmet. Es gibt aber

keinen Widmungstext, der weitere Anhaltspunkte böte. Irgendwann zwischen 1710 und 1712 spielte Schickhardt für Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt, in dessen Gunst er zu dieser Zeit stand, wie aus der Dedikation des op. 13 ersichtlich. Da die Darmstädter Kapell-Listen nichts darüber aussagen, könnte es sich um eine kurzfristige Anstellung zur Verstärkung der landgräflichen Kapelle gehandelt haben.

1712 führt sein eigener Verleger Estienne Roger ihn als Agenten auf: „... in Hamburg im Hause Johann Christian Schickhardts, des berühmten Komponisten“. Den Aufenthalt in Hamburg bezeugen auch Walthers Lexikon (1732) und Sir John Hawkins in der *General History* (1776). Die Mecklenburgische Landesbibliothek Schwerin besitzt drei Triosonaten Schickhardts in einer Abschrift von der Hand Peter J. Ficks, eines Organisten, der von Altona nach Schwerin kam und eigene Kopien gerade von Hamburger Komponisten dorthin mitbrachte. Auch dies mag als Hinweis auf den Hamburger Aufenthalt gelten, über dessen Dauer jedoch nichts bekannt ist. 1713 jedenfalls, so ist aus op. 19 zu schließen, bemüht er sich um Anstellung bei Sophie Dorothea von Preußen, Gattin des eben inthronisierten Friedrich Wilhelm I. Das Werk ist ihrem Musikdirektor von Brandt gewidmet.

Andere opera aus der Zeit zwischen 1710 und 1715 sind Personen aus dem Bürgertum gewidmet, die zu Schickhardts Gönnern oder Schülern gehört haben müssen. Aufschlußreich ist dabei der Widmungstext zu op. 20/1, aus dem zweifelsfrei hervorgeht, daß Schickhardt die Sonaten selbst spielte und auf welchen Instrumenten. Sie sind für Flöte oder Oboe geschrieben, wenngleich der Umfang sie für Oboe geeigneter erscheinen läßt. Da allerdings alle seine Kompositionen für Blockflöte, Flöte oder Oboe geschrieben sind, muß man vermuten, daß er die drei Instrumente selbst spielte, zumal er auch Schulen für Blockflöte und Oboe verfaßte.

Schickhardts Spur führt 1717 nach Castel bei Darmstadt, wo er kurze Zeit im Dienst Johann Friedrichs, Grafen von Castel-Rudenhausen, gestanden und großes Ansehen genossen haben

muß (op. 22). Mit op. 23 (ca. 1719/20) ist eine Verbindung zum Prinzen Leopold von Anhalt-Cöthen hergestellt, in dessen Diensten zu dieser Zeit auch Johann Sebastian Bach stand. Die Gehaltslisten der Cöthener Hofkapelle sagen allerdings nichts aus, die Möglichkeit einer oft üblichen kurzen Aushilfsbeschäftigung ist aber nicht auszuschließen, ebenso wie eine Tätigkeit für den Herzog von Sachsen-Weimar, dessen Empfehlung in der Widmung des op. 23 an Leopold erwähnt ist. Als Friedrich von Hessen-Cassel 1720 als Frederik I. den schwedischen Thron besteigt, trägt Schickhardt ihm seine Dienste an. Eine handgeschriebene Orchestermusik aus diesem Jahr, mit der er sich als „alter Diener“ empfiehlt², läßt darauf schließen, daß er wieder eine Anstellung suchte. Über den Erfolg seines Ansuchens ist nichts bekannt, jedoch finden wir ihn dann in Skandinavien. Op. 20/2 ist dem Direktor der Kupferminen in Trondheim, Abraham Dreyer, zugeeignet, was noch nicht bedeuten muß, daß Dreyer oder Schickhardt sich deswegen länger im norwegischen Trondheim aufgehalten haben müssen. Die Reihe der in Amsterdam veröffentlichten Werke schließt mit op. 26 ab (1727). Es wird als letztes im Katalog von Rogers Nachfolger *Le Cène* 1737 aufgeführt.

In London wird 1735, anscheinend unter persönlicher Aufsicht Schickhardts, op. 30 veröffentlicht, eine Sammlung von 24 Sonaten in allen Tonarten für Flöte, Violine oder Blockflöte und Generalbaß. Das Werk hat einen signierten französischen Titel und eine angefügte Subskribentenliste, die 93 meist unbekannt holländische Namen, aber auch so bedeutende wie Händel, Locatelli, Pepusch oder de Fesch (der 1732 nach London gekommen war) und schließlich *Le Cène* enthält. Die plausibelste Erklärung für so ungewöhnliche Publikationsumstände ist wohl, daß Schickhardt in die Niederlande zurückgegangen war, *Le Cène* es nicht riskieren wollte, ein womöglich unverkäufliches Werk herauszubringen, Schickhardt das nötige Kapital durch Subskription aufbrachte (daher die vielen holländischen Namen) und dann die Sonaten in London veröffentlichte, einer Stadt, die dank ihrer zahlreichen Flöten- und Blockflötenliebhaber der geeignetste Ort für den Verkauf war.

² UB Uppsala, Hss 58:5, 58:6

1745 finden wir den 63jährigen Schickhardt im *album studiosorum* der Universität Leiden. Er ist also wieder in den Niederlanden, doch wird nicht gesagt, was er studiert. Sicher nicht Musik. Sein Name findet sich nicht in den Dokumenten über Musiker, die etwas mit der Universität zu tun hatten, auch findet sich in Leiden keine Musik von ihm. Dennoch ist seine Verbindung zur Universität durch ein Dokument belegt, das unter dem 26. März 1762 die Zustimmung des Senats zu einer finanziellen Beihilfe an die Tochter für Beerdigungskosten beglaubigt und in dem Schickhardt als „Meister in den Künsten der Musik und Mitglied der Akademie“ bezeichnet wird³.

Ein Schickhardt-Porträt?

Im Hause Dolmetsch in Haslemere hängt das Porträt eines Blockflötenspielers, 1954 bei Sotheby erworben, welches u. a. durch Veröffentlichungen im *Recorder and Music Magazine* als ein Bild Schickhardts bekannt geworden ist. Der Spieler, offenbar vornehm genug, sich porträtieren zu lassen, hält eine sehr schöne Altblockflöte mit Elfenbeinringen von Bressan in der Hand, neben ihm ein Prachtband in rotem Leder mit goldgeprägter Aufschrift „Corelli's Solos for the Flute“. Als Rechtfertigung für die Identifizierung des Abgebildeten galt u. a., daß Schickhardt für den Bearbeiter der Corelli-Sonaten gehalten wurde. Inzwischen sind aber auch gewichtige Gegenargumente, so von Walter Bergman vorgebracht worden, der mit Recht sagt, daß Komponisten sich gewöhnlich mit eigenen Werken malen ließen. Zum anderen muß folgendes bedacht werden: Die „Solos“ von Corelli sind anonyme Einrichtungen der zweiten sechs Violinsonaten des op. 5 für Altblockflöte und Generalbaß. Sie erschienen bei Walsh und Hare in London 1702. Dieses Datum ist für Schickhardt zu früh, dessen erste eigene Kompositionen nicht vor 1709, seitdem aber kontinuierlich herauskamen. Diejenigen seiner Werke aber, die bei Walsh und Hare erschienen, sind alle Raubdrucke solcher Ausgaben, die vorher Roger und Le Cène in Amsterdam veranstaltet hatten. In deren Katalogen findet sich aber keine Spur eines Corelli-Arrangements.

Soweit sich die Theorie vom Schickhardt-Porträt auf den Corelli-Band als Beweis stützt, muß sie also als hinfällig betrachtet werden.

Das Werk

Schickhardt war einer der vielen Kleinmeister des Spätbarock. Wie wir gesehen haben, zog er ständig von einem kleinen Hof oder einer Stadt zur anderen, widmete seine Kompositionen einem Fürsten nach dem anderen, um zu einer Anstellung zu gelangen, und ließ sich schließlich in den Niederlanden nieder — einem in jener Zeit bedeutenden Zentrum musikverlegerischer, aber nicht musiksöpferischer Tätigkeit. Dies alles zeigt mehr einen wandernden Komponisten und Spieler, der nicht das Glück hatte, an einem bedeutenden Hof oder in einer wichtigen Stadt eine Stellung einzunehmen. Trotzdem müssen seine Kompositionen bekannt und beliebt gewesen sein, sonst wäre ihm die Veröffentlichung so vieler Werke in renommierten Verlagen nicht möglich gewesen.

Der Schlüssel zur Beliebtheit liegt sicher in der Instrumentierung seiner Werke. Schickhardt komponierte fast ausschließlich für Blockflöte, Flöte oder Oboe, die er wohl selbst alle spielte. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts war die Blockflöte das bei Liebhabern gebräuchlichste Instrument, wenige Jahrzehnte später war es die Flöte, in geringerem Maße die Oboe. Gerade die Liebhaber bildeten besonders in England ein zunehmend großes und begieriges Publikum. Der Wohlstand von Verlegern wie Roger oder Walsh war auf diese Kreise gegründet.

Wenn wir untersuchen, welche Musik für Holzbläser besonders in Schickhardts produktivster Zeit (1709—1724) bei Roger und Walsh verlegt wurde, finden wir wenig Kompositionen von großen Meistern des Spätbarock. Der überwiegende Teil des heutigen Standardrepertoires — Bach, Händel, Telemann, Vivaldi usw. — wurde entweder später veröffentlicht oder erst in unserer Zeit nach den Handschriften, die damals noch Eigentum der Dienstherrn und Auftraggeber waren. Den zahlreichen Liebhabern

³ Bronnen tot de geschiedenis der Leidsche Universiteit, Den Haag 1921, V, 462—63.

wurde daher reichlich Musik von Kleinmeistern angeboten. Trotz des hohen Verbrauchs war diese Hörerschaft aber nicht kritiklos, und Schickhardt, obwohl einer der Kleinmeister, bot neben der übrigen veröffentlichten Holzbläsermusik der Zeit in seinen Stücken ein gleichbleibend hohes Niveau.

Der Braunschweiger Hof war bekannt für die Musikpflege sowohl französischen als auch italienischen Stils. Schickhardt erhielt hier seine erste musikalische Ausbildung, und es überrascht daher nicht, daß er von beiden Stilen beeinflusst wurde, wenn er sich auch mehr an den italienischen Geschmack, besonders an Corelli anlehnte. William S. Newman zählt ihn zur Gruppe norddeutscher Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Telemann, Mattheson, Händel, die Brüder Graun, Friedrich d. Gr.) und bemerkt, daß alle außer Schickhardt von mehr als vorübergehender Bedeutung seien. Das ist ungerrecht. Ist seine Musik von geringerer Bedeutung als die von Mattheson oder Friedrich dem Großen? Sicher haben seine Stücke nicht die Tiefe der Sonaten Bachs oder das Spritzige derer Vivaldis. Doch schuf Schickhardt manchen Satz mit origineller Besetzung und Struktur, manch unge-

wöhnliche Variante überkommener Melodiemuster und schließlich manch überraschende Harmonik. Alles in allem, für seine Instrumente schrieb er gut, und seine Musik war bei den Liebhabern seiner Zeit zu Recht beliebt.

Schickhardts Werk besteht aus Solo- und Triosonaten, Konzerten, Kammerstücken und Sammlungen von „airs“ oder anderen Stücken. Einige dieser Kompositionen scheinen das zu sein, was wir heute Unterrichtsliteratur nennen würden, z. B. die Konzerte op. 19 für vier Altblockflöten und Generalbaß, in denen ein oder zwei Flöten oft solistischer als die anderen geführt sind, oder die zwei Sammlungen von airs, die das op. 18 bilden. Von besonderer Bedeutung in pädagogischer Hinsicht ist die Blockflötenschule (op. 12, ca. 1710/12). Eine Oboenschule (op. 15) etwa aus der gleichen Zeit ist leider verloren.

Der Titel der Flötenschule lautet: *Principes de la flûte contenant la manière d'en jouer et la connoissance de musique necessaire pour cela avec quarante deux airs à 2 flûtes composez par Jean Chrestien Schickhardt...* Daraus geht nicht sicher hervor, ob Schickhardt nur die 42 airs schrieb oder auch die Unterweisungen. Das Hauptanliegen des Werkes war sicher, die

De l'ijghelbieren van de Flûte. die sich van dit Boek tot haer onderwijzen gelieven te bedienen werden verrocht, van t'beginn af dat sy leeren, de aenstotinge der tongh wel uyt te drukken.

Ces qui voudront se servir de ce Livre pour apprendre a jouer de la Flûte sont avertis de s'attacher des le commencement a bien exprimer le coup de langue.

Stuctelen van C. Sleut van G. Sleut van F. 8 4 2 1 1/2 1/4 3/8 7/10 3/2

Clefs de C. Clefs de G. Clefs de F.

Bmcl Diesis Bjuar Punt

Tiek ens waerdigh als boven

Signes valants comme les notes marquées ci dessus.

Toutes sortes de marques de Mesures.

2 2 4 3 3 1 2 4 3 10 4 6 6 9 9

Alderhande tekenen van de Maet.

Signe de Repetitions

Tout d'orgue

9 9 12 12 12 12

3 10 4 8 10

Teken van Repeti. Gradus

Tremblement. Staccato

Teken van Repeti. Gradus

Tremblement. Staccato

f g a b c d e f g a b c d e f g

Sincope

Signe de mouvement. Baton. Double bat. Fin

Teken van Sincope. Baton. Double bat. Fin

Erklärungen zur allgemeinen Musiklehre in Schickhardts Flötenschule op. 12

Sammlung der airs zu verkaufen. Außer ihr enthält die Schule eine Griff- und zwei Trillertabellen sowie eine Seite mit Erklärungen zur allgemeinen Musiklehre (acht verschiedene Schlüssel, Notenwerte und Pausen von Maxima bis Zweiunddreißigstel, 21 verschiedene Taktarten, Wiederholungs- und andere Zeichen, die Noten von f' bis g''', zwei Trillerzeichen [t und +] und als staccato ein vertikaler Strich). Die wertvollste Information ist wohl der Satz zu Beginn der Seite, in dem darauf hingewiesen wird, daß man sich „von Anfang an bemühen“ müsse, „den Zungenstoß gut auszuführen“. Unglücklicherweise findet sich kein weiterer Hinweis auf diesen Zungenstoß, jedoch gibt es noch weiteres Material zur Artikulation. Bei zwei airs sind in Gängen von punktierten Achteln die Stoßsilben ti und ri angegeben.

Preludio



Der Gebrauch dieser Silben ist deutlich von der französischen Praxis abgeleitet, wobei die Franzosen eher *tu* und *ru* gebrauchen. Vielleicht war der Wechsel des Vokals der Versuch eines Deutschen, dem französischen Vokalklang nahe

zu kommen. Auch Quantz, dessen Artikulationspraxis ebenfalls von den Franzosen hergeleitet ist, verwandelte den Vokal in *i*. Hotteterres „Principes“ sind zuerst 1707 in Frankreich erschienen, um 1710 brachte Roger eine Auflage in Amsterdam heraus, etwa zur gleichen Zeit wie Schickhardts Flötenschule. Dieser wird das Werk Hotteterres gekannt haben, was allein schon aus den Griff- und Trillertabellen zu schließen ist, die bis auf eine unwesentliche Kleinigkeit bei beiden identisch sind (Schickhardt greift g''' ohne den rechten kleinen Finger).

Die Tatsache, daß Schickhardt nur für punktierte Noten Artikulationssilben angibt, verlockt, daraus Schlüsse zu ziehen. Bedeutet es, daß er die französische Praxis nicht zu seiner eigenen Musik für passend hielt (die ja mehr vom italienischen Stil beeinflusst war), außer in punktierten Passagen? Dann hätte er vorwiegend, was in Frankreich selbst mit der Annahme des italienischen Stils geschah, daß nämlich die meisten Spieler diese Silben fallen ließen. Aber Schickhardts Schule ist für Anfänger, und eine einleuchtendere Begründung für das Fehlen von Erklärungen zur Artikulation mag sein, daß diese den elementaren Rahmen gesprengt hätten. Trotzdem ist bei dem Mangel an zeitgenössischen Quellen zur Artikulationspraxis für Holzbläser auch das Wenige nützlich, was Schickhardt uns mitzuteilen hat.

Aus dem Englischen frei übertragen von Ingeborg und Nikolaus Delius

Verzeichnis der Werke J. Chr. Schickhardts (NA = Neuausgabe)

- | | | | |
|-------|--|--------|--|
| op. 1 | <i>Sonates à une flute & une basse continue</i> , Amsterdam, 1709 (Roger). NA Nr. 1—6 Mainz, 1957 (Schott) | op. 7 | <i>XII sonates à deux haubois ou violons & basse continue</i> , Amsterdam, 1710 (Roger) |
| op. 2 | <i>Sonates pour un haubois ou violon & basse continue</i> , Amsterdam, 1709 (Roger) | op. 8 | <i>Six sonates pour un haubois ou violon & basse continue</i> , Amsterdam, 1710 (Roger) |
| op. 3 | <i>Six sonates pour une flute & une basse</i> , Amsterdam, 1709 (Roger). NA Nr. 2 Utrecht, 1947 | op. 9 | <i>VI sonates à 2 flûtes sans basse</i> , Amsterdam, ca. 1710—1712 (Roger) |
| op. 4 | <i>Sonates à deux flutes & basse</i> , Amsterdam, 1710 (Roger) | op. 10 | <i>VI sonates à 2 haubois, violons, ou flûtes traversieres sans basse</i> , Amsterdam, ca. 1710—1712 (Roger) |
| op. 5 | <i>Six sonates à une flute, deux haubois, une viole de gambe & basse continue</i> , Amsterdam, 1710 (Roger). NA Nr. 1, 3 und 6 Berlin, 1962 (Lienau); Nr. 2 London, 1977 (Oxford University Press) | op. 11 | <i>Recueil de menuets à un dessus & basse continue</i> , Amsterdam, ca. 1710—1712 (Roger) |
| op. 6 | <i>Sonates pour la chambre à deux flutes et une basse continue</i> , 1710 (Roger) | op. 12 | <i>Principes de la flûte</i> , Amsterdam, ca. 1710—1712 (Roger) |
| | | op. 13 | <i>VI concertos à deux violons, deux haubois ou violons, basse & basse continue</i> , Amsterdam, ca. 1710—1712 (Roger) |

- op. 14 *VI sonates à une flûte, un hautbois ou violon, une viole de gambe & basse continue*, Amsterdam, ca. 1710—1712 (Roger). NA Nr. 6 Berlin, 1962 (Lienau)
- op. 15 *Principes du hautbois*, Amsterdam, ca. 1710—1712 (Roger)
- op. 16 *XII sonates à 2 flutes & basse continue*, Amsterdam, ca. 1710—1712 (Roger). NA Nr. 10 Mainz, 1966 (Schott)
- op. 17 *XII sonates à une flute & une basse continue*, Amsterdam, ca. 1712—1715 (Roger). NA Nr. 2, 3 und 7 Celle, 1966 (Moeck); Nr. 3 London, 1976 (Oxford University Press); Nr. 11 New York, 1977 (Galaxy); Nr. 12 Mainz, 1967 (Schott)
- op. 18/1 *Recueil d'airs choisis... pour la flute*, Amsterdam, ca. 1712—1715 (Roger)
- op. 18/2 *Recueil d'airs de mouvement... pour la flute*, Amsterdam, ca. 1718—1719 (Roger)
- op. 19 *VI concerts à quatre flutes & basse continue*, Amsterdam, ca. 1713—1715 (Roger). NA Nr. 1—6 Kassel, 1968/69 (Bärenreiter)
- op. 20/1 *VI sonates à une flute traversière, un hautbois ou violon & basse continue*, Amsterdam, 1715 (Roger)
- op. 20/2 *VI sonates à une flute traversière, un hautbois ou violon & basse continue*, Amsterdam, ca. 1723 (Le Cène)
- op. 21 *Airs spirituels des Lutheriens à 2 flutes & basse*, Amsterdam, 1715 (Roger)
- op. 22 *VI sonates à 2 flutes douces, 1 hautbois & basse continue*, Amsterdam, ca. 1717—1718 (Roger). NA Nr. 1—6 London, 1975 (Musica Rara)
- op. 23 *XII sonates à une flute & une basse continue*, Amsterdam, ca. 1719—1720 (Roger). NA Nr. 2 Mainz, o. J. (Schott)
- op. 24 *Six sonates à une flute & basse continue*, Amsterdam, ca. 1723—1724 (Le Cène)
- op. 25 *Six sonates à un violon seul & basse continue*, Amsterdam, ca. 1723—1724 (Le Cène)
- op. 26 *Six sonates à deux flutes traversières appropriées pour la flute à bec sans basse*, Amsterdam, 1727 (Le Cène)
- op. 30 *L'Alphabet de la musique contenant XXIV sonates-solos pour la flute traversière ou pour le violon avec une basse continue, selon la clef française pour la flute à bec*, London, ca. 1735 (Schickhardt). NA Nr. 1—24 Tokyo, 1977 (Zen-On)
- Ms Concerto für Altblockflöte und Orchester: UB Uppsala, i hs. 58:5. NA Heidelberg, 1963 (Müller)
- Ms Suite für Violine, 2 Oboen, 2 Altblockflöten und Orchester: UB Uppsala, i hs. 58:6
- Ms Sechs Triosonaten für Altblockflöte und Bass continuo: LB Schwerin, Mus. 4878. NA Nr. 1—6 o. O., 1935 (Nagel); Nr. 1 Wien, 1958 (Doblinger); Nr. 6 New York, 1945 (Hargail)

Literatur

- M. Corrette: *Méthode pour apprendre... la flûte traversière...* Paris, ca. 1740
- Ch. Cudworth (Hsg): *A General History of the Science and Practice of Music*. New York, 1963
- J. Hotteterre le Romain: *Principes de la flûte...* Paris, 1707; Facs. Kassel, 1941
- F. Lesure: *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène*. Paris, 1969
- J. Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte*. Hamburg, 1740
- Cl. Meyer: *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*. Schwerin, 1913
- W. Nagel: *Zur Geschichte der Musik am Hofe von Darmstadt*. MfM XXXII
- W. S. Newman: *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill, 1959
- J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung...* Berlin, 1752; Facs. Kassel, 1953
- Recorder and Music Magazine 1966*
- W. S. Smith: *A Bibliography of the Musical Works Published by John Walsh...* London, 1948
- J. G. Walther: *Musikalisches Lexikon 1732*. Facs. Kassel, 1953

Nach seinem Stuttgarter Debakel war Carl Maria von Weber über Mannheim und Heidelberg im April 1810 in Begleitung seiner Freunde Gottfried Weber und Alexander von Dusch nach Darmstadt gekommen, wo sich in der Residenz des musikalischen Großherzogs Ludwig Künstler verschiedenster Provenienz eingefunden hatten. Der Großherzog, der selbst Violine, Klavier, Flöte und Horn spielte, hatte es sich nicht nehmen lassen, mit seiner Thronbesteigung im Jahre 1790 auch die Leitung der Oper in seiner Hand zu vereinigen, wo er sorgsam die künstlerischen Leistungen seines Ensembles überwachte. Zudem hatte er im Jahre 1807 den Abbé Georg Joseph Vogler (1749—1814) in der Position eines Geheimrates an seinen Hof berufen, um den sich bald alte und neue Schüler scharten, allen voran Weber und der Bankiersohn Jacob Beer — besser bekannt als Giacomo Meyerbeer.

Weber hatte bereits von September 1803 bis Mai 1804 in Wien Kompositionsstudien unter Vogler betrieben, der unter seinen Zeitgenossen wegen seiner unkonventionellen Lehrmethoden als Scharlatan verschrien war. Immerhin hatte Vogler Weber eine Kapellmeisterstelle in Breslau verschaffen können, die dieser bis Herbst 1806 innehatte, um dann über das Carlsruher Intermezzo im schlesischen Refugium des Oboe blasenden Herzogs Eugen von Württemberg nach Stuttgart — und Darmstadt zu gelangen.

Während einer Frankfurt-Reise im Juni 1810 lernte er in Offenbach den Verleger Johann Anton André kennen, der die Leitung der Firma erst seit kurzem innehatte und zusammen mit

Senefelder die Lithographie für den Notendruck nutzte. Weber verkaufte ihm unter anderem seine erste Symphonie op. 19, das damals noch unvollendete Klavierkonzert in C-Dur op. 11 und in spe jene „Six Sonates progressives pour le Pianoforte avec Violon obligé“ op. 10. Er kam allerdings erst Mitte September 1810 dazu, diesen Kompositionsauftrag anzugehen. Dazwischen war eine dritte Reise nach Frankfurt notwendig geworden, um Proben und Aufführung seiner Oper *Silvana* zu überwachen.

Die Arbeit an der Andréschen Bestellung ist Weber allerdings recht sauer geworden, dementsprechend langsam ging es damit voran — sie dauerte vom 20. September bis zum 17. Oktober. In einem Brief an seinen Namensvetter Gottfried Weber schreibt er am 23. September: *Eine Hundsföttische Arbeit habe ich jetzt vor. 6 kleine Sonaten mit 1 Violin für André; kostet mich mehr Schweiss als so viel Simphonien, aber was ist zu machen.* Am Ende war Webers Mühe umsonst, da das Ergebnis wohl nicht ganz Andrés Vorstellungen entsprach und der Verleger die zugesandten Piècen umgehend retournierte. Dazu Weber am 1. November an Gottfried: *Der — hat mir meine Sonaten zurückgeschickt unter dem vortrefflichen Grunde — sie seyen zu gut, das müsste viel platter sein.*

In dieser Situation erinnerte sich Weber einer Bekanntschaft mit Nikolaus Simrock, der einige Jahre zuvor in Bonn eine Musikalienhandlung eröffnet hatte. Weber hatte ihn Anfang Mai 1810 in Frankfurt kennengelernt und war mit ihm auch ins Geschäft gekommen. Für ein-



Liv. 1 Oeuv. 10. Prix 5 Francs.
 A Bonn chez N. Simrock.
 Propriété de l'Éditeur.

C. M. v. Weber: Trois Sonates progressives.
 Titelblatt der Erstaugabe

hundertfünfzig Gulden hatte Simrock ihm seine Grande Polonaise op. 21, das Klavierquartett (J. 76), das Cellokonzert (Potpourri) op. 20, sechs Lieder sowie die Kantate „Der erste Ton“ (J. 58) abgekauft. Simrock wird sich Webers sicher gerne erinnern haben, als dieser ihn wegen der leidigen Sonaten ansprach: Allein die Polonaise brachte dem Bonner Verleger binnen kurzem mehrere tausend Gulden ein — an denen Weber nicht beteiligt war (ein Umstand, der die Regel war und Weber in den folgenden Jahren veranlaßte, teilweise erfolgreich auf ein eigenes „Copyright“ zu drängen).

Nach O. E. Deutschs Verlagsnummernverzeichnis erschienen die sechs progressiven Sonaten schließlich Ende 1811 in zwei Lieferungen bei Simrock (Pl.-Nr. 866/869). Unter den gleichen Plattennummern kam das Konvolut gleichzeitig in einer Fassung mit Flöte heraus, die Jähns in seinem Werkverzeichnis unter „Ausgaben“ als Bearbeitung erwähnt. Allein, die Flötenstimme ist so eigenständig bearbeitet, daß man Weber als Urheber annehmen muß. Daß das separate Titelblatt (*Trois Sonates progressives pour le Piano-forte avec Flûte obligée, composées et dédiées aux amateurs, Liv. 1/Liv. 2, Oeuv. 10*) keinen Arrangeur nennt, ist zwar kein Beweis, weil zeitüblich; doch erhielten Fremdbearbeitungen meist andere Plattennummern, in der Regel die nächsthöhere. Ich halte es demnach für sehr wahrscheinlich,

daß Simrock mit der Übernahme der Sonaten die Bedingung verband, ein Flötenarrangement nachzuliefern. Leider ist bei Weber sonst nichts über die näheren Umstände der Drucklegung vermerkt.

Auch das Autograph, das sich unter der Signatur Mus. ms. 1166 in der Landesbibliothek Darmstadt befindet, hilft hier nicht weiter. Anzumerken bleibt nur, daß Weber in sein handschriftliches Werkverzeichnis die Sonaten als op. 17 eingetragen hat, während die autographen Titelblätter die opera 10 und 11 an je drei der Sonaten vergeben. Das mag erklären, warum Simrock schließlich bei dem ganzen Opus-Durcheinander alles als *Oeuvre 10* veröffentlichte. Diese Nummer aber hatten bereits zuvor (Nov. 1809) Webers sechs vierhändige Klavierstücke (J. 81—86) erhalten, die bei Gombart in Augsburg Anfang 1811 herausgekommen waren. Im übrigen hält sich der Druck weitestgehend an das Autograph, das allerdings nicht als Stichvorlage gedient haben dürfte — es fehlen entsprechende Stecherzeichen. Eine Neuausgabe der Flötenfassung wird bei Eulenburg und UE (Wiener Querflöten Edition) vorbereitet.

Etwas anders verhält es sich mit der Flöten-sonate in As-Dur, op. 39, die ich vor einiger Zeit im Manuskript aufgefunden habe. Es handelt sich dabei vermutlich um eine autorisierte Bearbeitung der zweiten Klaviersonate, die Weber während eines längeren Aufenthaltes in Berlin am 31. Oktober 1816 vollendet hatte. Schlesinger nahm das Werk auch gleich in Verlag, es erschien noch im Dezember gleichen Jahres. Laut Tagebuch spielte Weber die Sonate zuerst am 10. November im Hause der befreundeten Familien Friedel Jordan und Pierre Jordan, ein preußischer Geheimer Staatsrat.

Der nicht näher bezeichnete Weimarer Flötist Klausner mochte das Werk wohl bei Weber gehört oder gesehen haben — kurzum, er dürfte ihn um ein Arrangement gebeten haben. Doch Webers Kopf stand in diesen Tagen nach anderen Dingen: Er hatte gerade seinen Prager Kapellmeisterposten aufgegeben und verhandelte mit dem neu ernannten Intendanten des königlichen Theaters in Dresden, Graf Vitzthum, wo der nachmalige Freischütz-Komponist die musikalische Leitung der eben eingerichteten

SONATE.

The image shows a page of handwritten musical notation for a sonata in A major for flute and piano. The title 'SONATE.' is centered at the top. The score is written in 3/4 time and includes the following markings and features:

- Flute part:** Labeled 'Flauto' at the beginning. It starts with a dynamic marking of *pp* and includes a tempo marking of *All. moderato con spirito ed animo legato*.
- Piano part:** Labeled 'Piano' at the beginning. It starts with a dynamic marking of *pp hem*.
- Dynamic markings:** The score includes *pp*, *pp hem*, *mf*, *p*, *con spirito*, and *con appassione*.
- Structure:** The score is divided into four systems, each with a grand staff (flute and piano). The first system includes a repeat sign.

Deutschen Oper übernehmen sollte. Die Verhandlungen mit dem sächsischen Hof erwiesen sich allerdings als schwierig, zumal König Friedrich nicht im mindesten daran dachte, die deutsche Oper auch nur annähernd mit den gleichen Privilegien auszustatten, wie sie die Italienische Oper unter dem von ihm gehätschelten Francesco Morlacchi genoß.

So kam es, daß der bereits todkranke Hofkapellmeister August Eberhard Müller (1767—1817) in Weimar die Bearbeitung besorgte, der zu Weber ein eher gespanntes Verhältnis hatte (was sich klugerweise mit der Meinung seines obersten Dienstherrn, Staatsminister und „Dichterstürst“ von Goethe, deckte, der Weber denn

auch später persönlich seine ganze Abneigung spüren ließ). Dennoch hat Müller die Sonate ganz im Sinne Webers arrangiert, so daß nichts mehr an die ursprüngliche Bestimmung erinnert. Müller, der ein ausgezeichnete Komponist, Organist und Flötist war, hat dabei die Flöte so geschickt eingefügt, wie sie Weber stets in seinen Kompositionen verwendet hat: romantischer Ausdruck in der Tiefe und strahlende Höhe. Das Arrangement erschien übrigens nie im Druck, weshalb Jähns auch nichts davon in seinem bereits oben zitierten Werkverzeichnis Webers erwähnt — er kannte es einfach nicht. Und so ist die in Kürze bei Eulenburg erscheinende Ausgabe tatsächlich die erste ihrer Art.

Das in TIBIA 2/77 angekündigte Thema ist hier in abgeänderter Fassung bearbeitet, weil ein Bekannter des Autors die Absicht hat, als Examensarbeit eine vergleichende Studie über die Oboeschulen von Garnier (1800), Sellner (1825) und Brod (1830) vorzulegen. Wir hoffen, zu gegebener Zeit darauf zurückkommen zu können.

I

Zu den seltenen, so vielseitig begabten Musikern, die als Virtuose eigene Kompositionen auf selbst gebauten Instrumenten zu bieten imstande waren, gehört der Oboist Henri Brod. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung würdigte den Verstorbenen in ihrer Ausgabe No. 19 von 1839 so: ...*Er war einer der größten Künstler auf seinem Instrumente, hat treffliche Kompositionen für dasselbe geliefert und es auch im Mechanismus sehr verbessert. Unter seinem Nachlasse befindet sich auch eine Theorie der Akustik, welche wahrscheinlich gedruckt werden wird.* — Noch heute gehören Kompositionen und die Oboenschule von Brod zur anerkannten und gebrauchten Literatur vieler Oboisten. Es scheint angemessen, dieses vielseitigen und produktiven Künstlers zu gedenken, indem

seine Bemühungen, die Oboe nach den Bedürfnissen seiner Zeit weiterzuentwickeln, kurz vorgestellt werden.

Henri Brod kam am 13. Juni 1799 in Paris zur Welt¹. Sein um 1770 im Unterelsaß geborener Vater Jean Henry Brod war 1849, zur Zeit seines Todes, als „luthier“ und Orgelbauer (-gehilfe) in Paris tätig gewesen².

Brod wurde am 18. August 1811 Gesangsschüler des Pariser Conservatoire und nahm später das Studium der Oboe bei Gustav Vogt am gleichen Institut auf. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß er 1814 Accessit und 1818 erster Preisträger im Fach Oboe wurde³. Von 1819 bis zu seinem Tode 1839 war er Mitglied des Pariser Opernorchesters, seit 1828 gehörte er der Konzertgesellschaft des Conservatoire an⁴. 1828 war er verheiratet mit Georgette Soller und wohnte rue Vivienne No. 16⁵.

Die häufig zu lesende Angabe, Brod sei 1832 Professor für Oboe am Conservatoire geworden, trifft nicht zu. Neben Brods Lehrer Vogt war als Adjunkt-Professor zwischen 1839 und 1849 lediglich der Oboist L. A. Veny am Pariser Conservatoire tätig⁶.

Brod starb im Alter von knapp 40 Jahren am 6. April 1839 in Paris als „professeur de musique

¹ C. Pierre: Le Conservatoire national de musique ... Documents ... Paris, 1900; S. 710

² Services d'archives de Paris a. d. Verf., 28. Nov. 1968

³ und ⁴ wie ¹, S. 710

⁵ Archives de la Seine et de la Ville de Paris a. d. Verf., 20. Dez. 1967

⁶ wie ¹, S. 458



Abb. 1 Porträt Henri Brod, um 1830
Vorlage aus der Sammlung Karl Ventzke

et facture d'instruments à vent"⁷. Seine Todesurkunde weist ihn aus als „musicien à l'opera, chevalier de la legion d'honneur"⁸; er war zu dieser Zeit verheiratet mit Catherine Spregele und wohnte 22 rue La Rochefoucault. Die „Revue et Gazette Musicale“ bezeichnete ihn in ihrem Nachruf als den ersten Oboisten der Epoche; eine zunächst beabsichtigte musikalisch umrahmte Begräbnisfeier wurde nicht ausgeführt, da Brod Protestant war. Schließlich spielte man ein Stück von Halévy bei seiner Bestattung⁹.

Reisen als Virtuos hat er nur wenige gemacht, weßhalb auch der wohlverdiente Ruf, den er in seinem Vaterlande auf so glänzende Weise genoß, im Auslande weniger verbreitet ist, schrieb Schilling 1842¹⁰.

Die zahlreichen Kompositionen Brods für die Oboe sind bei Fétis aufgeführt¹¹. Ihre Würdigung kann hier nur angeregt werden. Leider ist von der angeblich hinterlassenen Theorie der Akustik bisher nichts bekannt geworden. Dagegen befinden sich zu der von Schilling erwähnten Oper Brods (sie hatte den Titel „Thésée“) Unterlagen im Archiv de France¹².

Henri Brod hatte einen jüngeren Bruder, mit dem er um 1830 gemeinsam eine Zeitlang den Oboenbau betrieb. Dieser 1801 geborene Jean-Godefroy Brod hatte als Oboestudent 1821 den 2. und 1822 den 1. Preis am Pariser Conserva-

toire errungen¹³; er war spätestens seit 1837 Oboist in St. Petersburg¹⁴.

II

Als Henri Brod um 1826 den ersten Teil seines Lehrwerkes veröffentlichte¹⁵, wies er noch empfehlend auf die Oboen des Instrumentenbauers „Triebert, Rue Guenegaud No. 1“ hin¹⁶. Obwohl der ältere Triebert schon damals der führende Oboenhersteller in Paris war, scheinen seine Instrumente den anspruchsvollen Brod auf die Dauer nicht befriedigt zu haben.

In einer Fußnote am Anfang des um 1830 erschienenen zweiten Teiles seiner Oboenschule¹⁷ ließ Brod die Leser wissen, daß er Besitzer der Bohrer und Werkzeuge des vormals berühmten Instrumentenbauers Delusse geworden sei und zusammen mit seinem Bruder den Oboenbau selbst betreiben werde. Daraus ergibt sich, daß Brod von etwa 1830 bis zu seinem Tode Oboeninstrumente herstellte. Wahrscheinlich kam ihm zugute, daß sein Vater als „luthier“ handwerklich mithelfen konnte.

Mit Übernahme der Delusse-Ausstattung ging Brod eigene Wege in der instrumentalen Kon-

⁷ nach l'Annuaire du Commerce, 1839

⁸ wie ⁵

⁹ Ausgabe vom 7. 4. 1839, S. 111 und vom 14. 4. 1839, S. 119

¹⁰ G. Schilling: Encyclopädie d. gesamten mus. Wissenschaften . . ., Supplement. Stuttgart, 1842; S. 65/66

¹¹ F. J. Fétis: Biographie universelle des musiciens . . ., Bd. 2, Paris, 1861; S. 78/79

¹² Archiv de France, Paris, a. d. Verf., 18. Juli 1969

¹³ wie ¹, S. 710

¹⁴ s. Allg. Mus. Zeitung, Leipzig, Nov. 1837, S. 727

¹⁵ Méthode pour le Hautbois composée par H. Brod. 1^{ère} Partie. A Paris, chez Vor Dufaut et Dubois.

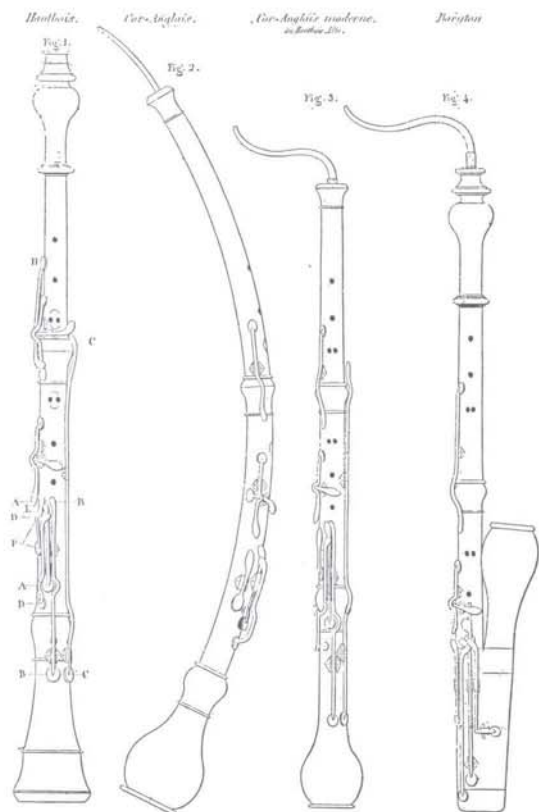
¹⁶ wie ¹⁵, Fußnote (a) auf Seite 2

¹⁷ Méthode pour le Hautbois composée par H. Brod. . . 1^{ère} Partie . . . 2^{ème} Partie. A Paris, chez Schonenberger. Spätere Auflagen mit dem Titel „Grande Méthode de Hautbois“

Dieses zweiteilige Schulwerk benutzt bis Seite 106 die Druckplatten von Teil 1 (V. D. et D. 1446) und beginnt ab Seite 107 mit Druckplatten der Kennzeichnung S. No. 1 als dem zweiten Teil.

Der Hinweis auf die Übernahme von Delusse-Werkzeugen steht auf Seite 107, Fußnote (a).

zeption aller Oboen-Typen. Er verbesserte die Konzert-Oboen in Bohrung, Form und Klappen-ausstattung, ersetzte das bis dahin übliche, halbmondförmige Englischhorn durch sein „Cor-Anglais moderne“ und führte in neuer Konstruktion das „Baryton“ (in der Stimmlage des heutigen Heckelphones) wieder ein; diese instrumentalen Schöpfungen werden hier vorgestellt durch Wiedergabe der Tafel V seiner großen Oboenschule. — Besonders ausführlich beschrieb Brod in seinem Lehrwerk die Herstellung der Rohre für die Oboeinstrumente; die Tafel VI seiner Schule gibt in 32 Abbildungen Werkzeuge und Entwicklungsstadien der Rohre wieder, der erläuternde Text ist acht Seiten lang.



La Fig. 1^{re} est réduite de moitié et les trois autres sont au tiers de la grandeur des véritables Instruments

Abb. 2 Tafel V aus der Oboenschule von Henri Brod, um 1830

Das Klischee stellte das Antiquariat J. Voerster, Stuttgart, freundlicherweise zur Verfügung



Abb. 3 Oboen von Delusse und Brod aus der Sammlung Han de Vries

Anlässlich der Pariser Industrieausstellung 1839 zeigte Brod Oboen und eine neu entwickelte Maschine zum Hobeln der Oboenrohre¹⁸. Die ihm zuerkannte Auszeichnung konnte er nicht mehr in Empfang nehmen.

Als „Überreste“ der Oboenbaukunst von Henri Brod sind nach bisheriger Kenntnis folgende Instrumente erhalten geblieben:

1. Oboe, gez. „BROD freres“, mit 10 Klappen, entsprechend Tafel V, Fig. 1. (Sammlung McGillivray, London)
2. Oboe, gez. „BROD“, mit 9 Klappen (Musée Instrumental, Paris, E 379)
3. Oboe, gez. „BROD“, mit 10 Klappen (Sammlung Han de Vries, Amsterdam)

¹⁸ C. Pierre: Les Facteurs d'Instruments de Musique. Paris, 1893; S. 322

4. Oboe, gez. „Brod“, mit 11 Klappen (Bate Collection, Oxford, 207)
5. Oboe, gez. „Brod/Kreuz der Ehrenlegion“, mit 10 Klappen (Sammlung Karl Ventzke im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg MI 457)
6. Oboe, gez. „Brod/Kreuz der Ehrenlegion“, mit 11 Klappen (Sammlung Han de Vries, Amsterdam)
7. Cor-Anglais moderne, mit 9 Klappen (Bate Collection, Oxford, 249).

Unser Instrumentenfoto zeigt die unter 3. und 6. aufgeführten Oboen aus der Sammlung Han de Vries, zum Vergleich wurde links auch eine

Oboe von Delusse abgebildet. Die Oboe rechts ist deswegen von besonderem Interesse, weil sie Brods letztes Instrument war; das originale Etui trägt (übersetzt) folgende Inschrift: *Diese Oboe ist jene, welche Brod spielte zur Zeit seines Todes. Sie wurde mitgenommen nach . . ./Algier durch . . ., der 1846 dort starb und kam zu mir zurück in 1847. (gez.) Vv. Brod*¹⁹ (Abb. 3).

Kaum ein anderer Hersteller zu seiner Zeit baute Oboen von so eleganter Form und mit so hoher mechanischer Präzision wie Brod — von den musikalischen Qualitäten ganz abgesehen.

¹⁹ Mitteilung von Han de Vries a. d. Verf.

Der folgende, original in der französischen Zeitschrift Panorama de la Musique erschienene Beitrag behandelt eine während der letzten Jahre in Frankreich und den Vereinigten Staaten geführte Fachdiskussion über den „besseren“ Einsatz von Fagotten des französischen oder des deutschen Systems, vor allem in Orchestern. Solche System-Streitigkeiten erreichen zuweilen die Härte und Unduldsamkeit dogmatischer Auseinandersetzungen. — Gerald E. Corey, Fagottsolist in Ottawa und zeitweilig Präsident der Internationale Double Reed Society, beschritt einen Mittelweg: er benutzt Instrumente beider Systeme, und darüber berichtete er ausführlich in dem Mitteilungsblatt To the World's Bassoonists, Vol. 3 No. 1 1972/73. Wir werden seine Erfahrungen in einem der nächsten Hefte als weiteren Diskussionsbeitrag mitteilen.

Zu dem Eingangszitat von Letellier/Flament ist zu sagen, daß es nicht aus dem vorigen Jahrhundert stammt, sondern in der Encyclopédie de la Musique . . . von Lavignac/de la Laurencie, Band 2, Paris 1925, Seite 1595, steht.

Karl Ventzke

„Man braucht wirklich ein gutes Stück Mut und Selbstvertrauen, um bei uns öffentlich ein Fagott-Solo aufzuführen. Ungraziöse Dinge werden nämlich in Frankreich nicht verziehen, und wer sich auf die Bretter wagt, muß immer und vor allem sympathisch und graziös wirken . . .“

Seit dem vorigen Jahrhundert, als Letellier und Flament ein derartiges Urteil verkündeten, hat sich die Meinung des Publikums ziemlich geändert. Heute bringt das Fagott — solistisch oder innerhalb des Orchesters gespielt — keinen Menschen mehr zum Lachen, allenfalls setzt es noch in Erstaunen, sicher aber bezaubert es. Zudem ist es seit einigen Jahren in Frankreich Gegenstand von Auseinandersetzungen, ja sogar des Streites geworden. Ist sich der Musikliebhaber aber überhaupt darüber klar, daß es

zwei Arten des Fagotts gibt, in Ton und Technik voneinander verschieden — zwei feindliche Brüder: das französische (Basson) und das deutsche Fagott?

Beide stammen von demselben Urahn ab, dem „phagotus“, der um 1530 in Gebrauch war, und von dem der jetzige deutsche Name „Fagott“ abgeleitet wurde. Schon 1636 spricht Mersenne in seiner „Harmonie universelle“ von Baßinstrumenten, „die in zwei Einzelteile zerfallen; daher nennt man sie *fagots* (Holzbündel), weil sie zwei Holzstücken ähneln, die zusammengebunden und gebündelt sind“.

Das französische Fagott seinerseits ist ein Verwandter des Dulcian (ein im 16. Jahrhundert erfundenes Instrument) und bestand zunächst (nach Mersenne) „aus einem einzigen Stück Holz“. Dieses Instrument wurde im Laufe der

Jahrhunderte weiterentwickelt; besonders im 18. Jahrhundert wurde es mit verschiedenen Verbesserungen versehen. Aber dem klassischen Fagott waren gewisse Unregelmäßigkeiten eigen in Qualität, Ausgeglichenheit und Intonation der Töne, die dem Interpreten außerordentliche Geschicklichkeit abverlangten.

Dieses Titelblatt eines Pariser Chansons aus den achtziger oder neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stammt von Henri de Toulouse-Lautrec. Vor einer Teufelsbüste zeigt es eine Karikatur des Fagottisten (und Komponisten) Désiré Dihau. Einige Einzelheiten über Dihau enthält der Text zur Kunstbeilage dieses Heftes.



Das hier reproduzierte Foto stellte uns freundlicherweise Herr Ing. Jansen aus Nieuw Loosdrecht (Holland) zur Verfügung. Jansen hat soeben ein zweibändiges Buch „rund um das Fagott“ beendet, das in Kürze bei Knuf in Buren (Holland) erscheinen soll.

Als das Fagott dann im Orchester und in der Kammermusik einen wichtigen Platz eingenommen hatte, bemühten sich alle Instrumentenbauer, es zu verbessern. Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden neue Klappen hinzugefügt, welche die Ansprache der chromatischen Töne der unteren Quinte des Instruments ermöglichten und die Ausführung von Trillern erleichterten. Später aber blieben die Fagottbauer in Frankreich und Belgien dem klassischen

Instrument im großen und ganzen treu und lehnten radikale Veränderungen, die die Ansprache zuungunsten der traditionellen Tonqualität verbessert hätten, ab.

In Deutschland hingegen arbeitete der Fagottist Karl Almenraeder zusammen mit dem Physiker G. Weber ein neues Modell aus, das um 1825 vorgestellt wurde. Der Konus der Bohrung war regelmäßiger, die Stellung der Tonlöcher beträchtlich verändert, Gabelgriffe wurden durch Klappen ersetzt. Aber auch der Klang wurde damit eben stark verändert.

Heute sieht man sich zwei Systemen gegenüber: dem französischen (Buffet-Crampon) und dem deutschen (Heckel). Sie haben nur eine Gemeinsamkeit, nämlich einen Umfang von drei Oktaven und einer Quinte. Das deutsche Modell wird aus Ahorn hergestellt, das französische gewöhnlich aus Palisander. Bohrung und Größe der Tonlöcher sind unterschiedlich (größer beim Heckel-Fagott); jedes Modell hat dadurch eine andere Grifftechnik und Ansprache, einen anderen Klang und ein anderes Tonvolumen in allen Registern.

Zwei Fagottarten, zwei Rivalen mit jeweils Befürwortern und Gegnern — eine Rivalität, die sich gerade jetzt besonders verschärft, denn die meisten Orchester der Welt haben heute das deutsche System angenommen. Und wenn auch einige ausländische Instrumentalisten das Buffet-Fagott wählen, so bleibt doch allein Frankreich dessen letzte Domäne. Dort wird es — und zwar als einziges System — in den Konservatorien gelehrt und in allen Orchestern gespielt. Ausnahme: Im Orchestre de Paris haben sich zwei Fagottisten für das Heckel-System entschieden, da die nacheinander an der Spitze dieses Orchesters stehenden ausländischen Dirigenten immer ihre Vorliebe für das deutsche Fagott gezeigt haben.

So wäre also das französische Fagott auf seinem ureigenen Gebiet bedroht? Das hat die Gemüter erregt und zur Entstehung der Gesellschaft der Freunde des französischen Fagotts geführt, deren Präsident, Maurice Allard, Solofagottist an der Oper und Professor am Pariser Konservatorium, seiner Meinung kategorisch Ausdruck verleiht: „Man braucht nur hinzuhören: gleich bei der ersten Note ist man über-

zeugt! Die Suche nach leichter Ansprache, nach Biegsamkeit der Töne hat die Natur des deutschen Fagotts gänzlich verfälscht. Es ist anonym geworden, lebt nicht mehr — besonders in den hohen Tönen — und übernimmt im Orchester nur noch die Rolle eines Klangfundaments“.

Die Fagottisten loben gern die Farbigkeit der Töne und die starke Persönlichkeit des französischen Fagotts, obwohl es größere technische Schwierigkeiten bietet. Jean-Pierre Laroque sagt: „Es ist ein Romane, glänzt, will singen und sich ausdrücken. Es entspricht zweifellos auch besser den Anforderungen der zeitgenössischen Musik, welche aggressive Töne verlangt.“ Aber die Kehrseite der Medaille: Auf dem französischen Fagott scheinen Pastellfarben schwieriger zu erreichen zu sein — die Instrumentalisten sind ständig auf der Suche nach einem vollen Ton. Das weiche und weniger klangvolle deutsche Fagott dagegen mischt sich mit größerer Selbstverständlichkeit in den Orchesterklang und verlangt weniger physische Kraft.

Dieser Klang und diese Fülle haben André Sennedat, Solofagottist des Orchestre de Paris, zu dem Entschluß geführt, nach zwanzig Jahren Praxis mit dem Buffet-Instrument zum Heckel-Fagott überzuwechseln. Ein Wechsel, der eine intensive Umgewöhnungsarbeit verlangte: acht Stunden pro Tag, ein Jahr lang! „Am Anfang hatte ich den Eindruck einer technischen Erleichterung: alle Triller sind praktisch ohne Hilfsgriffe ausführbar. Früher hatte ich mich immer bemüht, einen vollen Ton zu bekommen, und hatte dabei das Gefühl, gegen das Instrument zu arbeiten. Jetzt fühle ich mich tonlich und technisch wohler. Meine Umgewöhnungsarbeit hat mir erlaubt, viele Dinge aufs neue zu durchdenken, abzustauben und gewisse Gewohnheiten des Spiels und der Interpretation aufzugeben. Ich habe mehr Vergnügen am Spiel, und es gelingt mir, Stilfeinheiten zu erreichen, von denen ich früher nur träumte, ohne daß es mir jedoch gelang, eine gewisse Grenze zu überschreiten.“

Bringt diese Vorliebe für die deutsche Bauart (die übrigens auch schon bei anderen Blasinstrumenten deutlich geworden ist, so besonders bei den Hörnern) nicht die Gefahr einer Internationalisierung der Orchester mit sich, einen

Drang zur Gleichförmigkeit? Vielleicht entspricht das dem Wunsch gewisser Dirigenten, die bestimmte Hörgewohnheiten haben — eine Bequemlichkeit des Gehörs, die sie überall wiederfinden möchten, und die durch neue Klänge gestört wird. Dazu kommt auch die Sorge um die Homogenität des Orchesters. „Im Orchestre de Paris“, so stellt Amaury Wallez fest, „vereinigt sich das Heckel-System im Klang gewiß besser mit den anderen Blasinstrumenten weiter Bohrung, die dort benutzt werden; es fügt sich leichter in den Akkord ein. Um diese Fusion zu erreichen, empfiehlt man das deutsche Fagott“.

Aber bedeutet es nicht einen Fehler, über die jeweiligen Vorteile beider Instrumente zu streiten, und vergißt man nicht allzu oft den Instrumentalisten selbst? Stil und Tradition bleiben fundamental: die Art zu spielen ist genau so wichtig wie die „Nationalität“ des Instruments. Unabhängig davon macht sich die Schule im Spiel von selbst bemerkbar (zum Glück für die Originalität eines jeden Orchesters!), auch wenn manche behaupten, das Buffet-Fagott sei für die französische Musik besser geeignet.

Bleibt schließlich noch das Problem des Unterrichts. An den französischen Konservatorien können die Schüler nur das französische System studieren, haben dabei allerdings wenig Berufsaussichten außerhalb von Frankreichs Grenzen. Umgekehrt hat das deutsche Fagott augenblicklich wenig Aussichten in Frankreich, aber es genießt eine enorme Verbreitung im Ausland. Eine gefährliche und ziemlich sterile Situation! Obgleich es Fagottisten gibt, die das Buffet-Fagott schätzen, es sogar übernehmen, scheint es dennoch höchste Zeit zu sein für eine Anstrengung, es bekannter zu machen. (Welche ausländischen Dirigenten werden es akzeptieren, wenn sie kaum Gelegenheit haben, es zu hören und seine Qualitäten schätzen zu lernen?) Man beginnt sowohl hinsichtlich der Verbreitung als auch der technischen Verbesserungen eine solche Notwendigkeit zu begreifen, wenn auch etwas spät. Es wäre also wünschenswert, daß jeder Fagottist mit Sachkenntnis und ohne jeden Zwang zu Beginn seines Studiums das Instrument wählen könnte, welches seiner Persönlichkeit, seinen Absichten und seiner musikalischen Auffassung am meisten entspricht.

Gibt es denn ein ideales Fagott? Für viele, so scheint es, wäre das ein Mittelding zwischen dem deutschen und dem französischen. Ein solches Instrument wird gewünscht und erwartet — die Instrumentenbauer sollen das wissen! Im Augenblick aber sollten beide Typen nebeneinander bestehen können. Ob sie nun das eine oder das andere spielen: die Fagottisten scheinen sehr an ihrem Instrument zu hängen, und das erklärt vielleicht die leidenschaftlichen Auseinandersetzungen, die es als „das edelste der Holzblas-

instrumente“ entfacht. Zweifellos aber wird der Behauptung von Lavignac heute einmütig entgegengetreten werden, die da lautet: „Der Fagott-Ton — dunkel, traurig, mühsam, kränklich, schüchtern, glanzlos — ist sicher von einer dunkelbraunen, etwas schmutzigen, mit Grau vermischten Farbe . . .“ Das Basson ist wahrlich zu lange schon ein armer Verwandter gewesen. Glücklicherweise beginnt sich eine Veränderung dieses Umstands anzubahnen.

Aus „Panorama de la Musique“, Paris, Nr. 12/1976. Deutsch von Julien Singer

Die Blockflöte dient heute zwei sehr voneinander verschiedenen Aufgabenbereichen. Einerseits ist sie seit eh und je ein vollwertiges Holzblasinstrument, dessen einwandfreie Beherrschung ebensoviel Engagement, Können und Übung erfordert, wie dies bei jedem anderen Instrument der Fall ist. Auf der anderen Seite ist es ihr „Fluch“ — die Pädagogen werden sagen, es sei ihr Segen —, daß sie technisch zunächst relativ leicht zu handhaben ist, was schnell gewisse Erfolge zu garantieren scheint, und daß sie finanziell erschwinglich sowie leicht transportabel ist. Aber es wäre eine unverzeihliche Sünde der Blockflötenpädagogik, wenn sie nicht immer wieder und mit allem Nachdruck darlegte, daß sich der Satz von der technischen Unkompliziertheit der Blockflöte lediglich auf die Anfangsphase des Lernprozesses bezieht. Die Beherrschung der Griffabelle und dreier Artikulationsformen macht noch keinen Blockflötisten aus.

Dem Blockflötenlehrer kann es nicht erspart bleiben, sich mit der Problematik auseinanderzusetzen, die das vorliegende Thema anschnidet. Sicher gilt es im Rahmen dieser Überlegungen auch, Übliches in Frage zu stellen und an die Stelle allzu sorglos tradiert Vorstellungen die Frage zu setzen, ob die weithin sichtbaren Miß-

stände im fraglichen Bereich nicht eine Folge des ständigen gedankenlosen Weiterwurstelns aus purer Bequemlichkeit sind. Man muß die Szenerie heute unter zwei Hauptaspekten betrachten, dem pädagogischen und dem künstlerischen. Analysiert man beide und stellt die Ergebnisse gegeneinander, so führt dies in bestimmten Fällen zu manch bitterer Konsequenz.

Der pädagogische Aspekt

Nach der Statistik des Verbandes deutscher Musikschulen (VdM) vom August 1976 werden an den Schulen des Verbandes derzeit über 76 000 Schüler, das sind 28,5% der Gesamtschülerzahl, im Hauptfach Blockflöte unterrichtet. Gefolgt werden sie von den Pianisten



Wolfram Waechter

* Kurzfassung eines Grundsatzreferates, das der Verfasser am 24. 5. 1977 während der 2. Phase des berufsbegleitenden Fortbildungslehrganges „Die Blockflöte im Unterricht“ in der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung in Trossingen gehalten hat.

(22,8%) und den Gitarristen (16,8%) vor den Streichern (zusammen 9,6%). Staunend fragt man sich, wie diese überwältigende Beliebtheit eines Instruments zu erklären sei, zumal diese unübersehbaren Scharen von Blockflötenschülern bisher doch wohl nur eine zahlenmäßig sehr geringe instrumentale Elite hervorzubringen imstande waren.

Tatsache ist, daß die (Sopran-)Blockflöte wegen ihrer geringen Größe und ihrer Handlichkeit auch schon von sehr kleinen Kindern gegriffen werden kann, daß ihr Preis, verglichen mit anderen Instrumentenpreisen, recht niedrig liegt, und daß es nicht schwer ist, auf ihr ziemlich bald ein paar einfache Melodien zu spielen. Hinzu kommt ihre durch die Orff-Bewegung sozusagen halbamtlich sanktionierte musikdidaktische Tauglichkeit — und schon hat sich ein Boom entwickelt. Die Folge ist, daß Hinz und Kunz in Kindergarten und Schule Blockflötenunterricht geben, ja daß selbst in Musikschulen für viele Instrumentallehrer mit dem Hauptfach Querflöte, Gitarre oder Klavier die Blockflöte zum Lückenbüsser wird, mit dem man — bei dem Andrang! — bequem die Stundenzahl und den Geldbeutel auffüllen kann, obwohl man vom Instrument eigentlich nicht sehr viel mehr kennt als die äußere Form. Erheblich unterstützt wird diese Erscheinung mancherorts durch kommunale und bürokratische sogenannte Sachzwänge, die jedoch nur in den seltensten Fällen mit den instrumentalen und musikpädagogischen Sachzwängen (die gibt es nämlich ebenso!) koordiniert werden. So hat kein anderes Instrument unter der Gedankenlosigkeit gerade der Leute zu leiden, die es an sich befürworten, wie die Blockflöte; denn sie ist besonders anfällig für Unüberlegtheiten und Mißbräuche, und sie hat es besonders schwer, einen eigenen Standort zu finden. Ihre aus den Verkaufszahlen abzulesende Beliebtheit steht im umgekehrten Verhältnis zur Anerkennung, die sie weithin genießt.

Einer der am ehesten ernst zu nehmenden Gründe für den viel zu massiven Einsatz der Blockflöte überall liegt in dem Mangel an geeignetem Ersatz. Das heißt: Bei aller Ablehnung der negativen Seiten des Blockflötenbetriebs darf und kann man nicht übersehen, daß die Blockflöte in gewissem Maße auch im pädagogischen

Bereich gebraucht wird, weil es (noch?) kein Instrument gibt, das ihre Funktionen dort übernehmen könnte. Die Frage ist nur, ob man den Umfang dieses Bereichs generell nicht gewaltig überschätzt.

Als spezifisch für den blockflötenpädagogischen Bereich gelten heute die folgenden Aufgaben, die zu hinterfragen man jedoch gar nicht mehr für nötig hält, da ja auf diesem Gebiet alles seit Jahren so wunderbar seinen Gang geht. Wie weit es dies auf Kosten des Instruments oder gar der Kinder tut, wird dabei gelegentlich nicht so genau beachtet. Die Aufgaben lauten:

Erstes Vertrautwerden mit einem einfachen (und billigen!) Instrument

Erleichterung des Singens mit Hilfe dieses Instruments

Frühes Training des Zusammenspiels

Wecken der Freude an der Musik

Diesen „Aufgaben“ liegen jedoch einige schwerwiegende Irrtümer zugrunde, deren Aufdeckung unpopulär, aber deshalb nicht weniger dringend ist:

Die Blockflöte ist kein „einfaches“ Instrument (sonst wäre z. B. die Zahl wirklich guter Blockflötisten größer).

Für musikpädagogische Aufgaben sind besonders gut die musikpädagogischen (Orff-) Instrumente geeignet, da ihnen von vornherein eine didaktische Konzeption zugrunde liegt.

Die Sopranblockflöte oktaviert, was Kinder zunächst zum Piepsen verführt, statt ihnen das Singen zu erleichtern.

Die Blockflöte ist nicht Querflöten-Embryo oder Vorstufe eines „richtigen“ Musikinstruments, sondern sie ist ein eigenständiges Instrument, bei dem mangelnde Technik sich ebenso gravierend auswirkt wie bei allen anderen. Man sollte das musikalische Feingefühl von Kindern nicht unterschätzen!

In einem einzigen Fall sehe ich einen legitimen Grund, einem Kind Blockflötenunterricht zu erteilen, obwohl es eigentlich und letztlich gar nicht Blockflöte spielen will, nämlich dann, wenn es musikalische Früherziehung und Grundauss-

bildung hinter sich hat und später einmal, wenn die physische Kondition es altersbedingt ermöglicht, Oboe, Klarinette, Querflöte oder Trompete erlernen möchte. Um in der Zwischenzeit nicht tatenlos herumsitzen zu müssen, soll es bereits ein Blasinstrument spielen, das seinen körperlichen Möglichkeiten angemessen ist, eben die Blockflöte.

Als Blockflötenlehrer sind wir gezwungen, uns die Frage nach den wahren Aufgaben unseres Instruments zu stellen. Nur wenn wir sie kennen, bekommt unser Unterricht eine klare Richtung; und nur dann können wir gegebenenfalls auch Eltern mit der Frage gegenüberreten, mit welchem Ziel denn ihr Kind eigentlich das Blockflötenspiel erlernen soll. Damit untrennbar verbunden ist zudem die Grundsatzfrage nach unserer eigenen Motivation: Mit welchem Ziel unterrichten wir eigentlich Blockflöte?

Bevor wir uns dieser Frage zuwenden, muß zunächst geklärt werden, welchen Standort man der Blockflöte in der heutigen Musiklandschaft eigentlich zuweisen möchte. Wo ordnet man sie ein und was sind ihre Aufgaben als Musikinstrument?

Der künstlerische Aspekt

Die Blockflöte ist heute kein Orchesterinstrument, man kann sie nur bedingt unter die historischen Instrumente einordnen (vgl. etwa Clavichord, Rankett, Pommer, Viola da Gamba), ein geographisch gebundenes Folkloreinstrument stellt sie auch nicht dar, und als ausgesprochen musikpädagogisches Werk- und Spielzeug, wie es etwa die Orff-Instrumente sind, war sie niemals konzipiert (als dieses hat sie erst die Schulkwerkbewegung zu etablieren versucht) — wo also steht die Blockflöte unserer Tage eigentlich?

Wir haben es bereits eingangs angedeutet: Sie dient, ohne eines davon in Reinform zu sein, als hervorragendes Kammermusikinstrument mit historischer und besonders auch mit avantgardistischer Ambition, sowie weithin auch als Jugendmusikinstrument mit pädagogischer Einfärbung. Sehen wir von den musikdidaktischen Ansprüchen sowie von den historischen Bedingtheiten ab und untersuchen, was die Blockflöte als Musikinstrument zu leisten hat, so werden

wir sehr schnell erkennen, daß es sich dabei um die gemeinsamen Aufgaben aller Musikinstrumente handelt, wie sie allgemein bekannt sind. Sie lassen sich für unseren Fall vier einander überschneidenden Bereichen zuordnen, dem allgemein musikalischen, dem allgemein blasinstrumentalen, dem speziell blockflötistischen, sowie übergreifend dem allgemein menschlichen. In den erstgenannten drei Bereichen muß guter Blockflötenunterricht folgende Dinge vermitteln:

Kenntnisse in allgemeiner Musiklehre (z. B. Notenschrift usw.)

Literaturkenntnisse einschließlich Fragen der Stilkunde

Gestaltungslehre (z. B. Phrasierung, Verzierungslehre)

Spielpraxis (einschl. Ensemblespiel)

Übetechnik

Atem- und Vibratotechnik

Zungen-/Artikulationstechnik

Körper-, Hand-, Fingerhaltung

Tonvorstellungsvermögen und Tonbildung

Grifftechnik (einschl. Triller, Glissando usw.)

Gehörschulung und Intonationsfähigkeit

Kenntnisse in Instrumentenkunde (z. B. Geschichte, Pflege usw.)

Darüber hinaus sollte Unterricht direkt oder indirekt in dem erwähnten vierten Bereich Veränderungen bewirken, die etwa mit folgenden Begriffen annähernd zu umreißen sind: Abbau von Hemmungen und Verkrampfungen, Stärkung der seelischen Kräfte, Steigerung des Lebensgefühls, Erfolgserlebnisse und Befriedigung in Spiel und Zusammenspiel sowie Freude an der Musik.

Es versteht sich von selbst, daß der angedeutete Katalog von Aufgaben, der einem guten Blockflötenunterricht zugrunde liegt, ein sechsjähriges Kind erschlagen würde, wollte man es mit all diesen Dingen auf einmal sinnlos vollstopfen. Der Stoff bedarf der didaktischen, d. h. unterrichtstechnischen Aufbereitung. Seine Verteilung, seine sinnvolle Gruppierung und progressive Anordnung ist die Sache der Lehrkräfte oder die von Lehrplänen. Dabei muß darauf geachtet werden, daß die Lehrinhalte von Fachleuten für Blockflöte, ihre Aufgliederung

von Fachleuten für Didaktik des Blockflötenspiels festgelegt werden. Ein merkwürdiges Phänomen besteht nämlich bei der Blockflöte darin, daß hier wie bei keinem anderen Instrument nicht die Fachleute bestimmen, was zu lehren sei, sondern die Pädagogen. Es ist dann oft nur noch ein kleiner Schritt bis hin zur Einstufung der Blockflöte als Kinderinstrument. Kein anderes Instrument würde, wo es ernsthaft studiert wird, auf einen der Punkte unseres Aufgabenkataloges verzichten. Idealforderungen sind dort mit Recht so selbstverständlich, daß sie nicht mehr diskutiert werden. Bei der Blockflöte macht man sich bereits verdächtig, sobald man sie nennt. Hier bleibt im Bewußtsein weiter Kreise noch sehr vieles zu verändern.

Folgen für die Arbeit des Blockflötenlehrers

Damit kommen wir zurück zu unserer Kardinalfrage nach der eigenen Motivation als Instrumentallehrer. Mit welchem Ziel unterrichten wir eigentlich Blockflöte (nicht zu verwechseln mit dem Grund, der sicher oft auch ein pekuniärer sein wird), was will unser Unterricht beim Schüler bewirken?

Unterricht heißt nach der Definition des Konversationslexikons „planmäßiges, regelmäßiges Lehren“, wobei man statt planmäßig heute sagen würde: nach einer klar definierten Zielvorstellung. Unter den Aufgaben der Blockflöte im pädagogischen Bereich haben wir bereits einige Motivationen für Blockflötenunterricht erörtert und dabei feststellen müssen, daß sie sich fast ausnahmslos als nicht stichhaltig erwiesen. Was dagegen unangefochten bleibt, ist neben der erwähnten menschlichen die rein musikalische Motivation. Sie ist generell unwiderlegbar und heißt: *Der Schüler muß nach gebahmtem Unterricht besser Blockflöte spielen können als davor.* Dies muß das wichtigste Ziel allen Blockflötenunterrichts sein und bleiben. In ihm gehen (außer den oft künstlich herbeigeredeteten pädagogischen) alle anderen Zielsetzungen auf. Neben dieser Erweiterung der Fähigkeiten und Möglichkeiten des Schülers sollte guter Unterricht ihn in die Lage versetzen und ihm die Lust vermitteln, das bisher Gewonnene weiter auszubauen und über den eben erreichten Stand hinauszukommen.

Wird aber aus jenem dynamischen, sich entwickelnden Vorgang des Lehrens und Lernens ein statischer, unbewegter Zustand, so macht er sich selbst sinnlos und überflüssig. Und diese Gefahr besteht bei jedem Lehrer, der sich selbst und seine Ausbildung als abgeschlossen betrachtet. Wer sich zu jenen Nur-Pädagogen zählt, die glauben, man brauche sich lediglich in die Didaktik des Blockflötenunterrichts eingearbeitet zu haben und die Griffabelle zu beherrschen, und schon sei man dazu legitimiert, auf allen Stufen zu unterrichten, der verwechselt das Ziel seines Unterrichts mit dem Weg dorthin.

Denn dies sollte uns endgültig klar sein: das Ziel, das jeglicher Blockflötenunterricht anstrebt, kann immer nur ein musikalisches sein — den Weg zu diesem Ziel aber zu ebnen und gangbar zu machen, ist Aufgabe der Pädagogik. Sie fungiert als Dienstleistungsunternehmen, nicht aber als das Ziel selbst. Die neue Mode, nach der Methodik sich zum Selbstzweck aufzuspielen trachtet, ist keine gute Mode, da sie nur sich selbst dient. Während allenthalben Einigkeit darüber besteht, daß ein guter Musiker durchaus auch ein schlechter Lehrer sein kann, traut sich kaum jemand darauf hinzuweisen, *daß einmäßiger Musiker kaum ein guter Lehrer sein kann.* Wir müssen uns wieder bewußt machen, daß im Bereich jeglichen Instrumentalunterrichts die Qualifikation des Lehrers viel stärker im Fachlichen begründet liegt als im Pädagogischen. Die Vermittlung musikalischen Könnens und Wissens verlangt vom Musiklehrer eine zusätzliche Dimension zu der des Pädagogen, der etwa mathematische Fertigkeiten lehrt. Der einzige Weg zur Verbesserung der bestehenden Verhältnisse führt deshalb auch nicht über die Hypertrophierung der Blockflötenmethodik, sondern einzig und allein über die Verbesserung des Könnens der Blockflötenlehrer.

Instrumentalunterricht besteht konkret aus drei Hauptkomponenten. Die erste ist ein didaktisch fundierter Unterrichtsplan. Die zweite nenne ich die ununterbrochene Diagnose beim Schüler mit sofortiger Therapie, die jeden didaktischen Plan natürlich permanent über den Haufen wirft. Die dritte Komponente besteht in der Verpflichtung des Unterrichts zu immerwährender Anregung zu Neuem, Anderem. Instrumen-

talunterricht ist also ein Vorhaben, das Unterrichtstechnokraten (nicht zu verwechseln mit guten Pädagogen!) pausenlos zum Scheitern bringt, weil die Sache, um die es geht, hier viel zu sehr von den zwei Personen abhängt und ihren Bedingungen, Haltungen, Stimmungen, Hemmungen und Belastbarkeiten.

Daraus wird sichtbar, daß man sich als Instrumentallehrer sehr wohl zu etwas motiviert fühlen kann, ohne deshalb auch schon dazu legitimiert zu sein. Legitimationen, dies vergessen wir nur zu leicht, muß man erwerben. Woher die ungeheure Zahl von Kindergarten-, Sozial-, Grundschul-, Früherziehungs- und Schulmusikpädagogen mit bloßer Griff Tabellenkenntnis ihre Legitimation zum Blockflötenunterricht nimmt, wird wohl ewig im dunkeln bleiben. Das Ausmaß des Unheils, das sie bisher angerichtet haben und sicher weiterhin anrichten werden, wenn

nichts geschieht, tritt dementsgegen aber laufend an das Licht einer noch nicht einmal schockierten, weil weithin unaufgeklärten Öffentlichkeit.

Deshalb wehren sich die Musiker unter den Betroffenen gegen die Pädagogen, die die didaktischen Fragen überschätzen und die Methodik um ihrer selbst willen betreiben, während sie die Möglichkeiten und Schwierigkeiten des Instruments aus Unkenntnis unterschätzen. Sie wehren sich also gegen instrumentalen Dilettantismus mit pädagogischem Mäntelchen. Daß sie die Berechtigung dazu nur dann haben, wenn sie ihr fachliches Können und Wissen mit einem Höchstmaß an didaktischem Geschick vermitteln, bedarf keiner Diskussion.

Der Musiker zeigt das Ziel, indem er weiß, was geht; der Pädagoge ebnet den Weg, indem er weiß, wie es geht. Das Ideal wäre die Synthese aus beiden.



MOECK FLÖTEN

KRUMMHÖRNER
CORNAMUSEN
KORTHOLTE
DULCIANE
RANKETTE
POMMERN
ZINKEN
TRAVERSEN
FAGOTTE
UNDOBOEN

Noch dauern wird's in späten Tagen und rühren vieler Menschen Ohr...

Auf geradem Wege zu krummen Hörnern oder *Die Tuten des Otto Steinkopf*

Man muß ja nicht ein Altersjubiläum sein, um „für ein Porträt zu sitzen“. Die Gelegenheit, ihm zu einem runden Geburtstag zu gratulieren, haben wir versäumt — aber 1974, zu seinem siebzigsten, gab es ja TIBIA noch nicht.

Doch auch ohne persönliches Jubeljahr ist Otto Steinkopf ein wichtiger Mann für alle, denen es nicht genügt, alte Musik auf modernen Instrumenten zu machen. Außerdem gibt es bald ein Jubiläum: sein erster öffentlicher Auftritt mit Krummhorn war vor 25 Jahren. Das Schützenfest in Herford 1953 bot Anlaß und Rahmen (vom Krummhorn her betrachtet). Dieser Auftritt war auch eine Wegmarke: der Moment des öffentlichen Beweises für das, was möglich ist, und der Anfang einer seitdem viel beachteten Tätigkeit als Instrumentenbauer.

Damit wurde eine Entwicklung im bläserischen Bereich ausgelöst, deren volles Ausmaß noch gar nicht abzusehen ist — vergleichbar etwa der Wiederbelebung der Barockmusik. Während in deren erstem Stadium die Entdeckung des barocken Repertoires im Mittelpunkt stand und Blockflöte, Gambe und die alten Tasteninstrumente in diese Wiederentdeckung allmählich mit einbezogen wurden, steht nun das gesamte „historische“ Instrumentarium im Vordergrund des Suchens und Entdeckens, d. h., mit anderen Worten, der Klang, und in gleichem Zuge eine Fülle musikalischer Wiederbelebungsversuche und -erfolge, die sich immer weiter in Richtung der frühen mitteleuropäischen Musik bewegen.

Wie so oft war es ein Zufall, der als auslösender Faktor wirkte — und glücklicherweise auf Otto Steinkopf traf. Und das kam so:

In jüngeren Jahren, als Solofagottist am Leip-

ziger Gewandhaus, hätte er die Instrumentensammlung des Grassi-Museums nützen können, aber „da bin ich vielleicht im Laufe der vielen Jahre einmal so durchgegangen, . . . nicht einmal ein Instrument in die Hand genommen — nichts . . ., da war von einem Interesse meinerseits überhaupt keine Rede. Und ganz zufällig nach dem Kriege in Berlin, wir hatten gerade mit den Berliner Philharmonikern und Furtwängler eine Konzertreise durch Frankreich, sprach mich auf der Rückreise mein Freund Schlövgot an und sagte: Otto, Du bist doch so ein Bastler (wir hatten öfter mal technische Probleme), wär' das denn nichts für Dich? Der Dr. Berner von der Berliner Instrumentensammlung hat mich gefragt, ob ich denn niemand wüßte, der die Blasinstrumente da mal restaurieren könnte. Die haben durch den Krieg alle sehr gelitten, Teile sind vertauscht, alles hat in Kellern gelegen, und da ist sehr viel dran zu machen . . ., aber es gibt ja keinen Menschen, der sich mit den Blasinstrumenten befassen möchte. . .“*

Steinkopf mochte. Ihm kam dabei sehr zustatten, daß er kein einseitiger Spezialist für sein Fagott war. Im Gegenteil. Schon als Junge, als er noch gar nicht daran dachte, Musik zu seinem Beruf zu machen, interessierte er sich so brennend für Blasinstrumente, daß er sein Taschengeld darauf verwendete, sie sich (teilweise beim Trödler) selbst zu kaufen und durch intensives Üben auch spielen zu lernen. Unterricht hatte er zu der Zeit nur auf Cello und Klavier. Wenn die Schularbeiten fertig waren, ging er im Kino Cello spielen, half in dem kleinen Theater des Städtchens auf dem Fagott aus oder spielte beim Kinderfest Tuba. Mit dem älteren Bruder hatte er eine Schülerkapelle aufgestellt, das Geld für die Instrumente zusammengespart „und dann, als mein Bruder in der Schule ein bißchen nachließ, wurde das vom Vater verboten, und er kam nach Halle. Nun saß ich ganz alleine da, und die ganze Bude voll Instrumente von der Klarinette bis zur Tuba und Hörner — alles war da.“ Dazu kam eine unstillbare Neugier für

* Alle Zitate stammen aus einer Sommerabend-Plauderei mit Otto Steinkopf und werden mit seiner freundlichen Erlaubnis wiedergegeben.

alles, was mit den akustischen und physikalischen Problemen der Blasinstrumente im Zusammenhang stand. Literatur darüber gab es so gut wie gar nicht, und selbst die Instrumentenmacher, denen er sein Leid klagte, konnten ihm viele Fragen nicht beantworten. So blieb Steinkopf auch danach während des eigenen Studiums der Musik und Musikwissenschaft in Fragen des Instrumentenbaues und seiner physikalischen Grundlagen im wesentlichen auf sich selbst gestellt und suchte also weiter.

„... damals in Berlin sind mir diese Dinge sehr zustatten gekommen, als ich mich dann als freier Mitarbeiter mit den Instrumenten der Sammlung befaßte. Ich konnte eben tatsächlich etwas damit anfangen. Zum Beispiel hingen da sieben Krummhörner, Originale, aber ohne Rohre — und nun mach mal da was draus, daß man blasen kann. Also hab ich an jedem Krummhorn eine ganze Woche gesessen und Rohre in allen verschiedenen Arten gemacht, bis ich wußte: so stimmt das Instrument, so kann das sein. Auf diese Weise habe ich da die Instrumente alle genau kennengelernt, und nach drei Jahren entstand der verständliche Wunsch, als Bläser damit auch mal zu musizieren. Das schwebte mir nur so vor, ohne feste Absichten. Im Kreise eines Bläserquintetts, mit dem ich immer musizierte, hatte ich gelegentlich geäußert, dieses oder jenes Stück müsse man mit Krummhörnern spielen, und ich hoffte, daß wir im Laufe eines Jahres vielleicht mal ein Krummhornquartett zusammenbrächten. Diese Äußerung wurde unter Musikern weitergetragen, gelangte über Herrmann Töttcher zu Dr. Gröninger, der sich gerade mit der Idee der Cappella trug, wohl auch mit Renaissancemusik befassen wollte und gerade das Schütz-Fest 1953 mit Ehmman vorbereitetete. Ihm wurde das also wohl vollkommen entstellt berichtet und erzählt, in Berlin sei da ein Verrückter, der habe ein Krummhornquartett — was gar nicht der Fall war. Darauf bekam ich einen Brief von Dr. Gröninger: Ich habe gehört, Sie haben ein Krummhornquartett, wollen Sie im Herbst dieses Jahres beim Schütz-Fest die Paduanen von Scheidt und auch ein paar andere Werke spielen? Ich hätte eigentlich schreiben müssen: Das tut mir leid, ich habe kein Krummhornquartett und habe auch kein

Krummhorn gebaut, die Originale sind dafür nicht zu verwenden, leider muß ich absagen. Aber das habe ich nicht geschrieben, sondern: Das ehrt mich sehr, und ich freue mich, und selbstverständlich stehe ich zur Verfügung. — Ich hatte ja noch ein halbes Jahr Zeit. Mit Ach und Krach haben wir es dann so auf den letzten Drücker geschafft...“

So kam das also. Die Folgen: Eine Unmenge von Anfragen an den Rundfunk, wo es solche Instrumente gäbe, ein Stoß Post mit Aufträgen. „Alle wollten so etwas haben, und so habe ich neben meinem Orchesterdienst mit dem Bau angefangen. Ich hatte so ein kleines, halbes Zimmer in der Wohnung mit einer Drehbank, da habe ich ganz allein gebastelt, und so kam dann ein Instrument zum anderen. Sobald ich eines hatte, auf dem man ein bißchen blasen konnte und ich eine Weile darauf geübt hatte, wurde ich schon bedrängt... Ich war dauernd auf der Achse mit den Tuten. Mal blies ich Zink, mal Dulcian, mal Krummhorn.“

Die Arbeit der Cappella Coloniensis weitete



Otto Steinkopf in seiner Berliner Privatwerkstatt ...
Aufnahme Ende der fünfziger Jahre

sich immer mehr aus, das Instrumentarium der Blasinstrumente wuchs mit den erweiterten Anforderungen des Repertoires. Zu den barocken Instrumenten kamen Pommern, Dulciane usw., oft auch noch in verschiedenen Stimmungen. Das bedeutete entsprechende Mehrarbeit für Steinkopf, der fast die ganze Bläserlei der Cappella aus seiner Werkstatt zu versorgen hatte.



... und als Mitglied der Cappella Coloniensis, 1970

„Es war ein wunderbares Hobby. Ich habe ja nicht gedacht, daß etwas daraus wird, und als das dann immer mehr wurde — man kam ja nicht nach — wurde es mit dem Orchester ein bißchen viel.“ Steinkopf ging auf „halben“ Dienst, nicht lange darauf gab er das Orchester, damals das Radio-Symphonie-Orchester Berlin, ganz auf. „Mir hat das riesigen Spaß gemacht, und ich habe es nicht bereut. Ich hatte denen gesagt, wenn irgendwie mal der Fall eintritt, daß mir das Orchester mit Urlaub Schwierigkeiten macht, wenn ich mit den alten Instrumenten irgendwo konzertieren will oder Aufnahmen habe, dann kündige ich.“ Er hatte nämlich die Gewohnheit, jedesmal, wenn er etwas Neues gebaut oder gar entwickelt hatte, dies in der ersten Aufführung selbst zu blasen. Dabei konnte er erproben, wie das Instrument sich praktisch bewährte und gegebenenfalls auch, was daran und wie es zu verbessern sein würde.

Sein neu entwickeltes Clarin gab den letzten Anstoß zur Trennung vom Orchesterdienst. Tauziehen um Termin und Urlaub mit dem RSO „... lange hin und her, das sahen die nicht gleich ein“ (daß er das Recht auf Beurlaubung hatte) „... die haben das nicht so ernst genommen, und da habe ich am Telefon dann gleich gekündigt.“

Das Wesentliche war bis dahin zwar schon entwickelt, doch „nunmehr ging ich an die Produktion. Natürlich ist immer mal noch etwas nachgekommen, jedes Jahr habe ich etwas Neues unter meinen Instrumenten gehabt, sei es ein Chalumeau oder den Großbaßpommer oder irgendetwas.“ Das war vor ungefähr 15 Jahren.

Zwei Jahre später hat die Arbeit einen Umfang angenommen, daß es allein nicht mehr zu schaffen ist. Steinkopf übernimmt bei Moeck eine Abteilung für historische Blasinstrumente, in die er seine eigene Entwicklung einbringt. Die Firma deckt den technischen und personellen Aufwand ab, den ein Einzelner zu leisten nicht imstande ist. Wer heute den Katalog des Instrumentenwerks von Moeck durchblättert, hat einen Überblick über die Breite der Produktion historischer Blasinstrumente, die sich daraus entwickelt hat. Doch „das eigentlich Wesentliche meiner Tätigkeit ist nicht die handwerkliche Arbeit des Kopierens von alten Instrumenten, das habe ich nie so wichtig genommen. Meine eigentliche Aufgabe habe ich darin gesehen, die Instrumente genauestens auszumessen, zu sondieren, was an den Maßen original ist und sich mit der Zeit verändert hat. Das Holz trocknet ja, Zapfen und Zapfenlöcher z. B. sind verändert, usw. Und mit Hilfe der akustischen Kenntnisse fragt man sich dann, wie es sein muß, damit eine Bohrung stimmt oder eine Oboe ohne Oktavklappe überbläst. Das ist eigentlich meine Tätigkeit. Das Kopieren eines Modells allein, das hat mich nicht besonders gereizt, viel mehr aber immer ein Instrument, das man etwa nur von der Abbildung her kannte und was es nicht mehr gab.“

Im Prinzip hat Steinkopf Barockinstrumente genau kopiert, „aber ich habe nicht immer ganz historisch gebaut, wenn mir das aus praktischen Gründen des Musizierens angebracht erschien, oder um den Interessenten den Umgang mit dem

Instrument zu erleichtern.“ Besonders bei Renaissanceinstrumenten schienen ihm auch Kompromisse vertretbar. „Wenn ich nun als Instrumentenmacher ein Zeitgenosse von Praetorius gewesen wäre, dann hätte der sich sicher gefreut, wenn ich das getan hätte, was er in seiner Syn-tagma verschiedentlich angedeutet hat. Wenn Praetorius schreibt, der Altpommer steht in G, aber in F wäre auch einer sehr vonnöten, dann baue ich ihn eben in F, wo wir von den Blockflöten her heute alles in C- und F-Stimmung haben. Oder wenn er schreibt, da sei einer am Werk, einen Großbaß-Dulcian zu bauen, noch eine Oktave tiefer als der normale Dulcian, und wenn es dem Meister gelinge, werde es ein herrliches Werk werden, dann baue ich eben so ein Ding. Natürlich muß, nachdem erst einmal der Anfang gemacht ist, sich nun alles weiterentwickeln, und da wird noch manches verbessert

werden. Ich halte es für wichtig, daß ich überhaupt dadurch, daß ich nicht nur gebaut, sondern auch alles selbst geblasen habe, zeigen konnte: es geht. Und nun soll die nächste Generation kommen und soll das besser machen.“

Um es dieser nächsten Generation zu erleichtern, arbeitet Otto Steinkopf weiter, experimentiert, um die vielen Probleme, die ihm im Laufe seiner Arbeit besonders auf akustischem Gebiet bewußt geworden sind und die auch in der wissenschaftlichen Literatur noch ungelöst sind, „nicht etwa alle zu lösen, das wäre vermessen, aber doch einen kleinen Schritt weiterzukommen“. Die Ergebnisse werden in seinem Lehrbuch für den Blasinstrumentenbau zu finden sein. Es wird „dem Meister gelingen und ein herrliches Werk werden“ (In Abänderung aus Praetorii de Organographia pag. 38).

Nikolaus Delius

BERICHTE

Musikschulkongreß '77 in Augsburg

Der Mitgliederversammlung und Hauptarbeits-tagung des Verbandes deutscher Musikschulen schloß sich in diesem Jahre vom 1. bis 3. April in Augsburg wieder ein öffentlicher Musikschulkongreß an. Er stand unter dem Thema „Das Ensemble in der instrumentalen und vokalen Ausbildung an Musikschulen“. In neun verschiedenen, zeitlich teilweise parallel laufenden Arbeitsgruppen, von denen einzelne wiederum mehrfach zusammentrafen, sollten unterschiedliche Möglichkeiten der Ensemblearbeit beispielhaft dargestellt werden.

Für den Bläserbereich lag der Akzent auf traditioneller Blasmusik. Die Jugendmusikschule Wangen im Allgäu gab mit ihren drei Gruppen „Bläserensemble“ (vier Blechbläser), „Bläserchor“ (Vororchester) und „Bläsorchester“ eine eindrucksvolle Demonstration ihrer grundsoliden, von kundigen und verständigen Lehrern geleiteten traditionellen Bläser- und Blasmusikausbildung.

Wer sich jedoch weitere Anregungen für die Ensemblearbeit mit Bläsern von diesem Kongreß erhofft hatte, wurde enttäuscht. Holzbläser traten vor allem als Register im Bläsorchester in Erscheinung. Vergeblich suchte man etwa Gruppen, die vorbarocke Musik auf entsprechenden Instrumenten spielten,

klassische Serenadenbesetzungen (z. B. Bläserquintette oder -sextette) oder gemischte Ensembles mit Streichern und Bläsern. Hier wurde eine Möglichkeit verschenkt, über Besetzungsmöglichkeiten und entsprechende Literatur zu informieren. Es war wohl mehr einem glücklichen Zufall und der Tatsache zu danken, daß der Referent (Helmut W. Erdmann) selbst Bläser ist, daß in der Arbeitsgruppe „Improvisationsensemble“ überwiegend Flöten- und Klarinetten Schüler aktiv mitwirkten. Auf diese Weise wurden zumindest für diese Instrumente die Verwendungsmöglichkeiten im experimentellen und Improvisationsbereich demonstriert.

Mit dem Ensemble des Studios für Neue Musik, Improvisation und Live-Elektronik der Musikschule Lüneburg steuerte Helmut W. Erdmann in einem Studiokonzert auch die Veranstaltung bei, von der am ehesten neue Impulse und Anregungen für eine Ensemblearbeit im Bereich zeitgenössischer musikalischer Ausdrucksformen hätten ausgehen können. Leider war das Konzert, da offenbar zu spät geplant, zeitlich schlecht plaziert und im Programmheft nicht angekündigt, so daß sich nur wenige Zuhörer einfanden.

Die übrigen musikalischen Darbietungen innerhalb der verschiedenen Veranstaltungen tönnten eher traditionell, auch wo es sich um Stücke lebender Kom-

ponisten handelte. Bei der Festveranstaltung anlässlich des 25jährigen Bestehens des Verbandes deutscher Musikschulen zur Eröffnung des Kongresses beispielsweise mußten die unsterblichen Festaktsdekorateure Beethoven, Schumann und Mozart für die musikalische „Umrahmung“ herhalten. Dabei war die Qualität der Wiedergabe der Coriolan-Ouvertüre durch das Jugendsinfonieorchester Lahr durchaus beeindruckend.

Daß die Kongreßteilnehmer nicht nur für herkömmliche Klänge und Besetzungen Ohren hatten, bewies die begeisterte Zustimmung, mit der Liebermanns „Les échanges“ in der Fassung von Siegfried Fink aufgenommen wurden. Dieser Programmbeitrag des Percussionsensembles der Städtischen Musikschule Schweinfurt (Leitung: Bernd Kremling) im Konzert bayerischer Sing- und Musikschulen schien von den Zuhörern geradezu als befreiend und erfrischend empfunden worden zu sein.

Wird sich diese Erfahrung beim 50jährigen VdM-Jubiläum auswirken — oder schon beim nächsten Musikschulkongreß 1979 in Stuttgart?

Hartmut Gerhold

„Jugend musiziert“ 1977

Am 14. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“, der vom 18. bis 23. Mai in Mainz stattfand, haben 37 Querflötisten aus 9 Bundesländern teilgenommen. Vorausgegangen waren Regionalwettbewerbe in über 100 Orten der Bundesrepublik und danach Wettbewerbe auf Landesebene. Die Ersten Preisträger der Bundesländer waren somit in Mainz versammelt. Sie gingen aus den Landeswettbewerben in sehr unterschiedlicher Anzahl hervor: allein aus Nordrhein-Westfalen kamen 9, aus Bayern 6, aus Bremen und Schleswig-Holstein keine Kandidaten. (Im Normalfall wären es drei Preisträger pro Land, entsprechend den drei Altersstufen.) Es konnten beim Bundeswettbewerb elf Preise für Querflöte vergeben werden: drei 1. Preise, vier 2. Preise und vier 3. Preise. Aufschlußreicher als die Preise, die nur die Spitzenpositionen bezeichnen, ist die Aufgliederung in Leistungsstufen, die den Leistungsstand jedes einzelnen anzeigen: sieben Teilnehmer — darunter sechs Preisträger — erreichten die Leistungsstufe 1 (21—25 Punkte), dreiundzwanzig Teilnehmer — darunter fünf Preisträger — die Leistungsstufe 2 (16—20 Punkte) und sieben Teilnehmer die Leistungsstufe 3 (11—15 Punkte). Wie nach den doppelten Voraussetzungen zu erwarten, wurden fast durchweg erfreuliche bis sehr gute Leistungen geboten. Auch für die Querflötisten trifft zu, was andernorts schon

allgemein festgestellt wurde: den höchsten Leistungsstand zeigte die Altersgruppe III (14—16 Jahre), wo die Mittelwerte mit 18,5 Punkten deutlich über denen der Altersgruppe II (17,7) und IV (17,6) lagen.

Trotz des insgesamt hohen Niveaus zeigte sich bei den Spielern eine ganze Reihe von Unzulänglichkeiten, die größtenteils technisch bedingt waren, sich teilweise auch auf die musikalische Gestaltung sehr ne-

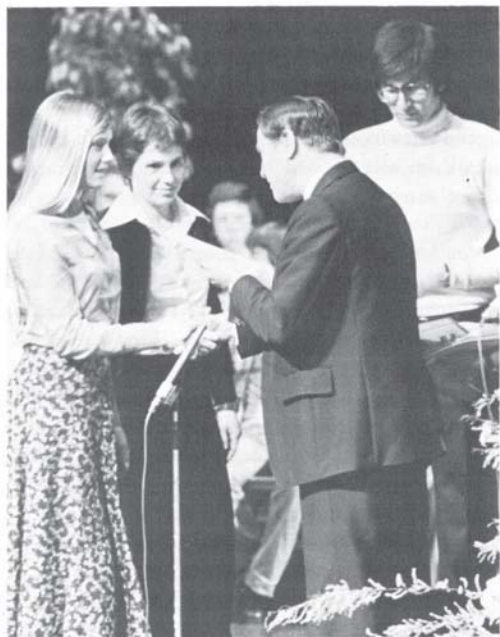


Foto Meinolf Schmitz

Abschluß des 14. Bundeswettbewerbs „Jugend musiziert“ in Mainz, 1977: Staatssekretär Zander aus Bonn überreicht je einen ersten Preis in der Kategorie Flöte an Angela Tetzlaff (geb. 1964) aus Hamburg, Gertrud Liedtke (geb. 1960) aus Wermelskirchen und Michael Faust (geb. 1959) aus Köln.

gativ auswirkten. Als Juror möchte ich an Hand der Wertungen und meiner eigenen Aufzeichnungen im folgenden versuchen, über häufiger auftretende Mängel zu berichten, um damit möglicherweise Anregungen zu geben, worauf beim weiteren Studium und bei den speziellen Anforderungen eines solchen Wettbewerbs geachtet werden sollte.

Als gravierendste Fehlerquelle erwiesen sich Mängel der Atmung und Atemführung, einer für den Bläser so fundamentalen Technik. Bei zwölf Spielern, also einem Drittel der Teilnehmer, habe ich hierbei stärkere Mängel notiert, und hier decken sich meine Aufzeichnungen in bemerkenswerter Weise mit dem Schnitt der Punktbewertung durch die fünf Juroren. Jenes Drittel liegt mit einer einzigen Ausnahme in

der unteren Hälfte der gegebenen Bewertungen. Aus schlechter Beherrschung der Atemfunktionen resultierten Intonationstrübungen, Kurzatmigkeit, Atemstau, rhythmische Ungenauigkeiten, unorganische Phrasierung und zu viel oder zu wenig Atemstütze, dadurch stark forcierte oder zu flache Töne; in neun der oben angeführten zwölf Fälle ergab sich eine starke Beeinträchtigung der musikalischen Gestaltung. Nur zu verständlich, daß es hier Punktabstriche gab! Es drängt sich die Frage auf, ob die Atemtechnik zur schnellen Erlangung größerer Fingerfertigkeit vernachlässigt wurde, oder auch, ob sie durch mangelnde Beschäftigung mit gestalterischen Aufgaben nicht genügend entwickelt wurde. Jedenfalls war die Fingertechnik im allgemeinen besser ausgebildet. Hin und wieder waren zu große Bewegungen der Finger, in zwei Fällen gekoppelt mit solchen der ganzen Hand, der Geläufigkeit hinderlich. Eine Reihe von Flötisten hatte Schwierigkeiten mit der lockeren Ausführung des Zungenstoßes. Meist als Folge zu großer Zungen-

sen und beachtet werden. Abgesehen von falsch eingeübten Tönen (Versetzungszeichen) wurden Tempovorschriften, Zusätze wie „ma non tanto“, „dolce“ oder „molto uguale“ und dynamische Bezeichnungen einfach übersehen. Neben falscher Interpretation von Verzierungen und Vorschlagsnoten ist leider immer noch die Benützung völlig überholter, alter Ausgaben, die allzu willkürlich mit dem Originaltext umgehen, festzustellen (stilwidrige Artikulationen, Tempozusätze, Oktavierungen).

Wiederholt mußten die musikalischen Darbietungen vorzeitig abgebrochen werden, weil die vorgeschriebene Vorspielzeit überschritten wurde. Wegen Einhaltung des Zeitplanes und aus Gründen der Gleichbehandlung ist das leider nicht anders möglich. Ursachen waren ungenaue Zeitmessung bei der Programmzusammenstellung, Nichteinrechnung von Pausen und Einstimmzeiten und ungeeignete Programmwahl. Konzerte mit langen Vor- und Zwischenspielen gilt es tunlichst da zu vermeiden, wo nur 15 Mi-

In der Sparte Holzblasinstrumente wurden im Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ 1977 Erste Preise zuerkannt wie folgt:

	<i>Altersgruppe II</i>	<i>Altersgruppe III</i>	<i>Altersgruppe IV</i>
Flöte	Angela Tetzlaff, Hamburg	Gertrud Liedtke, Wermelskirchen	Michael Faust, Köln
Oboe	Sabine Rapp, Böblingen	Johannes Scheytt, Ulm	
Klarinette	Martin Spangenberg, Wangen/Allg.	Werner Mittelbach, Illertissen	Joachim Klemm, Hameln
Fagott		Stefan Schweigert, Kaiserslautern Carsten Wilkening, Bremen	Ursula Bruckdorfer, Schwabach

bewegungen und ungünstiger Phonationsstellen für -T- und -K- wirkte der Stoß schwerfällig und wenig variabel, was dann die gesamte Artikulation etwas einförmig erscheinen ließ. Der Rhythmus machte nur relativ wenigen ernstlich zu schaffen. Die Lautstärke bewegte sich bei einem Drittel der Kandidaten recht einheitlich zwischen mezzoforte und forte. Hier wünschte man sich gelegentlich einmal ein schönes piano oder pianissimo — um so mehr wirkt dann auch ein forte! —, auch wenn es hinsichtlich der Intonation mehr Risiko mit sich bringt.

Eine Empfehlung möchte ich an alle Teilnehmer künftiger Wettbewerbe richten: Das Einstimmen nach dem Klavier läßt sich auch schon vor einem Wettbewerb trainieren! Übung macht den Meister! Der Notentext könnte vielfach aufmerksamer gele-

nuten zur Verfügung stehen. Auch sollte man immer an die Eignung für ein mögliches Abschlußkonzert denken, bei dem ja die Konzerte mit Klavier begleitet werden.

Nach all den kritischen Anmerkungen könnten Zweifel an den eingangs erwähnten guten Leistungen wach werden. Einmal hat aber gerade die Aufzählung des Negativen mehr Informationswert, zum anderen darf man nicht vergessen, daß es sich durchweg um Jugendliche handelt, die nicht in musikalischer Berufsausbildung stehen. Mit Ausnahme der Atmung sind alle weiteren Punkte als durchaus normal anzusehen, handelt es sich doch um Schwächen, die nicht bei einem einzelnen Spieler gehäuft auftreten, sondern über die Gesamtheit verteilt sind. Und doch könnte im Unterricht wohl noch manches

verbessert werden. Besonders in der jüngsten Altersgruppe II zeigte sich, daß die Ausbildung in einzelnen Bereichen übermäßig vorangetrieben wurde auf Kosten einer breiten Grundlage, bei der alle Bereiche gleichermaßen und vom ersten Anfang an im gleichzeitigen Wachsen gefördert werden müßten. Dann würde von selbst das Problem der Programmwahl in der untersten Altersstufe entfallen, wo immer wieder zum Nachteil der jugendlichen Spieler viel zu schwere Werke ausgewählt werden. Die nicht nur technische, sondern auch geistig gestalterische Bewältigung eines Mozartschen Flötenkonzertes beispielsweise übersteigt in der Regel die Fähigkeiten von Jugendlichen dieses Alters. Ausnahmen bestätigen die Regel. Mozart selbst ist hier das beste Beispiel. Sein Genie können wir nur bewundern, die Breite seiner musikalischen Ausbildung aber mag uns Vorbild sein.

Konrad Hampe

Internationaler Wettbewerb „Prager Frühling 1977“

Im Abstand von einigen Jahren wird zum Prager Frühling ein Internationaler Wettbewerb für Holzblasinstrumente veranstaltet. Prag ist sicherlich eine

der lieblichsten aller Städte, weder Verwüstungen des Krieges noch „Verbesserungen“ durch moderne Architektur haben ihr viel Abbruch getan. Prag ist eine Stadt, die einem ans Herz wächst und bei vielen die Sehnsucht weckt, zurückzukehren. Die Einladung in die Jury für Oboe und Klarinette war mir daher eine große Freude. Sie bestand aus zwölf Oboisten und Klarinettenisten verschiedener Länder (Tschechoslowakei, Rußland, Ost- und Westdeutschland, Ungarn, Polen, Rumänien, Bulgarien, Schweiz und England) sowie dem Vorsitzenden Jan Etlik. Die parallel arbeitende Jury für Flöte war gleich groß in entsprechender Zusammensetzung.

Von schlecht unterrichteten Leuten höre ich oft Klagen, daß internationale Wettbewerbe nicht fair ausgetragen werden, daß die Ergebnisse manipuliert und nicht echt sind. Es mag sein, daß dies gelegentlich so ist, hier war es nicht so. Aus Anstand gegenüber den Wettbewerbsveranstaltern möchte ich gern skizzieren, wie der größtmöglichen Fairneß wegen verfahren wurde.

Den ersten Durchgang (es gibt drei) spielen alle Kandidaten anonym hinter einem Vorhang, also ungesehen. Die Reihenfolge wird durch das Los bestimmt, bis zur Beendigung des Durchgangs bleibt

Ihr Fachmann für historische Instrumente:



Musikhaus Otto Bauer

Inhaber C. Molinari

8000 München 2

Im Rathaus/Rückseite

Alle führenden Blockflötenmarken · Gemshörner, Rauschpfeifen, Drehleiern, Renaissancetraversen etc. · Riesenauswahl an Panflöten · Großes Notensortiment, Fachliteratur, Partituren · Alle Schallplatten mit alter und klassischer Musik

Unser Fachpersonal berät Sie gerne!

die Identität der Spieler allen verborgen. Es gibt nach den Bestimmungen keine Kommunikation zwischen Juroren und Kandidaten, die Vorschriften zur Wahrung der Anonymität sind außerordentlich streng und werden strikt eingehalten. Die Teile des Pflichtprogramms, die zu spielen sind, werden genau festgelegt, Stimmen ist nur in bestimmter Weise erlaubt, jeder Laut, Hüsteln, Niesen, Schurren mit dem Notenständer, kurz alles, was einen Hinweis auf die Identität geben könnte, ist untersagt. Jedes Jurymitglied hat für jeden Spieler eine Karte, auf der die Zensur eingetragen wird. Sie wird jeweils nach dem Spiel einer kleinen Gruppe von Kandidaten (3—6) eingesammelt, die Punkte sind also innerhalb eines gesamten Durchgangs nicht mehr korrigierbar. Die Ausrechnung der Ergebnisse wird dem Präsidium der Jury (dem Vorsitzenden und zwei aus der Jury zugewählten Mitgliedern) und unmittelbar darauf der gesamten Jury vorgelegt, die in einer ausgiebigen Sitzung die Ergebnisse des Durchgangs und sich eventuell daraus ergebende Probleme bespricht. Das



Der junge russische Flötist Sergej Bubnow erspielte sich beim Prager Wettbewerb einen ersten Preis

wurde sehr offen und freimütig getan. Dabei stehen zur Vermeidung von Mißverständnissen Dolmetscher für alle Sprachen zur Verfügung. An der Reihenfolge der Kandidaten kann hierbei allerdings nichts geändert werden, sie ist allein durch die erreichte Punktzahl bestimmt. Jedoch wurde in unserem Fall wegen der Höhe des erreichten Querschnitts durch Jurentscheid eine größere Zahl Kandidaten für den zweiten Durchgang zugelassen, als ursprünglich vorgesehen. Ergebnisse und Jurybeschlüsse werden nach der Sitzung bekannt gemacht.

Solange die Spieler am Wettbewerb teilnehmen, sind sie Gäste des Prager Frühling. Wer ausschied, durfte natürlich auf eigene Kosten weiter in Prag bleiben. Die auf 30 Jahre festgelegte Altersgrenze brachte es mit sich, daß viele Kandidaten nicht das erste Mal teilnahmen. Unterschiedliches Alter, verschiedene Nationalitäten und unterschiedliche Schulen waren vertreten. Pflichtstücke für den ersten Durchgang der Oboisten waren je zwei Sätze der Konzerte von Haydn und Martinu. In technischer Hinsicht war das Spiel der etwa 50 Teilnehmer von sehr guter Qualität. Das musikalische Niveau dagegen war leider bei weitem nicht so hoch. Verhältnismäßig wenige Spieler bereiteten den Zuhörern ein technisch wie musikalisch gleich großes Vergnügen. Es scheint in der jungen Musikwelt die Ansicht zu geben, Technik sei alles. Man muß hoffen, daß sich dieser Trend in absehbarer Zeit ändert. Wettbewerbsteilnehmer, auch in Prag, müssen erkennen, daß virtuose Technik zwar unerlässlich für einen hervorragenden Spieler ist, doch nur als Mittel zum Musizieren und nicht als Selbstzweck.

Jeder Wettbewerb ist eine große Herausforderung, und es ist nicht leicht, in wenigen Tagen drei erstklassige Aufführungen zu bieten. Es bleibt dabei nicht aus, daß einige in einem Durchgang besser spielen als im anderen. So meine ich, daß einer der Preisträger dieses Jahres im zweiten Durchgang schöner spielte als jeder andere im Verlauf des ganzen Wettbewerbs. Es gehört also auch Glück dazu, gerade im richtigen Moment am besten zu spielen. Jan Adamus, der in diesem Jahr den 1. Preis für Oboe errang, ist ein vollendeter Spieler mit persönlicher Note, Ch. Tschinakajew (2. Preis) hatte eine makellose Technik und Jürgen Dietze wie Thomas Indermühle (3. Preise) sind Oboisten mit Charakter und Musikalität, jeder auf seine Weise. Natürlich hat jedes Jurymitglied seine eigenen Vorstellungen von Tonqualität und Interpretation, seine Vorlieben für Schulen, doch muß man sagen, daß jeder um Gerechtigkeit im Urteil bemüht war, und daß die Musik Maßstab aller Entscheidungen sein konnte.

Evelyn Barbirolli

Die Beteiligung am diesjährigen Wettbewerb für Holzbläser in Prag war mit 216 Teilnehmern aus 27 Ländern international, allerdings überwiegend aus den Ostblockstaaten, besonders dem Gastland, versteht sich. In ähnlichen Proportionen war die Jury besetzt.

Was in einem Wettbewerb durch die Ergebnisse zum „Vorbild“, zum „guten Geschmack“ erklärt wird, ist nicht unbedingt jedermanns, vielmehr der „herrschende“ Geschmack einer jeweiligen Mehrheit

Prag 1977: Entspannungsübungen einer Jurygruppe (v. l. die Professoren Cech, Delius, Grünenthal, Reznicek und Jurkowicz)



von Juroren. Gerade in diesem Punkt, der nicht die „meßbaren“ Kriterien enthält (Takt, Rhythmus, Intonation und dergleichen Parameter), kann es keine Einmütigkeit geben. Eine Jury muß daher groß genug sein, aber auch heterogen genug, um divergierende Ansichten kompensieren zu können. Wie in anderen musikalischen Bereichen gibt es gerade auch in der Holzbläserei traditionsbildende Schulen, die

häufig zu national vorherrschenden werden. Tradition, Geschmack, Geographie werden zwangsläufig zu einem Komplex, der für die Interpretation stilbildend wirkt. Das ist kein Negativum, man sollte im Gegenteil hoffen, daß dieses Gegengewicht zur Tendenz internationaler Uniformität erhalten bleibt. Internationale Wettbewerbe haben dabei die wichtige Funktion eines Informationszentrums auch in

Die Preisträger des Internationalen Wettbewerbs „Prager Frühling 1977“

	<i>1. Preis</i>	<i>2. Preis</i>	<i>3. Preis</i>
Flöte	Sergej Bubnow (UdSSR)	Béla Drahos (Ungarn) Gülsen Tatu (Türkei/BRD)	Daniela Cechova-Tarabova (CSSR) Dominique Hollebeke (Frankreich)
Oboe	Jan Adamus (CSSR)	Kanjafi Tschinakajew (UdSSR)	Jürgen Dietze (DDR) Thomas Indermühle (Schweiz)
Klarinette	František Bláha (CSSR)	Andrej Kasakow (UdSSR)	Petr Bohus (CSSR) Petr Sliva (CSSR) Rainer Wehle (BRD)
Fagott	Svatopluk Cech (CSSR)	Andris Arnizans (UdSSR)	Rainer Luft (DDR) Michael Lang (DDR) Zsolt Harsanyi (Ungarn) Milos Wichterle (CSSR)

dieser Hinsicht, einer Gelegenheit zu Diskussion und Verständigung für jeden, der sie zu nutzen versteht — unabhängig vom Kampf um die Punkte und dessen Ausgang. Es wäre jedenfalls zu wünschen, daß Musikwettbewerbe sich nicht als Kampf der Nationen verstehen und damit auf das Niveau moderner Olympiaden absinken, sondern vielmehr als Wettstreit in der Lösung einer künstlerischen Aufgabe.

Ohne Betracht von Interpretationsstilen fiel auch in Prag wieder auf, daß grundsätzliche Fehler anscheinend in aller Welt unausrottbar sind. Dazu gehört u. a. die Zerstörung des rhythmischen Ablaufs durch zu spätes Atmen und damit verspäteter Phrasenbeginn genau so wie die Unart, auftaktige Notengruppen ausgesprochen schlampig, weder rhythmisch noch klanglich korrekt zu spielen (Paradebeispiel in Prag: die ersten zwei Sechzehntel im 2. Satz der e-moll-Sonate von Bach). Sehr viele Flötisten blasen ein wunderbar klingendes Mezzoforte und beweisen damit, daß sie das Instrument tonlich beherrschen könnten. Sie zerstören aber den Ton durch Forcieren, mindern seine Qualität durch Gewaltsamkeiten des Ansatzes, setzen dadurch den Klang und seine Tragfähigkeit im Extremfall auf ein Nichts herab — und meinen, „dynamisch“ zu spielen. In der Sonate von Martinu gab es Interpretationen, die mehr einem Zweikampf mit dem Stück glichen. Fragen des Vibratos sind damit eng verknüpft. Wenn es schon gebraucht wird, sollte es der Belebung im Sinne von Verschönerung dienen oder wenigstens in irgendeiner Weise dem Ausdruckswert der Musik zugeordnet sein. Häufig genug hat es aber eher klangzerstörende Funktion — so, wie es geblasen wird. Über die Auswirkung solcher Ungereimtheiten in der Tonbildung auf die Intonation scheint dabei allenthalben viel Unklarheit zu herrschen. Die verhältnismäßig geringe Anzahl sauberer dritter Oktaven in der Sonate von Martinu ist bei 61 Flötisten, international gesehen, dafür ein bedenklicher Beweis.

Allgemein fällt ein gestörtes Verhältnis der Bläser zum Notentext auf. Das gilt nicht etwa nur für Divergenzen im Bereich der alten Musik, sondern auch für die Romantik, besonders im Fagottkonzert von Weber. Während bei neueren Kompositionen die oft genauen Vorschriften mißachtet werden, ist in der alten Musik eine fast sklavische Haltung dem Text gegenüber zu beobachten. Das ist nicht allein auf z. T. unbrauchbare Ausgaben zurückzuführen, vielmehr wohl auf Mängel im Umgang mit musikalisch-stilistischen Gepflogenheiten, besonders des Barock. So entstanden bei den Flötisten teilweise recht antiquierte Bach-Bilder, denen die Marcello- und Vivaldi-Interpretationen der Fagottisten in der Regel entsprachen. Daß Rubatobegriff sowie Rhythmus,

Takt und Tempo häufig genug falsch zueinander in Beziehung gesetzt (weil meist nicht verstanden?) werden, zeigte sich gerade auch bei Weber.

Bei solchen Feststellungen geht es nicht um die Aufzählung von Fehlern, vielmehr sind es Beispiele für typische Erscheinungen, die beseitigt werden sollten. Sie haben nichts mit Fragen persönlicher Gestaltung zu tun, gehören aber in den Bereich der Texttreue, die ein Interpret dem Werk schuldet. Über diese Schuld sollte über alle „Auffassungen“ hinweg Einigkeit herrschen.

Als PS zum Prager Wettbewerb muß angemerkt werden, daß die russischen Teilnehmer exzellente Begleiter mitbrachten — nicht zu ihrem Nachteil.

Nikolaus Delius

Alte Musik im Krozinger Schloß

Das Schloß Bad Krozingen hat sich in den letzten Jahren zu einer speziellen Pflegestätte historischen Musizierens entwickelt: In dem 1579 erbauten und gegen 1750 von Johann Caspar Bagnato umgestalteten Gebäude, einer ehemaligen Propstei des Klosters St. Blasien, ist die kostbare Sammlung historischer Tasteninstrumente von Fritz Neumeier untergebracht, eine in ihrer Art einmalige Kollektion in Privatbesitz, die mehr als ein halbes Hundert Tasteninstrumente enthält: die wichtigsten Typen aus der Zeit von 1600 bis 1860: Orgelpositiv, Regal, Spinettino, Spinette, Virginal, Cembali, Clavichorde, Tangentenflügel, Tafelklaviere und besonders wertvolle Hammerflügel der berühmtesten Klavierbaumeister ihrer Zeit. Das Besondere an der Sammlung ist, daß die Instrumente — nicht nur die Kopien, sondern auch die Originale — spielbar sind.

Sie sind in den allmonatlichen Schloßkonzerten* zu hören, bei denen u. a. schon August Wenzinger und Hannelore Müller, Hans-Martin Linde, Ulrich Grehling, Ulrich Koch, Alfred Lessing, Nigel Rogers und Theo Altmeyer gastiert haben. Prominenter Gast des Juni-Schloßkonzerts war Michel Piguet, der gebürtige Genfer, der in seiner Geburtsstadt und in Paris Oboe und bei Marcel Delannoy und Olivier Messiaen Komposition studierte, nach einem kurzen Studienaufenthalt an der Schola Cantorum Basiliensis (wo er heute historische Doppelrohrblatt-Instrumente und Blockflöte unterrichtet) als stellvertretender Solo-Oboist und 1961 als Solo-Oboist zum Tonhalle-Orchester nach Zürich ging, das er 1964 wieder verließ, um sich besser der alten Musik zu widmen,

* Die Konzerte finden im Festsaal statt, in dem schon Fürststab Martin Gerbert gefaltet hat.

ROESSLER

BLOCKFLÖTEN

HISTORISCHE
HOLZBLASINSTRUMENTE



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



besonders dem 1963 von ihm in Zürich gegründeten Ensemble „Ricerare“, mit dem er seither in Deutschland, Frankreich, England, Schweden, der Schweiz und den USA gastiert hat. Schallplattenaufnahmen machten die Deutsche Grammophon Gesellschaft, die EMI (Serie „Reflexe“), Erato und Harmonia mundi.

In seinem Schloßkonzert-Programm wechselte Piguet nach alter barocker Praxis zwischen Oboe und Blockflöte ab und verwendete ausschließlich Originalinstrumente: eine flämische Oboe von Jean Hyacinth Joseph Rottenburgh von ca. 1720 und eine etwa gleich alte Altblockflöte von Thomas Stanesby, dem Londoner „Stradivari der Blockflöte“ — zwei Instrumente in derselben Stimmung (411 Hz), mit schlankem, linearem Ton, an der französischen Klangvorstellung orientiert.

Ob französische ländliche Hochzeit (Hotteterre), italienisch ausgerichteter Vincent oder empfindsamer Carl Philipp Emanuel Bach: immer blies Piguet auf seiner schwer zu traktierenden Barockoboe makellos wie auf einem heutigen Instrument, freilich mit dem alten, herzhaften, herben, schalmeiartigen Naturklang. Das flämische Instrument mit seiner französischen Klangvorstellung liegt ihm, dessen Muttersprache Französisch ist, besonders gut; denn er vertritt aus Erfahrung die Ansicht, daß die Mut-

tersprache für die Tongebung bei Holzblasinstrumenten eine große Rolle spielt. Auch seine geradlinig und schlank und zugleich doch voluminös klingende Stanesby-F-Blockflöte mit ihrer ebenfalls französischen Klangvorstellung entspricht ihm ausgezeichnet; er entlockt ihr — sein gesamtes Programm in- und auswendig beherrschend — Blockflötenwohllaut, wie man ihn selten zu Ohren bekommt.

Als tiefes Pendant zur Barockoboe stand ein um 1780 von Milhouse in London gebautes Barockfagott zur Verfügung. Der Amerikaner Robin Howell setzte es biegsam und versiert für Continuo und Solo (Gailard) ein. Den Blasinstrumenten, speziell der flämischen Barockoboe, entsprach gut eine — leider nur — Kopie (allerdings von der hohen Qualität Dowds) eines flämischen Barock-Cembalos. Der Kanadier Bradford Tracey schloß sich auf ihm mit seinem Tastenpart nahtlos den Bläsern an und steuerte solistisch kernigen Blow und tänzerischen Bach (4. Englische Suite) bei.

Karl Ludwig Nicol

Meisterkursus ohne Eitelkeit

Meisterkursus — das ist nicht selten wie das Einherstolzieren eines Pfaus, der die bunten Farben des Gefieders seiner Kunst in der wärmenden Sonne seiner Berühmtheit ausbreitet. Und das ist auch eine Leistungsschau von gelegentlich mehr als hundert Studenten, die froh sind, im Verlauf des Kursus ein- oder auch zweimal spielen zu dürfen und hoffen, einen Sonnenstrahl des Meisters zu erhaschen.

Einen Kursus ganz anderer Art hält seit nunmehr sieben Jahren alljährlich in den Sommerferien Maître Le Roy auf Schloß Bauschlott in der Nähe von Stuttgart ab. Der achtzigjährige Maître, Professor am Pariser Conservatoire, voller Energie und Esprit, hat nichts anderes im Sinn, als einem jeden seiner Studenten so viel wie möglich von seiner Erfahrung und seinem Können zu vermitteln. Jede persönliche Eitelkeit liegt ihm fern. Ihm assistiert Willy Freivogel, Flötist im Rundfunkinfonieorchester, der sich während der vierzehntägigen Kursdauer hauptsächlich um die Belange der Kammermusik kümmert.

So flötet's im Schloß von morgens bis abends zehn oder elf Uhr aus allen Fenstern und Türen (die Toiletten werden als Überäume nicht ausgespart!), denn jeder Schüler — die Teilnehmerzahl schwankt zwischen 20 und 30 — hat stets eine Menge zu tun. Täglich hat er gleich bei zwei Lehrern Unterricht und muß sich sputen, die Anforderungen zu erfüllen — z. B. von einem auf den anderen Tag ein völlig neues Stück einzustudieren, weil der Meister es für pädagogisch sinnvoll hält. Und am Ende des Kursus

Take Miyazawa Flöte

Böhmflöten
in hervorragender Qualität

Silberflöten
C und H Fuß
im Lederetui
oder
versilberte Neusilberflöten
in verschiedenen Ausführungen

erhältlich
in guten Musikfachgeschäften

Mehr Information auch bei
W. Hopf & Co. KG
Meisterwerkstätten
für Musikinstrumente
• Import und Service
6204 Taunusstein 4

droht ein Konzert, bei dem man im Flöten-Duo, -Trio oder -Quartett mitwirken muß. So hat man entweder Unterricht oder übt und legt höchstens zum Essen, für ein „Viertel“ Wein oder zum Schlafen das Instrument aus der Hand.

Maitre Le Roy kennt jeden seiner Studenten und vor allem dessen Schwächen, sei es in Atmung, Fingerhaltung oder Tonbildung, und er versucht mit großer Geduld, auch dem Schlechtesten auf die Sprünge zu helfen. Das gelingt ihm angesichts der kurzen Zeit in verblüffender Weise. Und nicht zuletzt ist der Maître noch einer der wenigen, die Varèse, Debussy, Fauré, Roussel und Martinu gekannt und vor und mit ihnen deren Werke gespielt haben. Dieses Erbe weiterzugeben liegt ihm besonders am Herzen. Die „Syrinx“ von Debussy möchte er so hören, wie der Komponist sie gemeint hat. „Es steht alles in den Noten drin“, so meint er, „man kann das Stück sogar mit Metronom üben!“

Maitre Le Roy und Willy Freivogel haben große Pläne für das nächste Jahr. Damit jeder Schüler noch intensiver gefördert werden kann, wollen sie die Teilnehmerzahl noch mehr beschränken, und es sollen noch mehr Übermöglichkeiten zur Verfügung gestellt werden. Frau Elsässer, im Hauptberuf Bäuerin, die an Ort und Stelle für die Bereitstellung von Privatunterkünften sorgt, sicherte bei einer Tasse Kaffee und selbstgebackenem Waldbeerkuchen die tätige Mithilfe der Gemeinde zu. Wahrhaftig — ein außergewöhnlicher Flötenkursus! *Ricarda Bröhl*

Blockflötenmusik vom Mittelalter bis zur Gegenwart

An die vierzig Blockflötenspieler jeden Alters waren der Einladung ins Schwabenland gefolgt. Schüler, Studenten, Lehrer, Dozenten und auch einige Laien wollten sich zu einem Blockflöten-Seminar vom 15.—26. 8. 1977 unter Leitung von Gerhard Braun in Schloß Haigerloch treffen. Dieses stand jedoch nicht zur Verfügung, und so zog man in die Freie Musikschule Linsenhofen (bei Metzingen) ein, wo Theo Warttmann dankenswerterweise die notwendigen Räumlichkeiten zur Verfügung stellen konnte.

Die individuellen Wünsche der Teilnehmer hätten eigentlich drei verschiedene Kurse erforderlich gemacht. Gerhard Braun bemühte sich dennoch, jedem einzelnen so weitgehend wie möglich gerecht zu werden. Ohne viel Diskussion wurde nach einem Tagesplan konzentriert gearbeitet, und bald erklangen von früh bis spät Werke aus fünf Stilepochen. Jeder Teilnehmer hatte zusammen mit der Einladung ein Literaturprogramm erhalten, das er vorbereiten soll-

te. Aber natürlich durften auch selbstgewählte Stücke mitgebracht werden, und dieses Angebot wurde so reichlich ausgenutzt, daß dadurch alle nur möglichen Spielprobleme diskutiert werden konnten.

Vor allem die Jüngeren brachten brillante Fingerfertigkeit mit. Braun aber legte den Schwerpunkt seiner Arbeit auf die musikalische Gestaltung. Unermüdlich verlangte er kontrastreiches Spiel, zu erzielen durch dem jeweiligen Stück angemessene Artikulation, Tongestaltung, Rhythmik und Phrasierung. Großem Interesse aller begegneten Demonstrationen für die Wiedergabe neuzeitlicher Blockflötenmusik erforderlicher Spieltechniken, und wer sie schon kannte, wollte entsprechende Werke erproben, d. h. sie entschlüsseln lernen. Manch einer reagierte dann doch skeptisch oder zaghaft, doch vermittelte der Kursleiter erst recht mit Überzeugungskraft und Humor seinen Lehrstoff.

Einige öffentliche Konzerte umrahmten die Tagungsarbeit in der Linsenhofener Musikschule. Am ersten Abend musizierten Studierende Gerhard Brauns aus Karlsruhe, ein weiterer Abend war einer Kammermusikgruppe der Musikschule vorbehalten, geleitet von Theo Warttmann, der auch als Blockflötist mitwirkte. Mit begreiflicher Spannung aber wurde das Vorspiel einiger Kursteilnehmer erwartet. Es wurde vom Süddeutschen Rundfunk mitgeschnitten und berührte alle Stilbereiche vom mittelalterlichen Tanz bis zu Brauns „Monolog I“.

Den Ausklang bestritt Gerhard Braun ganz allein, und zur allgemeinen Überraschung brachte er dabei nicht nur Elektronik, sondern auch szenische Elemente ins Spiel. Begeistert seine Wiedergabe eines Eulenspiegel-Reißers von Karkoschka — Braun mußte das Stück wiederholen.

War der Kursus für einige ein Ansporn, so für andere eine Wissenserweiterung zur Aufführungspraxis, die sich ja besonders hinsichtlich der Blockflötenmusik unseres Jahrhunderts ständig gewandelt hat. Die Vielfalt des Stoffes erwies sich des öfteren als hinderlich für eine Vertiefung des Werkstudiums. Das sollte zu denken geben: Vielleicht ließen sich Konzentration des Stoffes und Zusammenarbeit im Spiel verbessern, wenn für einen künftigen Kursus von vornherein ganz bestimmte Schwerpunkte gesetzt würden. Und wünschenswert wäre die Beteiligung eines erfahrenen Cembalisten, der zugleich eine Unterweisung in stilgerechter Begleitung geben könnte — ein leider noch unbefriedigend gelöstes Problem für so manchen Blockflötenspieler.

Gerhard Braun sei gedankt für dieses Unternehmen. Eine Fortsetzung ist unbedingt zu wünschen. Sie möge wieder so begeisterte Teilnehmer finden wie in Linsenhofen. *Renate Breilmann*

Sie lieben alte Musik

Sie wollen diese spielen auf einer Blockflöte, Traversflöte, Oboe

mit dem Klang und der Spieltechnik, für die die Musik so perfekt geschrieben wurde; für Solospiel, gemeinsames Musizieren mit anderen Instrumenten oder Consortmusik. Sie spielen als Liebhaber oder als Fachstudent.

Sie benötigen moderne Stimmung oder einen halben Ton tiefer oder Sie wollen vielleicht ein Instrument benutzen, welches in Tonhöhe und Temperatur nach dem Original kopiert wurde.

Sie wollen authentisch spielen, zum Beispiel ein mezza di voce ausführen und nicht sofort einen falschen, häßlichen Ton produzieren.

Sie wollen gleichzeitig ein gutes Rohr.

Sie denken auch an ein Renaissance-Modell.

Kennen Sie die Konsequenzen Ihrer Wünsche und wissen Sie eine gute Lösung?

Ihr Instrument ist ein kostbarer Besitz, und das nicht nur wegen des Preises.

Wissen Sie, warum Ihr Instrument heiser oder falsch werden, sogar reißen kann? Wie können Sie dem vorbeugen bzw. was kann daran getan werden?

Mein Angebot ist so gut wie möglich einkaufen · ehrlich informieren ·
so schnell wie möglich liefern · und Service

 **Kras** b.v.

oude muziekinstrumenten, originelen en kopieën

RESTAURATIES - REPARATIES - KOOPADVIEZEN - VERHUUR

HOMBERGSTRAAT 30
ST. JOOST-ECHT
TEL.: 04754-2746

Mit zwei Blockflöten durch Indien

Die 1972 gegründete *Freie Musikschule Linsenhofen* veranstaltet seit 1975 regelmäßige Konzerte (jährlich fünf), in denen die gesamte zugängliche Literatur für Blockflöte nach und nach vorgestellt werden soll. Durch frühere berufliche Ambitionen mit Indien, seiner Kultur, seinen Religionen und seinen Sprachen verbunden, unternahm der Schulleiter Theo Warttmann dieses Jahr einen Versuch, in Indien die Blockflöte, die dort mindestens ebenso zahlreich geblasen wird wie hier, konzertant vorzustellen.

Auf Einladung von Goethe-Instituten (nicht etwa durch eine Institution in Bombay, die asienreisenden Musikern wohlbekannt ist, und deren Leiter sich „Representative for Music in Asia“ nennt) gab Theo Warttmann mit Sohn Rolf 2 Konzerte mit Werken für zwei Blockflöten oder Blockflöte mit Schlagzeug.

Der Monat Juli ist für Veranstaltungen in Indien wegen des Monsuns denkbar ungünstig, deshalb waren von den sieben in Indien arbeitenden Goethe-Instituten nur zwei besetzt, nämlich die in Hyderabad und in Poona.

Das Interesse der Konzertbesucher war lebhaft, für viele war es das erstmal, europäische Musik auch auf Blockflöten zu hören; namentlich das der Blockflötenmusik eigene improvisatorische Element erregte die Aufmerksamkeit auch von indischen Musikern. Nach dem Konzert in Hyderabad erbat sich All India Radio eine Studioaufnahme der gespielten Werke.

Das Programm umfaßte Solostücke aus „Der Fluiten-Lusthof“ von Jakob van Eyck, ein Duett von Croft, eine Choralvariation von Harald Heilmann, die besonders gut beim Publikum ankam, ein Telemann-Duett (F-dur), von Helmut Sadler die Rhapsodie nach rumänischen Hirtenweisen, die mit Tablas begleitet wurde, die Sonate brillante von Heberle, vier Tanzstücke von Genzmer und die Green-sleeves-Variationen für Sopranblockflöte.

Der Blockflötist ist wohl neugierig, wie sein Spiel in feuchter und heißer Luft (35°–40° C) klingt, er hat vielleicht schlimme Befürchtungen, aber er wird angenehm enttäuscht. Die Ansprache der Flöte ist stets einwandfrei, störendes Kondenswasser ist fast keines zu bemerken. Dies erinnert an die Studienzeit im Talkessel von Stuttgart, wenn an manch

schwülem Sommertag Prof. Niggemann sagte, das sei Flötenwetter.

Wo der Mensch in feuchter Hitze stöhnt und sich verwünscht, daß er als Ferienzziel gerade dieses Land sich ausgesucht hat, da fühlt sich die Flöte wohl und zeigt keinerlei Unarten. Das ist ein Trost, wenn schon leider die Reisezeit zu den Orten mit einzigartigen Kulturdenkmälern durch die deutsche Ferienordnung vorgegeben ist. Sehenswerte Orte in Indien aber haben zur Zeit deutscher Sommerferien ein Klima, welches alles andere als uns angenehm ist, je-

doch wird man sich wegen der ideellen Ausbeute notgedrungen damit abfinden müssen und sich sogar daran gewöhnen können. Hinzu kommt, daß man auf die allorts vorhandenen Ventilatoren an der Zimmerdecke beim Spielen verzichten muß, da der kühlende Luftzug den Flötenton flattern macht.

Für 1978 — im Oktober, wo das Konzertleben in Indien sehr rege ist — sind beide Wartmanns wiederum eingeladen. Sie werden dann ihre Konzertreise etwas weiter über den Subkontinent ausdehnen. *tw*

ZEITSCHRIFTEN - RUNDSCHAU

Early Music, Oxford Univ. Press, Press Road, Neasden, London NW 10 ODD. Vol. 4, 1976; Vol. 5, 1977: No. 1, 2

Die ersten beiden Hefte des vergangenen Jahres bringen für Holzbläser speziell eine Arbeit von Bruce Haynes: *Making reeds for baroque-oboes*. Sie befaßt sich nicht nur mit den Fragen des Rohrbaues allgemein z. B. unter dem Aspekt der Messuren bei Barockoboas, sondern gibt ausführliche Anweisungen auch im Detail mit erläuternden Zeichnungen. Ebenso werden Quellen für Rohmaterial (Südfrankreich) genannt.

Außerdem enthält der Jahrgang Aufsätze von Kirkpatrick über Couperin's „*L'art de toucher...*“ und C. P. E. Bachs „*Versuch*“ — für Bläser ebenso lesenswert wie die Arbeit über das *Singen früher Musik*, in der sich Andrea von Ramm auch mit Fragen des Vibratos auseinandersetzt (1/76). „*Filles à marier*“ und andere basses dances sind Gegenstand einer Untersuchung von John M. Ward über *Tanzpraxis im 16. und 17. Jahrhundert* (2/76). Zur gleichen Thematik, für die musikalische Aufführungspraxis noch gern unterschätzt, bringt Heft 2/77 einen Aufsatz über *Die französische Courante des 17. Jahrhunderts* von Wendy Hilton. Mittels detaillierter Analyse entsprechender Quellen gelingt der Autorin in der Arbeit eine gut verständliche Synopsis von Choreographie und Musik.

Susan Goerzel Sandman hat in 1/77 ein Thema aufgegriffen, das die Geschichte der Holzbläserei unmittelbar berührt: *The wind band at Louis XIV's court*. Diese „band“ bestand aus vier Doppelrohrblatt-Instrumenten (2 Sopran, 1 Tenor, 1 Dulzian) und vier „tambours“, wobei der Begriff des hautbois auch die Schalmei einschließt. Der Aufsatz konzentriert sich im wesentlichen auf das mus.ms 1163 der Stadtbibliothek Versailles, in dem das Repertoire für

die Freilichtmusiken der „grande Ecurie“ enthalten ist. Allein 91 Märsche und Airs, vielfach von Lully und Philidor, enthält das Manuskript, dessen vollständiger Inhalt hier aufgeführt ist. Die Partituren weisen neben den vier Bläserstimmen auch die oft kunstvoll ausgeführten Rhythmen der tambours aus. U. a. sind die „*Folies d'Espagne*“ von Lully als Beleg für diese musikhistorisch und aufführungspraktisch wichtige Quelle beigegeben. *D.*

The Galpin Society Journal, c/o E. Hunt, Bois Lane Rode Cottage, Chesham Bois, Mersham Buchs, HP6 6BP, England. Nr. XXX, 1977

Die Nummer enthält einige interessante Artikel, so Eric Halfpenny: „The Boehm Clarinet in England“, Robert E. Eliason: „Oboes, Bassoons and Bass Clarinets, made by Hartford, Connecticut, Makers before 1815“, Andrew Lyles „John Mahon's Clarinet Preceptor“ und Marcello Castellani „The Regola per suonare il Flauto Italiano by Bartolomeo Bismantova (1677)“, worauf wir an anderer Stelle noch eingehen werden. Des weiteren berichten Partridge und Jeal über eine volkstümliche maltesische Doppelklarinete mit Schalltrichter als Dudelsackspielpfeife, wie wir sie ähnlich im arabischen Bereich als keltische Pibgorn oder als baskische Alboca finden, und Hansjürg Lange und Bruce Haynes weisen nachdrücklichst, auch anhand von Zeichnungen, auf die Wichtigkeit der originalen Doppelrohrblätter bei heutigen Kopien historischer Holzblasinstrumente hin. Paul Hailperin, Wien, gibt einige Hinweise zum Thema Oboe d'amore in der Bachzeit.

Von besonders großem Interesse zum Thema Krummhorn ist der Aufsatz von Rainer Weber „*Tournebout — Pifia — Platerspiel*“, worin er Versuche beschreibt mit Tournebout-Museumsexemplaren

aus Kopenhagen und Brüssel, die man bisher für späte Krummhorntypen gehalten hat. Dieser Typ — sehr weit in der Bohrung, aus 2 Hälften gefertigt und mit Leder überzogen — ist auch in der französischen Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert abgebildet. Kein Mensch hatte bisher eine Vorstellung, wie ein solches Instrument zum Klingen kommt. Weber hat nun an den Mundstücken der Museumsinstrumente Tierblasen- und Leimreste festgestellt und schließt daraus, daß es sich wahrscheinlich um Platerspiele, d. h. Minidudelsäcke handelt. Er hat diese Tierblasen dann entsprechend ergänzt und als Rohre aufschlagende Zungen in der Art der Bambus-Klarinette verwendet. Den Klang vergleicht Weber mit der untrainierten Stimme eines alten Mannes. Seine Theorie kommt der Realität wahrscheinlich sehr nahe. — m —

To the World's Bassoonists, 745 Hemlock Road, Ottawa, Ont. K1K 0K7, Canada

In V/3 schreibt R. E. Plaster vom Boston Symphony Orchestra über „Drawings and Some Dimensions of Famous Reeds“ und erwähnt hier vor allem die deutschen „pre-World-War II reedmakers“ Medler, Knochenhauer und Eisenhardt. In VI/3 schreibt Philip Levin aus New York „A Compatible Reed and Fingering Chart for Moeck Baroque Bassoon“, und David Ennis aus Ottawa „A Technique for Making Contrabassoon Reeds from Two Pieces of Cane“. In VII/1 würdigen R. Birnstingl vom London Symphony Orchestra und Gerald E. Corey Enzo Muccetti, den im März d. J. verstorbenen bekannten italienischen Fagottisten, und Frank Schwartz aus New York greift das Thema Es-Klappe auf. — m —

BÜCHER

Johannes Hodek: *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th. W. Adornos.* Weinheim: Beltz Verlag, 1977. 335 Seiten Paperback DM 48,—

Diese Schrift ist ursprünglich eine Berliner Dissertation unter dem Titel „Deutsche Musikbewegung und ihre Verlage“. Warum ist dieser treffendere Titel geändert worden?

„Die Forderung nach Aufarbeitung der Vergangenheit in einem Bereich, in dem es leicht so scheint, als habe er mit Ideologie, Politik und Ökonomie nichts zu tun, bestimmte das Interesse an der vorliegenden Untersuchung“, schreibt der Autor, denn nach Adorno hätten sich in der Musikbewegung die national-sozialistischen Züge am treuesten bewahrt. Diese seien Lähmung von Bewußtsein durch (sagen wir mal) Tandaradei, dadurch Erhaltung der Eigentumsverhältnisse und Marxismusgegnerschaft (!). Der Autor sieht nicht die globalen Zusammenhänge etwa mit dem neueren sozialistischen „Liedgut“, dem Socrealismus in der bildenden Kunst, dem Folklorekult in den kommunistischen Ostländern, dem Folklorismus neuer Art, dem Pop etc. etc. und ... vor allem aber mit lebensreformerischen Tendenzen wie z. B. Anthroposophie, Turnbewegung etc. Wenn man will (und Plato kennt), ist jede Art Musik „systemimmanent“ faschistisch, aber was soll damit gesagt werden?

Wie dem auch sei: Adornos unbestrittenes Verdienst war, klar in die Diskussion der fünfziger Jahre geworfen zu haben, daß die Musikbewegung

mit ihren pädagogisch-sozialen Absichten auf dem Holzwege ist, mit Musik — u. a. auch der vergangener Zeiten — einen neuen Gemeinschaftswillen zu bewirken. Diese These nun scholastisch (marxistisch) inquisitorisch weiter zu verfolgen, ist heikel nach dem Motto „Geschichte ist die wissenschaftliche Aufbereitung von vergangenem Rohmaterial für politische Lügen“. Und so schleicht sich zwischen die Zeilen auch ein neurotisches Feindbild ein, und ich werde an gewisse Doktorarbeiten erinnert aus der Zeit nach 1933. Was ist denn Faschismus eigentlich — nur ultrarechts? Oder nicht vielmehr eine Methode, die in seltsamer Parallele auch von links und ultralinks geübt wird? Was sind die Ursachen auf der einen und was die auf der anderen Seite?

Neben ihren unzweifelhaft ideologischen Entgleisungen (wer zählt solche *heute* in der Pädagogik?) hat die Musikbewegung letztlich doch summa summarum musikalisch sehr viel bewirkt. Und auch bei alter Musik dreht es sich ebenso um Musik schlechthin mit über ihre Entstehungszeit hinaus gültiger Authentizität und damit — in unserer pluralistischen Welt — auch Aktualität. Adorno will uns — bei aller Anerkennung seiner fruchtbaren Kritik — in Predigermanier letztlich doch weismachen, daß ästhetische und andere Freude am musikalischen Kunstwerk Sünde wider den Geist sei, was sich weiter pervertiert dahin, daß Kunst nur eine soziologische und keine ästhetische Spielart sei.

Zunächst geht der Verfasser ausführlich auf den Ablauf der Kontroverse Adornos mit den Exponen-



Blockflöten-Paetzold

Spezielladen für Blockflöten (eigene Herstellung)
und Instrumenten-Bausätze

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

ten der Musikbewegung in den Jahren 1952—1959 ein. Dann bringt er eine ausführlichere „Genese“ der Bewegung und schildert ihre führenden Persönlichkeiten. Jöde (demokratisch mit Einschränkungen), Hensel (bürgerlich-völkisch), Götsch, Ehmann, Stumme, Twittenhoff etc. Als besonders prägend werden die Verleger Kallmeyer (später der Verleger der Hitlerjugendmusik) und Vötterle (Bärenreiter) gewürdigt. Bei letzterem wird der geistige Widerstand, auf den er sich selbst beruft, als weniger grundsätzlich angesehen.

Im übrigen überschätzt der Verfasser m.E. die „Konzernisierung“ des Bärenreiter Verlages, eines immerhin nur mittelständischen Betriebes mit kaum mehr Umsatz als z. B. dem eines gutgehenden Textilgeschäftes in einer Mittelstadt. Auch daß Vötterle gelegentlich Dinge nicht gedruckt hat, die ihm nicht paßten, ist doch nicht gleichzusetzen mit „Monopolkontrolle“. Was sollen solche Formulierungen wie: „Abermals sollte ‚erneuert‘, statt politisch aufgeklärt werden“? Schlägt der Autor etwa vor, die musikalische Indoktrinierung durch eine politisch-verbale zu ersetzen? (S. 232) Oder „Es wird deutlich, wie illusionär die Versuche Vötterles waren, etwa den Arbeitern die ‚Musikkultur‘ zugänglich machen zu wollen“. Das hat Vötterle ernsthaft wohl kaum ver-

sucht, zumal anzunehmen ist, daß ihm das heutige Fetischwort Arbeiter in dieser Form fremd war. Und ... Profite machen nicht nur Geschäftsleute, sondern auch Leute, die Doktorarbeiten schreiben, um damit später Professor zu werden.

Ein ausführliches Kapitel wird der Kooperation Jödes mit Hohner gewidmet, wobei eine größere „Arbeiternähe“ attestiert wird. Hierbei wird auch der damalige Streit Harmonika kontra Blockflöte gestreift.

Mich hat die Lektüre dieses Buches bewegt, denn ich habe die betreffenden Persönlichkeiten meist persönlich gekannt und ihre „Macher“-Manier war mir in mancherlei Hinsicht suspekt. Was aber die Betrachtungsweise von Johannes Hodek angeht, so möchte ich doch lieber zum alten Eisen gehören als zum neuen Blech. Sie vereinfacht in einer derzeit auf Universitäten gängigen Masche. Trotzdem, die Zusammenstellung des Materials ist beachtenswert und war eigentlich nur möglich mit Hilfe des noch von Jöde inspirierten Archivs der Jugendmusikbewegung.

Moeck

Wissenschaft in der Tasche

dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte, hsg. von Ulrich Michels; graphische Gestaltung der Abbildungen von Gunther Vogel. Band 1: Systematischer Teil; Historischer Teil: Von den Anfängen bis zur Renaissance. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag/Bärenreiter-Verlag (Kassel), 1977. 282 S. 8°, DM 12,80

Um es vorweg zu sagen: Hier ist ein ganz erstaunliches Buch gelungen. Die Gesamtanlage läßt noch einen interessanten Band 2 erwarten. Inzwischen wird sich Band 1 einen wichtigen Platz im Musikbücher-Angebot errungen haben.

Im bekannten Taschenbuch-Format mit einem noch gut lesbaren Kleindruck hat ein ehrgeiziger Plan Gestalt angenommen: ein Musik-Atlas, der einen Überblick über die Grundlagen der Musik gibt (Akustik, Hören, Stimme, Instrumente, Musiklehre, Gattungen und Formen) und in ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart einführt. Textseiten rechts stehen (fast immer) neben Bildseiten links. Ist die enzyklopädische Fülle der Textdarbietung schon erstaunlich genug, so bewundert man die ingeniose Art der bildlichen Darstellung, die von Strichzeichnungen, reduzierten Formen (zumeist von Instrumenten), Diagrammen und Tabellen zu verschiedensten Formen von Notenschrift reicht, Einzelheiten wie auch Formzusammenhänge verdeutlichend. Farbige Hinweise sind überall als Informationszusatz reichlich eingestreut.

Mag der kritische Leser einwenden, daß der Verfasser soviel Primär- und Sekundärliteratur gewälzt habe wie nur möglich (es sind tatsächlich alexandrinische Ausmaße entstanden), um seinen Text herzustellen, so muß er doch bekennen, daß die Art der knappen Darstellung wie das gesamte graphische Material in seiner Anordnung allein sein Eigentum ist. Gunther Vogel war dabei ein kongenialer Verwirklicher der graphischen Ideen des Verfassers. Ich bekenne, noch kein Buch mit diesem Anspruch gesehen zu haben, das in der Knappheit und optimalen Klarheit der gesamten Darstellung, dazu sorgfältig recherchiert, somit äußerst verlässlich und frei von jeglicher Imponiersprache, so umfassend informiert hätte.

Was das Riemann-Lexikon, was MGG, Adlers Handbuch und Bückens Handbuch der Musikwissenschaft leisten, ist bekannt genug. Ohne solche Vorarbeiten hätte Michels seinen Atlas nicht schreiben können. Man muß den Atlas allerdings selbst in die Hand nehmen, um zu ermaßen, wie er sich vom Lexikon, von einer Enzyklopädie, von einem Handbuch unterscheidet. Hier ist (durch die Fremdaufgabe des dtv-Atlas-Typs) auch für die Musik ein Text entstanden, der es tatsächlich schafft, den Fachmann zuverlässig über Einzelheiten schnell zu informieren, andererseits aber auch den interessierten Laien anzusprechen.

Allerdings stellt der sogenannte systematische Teil einige Probleme auf: Nach dem Einleitungskapitel über Musikwissenschaft wird genau das, was in ihr als „systematisch“ beschrieben wird, nicht in den systematischen Teil eingebaut. Bei dieser umfassenden Anlage des Buches bleibt erstaunlicherweise unreflektiert, daß Musik sich aus sich heraus nicht verstehen kann, bleiben also Musikästhetik, Musiksoziologie und Musikpsychologie (die weit mehr ist als die abgehandelte Hörpsychologie) unberücksichtigt. Vielleicht wird das der Band 2 bringen?

Wäre noch zu sagen, daß Literatur- und Quellenverzeichnis, Personen- und Sachregister den Atlas als wissenschaftliches Instrument qualifizieren. „Wissenschaft in der Tasche“, kein schlechter Slogan für diesen Musik-Atlas.

Walter Gieseler

Peter Clinch: The Clarinet to the Nineteenth Century. A Documented Account. University of Western Australia (Reprint from Studies in Music, 9/1975)

Eine Fülle neuer historischer Erkenntnisse hat das „Weltbild“ des Klarinettenisten in den letzten Jahren verändert. Zahlreiche Funde haben unser Wissen um die Klarinettenliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts

nahezu vervollständigt und lassen uns die Entwicklung des Instruments in völlig neuem Licht erscheinen. Entscheidend dazu beigetragen hat die Liberalisierung des Bibliothekswesens im Ostblock, vor allem in qualitativer Hinsicht. Es ist daher nicht verwunderlich, daß eine Studie neueren Datums über die Klarinette, ihre Entwicklung und Literatur neugierig macht und zu kritischer Betrachtung anregt.

Erstaunlich für mich: Die Arbeit ist in Australien entstanden, also weitab von den Quellen, deren Kenntnis unerlässlich ist. Will der Verfasser nicht bereits Gesagtes und Erforschtes sammeln, um Geordnetes dann konzentriert zu wiederholen, ist ein Spezialstudium in West- und Osteuropa unumgänglich. Peter Clinch hat es offensichtlich versäumt, und er bietet demzufolge dem Leser auch keine neuen Erkenntnisse. Seine Studie ist sauber gearbeitet, er benützt aber überwiegend Sekundärliteratur, wie sie allen Musikwissenschaftlern und Musikern jederzeit zugänglich ist.

Andererseits wird Clinch guten Grund gehabt haben, diese Arbeit zu veröffentlichen. Sie ist für den australischen Musiker in Australien gedacht und unter diesem Gesichtspunkt nicht zu unterschätzen: Der interessierte Klarinetist — ob Student oder fertiger Musiker — kommt voll auf seine Kosten, denn der Verfasser trägt wesentliche Ergebnisse konzentriert zusammen und nennt die dazugehörigen Quellen. Wer jedoch einschlägige Bibliotheken in Europa besucht oder bei Dr. Becker gehört hat, weiß mehr!

Dieter Klöcker

ART DU FAISEUR D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET LUTHERIE. Extrait de l'encyclopédie méthodique „Arts et métiers mécaniques“, Paris 1785. Reprint Genf: Minkoff, 1972. 186 S. u. 21 Tafeln gr. 8°, geb. Sfr. 85,—

Der Nachdruck über den Musikinstrumentenbau aus Diderots und d'Alemberts Encyclopédie ist sehr verdienstlich. Hier finden wir eine generelle Beschreibung der Musikinstrumente des 18. Jahrhunderts, auch mit Hinweisen auf die Herstellung. Darüber hinaus findet sich einiges über exotische und aus älteren Lexika auch etwas über antike Instrumente, letzteres ohne besonderen Zeugniswert.

Diese Lexikondarstellung ist vergleichbar dem Werk von Praetorius im Jahrhundert zuvor. Von Holzblasinstrumenten werden erwähnt u. a. Chalumeau, Einhandflöte, Flageolet, ausführlich Block- und Querflöte, von letzteren auch die Oktavflöte (Dessus), die Quintflöte und ein geknickter Baß, der eine Quinte tiefer als die Normalflöte steht und in Wahrheit natürlich ein Alt ist. Ausführlich sind auch



Luthier, Outils propres à la Façture des Instruments à vent. 72

Oboe und Fagott beschrieben, Musette, Zink etc. Einige Instrumente kennen die Autoren (J. J. Rousseau, Framery, Ginguené, Feytoux) offensichtlich nur vom Hörensagen, so z. B. das Tournebout und das Sordun. Die Abhandlung ist besonders interessant u. a. durch die Detailzeichnungen und Abbildungen der Werkzeuge.

Ein Wort an den Verlag: Ein kleines Vorwort über Woher und Wohin wäre wirklich angebracht. Man erfährt nichts über das lexikalische Gesamtwerk, und nicht einmal die Namen der Autoren gehen aus dem Reprint hervor. Immerhin gab es auch durch die Jahre mehrere Ausgaben, die sich voneinander unterscheiden. Der vorliegende Reprint ist nach der Ausgabe von 1785; meine Ausgabe von 1762 unterscheidet sich durch viel weniger Kommentare und auch geringfügig im Bildteil. - m -

Johann Adam Hiller: Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit (Leipzig, 1784). Frankfurt a. M.: Verlag C. F. Peters, 1975. EP 9306 (Peters Reprints), 346 S., Ln DM 50,—

Hillers „Lebensbeschreibungen“ sind leider ein Torso geblieben. Vermutlich äußere Umstände hinderten den damals sechsfünfzigjährigen nachmaligen Thomaskantor an der geplanten Vervollständigung, die besonders seinen Zeitgenossen gewidmet

und damit ein Bild der musikalischen Kunst seiner Zeit, ihrer biographischen Wurzeln und ästhetischen Hintergründe abgeben sollte. Die aus verschiedenen Quellen (Mattheson, Mizler, Marburg, Burney u. a.) schöpfende Sammlung läßt nach rund 200 Jahren die Auswahl nicht immer verständlich erscheinen (Bümler, Gebel, Schröter), andererseits haben auch gerade solche Artikel biographischen Quellenwert.

Die erfrischende, oft kritische Schilderung der Lebensläufe, neben anderen von Bach, Benda, Graun, Hasse, Hertel, Quantz, Pisendel, ist nicht nur ein Lesevergnügen, sondern ein lebendiges Bild musikalischer Zeitumstände, mit den persönlichen aufs engste verknüpft. Hervorstechendes Merkmal ist in allen Schilderungen sachliche Bestimmtheit im Urteil („Nie war er mit seiner eigenen Arbeit zufrieden, sondern wollte sie immer noch verbessern; ja er arbeitete sie wohl mehr als einmal um. Diese Vorsichtigkeit war nun wohl etwas übertrieben; indeß mag sie eine Ursache seyn, daß so wenig von seiner Arbeit bekannt geworden ist. In unsern glücklichen Tagen ist man über diese Aengstlichkeit hinweg.“ — bei Pisendel). Dazu treten persönliche Bescheidenheit und Ehrlichkeit in der Selbsteinschätzung, wie sie in der angefügten Autobiographie deutlich werden: „Ich habe zwar bisweilen Concerte auf dem Flügel, der Flöte und Violin gespielt, ich würde es aber nicht übel nehmen, wenn man mir sagte, daß mein Spielen mittelmäßig gewesen sey . . .“ und „ . . . warum ich nicht Concerte für ein oder das andere Instrument . . . geschrieben habe. Das viele Gute und Vortrefliche, was mir von andern berühmten Componisten täglich zu Gesichte kam, zog außerdem meine Bewunderung so auf sich, daß ich den Vorsatz, in diesem Felde zu arbeiten, entweder nie faßte, oder stets wieder fahren ließ. Die Herren Bach, Benda, Quantz und andere sind Schuld, daß ich mich nie auf diese Laufbahn wagte“. Immerhin sagt das ein Mann, der in bewundernswerter Vielseitigkeit als Sänger, Kapellmeister, Komponist, Pädagoge und Musikschrift-

Daumenstützen für Blockflöten

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

Informationen und Probeexemplare zu beziehen bei

Fritz Lüthi
Hauptstraße 61 | CH-4411 Seltisberg

steller von Einfluß war. Wer weiß heute noch, daß die Entstehung der Leipziger Gewandhauskonzerte auf ihn zurückgeht?

„Wenn es Pflicht ist das Andenken berühmter und von der Welt geschätzter Männer zu erhalten, so wird man eine Sammlung von Lebensbeschreibungen solcher Künstler, deren musikalische Talente die Bewunderung ihres Zeitalters waren, und es auch noch des jetzigen sind, nicht für überflüssig ansehen können“ (Aus Hillers Vorrede). D.

Brigitte Geiser: *Das Alphorn in der Schweiz*. Bern: P. Haupt, 1976. 36 S. Text dt./engl./frz. und 32 S. Abb., DM 20,—

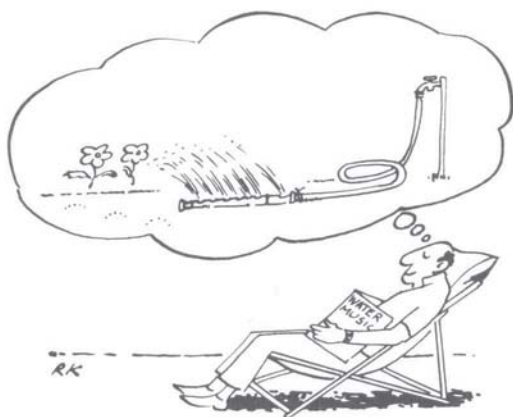
„Das Alphorn ist in der umfangreichen Enzyklopädie ‚Die Musik in Geschichte und Gegenwart‘ übersehen worden“. So beginnt Brigitte Geiser das Vorwort ihrer Monographie, die der Platte zur Alphorn-Ehre, von derselben Autorin kommentiert, folgt. Der gut ausgestattete Band trägt alles zusammen, was an Geschichte und schweizerischer Gegenwart dieser „geraden, abgelenkten oder in einer flachen Schleife gewundenen Holztrompete“ bekannt ist. Das Material, reichlich und qualitativ illustriert, reicht dabei vom römischen Mosaik in Boscéaz (2. Jahrh.) über Praetorius zur modernen Renaissance des Instruments mit Porträts zeitgenössischer Alphornmacher. Natürlich fehlen auch nicht Aufzeichnungen von Alphornmelodien, besonders der typischen Kuhreihen. Das Buch ist mehr als „Souvenir oder Geschenk für Heimweh-Schweizer“, wie der Verlagsprospekt verspricht — es ist die fundierte Monographie eines traditionellen Volksinstruments. D.

MUSICA-Kalender 1978. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1977. 30 Blatt 29×27 cm, DM 14,—

Das Schwergewicht liegt diesmal auf Darstellungen aus dem 16. bis 19. Jahrhundert. Aus vorchristlicher Zeit stammen Abbildungen eines griechischen Kithara-Spielers und einer Terrakotta-Gruppe tanzender Frauen auf Kreta. Im Vordergrund steht wiederum das instrumentale Musizieren, das viele Bereiche umfaßt: Musik zum Lob Gottes ebenso wie geselliges Musizieren im häuslichen oder höfischen

Kreis, Freiluftmusik in Form von Serenade und festlichem Umzug. Besonders reizvoll ist hier die Gegenüberstellung von Straßenmusikanten (Kupferstich von M. de Sallie, 1818) und einer feierlichen Bläsergruppe auf dem Prozessionsbild des flämischen Malers Denis van Alsloot (Madrid, Museo del Prado). Die gut fundierten musik- und kunstgeschichtlichen Erläuterungen von Anna Martina Gottschick sind ins Französische und Englische übersetzt. h-r

Recorder Humor. Cartoons by Ronald King. London: Schott & Co. Ltd., 1976. 37 S. kl. 8°, geb.



Edgar Hunt hat für dieses kleine Heft 30 Cartoons ausgewählt von den vielen, die seit 1964 in den Hefen von „Recorder & Music Magazine“ erschienen sind. King karikiert in diesen Cartoons eine gewisse Mentalität englischer Blockflötenspieler — und nicht nur dieser.

-m-

Neueingänge

Peter Gradenwitz: *Musik zwischen Orient und Okzident*. Eine Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1977

Wolfgang Laade: *Musik der Götter, Geister und Menschen*. Die Musik in der mythologischen, fabulierenden und historischen Überlieferung der Völker Afrikas, Nordasiens, Amerikas und Ozeaniens. Eine Quellensammlung. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1975

Für das Blockflötenstudium

Wolfram Waechter: *Studien und Übungen. Atmung, Artikulation und Grifftechnik für Fortgeschrittene auf der Altblockflöte*. Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven. N 3428, DM 8,—

Im Vorwort ist betont, daß intensiver Unterricht vorausgesetzt wird. Das gilt vor allem in bezug auf die Atem- und Vibrato-Übungen, die eigentlich die Kontrolle eines Lehrers erfordern. Manche sehr gute Anregungen sind nur verständlich, wenn die Grundlagen der Atemtechnik beherrscht werden. Bei den Vibrato-Übungen ist bedauerlich, daß nicht alle Arten des Vibrato angesprochen sind. Für die Übungen — überwiegend Tonleiter- und Akkordstudien — sind jeweils verschiedene Artikulationsarten angegeben (die in diesem Stadium selbstverständlich sein sollten). Wichtig wäre ein Hinweis darauf, daß zumindest Tonleitern, Oktav- und Dezimensprünge auswendig zu studieren sind. Das Notenbild verführt so leicht dazu, nicht bewußt zu greifen.

Bei den Intervall-Übungen (Kleine Sekunden in Terzfolge, umspielte Dur-Terzen u. a.) ist die Notation „orthographisch“ nicht konsequent. (Dabei ist *gis—ais—c—es* doch nicht einmal leichter zu lesen als *as—b—c—es*, es ist also nicht zu ersehen, warum so notiert wurde.) Für die Fingertechnik ist das zwar nicht ausschlaggebend, wohl aber für bewußte Tonvorstellung, soweit das Geschehen sich im tonalen Bereich abspielt.

Eine Tabelle mit Hilfsgriffen für Triller ergänzt die Etüdensammlung, die sicherlich vielen Spielern technische Hilfe bieten kann. b-r

Folklore und Spielmusik für Blockflöten

Sándor Szokolay: *Ungarische Kinderlieder, für 2 und 3 Blockflöten gesetzt*. Z 7768, *Spielpartitur* DM 10,—
Ungarische Volkslieder, für Blockflöte und Klavier gesetzt von Mátyás Kovács. Z 7348, DM 7,—

Editio Musica, Budapest (Ausl. BRD: Boosey & Hawkes, Bonn)

Die Kinderlieder stammen größtenteils aus den Sammlungen von Bartók und Kodály. Die einzelnen Titel sind im Inhaltsverzeichnis leider nur ungarisch angegeben. Etwa die Hälfte der Stücke hat in der Sopran-Blockflötenstimme den Umfang nur einer Oktave, kirchentonalliche Weisen stehen im Vordergrund. Die Sätze, die mit einfachen Mitteln abwechs-

lungsreich gestaltet sind, werden sicherlich eine Bereicherung für den Unterricht sein können.

Die (Solo-)Sopran-Blockflötenstimme der Volksliedsätze bewegt sich oft in exponierten Lagen, sehr hoch oder sehr tief, und bietet sehr unterschiedliche spieltechnische Schwierigkeiten. Neben einigen sehr leichten Stücken begegnen solche mit vielen Verzierungsfiguren (Vorschläge). Da Texte leider nicht beigegeben sind, wird sich das „tempo giusto“ nicht immer und ohne weiteres richtig wählen lassen. Der Klaviersatz ist überwiegend akkordisch gehalten und bildet dadurch einen starken Kontrast zur Flötenstimme, besonders wenn diese sich in der höchsten Lage bewegt.

Richard Rudolph Klein: *Sonatine in D für Alt-Blockflöte und Cembalo*. Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart. HE 11 124, DM 5,80

Der Flötenpart stellt musikalisch keine außergewöhnlichen Ansprüche. Er ist in bezug auf Artikulation gut bezeichnet, verläßt nicht den tonalen Rahmen, bietet auch im Zusammenspiel keine Probleme und wird von allen Spielern gut zu bewältigen sein, die den Tonumfang der Alt-Blockflöte beherrschen. Mehr Spielmusik als Neue Musik. b-r

Zeitschrift für Spielmusik, Jahrgang 1976: Mico, Vier Pavanen zu 5 Stimmen (ZfS 440/41); Witzenmann, Bordun nach dem Sommerkanon, vierstimmig (ZfS 442); Buterne, Sonata c-moll für 2 Altblockflöten (ZfS 443/44); Keller-Löwy, Pentatonikum für Sopranblockflöte und Stabspiele (ZfS 445); Trabaci, Canzone francese zu 4 Stimmen (ZfS 446/47); Englische Allemanden um 1600, zweistimmig (ZfS 448); Bresgen, Suite über altböhmische Weihnachtsweisen für Blockflöte und Gitarre (ZfS 449/50); Cooke, Variationen über zwei englische Weihnachtslieder (ZfS 451). Spielpartituren: Einzelnummer je DM 3,50, Doppelnummer je DM 5,—

Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Celle.

Daß in der wunderbaren Welt der englischen Consortmusik noch Entdeckungen zu machen sind, zeigt die Neuausgabe von vier fünfstimmigen Pavanen des kaum bekannten Richard Mico. Wie der Herausgeber Helmut Mönkemeyer mit Recht sagt, können die Stücke neben denen namhafterer Meister dieser Musik durchaus bestehen. Bei der Ausführung mit fünf Blockflöten empfiehlt es sich, den stiltypischen häufigen Kreuzungen der beiden Oberstimmen (Idealbesetzung: Diskantgambe und Traversflöte)

Conrad
Mollenhauer
Blockflöten
Boehmflöten



durch Verwendung möglichst unterschiedlich klingender Sopraninstrumente Rechnung zu tragen.

Wolfgang Witzemann nimmt den altenglischen Sommerkanon als Ausgangsmaterial einer unterhalt-samen Paraphrase für Blockflötenquartett (solistisch besetzt oder auch chorisch mit gelegentlicher Teilung einer Stimme in Tutti und Solo). Er hat das Stück seinem Lehrer Johann Nepomuk David gewidmet. Metrisch freie Passagen stehen am Beginn und Schluß (der Anfang des Sommerkanons erklingt jeweils in Quinten) sowie zwischen den damit kontrastierenden drei geradtaktigen Hauptteilen. Letztere bringen in Anlehnung an den „Pes“ des Sommerkanons einen sozusagen strukturierten Bordun, zuerst mehr akkordisch einer Staccatomelodie unterlegt, sodann äußerst bewegt synkopiert oder kurz gestoßen, während sich darüber eine differenziert artikulierte Melodie entfaltet. Für Spieler der Mittelstufe eine lohnende Aufgabe!

Ein charmantes Duo des nahezu unbekanntes Charles Buterne hat David Lasocki aus der Fülle von Musik ausgewählt, die im Frankreich des 18. Jahrhunderts für Modeinstrumente wie *vielle* (in der deutschen Fassung des Vorworts fälschlicherweise mit Fidel anstatt Drehleier übersetzt), *Musette*, aber auch Block- und Querflöten oder Oboen etc. gleichermaßen gedacht war. Die viersätzigte Sonate verlangt Einfühlungsvermögen, ohne technisch schwer zu sein.

Für den musikalischen Elementarunterricht gut geeignet ist Walter Keller-Löwys Pentatonikum — acht lustige Stücke mit Überschriften wie „Fang mich“, „Trotzkopf“, „Drei und Vier“ oder „Babytango“. „Spielend“ gilt es dabei Synkopen, Fünffachtakt, Vorschläge oder anderes zu bewältigen.

Giovanni Maria Trabacis erstem Buch (1603) seiner kostbaren Instrumentalmusik entstammen vier wiederum von H. Mönkemeyer herausgegebene vierstimmige Stücke: eine ausdrucksvolle Canzona francesa mit ausgeschriebenen Diminutionen, die kunstvolle Canzona francesa cromatica, ein dissonanzenreicher Satz mit dem Titel „Durezza (= Klanghärten) et Ligature“ und schließlich das „Capriccio sopra un soggetto solo“, in welchem ein kurzer Motiveinfall mannigfaltige kontrapunktische Verarbeitung erfährt. Ob nicht auch in einer praktischen Ausgabe Ligaturen dann kenntlich gemacht werden sollten, wenn sie in der Überschrift eines Stückes angesprochen sind, sei hier zur Diskussion gestellt. Das Heft ist nicht frei von Druckfehlern.

Ilse Hechler hat eine abwechslungsreiche Auswahl von zweistimmigen Allemanden (im englischen Titel merkwürdig übersetzt mit *German Dances*) aus elisabethanischer Zeit zusammengestellt. Acht davon sind anonym überliefert. Unter den Autoren der üb-

rigen finden sich so illustre Namen wie Locke, Gibbons, Bull und Dowland. Trotz der „Zielgruppe“ — Spieler mit Unterstufenkönnen — würde sich vielleicht mancher eine kleine Information über die Quelle wünschen.

Die melodische Qualität alter böhmischer Weihnachtsweisen aus dem 14. bis 16. Jahrhundert, erhalten in Miroslav Venhoda's „Cantiones medii et renesantis Bohemorum aeri“ hat Cesar Bresgen bewogen, eine „Suite“ von sieben Liedbearbeitungen für Blockflöte und Gitarre zu schreiben. Der Gitarrensatz ist dabei keineswegs auf eine reine Begleitfunktion beschränkt, sondern erhält durch präludierende oder rhapsodierende Vor-, Zwischen- oder Nachspiele ebenso Eigenständigkeit wie durch die substanzvolle Art, in der komponiert ist. Der kurzweilige Verlauf der Suite, bewirkt durch den — in erster Linie metrisch — unterschiedlichen Charakter der Melodien, wird mit abwechselndem, bisweilen wahlfreiem Einsatz unterschiedlicher Blockflöten noch zusätzlich belebt.

Arnold Cooke dagegen gestaltet aus zwei *englischen* kirchentonale geprägten Weihnachtsliedern eine Folge von fünf dreistimmigen Variationen, deren Harmonik im wesentlichen von Quinten und Quartan bestimmt ist, gelegentliche Sekundreibungen jedoch nicht scheut. Die Komposition bereitet den Spielern keine besonderen Probleme. Allerdings erklimmt der Part der Altblockflöte in der letzten Variation beachtliche Höhen (a³). Durch Wechsel zur Sopranblockflöte in dieser (oder schon in der vorhergehenden vierten) Variation ließe sich diese Schwierigkeit entschärfen, wenn auch auf Kosten der dynamischen Intensität. Sebastian Kelber

Blockflöten-Kammermusik

Viktor Korda: *Vier Stücke für Alt-Blockflöte und Geige*. Ed.-Nr. 04416

Robert Schollum: *Sonatine für Blockflöte in f und Klavier*. Ed.-Nr. 04417

Verlag Ludwig Doblinger, Wien — München

Jean-Baptiste Senaille: *Sonata V. 1er Livre, für Alt-Blockflöte und ein Tasteninstrument (Dolmetsch)*. UE 14039 L, DM 5,—

Giovanni Legrenzi: *Zwei Sonaten zu fünf Stimmen (SSATB) (Dolmetsch)*. UE 14040 L, kpl. DM 11,— Universal Edition, London — Wien

Die Stücke von Korda stellen erhebliche Anforderungen an beide Spieler in bezug auf die Intonation; an Versetzungszeichen ist nicht gespart. Der „Dialog“ ist nicht besonders typisch für jedes Instrument. Manches wirkt, wie auch in der „Fughetta“, etwas kon-

Zeitgenössische Musik für Blockflöten (2)


Volker Gwinner: Kleine Hausmusik für f'-Blockflöte, Violine und Klavier. M 22.405. DM 5,-

Ernst Häublein: Ein kleines Hauskonzert für c''-Blockflöte, Violine, Viola, Violoncello und Cembalo (Reihe „hausmusik“) M 41.106. Partitur mit Stimmen DM 10,-

Eberhard Kraus: Concerto da chiesa (Nr. 1 der Concerti dodecaphonici) für 2 Blockflöten (alternierend f'' c'' f') und Orgel. M 19.506. DM 8,50

Felicitas Kuckuck: Kammermusik für f'-Blockflöte, Oboe und Viola da Gamba. M 14.405. Stimmen in Umschlag DM 6,-

Heinz Lau: Variationen über „Ging ein Weiblein Nüsse schütteln“ für c''-Blockflöte, Kontrabaß und Schlagwerk. M 22.413. Partitur DM 7,-, Bfl, Kb je DM 2,-, SchIW DM 5,50

Gerhard Maasz: Divertimento für 2 Blockflöten (c'' f') und Klavier (oder 2 Violinen und Violoncello). M 22.417. Part.m.Bfl-St. DM 6,-, 3 Strch je DM 1,-
(auf Schallplatte erschienen bei )

Gerhard Maasz: Kleine Musik für 2 Blockflöten (c'' f'') und Klavier (oder 3 Violinen und Violoncello). M 22.418. Partitur m.Bfl-St. DM 5,-, 4 Strch je DM 1,-

Reinhard Schwarz-Schilling: Kleine Kammermusik für 2 Blockflöten (f' c'), Violine, Viola und Laute (auch Cembalo, Gitarre od. Klavier). M 22.423. DM 10,-

Heinrich Spitta: Drittes Trio in a (op.75) für 2 f'-Blockflöten und Klavier. M 22.424. DM 10,-

Friedrich Zipp: Praeludium, Pastorale und Sonata für f'-Blockflöte, Violine und Tasteninstrument (Reihe „hausmusik“) M 41.103. DM 9,-

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

mösel

struiert, sowohl von der rhythmischen Gestaltung her als auch im motivischen Material.

Die Altblockflötenstimme der Sonatine von Schollum ist nicht in Klangnotation, sondern in der sog. chorischen Notation aufgezeichnet, was bei Werken dieses Schwierigkeitsgrades ungewöhnlich ist. Allen drei kurzen Sätzen ist eine freie Metrik eigen sowie eine Motivik, die nicht von allgemein üblichen Intervallen geprägt ist.

Senailles Sonate — eine spielfreudige Suite mit einleitendem Preludio — wurde für die Altblockflöte vom Herausgeber nach g-moll transponiert. Leider ist der Originaltext kaum noch zu erkennen vor lauter ausgeschriebenen Verzerrungen und dynamischen Zeichen. So gut sie gemeint sind — wem sollen sie nützen? Wer die innere Spannung einer aufsteigenden Linie, die einem Höhepunkt zustrebt, nicht spürt, dem werden auch crescendo-Zeichen vom p zum f kaum eine Hilfe sein. Sie sind überdies auf der Blockflöte gar nicht ausführbar, und wenn, dann allenfalls von Spielern in einem so fortgeschrittenen Stadium, daß sie solcher Zeichen schon nicht mehr bedürfen. Für den Continuoart ist man dem „accompaniment“ von Dolmetsch hilflos ausgeliefert, da die Originalgestalt nicht ersichtlich ist. Warum wird so etwas heute noch veröffentlicht? Aus dokumentarischen Gründen?

Die beiden Sonaten von Legrenzi sind zwar farbige Stücke durch ihren Wechsel von langsamen und schnellen Abschnitten, imitatorischen und homophonen Teilen, aber man merkt ihnen deutlich an, daß sie nicht eigentlich Blockflötenmusik sind, da sie immer wieder typische Streicherfiguren enthalten. Leider gilt auch für diese Ausgabe, daß sie sehr „eingrichtet“ ist, auf eine Weise, die eigentlich nicht mehr vertretbar ist.

b-r

Helmut Bechtel: Quartett für Blockflöten. Moeck Verlag, Celle. Ed. Nr. 1517, P+St DM 22,-

Aus einem kaskadenhaft sich von der Sopran- bis zur Baßblockflöte fortsetzenden Achttonmotiv und einer alsbald einsetzenden Tenorblockflötenkantilene bezieht Helmut Bechtel bereits ein Großteil des Materials, mit dem sein dreisätziges dodekaphonisches Quartett für Blockflöten gebaut ist. Konsequentermaßen bewirkt so eine innere Logik, die das Werk ebenso kennzeichnet wie andererseits munter musikalischer, rhythmischer Gestus, Verwendung traditioneller Formschemata (der dritte Satz ist ein Rondo mit einem Fugato als B-Teil), fantasievolle motivische Arbeit und geschickte Nutzung der konventionellen Möglichkeiten auf Blockflöten (gängiger Tonumfang, „Naturdynamik“, keine Ton-

verfremdung mit Ausnahme einer einzigen Flatterzunge). Dennoch stellt das Stück, eine der wenigen zwölftönigen Kompositionen für Blockflötenquartett, einige Anforderungen an die Ausführenden, insbesondere an ihre Fähigkeiten im Zusammenspiel. Die vorzügliche Stimmenausgabe wird ergänzt durch ein verkleinertes Faksimile der Partiturhandschrift.

Sebastian Kelber

Michael Radulescu: Sonate für Blockflöte (Querflöte) und Cembalo. Verlag Ludwig Doblinger, Wien—München. Nr. D.15.263, DM 10,—

Einsätziges Werk, herkömmlich notiert, allerdings meist ohne Takt, frei tonal, nicht zwölftönig, Intervall-Motive: kleine Sekund, große Septime. Durch große Sprünge in die extremen Lagen und häufigen Wechsel zwischen Flatterzunge und Normaltongebung sehr nervös wirkend. Im Zusammenspiel mit dem Cembalo (viel „klirrendes“ tremolo) durch sehr „kurze“ komplementäre Rhythmen außerordentlich kompliziert. Im Baß Vorliebe für rhythmisch veränderte Intervallwiederholungen, in der Flötenstimme „bohrende“, häufig denselben Intervallraum benutzende Motorik.

Fazit: wenn die Sonate — fertiggestellt in Wien im Juni 1971 — sehr virtuos und spritzig gespielt wird, wird sie sicher keine Sekunde langweilig, sondern höchstens etwas übernervös wirken.

Hartmut Strebel

Neue Flötenmusik aus Ungarn

István Loránd: Sonata per flauto solo. DM 5,—
Ferenc Szabó: Serenata per flauto e viola. DM 4,—
István Láng: Dramma breve per flauto solo in sol. DM 6,50

Miklós Kocsár: Replique per flauto e zimbalo ungharese (o clavicembalo). DM 8,—

József Soproni: Sonata per flauto e pianoforte. SpP DM 6,50

Lajos Papp: Impressioni. Duo per flauto (anche flauto in sol) e pianoforte con tam-tam. DM 4,50

Lászlo Sáry: Pezzo concertato per flauto e pianoforte. DM 10,—

— *Sonanti No. 2, per flauto e percussione. DM 9,50*
Verlag Editio Musica, Budapest (BRD: Boosey & Hawkes, Bonn)

Die acht zeitgenössischen, zwischen 1969 und 1974 entstandenen Stücke zeigen ein verhältnismäßig geschlossenes Bild: Auf der einen Seite stehen drei Komponisten, die eine ältere kompositorische Richtung vertreten, etwa der Hindemith-Nachfolge in Deutschland vergleichbar. Zu ihnen gehören Loránd, der mit seiner dreisätzigen Solo-Sonate ein einfaches, ganz traditionell notiertes, freitonalmelodisches Stück geschrieben hat, Szabo mit seiner fast noch leichteren (untere Mittelstufe) Serenade für Flöte und Bratsche (die ihrer Besetzung wegen sicher auch hier einen Kreis von Liebhabern finden könnte), und Istvan Lang, dessen „Dramma breve“ für Flöte in G bescheidene aleatorische Elemente und gelegentliche Viertelton-Ornamentik einführt.

Die anderen vier Komponisten gehören augenscheinlich der Generation der heute Dreißig- bis Vierzigjährigen an, die einen Teil der Ergebnisse der seriellen Epoche in ihre durchweg äußerst expressive Sprache integriert haben. Zwar gibt es nur wenig Ansätze zu reiner Klangkomposition, und Verfremdungseffekte spielen kaum eine Rolle. Die Notation ist im Tonhöhenbereich stets traditionell, Aleatorik gibt es nur in Ansätzen, jedoch wird meist rhythmisch frei, ohne Taktbindung komponiert. Vom Standpunkt traditionellen Komponierens aus stehen jedoch alle Stücke auf sehr gutem Niveau. Das gilt für das „Replique“ betitelte Stück von Kocsár für Flöte und Zymbal — ersetzbar durch Cembalo (sicher aber nicht ohne bedeutenden spezifischen Verlust an spezifischer Klanglichkeit) — ebenso wie für Sopronis dreisätzige Sonate für Flöte und Klavier oder für Papps Impressionen für Flöte

Das Blockflöten-Repertoire

Kammermusik und Studienliteratur aus fünf Jahrhunderten,
hsg. von Gerhard Braun

Neuerscheinungen 1977

Dreistimmige Spielstücke aus der Glogauer Handschrift um 1480,
hsg. von Ilse Hechler. Nr. 2511, SpP DM 10,50

Gümbel, M.: Notturmo (B + Tonband). Nr. 2512, DM 12,50

Lechner, K.: Varianti (T solo). Nr. 2508, DM 8,—

MOECK

(auch Altflöte) und Klavier mit Tam-Tam. Die Stücke sind durchweg schwer bis sehr schwer, im Klavierpart nicht weniger als im Flötenpart, jedoch durch den expressiven Gestus, der ihnen durchweg eigen ist, sicher auch sehr wirkungsvoll.

Eine etwas extreme Stellung nehmen die um 1968 und 1969 von dem knapp 30jährigen Laszlo geschriebenen Stücke ein: Sein Pezzo concertato für Flöte und Klavier ist äußerst virtuos, vom Klangbild und von der Struktur her in die Richtung von Boulez' Sonatine weisend. Seine Sonanti Nr. 2 für Flöte (mit Altflöte und Piccolo) und Schlagzeug setzen dem enorm schweren, nur gelegentlich aleatorisch, sonst ganz exakt notierten Flötenpart einen sehr groben Schlagzeugapparat entgegen. Das sehr phantasia- und farbenreiche Stück dürfte bei einer adäquaten Aufführung seinen Eindruck kaum verfehlen.

Martin Gümbel

Bereicherung des modernen Repertoires

Wilfried Michel: *Multiplikationsspiel für Querflöte und elektrisches Zubehör*. BA 6181, DM 32,—/Daraus einzeln: *Deklamation, für Querflöte solo*. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel. BA 6182, DM 24,—

Multiplikationsspiel wird wohl wegen des erforderlichen aufwendigen Zubehörs seltener zu hören sein. Nicht nur die angegebenen elektrischen Geräte (Verstärker, 4 Lautsprecher, Verzerrer, Mischpult, Hallgerät, Oktavoice, 2 Kontaktmikrophone) sind bei der Aufführung vonnöten, sondern — falls der Interpret sich nicht selbst befähigt fühlt — ein Tontechniker zum Installieren der Geräte, und der Komponist, der sie bedient. Sind die Voraussetzungen gegeben, kann der Flötist zu üben beginnen.

Gleich die ersten Takte stellen ihm die Vielfältigkeiten von Klangerzeugung vor, die der Komponist fordert: kräftige und leise Gesangstöne, die gegebenenfalls verzerrt werden, gesprochene und geflüsterte Konsonanten und Vokale, Klappen-Kaskaden, differenzierte Luftgeräusche, schließlich „Bartolozzi-Klänge“, Illusionen von mehrstimmigen Trillern. Jedes Phänomen ist in der Vielfalt seiner Differenzierungsmöglichkeiten nuanciert, erscheint einzeln oder kombiniert. Die rhythmische Notation ist assoziativ zu verstehen. Beeindruckend ist Michels Wille zu sich kontinuierlich aufbauenden Impulsen, die gleichmäßige, körperlich empfindbare Rhythmen schaffen. Diese Stellen ersterben, oder sie enden in wirbelartigem Chaos.

Die vielfältige technisch-flötistische Anforderung wird ergänzt durch die Bedienung von drei Fußschaltern: zwei schalten die beiden Kontaktmikro-

phone für Klappengeräusche einerseits und Luft-Tongeräusche andererseits ein und aus, der dritte nuanciert Kehliges. Im Normalfall wird der Flötist die überwältigende räumlich-klangliche Gestalt der Multiplikationsspiele (vier Lautsprecher werden im Raum verteilt) und natürlich auch die Wirkung der Schalter erst kurz vor der Aufführung zu hören bekommen, dann, wenn alles elektrische Zubehör installiert und funktionsfähig ist. Ein spannender Augenblick, wenn man beim Einstudieren lange Zeit anderes gehört hat.

Die Uraufführung fand im Sommer 1975 im Saal der Stuttgarter Musikhochschule statt (gespielt vom Verfasser dieses Berichts).

Deklamation für Flöte solo ist ein Auszug aus „Multiplikationsspiel“. Das Fehlen des elektrischen Zubehörs macht das Stück leicht aufführbar, läßt es aber keineswegs nackt erscheinen. Die hohe Konzentration der differenzierten Aktionen vermittelt sich im Kleineren ebenso direkt. Sehr angenehm für den Interpreten ist des Komponisten graphische Begabung. Die klare, ausdrucksvolle Notation öffnet dem Einstudierenden unmerklich die Tür zu Michels emotionaler Kompositionswelt. Brigitte Koerber

Ausdrucksvolles Flötenensemble

Erik Norby: *Schubert-Variationen, für 4 Flöten*. Edition Egtved Danmark (Box 20, DK-6040 Egtved). Dkr. 19,—

Unter der ansehnlichen Anzahl Kompositionen für Querflöte, mit denen die Musikliteratur unseres Jahrhunderts bereichert wurde, stößt man ab und zu auf Werke, die die Querflöte im kammermusikalischen Zusammenhang weniger traditionell als gewöhnlich behandeln. Aus diesem Grunde verdient Erik Norbys Werk „Schubert-Variationen“ erwähnt zu werden.

Das Stück wurde 1974 geschrieben und besteht aus 7 Variationen über „Die Krähe“ aus Schuberts Winterreise. Die Besetzung — 2 Flöten in C (die 1. Flöte alterniert in einigen Sätzen mit der Piccoloflöte) und 2 Altflöten in G — kommt dem Wunsche vieler Flötisten entgegen, die bereits Gruppen gebildet haben, um Flöten verschiedener Stimmung in einem Werk zu präsentieren.

Norby versucht in seiner Komposition das Wesentliche in Schuberts Harmonik einzufangen und zu verdichten, ohne — mit Ausnahme des melodischen Themas — direkt zu zitieren. Das Charakteristische in Schuberts Tonalität wird diskret mit angedeuteten seriellen Konstruktionsformen gewürzt. Ohne die Grundstimmung in Schuberts Lied zu verlassen, werden die ausdrucksmäßigen verschiedenen Seiten des

Liedes mit ergreifender Eindringlichkeit geschildert. Trotz rhythmisch und tonal relativ unkomplizierter Sprache — oder vielleicht gerade deswegen — sind Norbys Variationen ein überaus ausdrucksvolles und inspirierendes Werk — nicht zuletzt durch den klanglichen Charme der Besetzung.

Die Variationen wurden dem Kopenhagener „Kuhlau-Quartett“ vom Komponisten sozusagen „auf den Leib geschrieben“ und vom gleichen Ensemble auf einer Schallplatte (BASF/RECA RLP 5002) wiedergegeben, die außer diesem Werk eine — ebenfalls dem „Kuhlau-Quartett“ gewidmete — Komposition von Niels Viggo Bentzon enthält, die neben Piccolo-, C- und G-Flöten auch die Baßflöte mit einbezieht. Daß die 2. Plattenseite Kuhlau repräsentiert, wird kaum erstaunen. *Irmgard Knopf-Mathiesen*

Für Einsame und Gleichgesinnte

Musik für eine und mehrere Flöten

Anton Stamitz: Acht Capricen für Flöte solo (W. Lebermann). EP 8197, DM 7,—

Johann G. Tromlitz: Sechs Partiten für Flöte solo (W. Lebermann). EP 8317, DM 12,—

Verlag C. F. Peters, Frankfurt a. M.

Friedrich Kuhlau: Drei Fantasien, op. 38, für Flöte solo (F. Vester). Universal Edition (London). UE 15525 L, DM 8,50

Friedrich Kuhlau: Drei Fantasien, op. 38, für Flöte solo (R. Hériché)

— *Zwölf Capricen, op. 10, für Flöte solo (R. Hériché). 2 Hefte*

Anton Reicha: Quatuor, op. 19, für 4 Flöten (J. P. Rampal)

J. Bodin de Boismortier: Drei Konzerte für 5 Flöten (P. Paubon). 3 Hefte

Aubert Lemeland: L'Été, für 4 Flöten

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

J. Bodin de Boismortier: Sonate, op. 34/III, für 4 Flöten. Verlag A. Leduc, Paris

Drei Opernduette von Cimarosa, Mozart und Rossini, für 2 Flöten eingerichtet von Berbiguiet (B. Bang Mather). Verlag C. Fischer, New York (BRD: Boosey & Hawkes, Bonn)

„Von seinem Wanderstabe / Schraubt jener Stift und Habe . . .“ heißt es im Gedicht bei Uhland. Vielleicht mag eine der Kuhlau-Capricen auch auf einer Stockflöte erklingen sein. Die meisten der obengenannten Neuerscheinungen waren für biedermeierliche Wanderungen aber wohl weniger geeignet.

„Caprices de Flute en forme d'Études . . .“ ist der Sammeltitle, unter dem die acht Capricen von Sta-

Neuerscheinungen

in unserer Reihe

„Zusammenspiel für Blockflöten“:

Heft 27: Rudolf Lerich

Fantasien aus ‚a‘ und ‚b‘

für Altblockflöte allein. DM 5,50

Heft 28: Gerhard Maasz

6 Stücke

für 3 Gitarren und 3 obligate Blockflöten. DM 6,—

Heft 29: Gerhard Maasz

6 Stücke

für 3 Blockflöten und 3 obligate Gitarren. DM 6,—

Heft 30: Walter Melchers

Kleine südamerikanische Tanzsuite: Tango, Chachacha, Rumba

für 2 Blockflöten (c“) und Klavier. DM 6,—



ROBERT LIENAU · BERLIN

mitz in Paris erschienen. Als „Capriccio-Sonate“ hatte 1956 Peter Gradenwitz drei davon ediert, wohl verleitet davon, daß einige Stücke die Überschrift haben: *Caprice de flute en forme de Sonate* (in der Neuausgabe, die sonst gereinigt ist, unterschlagen). Die Reihenfolge der Einzelsätze legt einen zyklischen Zusammenhang teilweise durchaus nahe. Die Umstellung hier wird vom Herausgeber nicht begründet. Noch schmerzlicher ist das Fehlen eines klärenden Vorworts (wann endlich wird sich das für Ausgaben älterer Musik durchsetzen?) und der auch sonst recht freie Umgang mit dem Original in bezug auf Artikulation und Dynamik (No. 7 und 8!). Trotz allem: Die Musik ist spielsenswert.

Auch die Partiten von *Tromlitz* hat Lebermann herausgegeben, in einem (sehr) kurzen Nachwort sogar die Quelle genannt. Ob die Bezeichnung *Partita* von *Tromlitz* oder wem sonst stammt, erfahren wir allerdings nicht. Von den Kompositionen des Leipziger Virtuosen ist bisher wenig bekannt. Die Ausgabe verdient somit um so größeres Interesse. Mit einer Ausnahme sind es Satzfolgen gleicher Tonart, wobei einer vorausgehenden Folge schnell — langsam — schnell in der Regel Menuett mit Alternativ und Polacca folgen. Unter den Sätzen finden sich hübsche, die dem empfindsamen Stil huldigen, auch witzige

(Kopfmotiv *Mein Hut, der hat drei Ecken* — Absicht?) und weniger inspirierte. Gibt es einen Zusammenhang zwischen dem Beginn der A-dur-Partita und dem Anfang von Mozarts KV 14?

Das Capriccio als virtuose Etüde ist seit Paganini geläufig. Selbstverständlich hat *Kuhlaus* der Gattung Tribut gezollt. Sein opus 10b besteht meist aus variierten Themen, oft liedhaften. Auch „nel cor più . . .“ begegnet uns hier wieder einmal als Thema einer virtuosens Variationsreihe. Die Ausgabe dürfte ein willkommener Zuwachs an Studienliteratur sein. Anspruchsvoller sind bekanntlich *Kuhlaus* Fantasien op. 38, die nun gleich in zwei Ausgaben vollständig vorliegen. Sie unterscheiden sich inhaltlich nur durch die Artikulationsvorschläge, die von *Vester* sparsamer angebracht sind als von *Hériché*, dessen spieltechnisch sehr brauchbare Ideen leider (und wieder) nicht als seine gekennzeichnet sind. Beide Ausgaben bringen im Unterschied zur geläufigen (*Bärenreiter*) im ersten Teil der Ariette aus *Don Giovanni* 4 Takte mehr, was bei Betrachtung des zweiten Abschnitts richtig ist. Wesentlich unterscheiden sich die Neuauflagen aber äußerlich. Bei UE ist das Problem des Umblätterns so gelöst, daß auf einer Seite doppelt soviel Noten stehen. Wer soll das denn noch lesen können?

Seit es dilettierende Musikanten gibt, ist es üblich, ihnen das Neueste aus Singspiel und Oper auch in Duettform zum täglichen Gebrauch anzubieten. (Die *Dynastie Ballard* hatte da z. B. in Paris seit dem 16. Jh. ein königliches Privileg.) Ganze Opern für den flötenden Liebhaber waren keine Seltenheit, oft zu Unterrichtszwecken wie bei den Bearbeitungen, die *Berbiguier* gemacht und aus denen *Betty Bang* eine Auswahl getroffen hat. Man muß das Geschick der zeitgenössischen Bearbeitung bewundern, alles Wesentliche in zwei Stimmen unterzubringen. Die Ausgabe gewinnt zudem durch die ausführlichen Erläuterungen anhand der Schule *Berbiguier*s und macht so ihren Zweck als Unterrichtsliteratur deutlich.

Rampal hat mit dem Flötenquartett D-dur ein weiteres Werk von *Reicha* für diese beliebte Gattung herausgegeben. Es ist nicht so groß wie das bekannte op. 12 — in Substanz und Ausdehnung. Das zweiseitige Stück ist jedoch nicht schwer und hat im teilweise interessant durchgeführten Allegretto auch Stellen, die in der Verdichtung zum tutti an das „sinfonische“ Quartett erinnern.

Von *Boismortier* bietet *Leduc* eine Ausgabe des e-moll-Quartetts für 4 Flöten an. *Poulteau* hat das Stück nach g-moll transponiert, um es so auch für Blockflöten „gangbar“ zu machen. Für Querflöten ist es aber entgegen den Versprechungen des Titels nicht spielbar, es sei denn, man hätte ein (ungewöhnliches)

Altinstrument in F zur Verfügung. Die vierte Stimme ist eben doch eine Generalbaßstimme — und sollte es auch bleiben. Sehr viel glücklicher lassen sich die 5stimmigen Concerti (op. 15) gleichstimmig besetzen. Es wird von vielen Interessenten dankbar vermerkt werden, daß sie durch die Neuauflage von *Paubon* wieder greifbar sind. Die außerordentlich qualitätvollen Kompositionen leiden in der Ausgabe allerdings durch die Revision des Herausgebers. Nicht nur, daß Artikulationen oktroyiert werden, die teilweise als unpassend empfunden werden müssen, auch in bezug auf dynamische, Tempo- und Phrasierungsvorschriften hätte der Edition Zurückhaltung besser angestanden. Für den praktischen Gebrauch, besonders im Hinblick auf das Studium mit Schülern, ist eine Partitur unerlässlich.

Flötenquartette, die Neues suchen, können es mit dem „Sommerstück“ von *Lemeland* versuchen. *L'Eté* ist phantasievoll im langsamen Satz, arbeitet mit wechselnden Metren im schnellen, bewegt sich in Notation wie in den technischen (geringen) Anforderungen ganz im Traditionellen, öffnet sich harmonisch aber zu Mehrdeutigkeiten, die bei vier Flöten zu reizvoll irisierenden Zusammenklängen führen. N.

Carl Reinecke: Ballade, op. 288, für Flöte und Klavier. Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Frankfurt a. M. ZM 1991, DM 7,50

Noch'n Gedicht! Rechtzeitig zur letzten Frankfurter Frühjahrsmesse erschien die Wiederauflage der eigentlich für Flöte und Orchester geschriebenen Ballade. *Reinecke*, der späte Frühromantiker (das ist er stilistisch) und Freund *Schumann*s hat das Werk kurz vor seinem Tode Anfang 1910 in Leipzig komponiert. Das etwa achtminütige Stück, ein inniges 9/8-d-moll-Adagio, nur durch einen scherzandohaften Mittelteil unterbrochen, eignet sich — anders als das zwei Jahre früher entstandene Flötenkonzert op. 283 — gerade wegen seiner wenig virtuosens Haltung gut für Dilettanten. Die Drucklegung (1911) seines letzten Opus hat *Reinecke* nicht mehr erlebt — er starb im März 1910.

Der Nachdruck korrigiert dankenswerterweise einige wenige Fehler der Erstauflage, doch hätte man sich heuer ein Vorwort gewünscht. *Dieter Förster*

Arno Leicht: Sonate für Flöte und Orgel. Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Frankfurt a. M. ZM 1939, DM 18,—

Es gibt eine Anzahl moderner Werke für Flöte und Orgel, die sehr mühsam einzustudieren sind. Anders diese Sonate *Arno Leicht*s (geb. 1950), die

Musik für Oboe · Klarinette · Fagott

bei Bärenreiter



Theodore Antoniou

Five Likes für Solo-Oboe (Ob d'amore) (1969). BA 6114, DM 20,-
Three Likes for Clarinet (1973). BA 6166, DM 18,-

Synthesis für Oboe, Schlagzeug, Hammondorgel und Kontrabaß (1971). BA 6136 Partitur, DM 17,-; Aufführungsmaterial (4 Partituren), DM 55,-

Johann Sebastian Bach

Konzert c-moll nach BWV 1060 für Oboe, Violine, Streicher und Basso continuo. Hrsg Wilfried Fischer. BA 5147a Klavierauszug (Jürgen Sommer), DM 15,-

Antonio Giovanni Bertoli

Drei Sonaten (d-moll, g-moll, F-dur) für Fagott und Basso continuo. Hrsg William Kaplan. HM 218, DM 19,-

Willy Burkhard

Serenade op. 92 für Flöte, Klarinette in B (1953). BA 2686, DM 6,-

Johannes Driessler

Fünf Stücke op. 24/3 a für Klarinette und Klavier. BA 2697, DM 5,-

Helmut Eder

Tre pezzi espressivi op. 37 für Oboe und Klavier (1963). BA 3906, DM 11,-

Walther Geiser

Capriccio op. 33a für Fagott und Klavier. BA 2103, DM 8,-
Sonatine op. 38 für Oboe (1949). BA 2461, DM 6,-

Francesco Geminiani

Sonate e-moll für Oboe und Basso continuo. Hrsg Hugo Ruf. HM 178, DM 9,-

Georg Friedrich Händel

Triosonate B-dur für Oboe, Violine und Basso continuo. Hrsg Johann Philipp Hinnenthal. HM 15, DM 7,-

Rudolf Kelterborn

Incontri brevi für Flöte und Klarinette (1967). BA 6110 Partitur, DM 10,-; Aufführungsmaterial (2 Partituren), DM 16,-

Ernst Krenek

Aulokithara für Oboe, Harfe und elektronisches Tonband (1971/72). BA 6137 Partitur, DM 30,-; Tonband (empfohlener Richtpreis), DM 60,-

Vier Stücke für Oboe und Klavier (1966). BA 6149, DM 20,-

Kleine Suite op. 28 für Klarinette und Klavier (1924). BA 3419, DM 7,-

Bernhard Molique

Concertino f-moll für Klarinette und Orchester. Hrsg Jost Michaels. 19108 Klavierauszug, DM 12,-

Wolfgang Amadeus Mozart

Quintett A-dur KV 581 für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello. Hrsg Ernst Fritz Schmid. BA 4711, DM 10,-

Johann Joachim Quantz

Sonate D-dur für Oboe und Basso continuo. Hrsg Johann Philipp Hinnenthal. HM 3, DM 7,-

Ferdinand Ries

Sonate Es-dur op. 169 für Klarinette und Klavier. Hrsg Hans-Peter Schmitz. 19107, DM 19,50

Willy Schneider

Altholländische Tanzsuite für drei Klarinetten in B. BA 3702, DM 3,50
Partita für zwei Klarinetten gleicher Stimmung. BA 2624, DM 5,-

Jíří Smutný

Drei Stücke für Oboe und Harfe (1969). BA 6106 Partitur, DM 32,-; Aufführungsmaterial (2 Partituren), DM 52,-

Louis Spohr

Konzert c-moll op. 26 für Klarinette und Orchester. Hrsg Friedrich Otto Leinert. BA 2312a Klavierauszug, DM 14,-

Georg Philipp Telemann

Sonate G-dur für Oboe, Violine und Basso continuo. Hrsg Klaus Hofmann. HM 214, DM 10,-

Sonatina e-moll für Oboe, Violine und Basso continuo. Hrsg Klaus Hofmann. HM 224, DM 10,-

Jan Dismas Zelenka

Sonata 2 g-moll für zwei Oboen, Fagott (Violoncello) und Basso continuo. Hrsg Camillo Schoenbaum. HM 188, DM 19,-

Sonata 3 B-dur für zwei Oboen, Fagott (Violoncello) und Basso continuo. Hrsg Camillo Schoenbaum. HM 177, DM 19,-

Das vollständige Angebot für Oboe, Klarinette und Fagott ist im Bärenreiter-Katalog 7 „Musik für Blasinstrumente“ auf den Seiten 12 bis 18 verzeichnet.

J. A. Hasse:

Triosonate G-dur
für zwei Flöten und Generalbaß
Urtextausgabe mit Ausarbeitung
des Generalbasses von K. Walther
ZM 2050 DM 10,-

S. Karg-Elert:

Sonate B-dur op. 121
für Flöte und Klavier
ZM 2011 DM 10,-

S. Karg-Elert:

Sinfonische Kanzone
für Flöte und Klavier
ZM 2012 DM 8,-

J. Kuffner:

Drittes Potpourri aus der Oper
„Tancred“
für Gitarre und Flöte oder Violine
hrsg. von S. Behrend
ZM 1992 DM 15,-

H. Purcell:

Kleine Suite
für Blockflöte, Violine und Cello
bearbeitet von K. H. Pillney
ZM 1993 DM 9,-

A. S. Tanéïew:

Arabesque op. 24
für Klarinette und Klavier
ZM 2010 DM 6,-

P. Wranitzky:

Konzert D-dur
für Flöte und Klavier
hrsg. von P. Anspacher
ZM 1956 DM 20,-

technisch wirklich „leicht“ ist, ohne daß die musikalische Substanz darunter leidet. In Aufbau und Umfang ähnelt sie eher einer Sonatine. Die dramatischen, kraftvollen Auseinandersetzungen zwischen Flöte und Orgel sprengen jedoch diesen Rahmen. Der Flötenpart verlangt eine engagierte deklamatorische und rezitativische Aussagefähigkeit, ferner einen markanten, packenden Zugriff, vor allem in dem rhythmisch-vitalen Scherzo. Das wird möglich durch die geschickte Instrumentierung Leichts, der die Flötenstimme durchweg höher legt als die rechte Hand der Orgel. Die Partitur verrät den praxisnahen Komponisten, der eine genaue Klangvorstellung hat und diese auch unmißverständlich im Notentext niederlegt. *Wiltrud Bruns*

Studienwerke für Klarinette

Guy Dangain: Cahier de gammes. Tonleitern und Arpeggien

Paul Jeanjean: 18 Etudes de perfectionnement

Fritz Kroepsch: 416 Etudes progressives. Hefte 1 und 2

Jacques Lancelot: 22 Etudes

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

Eine unübersehbare Fülle von Etüden ist in den letzten Jahren auf den Markt gekommen, ein Großteil davon aber auch schnell wieder verschwunden. Von dem, was sich gehalten hat, gibt es immer wieder Neuauflagen, so daß der Markt eingedeckt zu sein scheint. Aufsehenerregend Neues schufen in den Jahren nach dem Kriege eigentlich nur Alfred Uhl, dessen Erfindungen man zu den bedeutendsten Beiträgen der Gattung zählen muß, und Delecluse in Paris, der ähnlich erfolgreich war. Studienwerke, die moderne Blastechniken auf der Klarinette berücksichtigen, konnten im Angebot nicht verzeichnet werden.

In diesem Zusammenhang gesehen können Lancelots 22 Etüden und Dangains Skalen kein rechtes Interesse erwecken und halten einen Vergleich mit konventionellen Werken gleicher Art nicht aus. Eine rühmliche Ausnahme stellen die 18 Etüden von Jeanjean dar, die m. E. zu den wesentlichsten didaktischen Werken für Klarinette überhaupt gehören, allerdings in erster Linie für Studierende höherer Semester. (Auch einem „fertigen“ Musiker würde beim Studium noch mancherlei Inspiration zuteil!).

Vollkommen überflüssig auf dem deutschen Markt ist die französische Ausgabe der Etüden von Kroepsch, einem Meister der Klarinette im vorigen Jahrhundert. Jedem deutschen Klarinettenisten sind diese wertvollen Stücke aus seiner Studienzeit bestens vertraut, und natürlich existiert, jederzeit erhältlich,

eine einwandfreie deutsche Ausgabe. Für französische Studierende allerdings stellen diese Hefte sicherlich eine Bereicherung dar, zumal im Zusammenhang mit dem Skalensystem.

Willy van Dorselaer: *Rêverie et Scherzetto, op. 30, für Klarinette und Klavier*

Pierre Max Dubois: *Complainte, für Klarinette und Klavier*

— 18 Duos progressifs für zwei Klarinetten

Léon Legron: *Rêverie, für Klarinette oder Altsaxophon und Klavier*

Philippe Rougeron: *Petite pièce en ré, für Klarinette und Klavier*

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

Die Tradition der französischen Bläuserschule scheint auch für den heutigen Musiker verpflichtend zu sein. In geradezu vorbildlicher Form bringt die *Fédération nationale des Unions de Conservatoires municipaux de musique* Editionen heraus, welche sich zum Ziel gesetzt haben, dem Elementarschüler geschmackvolles bis wertvolles Studienmaterial zu bieten. Das ist um so wichtiger, als für den Anfänger geeignete Originalliteratur für Klarinette und Klavier fast gar nicht existiert.

Die vorliegenden Veröffentlichungen (einschließlich der Klarinetten-Duos von Dubois) sind daher nur zu begrüßen. Sie alle können bereits nach wenigen Unterrichtsstunden vom Klarinetten-Anfänger geblasen werden und führen innerhalb kürzester Zeit mit sparsamsten Mitteln zu einem ersten Erfolgserlebnis, das für die weitere Ausbildung von enormer Bedeutung sein kann. Der Klavierpart ist so eingerichtet, daß er ebenfalls für jeden Anfänger nach kürzester Zeit spielbar ist. Sehr zu empfehlen als Unterrichtsmaterial an Jugendmusikschulen und für studierende Schulmusiker mit Klarinette als Nebenfach.

Giovanni Battista Gambaro: *Drei Duos, op. 10, für zwei Klarinetten, hsg. von B. Päußer. EP 8244, DM 13,—*

Conradin Kreutzer: *Duetto C-dur für zwei Klarinetten (Balassa). EP 8329, DM 8,50*

C. F. Peters, Frankfurt a. M.

Diese jüngst erschienenen Duo-Ausgaben sind ein erster Schritt im Bemühen, kleine Besetzungen der klassischen und frühromantischen Epoche der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Weitere Werke in den verschiedensten Kombinationen sind in Vorbereitung. Leider fehlt beiden Editionen ein Vorwort, und das dürfte von den Käufern — meist wohl Studieren-

Neue Bläsermusik

Dieter Acker

(* 1940)

Günter Bialas

(* 1907)

Bruno Bjelinski

(* 1909)

Darijan Božič

(* 1933)

Alexander Ecklebe

(* 1904)

Lothar Jensch

(* 1916)

Konrad Lechner

(* 1911)

Heinz Martin Lonquich

(* 1937)

Primož Ramovš

(* 1921)

Jacques Wildberger

(* 1922)

Attitüden für 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte

HG 1244 Part. DM 9,—, Stimmen je DM 5,—

Moments musicaux III für Klarinette, Violoncello und Klavier

HG 1240 kplt. DM 12,—

April-Sonatina für Flöte und Klavier

HG 1260 kplt. DM 9,—

Sonata in cool Nr. 1 für Flöte und Klavier

HG 1265 kplt. DM 8,—

Bläsertrio für Oboe, Klarinette und Fagott

HG 1245 Part. DM 12,—, Stimmen kplt. DM 12,—

Notturmo scordato für Flöte, Stimme und Violoncello

HG 1135, Spielpartitur DM 12,—

Perspektiven für Querflöte und Klavier

HG 1280, Spielpartitur DM 9,—

Musik in die Stille für 2 Flöten

HG 1232, Spielpartitur DM 8,—

Sonatina für Klarinette und Klavier

HG 1273, kplt. DM 10,—

Retrospective II für Flöte solo

HG 983 DM 6,—

Weitere Werke siehe unsere Kataloge.

**Musikverlage Hans Gerig
Köln/Cologne**



de — mit Sicherheit als Nachlässigkeit empfunden werden. Auch unvollständige Jahreszahlen wie im Falle Gambaro heben nicht gerade das Niveau; Gambaro starb übrigens 1828!

Unter den wenigen Klarinettenkompositionen Kreuzers nimmt das C-dur-Duo einen hervorragenden Platz ein und verdient auch seitens anspruchsvoller Liebhaber höchste Aufmerksamkeit. Das fünf-sätzliche Werk folgt noch ganz dem klassischen Sere-nadentypus, kündigt jedoch harmonisch eindeutig die Frühromantik an.

Ganz anders gartete sind die drei Duos von Gambaro, die übrigens auch weitaus intensiver auf die technischen Möglichkeiten des Instruments eingehen. Der komponierende Klarinettenvirtuose steht mit seinen scharf profilierten Stücken stilistisch dicht neben Rossini und verlangt von beiden Spielern ein Höchstmaß an tonlicher und technischer Vollkommenheit. Leider ist die Mehrzahl seiner ausgezeichneten Klarinettenkompositionen (konzertante Quartette, Sonaten, Konzerte) bisher unveröffentlicht. Ein guter Start ist also mit der Edition der Duos gemacht. Weitere Werke dieses „Kleinmeisters“ werden hoffentlich folgen. Dieter Klöcker

Musica da suonare

Matthias Spiegler: *Canzon a 2, für Zink, Fagott und b. c. Musica Rara, London (Ausl. BRD: Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart). MR 1830, DM 12,—*
Musica da suonare I. Balli strumentali del primo cinquecento a quattro parti, hsg. von Francesco Luisi. Società Italiana del flauto dolce, Via Domenico Cimarosa 18, I-00198 Roma. Ed.-Nr. SIFD 9

Matthias Spiegler, ca. 1626—1631 Leiter der bischöflichen Kirchen- und Hofmusik in Meersburg, komponierte außer Motetten und geistlichen Konzerten für die bischöfliche Hofmusik auch einige Instrumentalkonzerte, von denen die hier veröffentlichte in erster Linie von der Besetzung her interessant ist. Leider ist der Originaltitel nicht angegeben. Die einzelnen Abschnitte der Kanzone sind zwar imitatorisch durchgestaltet, beschränken sich aber in der Hauptsache auf Dreiklangsmotivik mit Umspielungen und reichlichen Sequenzbildungen. Die teilweise virtuose Cornettino-Stimme ist bis zum dreigestrichenen d geführt und stellt mehr technische als musikalische Ansprüche.

Die instrumentalen Tänze „dal primo cinquecento“ stammen überwiegend aus einer Frottolen-Sammlung von 1520. Die vier Stimmen sind in moderne Schlüssel übertragen, die Notenwerte wurden um die Hälfte verkürzt. Ein wenig störend sind die

ganz durchgezogenen Taktstriche. Der Umfang der Stimmen beträgt nicht mehr als eine Dezime (mit Ausnahme der Baßstimme), so daß die Stücke gut geeignet für eine Wiedergabe auf historischen Blasinstrumenten sind (Krummhörner, Pommern u. a.). Dem kommt auch die tiefe Lage entgegen, meist ATTB oder SAAB. Wer die Tänze auf Blockflöten wiedergeben möchte, sollte auf jeden Fall die weitmensurierten Renaissance-Blockflöten vorziehen, deren vermischungsfähiger Klang dem Charakter der Stücke sicherlich gerechter wird. b-r

Neuausgaben barocker Kammermusik

Johann Christian Schickhardt: *Sechs Sonaten op. 22 für 2 Blockflöten (Flöten), Oboe und b. c., hsg. von D. Lasocki. 6 Hefte, je DM 20,—*

Johann Joachim Quantz: *Triosonate c-moll für Flöte, Oboe und b. c., hsg. von D. Lasocki. DM 20,—*

Musica Rara, London (In der BRD: Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart)

Der Herausgeber, durch andere Arbeiten mit dem Leben und Wirken Schickhardts vertraut, legt hier eines der interessanteren Werke des Komponisten vor. Dies erscheint gerechtfertigt einmal von der Besetzung, zum anderen von der Vielfalt des musikalischen Inhalts her. Die „Sonaten“ sind eine recht bunte Folge von je vier, teils auch fünf Stücken, die, aus einer Tonart gesetzt, in ihrer Aneinanderreihung keinem der üblichen Formschemata folgen. Allen gemeinsam ist die häufige Verwendung konzertanter Elemente, durch die die Flöten Oboe und Baß gegenübergestellt werden. Die stets eingehaltene Kürze der Sätze steht in einem gesunden Verhältnis zur nicht übermäßig vorhandenen musikalischen Substanz und macht das Ganze damit zur liebenswerten musikalischen Unterhaltung.

Mit der Ausgabe der Triosonate wird keine Neuentdeckung publiziert. Die Ausgabe geht jedoch den Quellen eingehend nach, und so finden sich eine Reihe Korrekturen, die zu nicht unwesentlichen Änderungen des gewohnten Textes führen. So ist ja z. B. nicht gleichgültig, ob der Generalbaß schon im zweiten Viertel des Anfangs eine Harmonisierung nach Es-dur (alte Ausgabe) oder nach g-moll fordert. Überbindungen im Eingangsmotiv der Bläser geben diesem im dritten Satz eine ganz andere Struktur etc. Im Vergleich drängt sich die Notwendigkeit der Revision auf. Sie ist sorgsam ausgeführt und kommentiert. Bleibt aber leider zu bemerken, daß die Ausgabe wegen der winzig gedruckten Noten für den praktischen Gebrauch ein Ärgernis ist. D.

Berichtigung

In die Besprechung der Sonate op. 17 von Beethoven (Wiener Querflöten-Edition) — TIBIA 2/77, S. 317, Beginn 2. Absatz — hat sich ein bedauerlicher Druckfehler eingeschlichen. Es muß dort richtig heißen: „Und die Echtheit ist unumstritten.“! *Red.*

Neueingänge

- Ed. Billaudot, Paris (BRD: Zimmerhansl, München)*
- J. Andersen: Variations drolatiques op. 26 f. Fl. und Klav. (Rampal)
- C. Arriau: Drei leichte Duos f. 2 Fl.
— Drei leichte Duos f. 2 Ob.
— La Fête, f. Klar. und Klav.
— Nocturne, f. Ob. und Klav.
- A. Blanquer: Concerto f. Fag. und Streichorch.
- F. A. Boehm: Zwölf kleine Duos op. 5 f. 2 Klar.
- J. B. de Boismortier: Drei Konzerte (Nos. 4, 5, 6) op. 15 f. 5 Fl. (Paubon)
- F. Burgmüller: 20 kleine Etüden f. Klar. und Klav. (Lancelot)
- J. Demersseman: 6^{me} Solo de Concert op. 82 f. Fl. und Klav. (Hériché)
- D. Dondeyne: Pour se divertir, f. 3 Fag.
- R. Druet: Air de Danse, f. Klar. (Sax.) und Klav.
- A. Forchotte: Marche f. 3 Klar.
- J. Gallet: Badinage f. Klar. und Klav.
- J. Haydn: Six Duos concertants f. 2 Fl.
- J. Hugon: Andante f. Fl. und Klav. (Org.)
- F. Kroeppsch: 416 Etüden, Hefte 3 u. 4 (Lancelot)
- F. Kuhlau: Drei Fantasien op. 95 f. Fl. und Klav. (Hériché)
- X. Lefevre: Sechs Duos f. 2 Klar.
- A. Lemeland: Fünf Porträts f. Klar. und Sax.
- R. Loucheur: Divertissement sur les Flûtes, f. 4 Flötisten u. 10 Fl.
- R. Mignon: Idylle printanière, f. Fl. und Klav.
— Madrigal et Gavotte f. Klar. und Klav.
- R. Perron: Exercices journaliers f. Klar.
- G. Rossini: Fantasie f. Klar. und Klav. (Fontaine)
- N. Samyn: Fünf Trios f. 2 Klar. und Sax., Heft 1
- G. Ph. Telemann: Sechs Sonaten ohne Baß f. 2 Fl. (Paubon)
- A. Thiriet: Trois Ouvertures miniatures f. 4 Fag.
- J. L. Tulou: 11^{me} Grand Solo op. 93 f. Fl. und Klav. (Hériché)
- A. Vivaldi: Concerto c-moll (F VIII/14). KA
- Boosey & Hawkes, Bonn — London — New York*
- A. Copland: Threnodies I and II f. Fl. und Streichtrio (B & H 20279)
- G. Gariboldi: 30 Progressive and Easy Studies for Flute (Editio Musica Z. 8007)
- Music for Flute (Wastall). Bd. 1.: Baroque Music
— Bd. 4: Contemporary Music
- Ed. Eulenburg, Adliswil/ZH (BRD: Schott)*
- I. Moscheles: Variations concertantes d-moll op. 21 f. Fl. und Klav. (Förster) (GM 216)

NEUERSCHEINUNGEN HERBST 1977

(Auswahl)

BLOCKFLÖTE

Giovanni Maria Bonocini

Sonata a tre op. 6,9 (Kl. Rennieke), für 2 S-Blockflöten und B. c. (N 3381) DM 10,—

David Dorward

Concert-Duo für S-Blockflöte und Cembalo (N 1427) DM 15,—

Peter Hoch

Zeilen 1976. Sequenzen für S-Blockflöte (N 1441) DM 7,—

Jean Baptiste Loeillet de Gant

Sonata A-Dur op. 3,11 (H. Ruf) für A-Blockflöte (Flöte, Violine) und B. c. (N 1379) DM 12,—

Marianne Lüthi

Die Altblockflöte. Ein methodischer Lehrgang bis zum meisterlichen Spiel in 5 Hefen (N 3423—3427), Heft 1 und 2 je DM 8,—, Heft 3 und 4 je DM 12,—, Heft 5 DM 8,—

FLÖTE

Franz Benda

Triosonate G-Dur (H. Ruf) für 2 Flöten und B. c. (N 1377) DM 12,—

Joseph Bodin de Boismortier

Sonata G-Dur op. 34,2 (St. W. Hiby) für 3 Flöten und B. c. (N 3422) DM 12,—

Ferdinando Carulli

Fantasie op. 337 (Sp. Thomatos) für Flöte und Gitarre (N 1428) DM 12,—

OBOE

Jean Baptiste Loeillet de Gant

Sonata D-Dur op. 4,5 (H. Ruf) für Oboe (Flöte, Violine) und B. c. (N 1384) DM 12,—

FAGOTT

Johann Friedrich Fasch

Concerto C-Dur (W. H. Sallagar) für Fagott, Streicher und B. c., Ausgabe für Fagott und Klavier (N 3250) DM 12,—

TROMPETE UND ORGEL

Johann Sebastian Bach

Arien und Choräle (E. Kraus) für C-Trompete und Orgel (N 1439) DM 12,—

Kataloganforderungen bitte an Ihren Händler oder an:

HEINRICHHOFEN'S VERLAG

Postfach 620, 2940 Wilhelmshaven

Die WIENER QUERFLÖTEN-EDITION veröffentlicht Solowerke, Kammermusik und Studienliteratur für Querflöte aus Barock, Klassik, Romantik und der sogenannten „musikalischen Avantgarde“.

Dabei wird der Bereich der konzertanten Querflötenmusik ebenso einbezogen wie Hausmusik, Unterrichtsliteratur oder Studienwerke.

Mit einer Reihe namhafter Mitarbeiter werden quellenkritische Ausgaben für den praktischen Gebrauch erstellt: Die Partitur gibt in der Regel stets den Urtext wieder, während die Stimmen mit Artikulations- und Phrasierungsvorschlägen versehen werden.

Bisher sind erschienen:

W. A. MOZART: DIE ZAUBERFLÖTE

für 2 Flöten oder Violinen, nach einer Ausgabe von 1792. Zur Einführung in die Oper und in das klassische Duospiel bestens geeignet! Schwierigkeitsgrad 2

UE 15966 DM 16,-

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

für Flöte und Klavier; Schwierigkeitsgrad 2/3. Eine Bereicherung der klassischen Literatur für Querflöte!

UE 15967 DM 12,-

FR. KUHLAU: VARIATIONEN ÜBER EIN IRLÄNDISCHES LIED OP. 105

für Flöte und Klavier; Schwierigkeitsgrad 3/4. UE 15968 DM 14,-

JAN W. MORTHENSON: DOWN

für Soloflöte (1972); Schwierigkeitsgrad 5. UE 13424 DM 7,-

*Bitte fordern Sie unseren
Sonderprospekt an!*

UNIVERSAL EDITION - WIEN

Edition Gerig, Köln

- B. Bjelinski: April-Sonatina f. Fl. u. Klav. (HG 1260)
D. Božić: Sonata in Cool No. 1, f. Fl. u. Klav. (HG 1265)
V. Lovcic: Partita f. Fl., Ob., Klar., Hr. und Fag. (DSS 709)
I. Petrić: Bläserquintett Nr. 3 (DSS 692)
P. Ramovš: Sonatine f. Klar. u. Klav. (HG 1273)
P. Sivić: Dialoge f. Ob. u. Kammerorch. (DSS 487)

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

- F. A. Bonporti: Sonata a 3 f. S- u. T-Blfl. m. bc. (N 3418)
D. Erdmann: Aphorismen, f. A-Blfl. u. Klav. (N 8597)
G. Bosco: Le Tombeau d'Angleterre (Omaggio a D. Purcell), f. Blfl.-Qu., Vla. u. Cemb. (N 9036)

Ed. Kneusslin, Basel

- F. A. Hoffmeister: Zwölf Duos f. 2 Klar.

Alphonse Leduc, Paris

- E. Bozza: Quatre Pièces Faciles, f. Fl. u. Klav. (A. L. 25.323)
J. Feld: Petit Caprice, f. Fl. u. Klav. (A. L. 25.321)
— Petit Divertissement, f. 3 Fl. (A. L. 25.363)

F. E. C. Leuckart, München

- S. Bodinus: Concerto Nr. 3, e-moll, f. Fl., 2 Vl. u. bc. (KA, Schultz-Hauser) (F.E.C.L. 10629)
J. M. Leclair: Konzert C-dur, op. 7,3, f. Fl. (Ob., Vl.), Streicher u. bc. (Redel) (F. E. C. L. 10636)

Musikverlag zum Pelikan, Zürich

- Italienische Diminutionslehren, hsg. v. R. Erig
— 1. G. Bassano: Ricercate, Passaggi et Cadentie, 1585 (Ed. Nr. 975)
— 2. A. Brunelli: Varii Esercitii, 1614 (Ed. Nr. 976)

C. F. Peters, Frankfurt a. M.

- G. F. Fuchs: Duo f. Klar. und Horn, op. 5 (EP 8314)
V. Globokar: Voix instrumentalisée, f. Baßklar. (EP 8285)
F. Klein: Staccato-Etüden f. Klar. (EP 8335)
L. Mouravieff: Zwei Monodien f. Klar. (EP 8348)
H. Stadlmair: Oktett f. 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg. u. 2 Hr. (EP 8016)
Ch. Wuorinen: Flute Variations II f. Fl. solo (EP 66377)

B. Schott's Söhne, Mainz

- D. Müller-Siemens: „Les Sanglots longs des Violons de l'Automne“, für Bläserquintett (AV 105)

- J. Françaix: Divertissement f. Fag. und Streichorch. (CON 185)
 H. Sutermeister: Konzert f. Klar. und Orch. (KLB 19)
 J. B. Wanhall: Variationen über „Nel cor più non mi sento“ f. Fl. (Vl.) und Git. (Nagel). (FTR 105)

Edition Sikorski, Hamburg

- H. W. Erdmann: Trio III f. 3 Fl. (Ed. Nr. 836)

Süddeutscher Musikverlag W. Müller, Heidelberg

- K. Bossler: Kapriziöse Musik f. Fl. u. Klav. (WM 2094)
 — Kontroverse, f. Fl. u. Org. op. 141 a (WM 2615)
 — Meditationen f. Fl. solo, op. 142 (WM 2616)
 — Sonatine f. Fl. u. Klav. op. 111 (WM 1934)
 F. Danzi: Sonatine e-moll op. 34 f. Fl. u. Klav. (WM 2623)
 H. Vogt: Kleine Sonate f. Fl. u. Cemb. od. Klav. (WM 1975)

Ed. Suvini Zerboni, Milano

- G. B. Martini: Concerto in G-dur f. Fl., Streicher u. bc. (rev. Ballola). (S 7938 Z)

Universal Edition, London — Wien

Dolmetsch Recorder Series:

- G. Bononcini: Zwei Suiten aus op. 5, sechsst. m. bc. (UE 14018 L)
 G. Finger: Sonata f. 3 A-Bfl. (UE 14044 L)
 J. B. Loeillet (of London): Sonata a 3 f. Fl. (S-Bfl.) Ob. u. bc. (UE 14043 L)

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M.

- F. Carulli: Drei Trios, op. 9, f. Fl., Vl. und Git. (Behrend). 3 Hefte (ZM 1933 a—c)
 S. Karg-Elert: Sinfonische Kanzone f. Fl. und Klav. (ZM 2012)
 — Sonate B-dur, op. 121, f. Fl. und Klav. (ZM 2011)

SCHALLPLATTEN

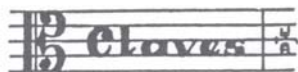
Deutsche, italienische und englische Barockmusik

Georg Philipp Telemann: *Sonaten und Fantasien für Blockflöte und Cembalo*. Hans Maria Kneibs (Blockflöte), Michael Radulescu (Cembalo). Christophorus Verlag, Freiburg; SCGLX 73857, DM 22,—

Der Titel verspricht, was es nicht von Telemann gibt: Fantasien für Blockflöte und Cembalo, und die Sonaten sind *solì col basso*... Außerdem sind die unbegleiteten Fantasien, streng genommen, für die Traversière komponiert, wie zweifelsfrei aus den differenzierten dynamischen Vorschriften und den Strukturen der fugierten Sätze hervorgeht, die dynamische Abstufungen erheischen, welche die Blockflöte — jedenfalls auf dieser Platte — nicht hergibt.

In dem von H. M. Kneibs verfaßten Begleittext heißt es: „... die beste Solomusik, die der Blockflöte zugeeignet oder ihr rechtmäßig zugänglich ist“. Die erste Behauptung ist irreführend, die zweite schwächt sie wieder ab. Überhaupt vermag man den historischen Auslassungen des Verfassers nur mit Schwierigkeiten zu folgen: „Freilich, es ist nicht die tiefstgängige und auch nicht die geistreichste Blockflötenmusik, aber die glänzendste gewiß“. Immerhin war Telemann neben Bach und Händel der dritte deutsche Meister des Spätbarock, und man fragt sich, welche denn nun die geistreichste sei. Es heißt dann: „Historisches Instrumentarium ist schon selbstverständlich“. Warum wurde dann auf den beleben-

den, warmen, das Fundament hervorhebenden Klang eines Violoncellos, einer Gambe oder eines Fagotts verzichtet? „Für diesmal noch ungewohnt klingen mag ein weiteres Steinchen am Weg zum — authentischen (?), originalen (?), sagen wir: richtigen, d. h. erfreulichsten — Klang: die konsequente Verwendung der barocken Doppelzunge (Quantzens did 'll). Auf Perlandes heißt es dann freilich da und dort zu verzichten... Nuancenreichtum und Farbigkeit mag aber nicht wieder eintauschen, wer davon gekostet hat...“ Ein klingendes Steinchen am Weg also, diese von Quantz eindeutig „nur zu den allerschwindendsten Passagen gebraucht“ und für die Querflöte bestimmte Artikulationsart, in der beim 'll nach Quantzens Beschreibung (Versuch... VI, III, § 1) „die Luft die Quere zwischen den Zähnen“ herausgeht. In der Tat „heißt es auf Perlandes verzichten“, wenn man den von Ganassi (die moderne Doppelzunge Te - CHE — wie K gesprochen — u. a.), Freillon-Ponçein und Jaques Martin Hotteterre dargebotenen Artikulationsreichtum übergeht und zur „barocken Doppelzunge“ schlechthin eine deutsche Spezialartikulation für die Querflöte erhebt, die physikalisch gerade für die Blockflöte mit ihrem vom Entstehungsort des Stoßes so weit entfernten Labium und infolge der Diffusen, erst im Kernspaltkanal sich wieder komprimierenden Luftwirbel ungünstig ist. Übrigens charakterisiert J. G. Tromlitz, der diese Artikulationsart von Quantz als Tad'll



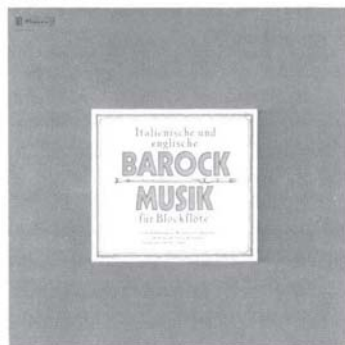
der Schweizer
Schallplatten-
verlag

BAROCKMUSIK FÜR BLOCKFLÖTE

aus England und Italien

Conrad Steinmann,
Blockflöten, Flageolet
Jordi Savall, Viola da gamba
Hopkinson Smith, Laute

Claves P615



erhältlich im Fachhandel
Auslieferung in Deutschland
Disco-Center Kassel

übernahm — für die Querflöte wohlgermerkt — sie als ausgesprochen „perlend“: „Sie scheinen alle aneinander zu hängen, kleben aber nicht zusammen“. An anderer Stelle („Über die Flöte mit mehreren Klappen“): „Man betrachtet den Ton als einen Faden, woran man seine Noten durch die Sprache nacheinander knüpft“. Befolgenswert ist Kneih's Artikulationstheorie nicht. Der Verfasser schließt: „Selber den Text für die Plattentasche schreiben: vielleicht doch nicht“.

H. M. Kneih's erweist sich auf der Schallplatte als technisch versierter Fingervirtuose, aber seine Zungentechnik ist zu wenig differenziert. Es wäre zu wünschen, er würde seine Artikulationsskala, dieses wertvollste Ausdrucksmittel der Blockflöte, verfeinern und den Expressionsgraden der Harmonik (Quantz!) mehr anpassen, z. B. in der Sonate F-dur, im 1. Satz, zweiter Teil. Auch seine beachtenswert ausdauernde, aber wenig flexible Atemtechnik könnte verfeinert werden, damit Piano- und Echostellen nicht robust überspielt und hohe Töne weniger forciert würden. Seine F. Morgan-Kopie einer De-Bey-Flöte (deren originale, um einen Halbton tiefere Stimmung in der Einführung hätte erwähnt werden sollen) bietet bei normaler Atemführung die hohen Töne zu tief an. Zweifellos sind für Telemann's

Blockflötenpartien Instrumente notwendig, deren Mensuren und Wandstärken ihren Ansprüchen genügen. Hamburger Museen besaßen vor dem letzten Krieg solche engere Spätbarocktypen mit zarter Tiefe und einer „doucen“ Höhe aus der Umwelt Telemann's. Mein Schüler H. K. Fehr hat neben seinen Denner-Kopien solche Instrumente gebaut.

Die ästhetischen Probleme der Transposition z. B. von E-dur nach G-dur wie in der Fantasie Nr. 9 müßten in einem besonderen Artikel behandelt werden. Auf keinen Fall sollte der nach Mattheson „tödlich traurige“, „vor extrem verliebte Sachen“ geeignete Charakter im „insuanten“, d. h. einschmeichelnden un„redenden“ Charakter von G-dur in derbe Fröhlichkeit umschlagen. So sollten die lombardischen Rhythmen des letzten Satzes nicht quantzisch „frech“, sondern quantzisch „schmeychelnd“ vorgetragen werden. In der mit mehr Glück von a-moll nach c-moll transponierten Fantasie Nr. 2 ging der Interpretation des letzten Satzes offenbar keine Reflexion über den Sinn der auf- und abwärtsgehenden chromatischen Schritte als (noch bei Mozart im Bewußtsein wirkender) rhetorischer Figuren voraus. Sie wurden anstatt in ernsthaftem, nachdrücklichem Portato größtenteils im Staccato überspielt.

Zu hören sind außerdem die beiden Sonaten in C-dur und in d-moll sowie die Fantasie Nr. 10 in a-(fis-)moll. Der Organist und Cembalist Michael Radulescu ist der versierte Partner, ohne sich allerdings mit eigener Interpretation des Generalbasses stärker zu engagieren.

Italienische und englische Barockmusik für Blockflöte und Flageolet. Conrad Steinmann (Blockflöten, Flageolet), Jordi Savall (Viola da gamba), Hopkinson Smith (Laute). Claves Verlag, Thun; P 615 (BRD: Disco-Center, Kassel)

Drei hervorragende Musiker haben sich hier zusammengetan zu einem Trio, dessen Musizieren man mit ungetrübter Freude lauscht. Le bon goût, profundes Wissen um die Stile und Praktiken kennzeichnen die Provenienz von der Schola Cantorum Basiliensis und ihren einzigartigen Lehrern der ersten und zweiten Generation. Conrad Steinmann wird durch den Plattentitel als Protagonist — nicht zu Unrecht, aber wohl vor allem um der Optik willen — hervorgehoben, aber der Gambist wie der Lautenist mit ihren reifen und noblen Darbietungen zweier Lautenintavolierungen von Giovanni Girolamo Kapsberger und dreier Gambensoli von Richard Sumatre hätten durch die Nennung ihrer Instrumente im Plattentitel ebenso Anerkennung verdient.

Den stärksten Eindruck von Könnerschaft gewinnt man meines subjektiven Erachtens aus dem Vortrag

der Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts. Da ist alles in Ordnung vom Sinn der Musik her und von der geistvollen Brillanz der Ornamentierung (Fontana, Cima, Castello, Parcham), auch hört man gern die sehr schönen Töne der Tenorflöte von Friedrich von Huene, der Sopranflöte von Heinz Amann, der Thomas-Stanesby-Kopie von Kinoshita in f', der zehnhörigen Laute von Joël van Lennep und der siebensaitigen Gambe vom Ende des 17. Jahrhunderts.

Warum aber in der Vivaldi-Sonate g-moll (Il pastor fido) in der Fuga da cappella beim Thema-Vortrag der Blockflöte ein Beinahe-Legato von der zweiten zur dritten Note und Verkürzung der letzteren, da doch die Gambe den Comes ganz normal mit gleich langen Halben vorträgt? Ein wenig manieristisch wirkt auch im Schlußsatz in der Flötenstimme (Takt 41—45) die allerdings z. B. von Quantz empfohlene Dehnung des 1. Sechzehntels à la française contemporaine, die, übertrieben, das Zusammenspiel zwischen Gambe und Blockflöte beunruhigt.

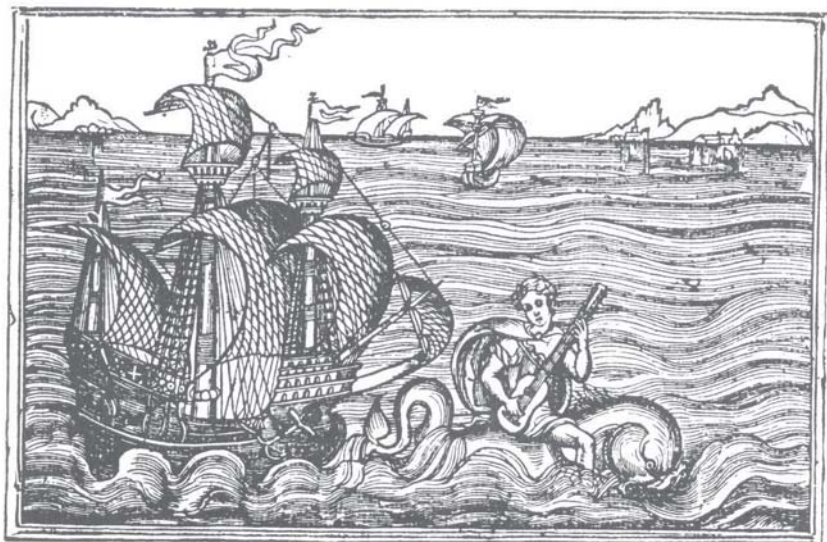
In der Bearbeitung der Violinsonate op. V, Nr. 4 von Corelli „by an eminent Master“ erfreut man sich der Virtuosität und Musikalität Steinmanns und der mitwirkenden Künstler sowie des geistvollen Vortrags. Etwas Unbehagen verursachen mir nur die

allzu langsamen Finger-Flattements à la Hollandaise moderne, die den „Plaintes“ von Marin Marais auf der Gambe gegenüber wie weinerliche Nachahmungen wirken und dem Tremolo Tartinis kaum nahekommen. Um so schöner führt Steinmann das originale Piano am Schluß der Giga reinstimmend aus. Dankbar ist man für die amüsante Vorführung des Flageolets, das ein ehrwürdigeres Alter hat, als gemeinhin bekannt ist.

Gustav Scheck

Bläserkammermusik auf historischen Instrumenten. Werke von Händel, Telemann und anderen. Renate Hildebrand (Blockflöte und Barockoboe), Bradford Tracey (Cembalo), Claude Wassmer (Barockfagott), Pere Ros (Viola da gamba) und Rolf Jungbanns (Cembalo continuo). Toccata FSM 53615. FONON-Schallplattengesellschaft, Münster

Die Barockoboe steht im Vordergrund dieser Aufnahme. In der c-moll-Sonate von Georg Friedrich Händel wird sie von Cembalo und Barockfagott begleitet, dem besonders im imitatorischen zweiten Satz eine gleichwertige Partnerrolle zufällt. Hier ist ein schönes Duettieren gelungen, aber auch die anderen Sätze sind überzeugend gestaltet. Im „Duetto à Cembalo obligato è Oboe“ von Christoph Schaffrath, dem



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

„Clavicembalist und Cammermusicus bey Ihro Kgl. Hoheit Prinzessin Amalie von Preußen“, ist der dynamische, differenzierte Klang der Oboe besonders auffallend. Der Cembalopart hat stark konzertierenden Charakter und ist größtenteils aus der Rolle des Continuo-Instrumentes herausgewachsen. Das gilt ebenfalls für das „Trio XII für Oboe, Cembalo obligato und basso continuo“ aus „Essercizii Musici“ von Georg Philipp Telemann. Der 3. Satz (Mesto) ist hauptsächlich ein Wechselspiel zwischen der Oboe, die von Renate Hildebrand ausdrucksvoll und mit sehr schwebendem Ton geblasen wird, und dem Cembalo, das häufig eine Echowirkung erzielt. Überraschende harmonische Effekte unterstützen die Expressivität des Satzes, der von einem *Vivace* mit viel Passagenwerk und Dreiklangsmotivik abgelöst wird, wobei beide Instrumente nochmals brillieren können.

In der C-dur-Sonate für Alt-Blockflöte und b. c. von Francesco Barsanti sind die schnellen Sätze überzeugender gelungen als die langsamen. Manche dynamischen Effekte im *Adagio* scheinen auf Kosten der Intonation erzielt. Im *Largo* schaffen metrische Schwankungen eine gewisse Unruhe. Dafür entschädigt im *Allegro* des 2. Satzes ein makelloser Zusammengehen mit der klangschönen Gambe, die von Pere Ros vollendet gespielt wird. *Ilse Hechler*

Ingo Goritzki, Oboe

Musiche veneziane (Tomaso Albinoni: Concerti für Oboe). Ingo Goritzki und Jochen Müller-Brincken (Oboe); Jörg Ewald Dähler (Cembalo); Accademia Claudio Monteverdi, Dir. Hans Ludwig Hirsch. Claves D 601

W. A. Mozart: Konzert für Oboe und Orchester C-dur KV 314 (Neufassung) / J. Haydn: Konzert für Oboe und Orchester C-dur Hob. VIIg. Ingo Goritzki, Oboe; Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Dir. Paul Angerer. Claves D 606

Schallplattenproduktion CLAVES, 3600 Thun (Schweiz)

Claves hat im letzten Jahr zwei Platten mit Ingo Goritzki herausgebracht. Beide Einspielungen sprechen für den Musiker und den Solisten Goritzki, der besonders bei Haydn und Mozart die Gelegenheit wahrnimmt zu zeigen, was er kann. Und er kann viel. Das oft weiche, anpassungsfähige, zugleich technisch unpräzise Spiel verrät kammermusikalisches Gespür, das gerade auch Albinoni zugutekommt. Für die Einspielung sind aus den Werken des Venezianers ausgewählt: aus op. 7 die *Concerti* in C-, D- und G-dur, aus op. 9 das in F-dur, und das B-dur-Konzert op. 10/1. Leider ist die Balance zur 2. Oboe nicht immer gut gelungen, auch gibt es, besonders im F-dur-Concerto, Verschleppungen zwischen Tutti und Soli, die die oft schönen Phrasierungen der Solisten nicht auszubügeln vermögen.

Solche offensichtlichen „Verschnitt“-Mängel kommen in den beiden klassischen Konzerten nicht vor. Dabei interessiert besonders die Aufnahme von Mozarts Konzert, zu der Goritzki in einem achtseitigen Beiheft ausführliche Erklärungen seiner Neufassung liefert. Es geht dabei um die Frage des „Urtextes“. Was wir hören, ist praktisch etwa die Flötenfassung in C-dur. Die Anlehnung an die Salzburger Orchesterfassung erscheint dabei ebenso plausibel wie der Hinweis auf das bisher nicht bekannte Skizzen-Fragment von Mozarts Hand. *N.*

*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

Suche nach gemeinsamem Ideal?

Joseph Haydn: Trios für Flöte, Klavier und Cello G-dur (Hob. XV: 15), D-dur (Hob. XV: 16), F-dur (Hob. XV: 17). Karl Lenski (Flöte), Paul Badura-Skoda (Klavier), Richard Markson (Cello). Musica Magna, MAG 50 020.

Der Text auf der Plattentasche verrät es: „Die drei Klaviertrios mit Flöte — das Gesamtwerk Haydn's mit Flöte in dieser Besetzung — gehören zum reiferen Repertorium (gemeint ist wohl: Reper-

toire; Anm. d. Verf.) der klassischen Kammermusik mit Klavier“. Eine Platteneinspielung als „ein Zeichen des Suchens nach dem gemeinsamen Ideal“ mag für die Interpreten eine wichtige und interessante Station auf dem gemeinsamen künstlerischen Weg sein — für den Hörer muß dieser Aspekt nicht unbedingt von Bedeutung sein.

Im Hinblick auf die Tempi der einzelnen Sätze erscheint das D-dur-Trio am überzeugendsten. Beim G-dur-Trio wirkt der letzte Satz (Allegro moderato!) ein wenig gehetzt; beide Sätze des F-dur-Trios geraten arg behäbig — „Papa“ Haydn läßt grüßen. Die Dynamik ist insgesamt zu wenig differenziert, bisweilen wirkt sie eher zufällig oder schlicht wie von der jeweiligen Instrumentenlage bestimmt.

Nicht nur die Komposition, auch die Aufnahmetechnik begünstigt das Klavier. Dabei fallen Badura-Skodas durchsichtige Spielweise und sein Bemühen um deutliche Artikulation angenehm auf. Leider „rutschen“ schnelle Figuren oder Verzierungen manchmal ein bißchen „weg“. Von der „durchaus barockhaften“ (Hüllentext) Stütze des Cellos ist, da aufnahmetechnisch zu sehr im Hintergrund, wenig zu hören. Auch ist die Cellostimme in den Haydn-Trios durchaus als selbständiger Strukturträger anzusehen, und man möchte in einem klassischen Kammertrio auch gern die individuellen Klangfarben der drei Instrumente hören. Die vorliegende Einspielung läßt jedoch nicht einmal den hübschen pizz.-Effekt im zweiten Satz des D-dur-Trios richtig zur Wirkung kommen.

Von der Aufnahmetechnik besser bedacht, spielt Lenski die Flötenstimme engagiert und — vor allem in der unteren und Mittellage — klanglich präsent, ungeachtet mancher Ungenauigkeiten in der Intonation (piano-Stellen zu matt) und Artikulation.

Der in der Aufnahme spürbare musikantische Schwung ließe einen in einem Live-Konzert über manche Unebenheit (einschließlich eines heftigen Blätterrauschens im ersten Satz des D-dur-Trios) vielleicht hinweghören. Mit der Plattenaufnahme will sich ein ungetrübtes Hörvergnügen jedoch nicht recht einstellen. *Hartmut Gerhold*

Wie einst in schönern Tagen. Salonmusik der Gründerzeit. Cathy Berberian (Gesang), Bruno Canino (Klavier), Karl-Heinz Zöller (Flöte), Wolfgang Boettcher (Violoncello). EMI Electrola 1 C 187 — 30 681/82, DM 29,—

Vornehmlich die Oeuvres mit Flöte sollen uns hier interessieren, von denen das Doppelalbum vier enthält, als da wären: Pierre Camus (1885—1945), Chanson et Badinerie (1913); François Borne (1840

—1920), Carmen-Fantasie (ca. 1900); Gabriel Fauré (1845—1924), Fantasia op. 79 (1898) und Cécil Chaminade (1857—1944), Concertino op. 107 (1902). Ich würde von den vorstehenden Flötenpiècen allerdings nur die Carmen-Fantasie von Borne zum Genre der Salonmusik rechnen — es sei denn, man nimmt jegliche Kammermusik für *musique de salon* (was historisch richtig ist — heute aber schon einem Werturteil entspricht). Karl-Heinz Zöller, temperamentvoll von Bruno Canino am Flügel unterstützt, bläst jedenfalls alles gewohnt souverän — ein Sonderlob aber für die Carmen-Fantasie, die man eigentlich ein Potpourri heißen muß. Es beginnt im Klavier mit dem Schicksalsmotiv, das die Flöte aufnimmt und zum Auftrittlied der Carmen überleitet, gefolgt vom fulminanten Kartenlegerinnen-Terzett. Zum Schluß darf die Flöte noch mit der bravourös variierten Escamillo-Arie zeigen, was sie kann. Dankenswerterweise hat Zöller das manchmal in Reifeprüfungen zu hörende Chaminade-Concertino im Klavierauszug eingespielt. Ein emphatisches, marschähnliches Thema bildet die musikalische Richtschnur, an der die Flöte ihre virtuoson Perlen aufreihen kann.

Am besten hat mir allerdings das um 1860 entstandene „Chanson du Bébé“ von Rossini gefallen, von Cathy Berberian hinreißend präsentiert — man verzeihe mir diesen Seitensprung. Viel Spaß beim Anhören! *D. F.*

Nachtrag

Am Schluß der Besprechung der Schallplatte *Folklore international* des Christophorus-Verlags Freiburg (Nr. 2/77, S. 328) stellte der Rezensent die Frage nach den Vorlagen, derer sich die Interpreten bedienen haben. Dazu schreibt uns die Flötistin Barbara Husenbeth: „Die Titelauswahl entstammte größtenteils Volksliedbüchern des jeweiligen Landes; die

NEW IN EUROPE!

The early music publications of MUSICA SACRA ET PROFANA. MEDIEVAL - RENAISSANCE - BAROQUE. Music from 1 to 12 instruments.

Ask for our free 32-page EARLY MUSIC CATALOGUE · Sole European agent:

BREITKOPF & HÄRTEL (LONDON) LTD

8 Horse and Dolphin Yard, Macclesfield Street, London, W1V 7LG · England

englischen Melodien sind der Playford-Sammlung entnommen. Die Sätze zu den Melodien haben Gerhard Hübner und ich geschrieben. Die Noten zur Schallplatte werden im Herbst dieses Jahres im Trekel-Verlag (Postfach 62 04 28, 2000 Hamburg 62) erscheinen.“ Herzlichen Dank für diese Informationen!
Red.

Neueingänge

F. Couperin: 4 Concerts Royaux/10 Nouveau Concerts (Brandis/Holliger/Nicolet — Ulsamer/Strehl/Sax/Chr. Jaccottet). 4 LP, DGG 2723 046 (Archiv Prod.)

Flötenkonzerte des italienischen Barock: Tartini, Bocerini, Platti, Galuppi (Alain Marion/Instrumentalensemble J. Prat). FSM 43 020, FONO Schallplattengesellschaft, Münster

Flötenmusik der Romantik: Kuhlau — Reinecke — Weber (R. Staage/A. Schneider/R. Havenith). EMI-Electrola 1C 057-30717

Heinz Holliger und Aurèle Nicolet spielen Werke für Oboe und Flöte von Bellini, Molière, Moscheles

und Rietz (mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Dir. Eliahu Inbal). Philips St 9500 070

Kammermusik des Barock aus Deutschland: J. S. Bach — Händel — Telemann (Die Deutschen Barocksolisten: Höller/Hucke/Niessen/Heitz/Ewerhart). FSM 53 011, FONO Schallplatten-Gesellschaft, Münster

Kammermusik des Barock aus Frankreich: Boismortier — Corette — Loillet — Naudot — Fr. Couperin (Die Deutschen Barocksolisten). FSM 53 012, FONO Schallplatten-Gesellschaft, Münster

Klassische Oboenkonzerte: Haydn, C-dur (Hob. VII g); Dittersdorf, G-dur (Lajos Lencses/Coll. classicum, Dir. W. A. Albert). FSM 53 505 AUL, FONO Schallplattengesellschaft, Münster

Musik für Blockflöte und Cembalo: Barsanti — Biaglia — Dieupart — Händel — Parcham — Vivaldi (Jenne/Götz-Laurson). PELCA PSR 40 606, Musikverlag zum Pelikan, Zürich (Ausl. BRD: K. Merseburger, 6105 Ober-Ramstadt)

Musikalischer Tafelkonfekt. Eine Auswahl aus der gleichnamigen Sendereihe des Bayerischen Rundfunks. CAL 30 407-9, Calig Verlag, München

LESER-FORUM

Wolfgang Gebhard, Köln: Kritische Stellungnahme zu D. Klöckers „Zur Ausbildung von Klarinettenisten“, TIBIA 3/76, S. 137 ff. Die Redaktion bittet um Verständnis für einige Kürzungen des Originaltextes. W. Gebhard schreibt:

„Als betroffener Studierender des Faches bin ich Herrn Klöcker dankbar für seine ‚Anregungen zum Nachdenken‘, möchte allerdings etliches wenigstens andeutungsweise nicht unwidersprochen lassen, zumal die m. E. wahren Gründe für die mißliche Situation des deutschen Klarinettenwachstums nicht ausreichend zur Sprache kommen.

Eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Ausbildungssituation verlangt detaillierteres Erforschen der Ursachen, als es der Verfasser in seinem Artikel versucht. Wenn z. B. der Plattenmarkt fast ausschließlich von ausländischen Klarinettenisten beherrscht wird, so muß dies nicht zwangsläufig bedeuten, daß kein deutscher Klarinettenist in der Lage wäre, eine entsprechende musikalische Leistung zu bieten. Jedermann weiß, daß besonders im Plattengeschäft nicht allein die musikalische Leistung zählt. . . .

Im übrigen liegt 25 Jahre nach Entstehen der Jugendmusikschulen noch immer kein brauchbares Anfängerstudienwerk vor, das auf einen Unterrichts-

beginn etwa ab 10 Jahre zugeschnitten ist. Dieser methodisch-didaktische Rückstand, der übrigens bei allen Blasinstrumenten (mit Ausnahme der Blockflöte) gleichermaßen zu verzeichnen ist, erleichtert das Unterrichten nicht gerade, zumal nur ein geringer Prozentsatz der Instrumentallehrkräfte neben der instrumentalischen auch über eine pädagogische Ausbildung verfügt. Gerade die aber ist für das Erteilen von Anfängerunterricht unabdingbar. Daneben zeigen sich im Lehrbetrieb aber noch andere Probleme, z. B. zu knappe Unterrichtszeiten, und manches mehr.

Solche Basismängel wirken sich letztlich bis in die Hochschulen aus. Dort gibt es fast in ganz Deutschland eine Stunde Unterricht pro Woche — ein untragbarer Zustand, der im Ausland schon seit langem abgeschafft ist. Wenn man überlegt, daß ein ausländischer Klarinettenist nach sechs Semestern Studium doppelt soviel Unterricht erhalten hat wie sein deutscher Kollege, dann wird die Nachfrage nach Ausländern verständlich.

Die von Herrn Klöcker als einziges brauchbares Unterrichtssystem hingestellte Schule von Jost Michaels in Detmold hat sich ohne Zweifel Verdienste erworben, und auch ich würde es begrüßen, wenn die von Michaels verwendeten Übungen publiziert wür-

den. Aber es fehlt ja gar nicht so sehr an Übungsmaterial. Hinweisen möchte ich beispielsweise auf die ausgezeichneten Uhl-Etuden, die 416 Kröpsch-Etuden, die Staccato-Schule von Stark und die kürzlich erschienenen Staccato-Etuden von Franz Klein. Hier sollte der Klarinetist unbedingt ‚Grundlagenforschung‘ betreiben, ohne natürlich Bärmanns ‚Tägliche Studien‘ aus op. 63 zu vergessen. In diesem Zusammenhang muß ich widersprechen, wenn Herr Klöcker Bärmanns Schule als veraltet bezeichnet. Nicht sie ist veraltet, sondern die Ansicht, ein Klarinetist könnte heute mit dieser Schule *allein* auskommen.

Ein unbestreitbares Verdienst Jost Michaels' ist sicherlich die Wiederentdeckung verschollen geglaub-

ter Werke und somit die Erweiterung des Klarinettenrepertoires. Ob daraus allerdings die didaktische Konsequenz zu ziehen ist, man solle vor der Beschäftigung mit der Standardliteratur diese Werke studieren, bleibe dahingestellt. Mir jedenfalls hat das Studium des faden Es-dur-Konzerts von Krommer weder in technischer noch in musikalischer Hinsicht zu einer angemessenen Vorbereitung auf das Mozart-Konzert verholfen.

Was das Bläserensemble betrifft, so stimme ich mit Herrn Klöcker überein, daß hier ein Feld vor uns liegt, das es künftig besser zu bestellen gilt, zumal erfahrene Lehrer durchaus zu finden sind . . .“

NACHRICHTEN

In eigener Sache

Angesichts stetiger Preissteigerungen in allen Bereichen ist es uns leider nicht möglich, den bisherigen Abonnementspreis auch für die Zukunft beizubehalten. Für das Jahresabonnement 1978 (3 Nummern in dem bisherigen Umfang) müssen wir DM 18,— zuzüglich Portokosten berechnen.

Verlag und Herausgeber bitten um Ihr Verständnis und hoffen, Sie auch weiterhin zum Leserkreis von TIBIA zählen zu dürfen.

Interpreten

Das *Trio Pleyel* (Harmut Gerhold, Flöte; Werner F. Selge, Cello; Ulrich Meckies, Klavier) setzt sich besonders für die Interpretation neuer Musik ein. Nach



Das Trio Pleyel mit (v. l.) Harmut Gerhold, Ulrich Meckies und Werner F. Selge

einer zweiwöchigen Englandtournee im Januar dieses Jahres und Aufnahmen für den WDR Köln („Fünf Episoden“ von Callhoff, „Contraria“ von Grünhagen und Döhls „sotto voce“) gastiert das Ensemble im Oktober im Rahmen der „Europalia 77“ in Brüssel. Das Konzert mit Duos und Trios von Aker, P. M. Braun, Callhoff, Döhl, Grünhagen und Steffen wird vom Belgischen Rundfunk (RTB) mitgeschnitten.

Verbände und Arbeitskreise

Unter der Leitung von Denise Perret fanden vom 10. bis 15. Oktober in Neuchâtel (Schweiz) *Internationale Tage alter Musik* statt mit Kursen für Gesang, Cembalospiele, Laute, Gambe, Renaissance- und Barock-Blockflöte, Krummhorn und Kortholt. Als Dozenten für die genannten Blasinstrumente wirkten mit Richard Erig (Blockflöte) und Eric Weber (Krummhorn, Kortholt).

In Holland finden im November folgende *Wochenendkurse* statt: Am 5./6. und 19./20. 11. in Putten ein Kursus „Pflöckerherstellung und Blockflötenreparatur“ unter Leitung von Guido Klemisch und am 12./13. 11. in Lage Vuursche ein Fortsetzungskursus für die Spieler von Renaissance-Blasinstrumenten unter Leitung von Marion Verbruggen und Willem Bremer. Näheres durch den Veranstalter, die Vereniging voor Huismuziek, Catharijnesingel 85, Utrecht (Holland).

Musiklehygäne zum Jahreswechsel

veranstaltet der Internationale Arbeitskreis für Musik: Vom 27. 12. 1977 bis 5. 1. 1978 in der Heimvolkshochschule Fürsteneck (Hessen) eine Jugendmu-

Jetzt als Sonderdruck lieferbar!

HERMANN MOECK

Typen europäischer Kernspaltflöten

Fotomechanisch verkleinerter, sonst unveränderter Nachdruck aus *Studia instrumentorum musicae popularis I*, Stockholm 1969. 42 S. m. 74 Abb., geh. DM 10,—

Diese interessante atlasmäßige Zusammenstellung entstand aus der Dissertation des Verfassers aus Anlaß der Tagung der Studiengruppe Volksmusikinstrumente des International Folk Music Council der UNESCO in Brünn 1967. Sie versucht eine Sammlung und Systematik der Blockflöteninstrumente von der Vorzeit bis in die noch rezente Folklore der Mittelmeerländer, des Balkans, Osteuropas, Skandinaviens etc. und hat viele weitere musikinstrumentenkundliche Forschungen angeregt.

MOECK

Verlag + Musikinstrumentenwerk, 3100 Celle

sikwoche mit Chor- und Instrumentalmusik in verschiedenen Besetzungen, Improvisation, Tanz und Geselligkeit; vom 27. 12. 1977 bis 3. 1. 1978 im Land schulheim Riedenburg bei Regensburg eine Chor- und Instrumentalwoche für Teilnehmer aller Altersgruppen. In der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern leitet Gertrud Meyer-Denkman (Oldenburg) vom 2.—4. 12. 1977 ein Seminar mit dem Thema „Neue Musik — für wen, wozu?“. Interessenten wenden sich an den Internationalen Arbeitskreis für Musik, Heinrich-Schütz-Allee 33, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Festliche Tage Arnberg 1978

Unter diesem Motto plant der Arbeitskreis für Musik in der Jugend eine Musikwoche vom 29. Juli bis 6. August 1978 im westfälischen Arnberg, an der vokale und instrumentale Musiziergruppen wie auch Spiel- und Tanzgruppen aus dem In- und Ausland teilnehmen können. Der Programmwurf sieht neben zahlreichen Offenen Singen täglich Veranstaltungen vor, in denen sich die einzelnen Teilnehmergruppen präsentieren können. Unter den mitwirkenden Instrumentalgruppen befinden sich die Radolfzeller Bläserbuben und das Junge Bläserensemble Baden-Württemberg, dem übrigens mehrere Preisträger des Bundeswettbewerbs „Jugend musiziert“ angehören.

Anmeldeschluß ist voraussichtlich der 1. März 1978. Näheres ist zu erfahren durch die Geschäftsstelle des AMJ, Fruchttalallee 52, 2000 Hamburg 19.

Wettbewerbe

Flötisten Preisträger im Hochschulwettbewerb

Beim diesjährigen Wettbewerb für Studierende der deutschen Musikhochschulen, der in Köln stattgefunden hat, erspielte sich der Flötist *Wolfgang Ritter* einen ersten Platz. Zweite Preisträgerin war die Flötistin *Juliane Spelmanns*.

15. Wettbewerb „Jugend musiziert“ 1977/78

Der Wettbewerb ist ausgeschrieben in der Sparte *Gruppenwertung* für Blockflöten (Duo bis Sextett, auch gemischt mit anderen Instrumenten, jedoch mit Schwergewicht auf Blockflöten). Im Bereich Solowerbung konkurrieren Streichinstrumente und Klavier.

Die Regionalwettbewerbe beginnen in der Zeit von Dezember 1977 bis Februar 1978, die Landeswettbewerbe finden im März und der Bundeswettbewerb im Mai/Juni 1978 statt. Anmeldeschluß ist der 15. Dezember 1977.

Die offizielle Ausschreibung mit Teilnahmebedingungen, Literatur-Auswahllisten, Anmeldeblatt und

Anmeldeanschriften gibt es bei den Musikschulen, den VDMK-Geschäftsstellen, den Regionalausschüssen oder auch durch die Bundesgeschäftsstelle „Jugend musiziert“, Menzinger Str. 68, 8000 München 50, Tel. (089) 8 11 20 24.

3. schweizerischer Jugendmusikwettbewerb 1977/78

Der Wettbewerb ist ausgeschrieben u. a. für Oboisten, Klarinettenisten und Fagottisten. Die besten Spieler in den regionalen Konkurrenzen treffen sich zum Schlußwettbewerb am 21. 5. 1978 in Zürich. Näheres durch das Sekretariat des schweizerischen Jugendmusikwettbewerbs, Tonhalle-Gesellschaft, Stockerstr. 25, CH-8002 Zürich.

Ein *Internationaler Wettbewerb für Flötisten* findet vom 3. bis 8. Januar 1978 in Paris statt. Altersgrenze der Teilnehmer: 31 Jahre. Veranstalter ist die *Guilde Française des Artistes Solistes*. Meldeschluß ist der 15. Dezember 1977. Näheres ist zu erfahren durch das *Secrétariat de la G. F. A. S.*, 35 Avenue de Versailles, F-75016 Paris.

Die Teilnehmer am *Internationalen Gaudeamus Interpretierten Wettbewerb 1978* treffen sich vom 30. März bis 4. April kommenden Jahres in Rotterdam. Der Jury gehört von deutscher Seite Dr. Bernhard Hansen vom NDR Hamburg an. Meldeschluß ist der 31. 1. 1978. Näheres durch die *Stiftung Gaudeamus*, Postfach 30, Bilkhoven/Holland.

... und was sonst noch interessiert

Verschollene Partituren wieder aufgetaucht

Durch Kriegseinwirkung verschollen geglaubte Originalpartituren von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven, darunter Mozarts „Zauberflöte“, Jupiter-Sinfonie und c-moll-Messe, wurden kürzlich von Polen an die DDR übergeben. Die Handschriften gehören zum Eigentum der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin, das während des letzten Krieges in das niederschlesische Benediktinerkloster Grüssau ausgelagert worden war.

Auktion bei Christie's

Bei einer Versteigerung durch das Londoner Auktionshaus Christie's wurden für Manuskripte Haydns, Mozarts und Beethovens stolze Preise erzielt. So erbrachte ein Trio für Violine, Violoncello

15. HALLER BACH-TAGE

Leitung: Burghard Schloemann
21.–28. Januar 1978

21. 1. **Bach: Messe in h-Moll**
Shimizu, Künstler, Raucamp, Kunz
Johanniskantorei Halle
Kammerorchester Kölner Solisten
22. 1. **Schloemann:**
„LUMEN DE LUMINE“(UA)
Solisten, Chor, Instrumentalisten
22. 1. **Helga u. Klaus Storck (Harfe/Cello)**
23. 1. **Daniel Chorzempa, Orgel**
25. 1. **Kammerkonzert Kölner Solisten**
Bach-Söhne, Mozart, Schloemann (UA)
26. 1. **Henze: „El Cimarrón“**
27. 1. **Bach: Orchesterwerke**
28. 1. **Chor- und Orchesterkonzert**
Bach: Kantaten BWV 50, 63, Motette
„Jesu, meine Freude“, Br. Konz. Nr. 2
Solisten, Johanniskantorei Halle
Kammerorchester Kölner Solisten

Programme und Bestellungen:
Geschäftsstelle der Haller Bach-Tage
4802 Halle (Westf.), Rathaus, Tel. (05201) 3041

und Cembalo von Haydn mit eigenhändigen Korrekturen und Änderungen des Komponisten aus dem Jahre 1785 (21 Manuskriptseiten) ca. DM 130 000,— den höchsten Preis, der je für eine Haydn-Handschrift geboten worden ist. Ein Vierzeilengedicht von Mozart wechselte für ca. DM 33 000,—, ein Brief Mozarts an Constance für ca. DM 60 000,— den Besitzer. Eine Aufzeichnung Beethovens aus dem Jahre 1800 wurde für ca. DM 35 000,— ersteigert.

Eine *Ausstellung* unter dem Thema „Das Cembalo“ veranstaltet in ihrem Kulturzentrum die Stadt Herne vom 8. bis 11. Dezember 1977. Sie wird mit einem Vortrag von Prof. Franzpeter Goebels eröffnet und bringt in ihrem Rahmenprogramm eine Anzahl verschiedener Konzerte, darunter einen Abend mit dem Bochumer Gambenquintett, einen Cembaloabend mit Huguette Dreyfus (Paris) und eine Lautenmatinee mit Konrad Ragossnig (Basel).

Die Schallplattengesellschaften HARMONIA MUNDI Freiburg und EMI Electrola Köln haben enge Zusammenarbeit vereinbart. HARMONIA MUNDI — in ihren Programmdispositionen nach wie vor unabhängig — bringt mit ihren bisherigen Künstlern und Ensembles jährlich 10 bis 15 Neuerscheinungen heraus, konzentriert vor allem auf den Bereich alter Instrumental- und Vokalmusik bis einschließlich

Gemshörner

aus der Werkstatt von
Meinrad Ertel

Gustav-Mahler-Straße 53 · 4010 Hilden

Klassik unter Verwendung originaler Instrumente der jeweiligen Epoche. Fertigung und Vertrieb hat seit 1. Juli dieses Jahres EMI Electrola übernommen. Das erste Paket von Electrola-Pressungen erschien Anfang August. Es enthält u. a. Werke von Bach, Händel, Mozart sowie Beethovens 3. Sinfonie (Eroica), auf Originalinstrumenten gespielt vom Collegium aureum unter Leitung von Franzjosef Maier.

Informationskonzerte am Samstagnachmittag (vgl. Nr. 1/77, S. 263) veranstaltet Gerard Kras in St. Joost-Echt (Holland), Homburgstraat 30, auch in der Saison 1977/78. Wer zuhören möchte, wird um telefonische oder schriftliche Voranmeldung gebeten. Die Termine — Beginn jeweils 17 Uhr:

22. 10. 1977 „Das Renaissanceinstrument, Bauart und Verwendung“. Rolf Westenberg und die Stadtpfeiferzunft Upladhin spielen auf Blockflöte, Krummhorn, Cornamuse, Pommer u. a.

22. 11. 1977 „Viola da gamba, Cembalo“

10. 12. 1977 „Blockflöte, Oboe und Continuo“ mit G. Klemisch, D. Winter, B. Haynes, Ch. Farr und D. Bond

21. 1. 1978 „Das Hammerklavier“. St. Hoogland spielt

18. 2. 1978 „Musik der Renaissance, Manierismus, Rokoko vor dem Hintergrund der Geschichte: Pratica Musica“. Es musizieren J. Minis (Block- und Traversflöte), Trudy Minis-Straus (Blockflöte, Gesang und Gambe) und Remy Syrier, Cembalo.

Neuer Star am Flötenhimmel?

In einer Schallplattenbesprechung der Zeitschrift *HiFi-Stereophonie* (Nr. 9/77, S. 1096) war zu lesen: „... Als vorzügliche Partnerin Holligers kommt hier Aurèle Nicolet hinzu, die es im übrigen ver-

dient hätte, neben Holliger mit einigen Zeilen im Taschentext erwähnt zu werden...“ Wer hätte das gedacht? Herzlichen Glückwunsch, Frau Nicolet!

Die Autoren der Hauptartikel

Dieter H. Förster, Kunibertsgasse 1, 5000 Köln 1: Geboren 1954 in Köln, von 1972 an Studium an der Staatl. Hochschule für Musik in Köln mit dem Hauptfach Flöte bei Prof. K.-H. Ulrich; 1976 Reifeprüfung. Seit 1973 ständiger freier Mitarbeiter der Edition Eulenburg, Adliswil/Zürich, hauptsächlich als Herausgeber frühromantischer Flötenmusik. Seit 1976 nebenamtliche Unterrichtstätigkeit an der Musikschule in Geldern.

David Lasocki, 240 Ferme Park Road, London N 8: Geboren 1947 in London; Chemiestudium, als Liebhaber Studium der Block- und Traversflöte bei Scheck und Hunt, später musikgeschichtliche Studien an der Universität Iowa (USA). Veröffentlichte mehrere Bücher über Aufführungspraxis der Holzbläser im 18. Jahrhundert (darunter „Free Ornamentation for Woodwind Instruments, 1700—1775“, zusammen mit Betty Mather), zahlreiche Artikel in Textsammlungen und Zeitschriften und ca. 100 Neuausgaben alter Musik. Lebt als freier Schriftsteller, Herausgeber und Lehrer in London.

Wolfram Waechter, Wettersteinstraße 40, 8500 Nürnberg: Geboren 1938 in Berlin; Studium der Pädagogik in Nürnberg, Schüler von Gerhard Braun. Seit 1964 Lehrtätigkeit an verschiedenen Musikschulen und bei Lehrgängen, Verfasser eines Studienwerkes für Blockflöte (Heinrichshofen's Verlag); 1975 Gründung und seitdem Leitung des „Orlando-Consort“ für historische Holzblasinstrumente; seit 1970 Dozent für Blockflöte am Erlanger Musikinstitut.

Nr. 1/78 erscheint im Februar und bringt neben aktuellen Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Beiträge zu folgenden Themen:

Hermann Moeck: Zur Geschichte der Wiederbelebung der Blockflöte

Renate Hildebrand: Das Oboensembel in Deutschland von den Anfängen bis ca. 1720

Hermann Sallagar: Wiener Holzblasinstrumente

Klaus Feßmann: Gezeichnete Verläufe. Analyse des ersten Satzes der Sonate h-moll (BWV 1030) für Flöte und obligates Cembalo von J. S. Bach anhand einer Hörpartitur

Porträt: Karl Marx (zum 80. Geburtstag)



Die
Stadt
Herne

zeigt vom 8. bis 11. Dezember 1977 in
ihrem Kulturzentrum eine Ausstellung mit
Vorträgen und Konzerten zum Thema

Das Cembalo

Es werden ausgestellt: Cembali, Spinette,
Virginale und Klavichorde aus sieben Werk-
stätten sowie Bilder, Bücher und Noten.

Eröffnungsvortrag

Prof. Franzpeter Goebels

Orchesterkonzert

Kammerorchester Kölner Solisten

Kammerkonzerte

Trio Rameau und

Prager Madrigalisten

Solistenkonzerte

Hermann Iseringhausen, Klavichord

Huguette Dreyfus, Cembalo

Konrad Ragossnig, Laute

Auskunft erteilt das Kulturamt der Stadt
Herne, Berliner Platz 11, 4690 Herne 1,
Telefon: (02323) 595345.





Edgar Degas (1834—1917)

Les Musiciens de l'Orchestre

Nach P. Cabanne, *Edgar Degas* (München o. J.), S. 113, handelt es sich bei den dargestellten Bläsern des Pariser Opernorchesters 1868 um den Flötisten Henri Altés (1826—1899) und den Fagottisten Désiré Dihau (1833—1909). Altés, der von 1868—1893 Professor für Flöte am Pariser Conservatoire war und ein umfassendes Lehrwerk für die Flöte veröffentlichte, verwendet eine (wahrscheinlich) silberne Flöte, System Boehm.

Dihau, geboren in Lille, schloß sein Studium 1857 in Paris mit Auszeichnung ab. Er war danach nicht nur als Orchesterspieler und Instrumentallehrer, sondern auch als Komponist tätig. Die Titelblätter zu vielen seiner Werke zeichnete sein Neffe Henri Toulouse-Lautrec. Unser Bild zeigt Dihau mit einem Fagott französischer Bauart, System Jancourt.

Standort: Musée du Louvre, Paris

Detaillierte Angaben über D. Dihau verdanken wir den Bemühungen von Herrn Ing. Willy Jansen, Nieuw Loosdrecht (Holland). Red.