

TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

3/79

INHALT

Ricarda Bröhl
Die Flötensonaten
Wolfgang Amadeus Mozarts

Herbert Heyde
Über Rohrblattinstrumente
des Musikinstrumentenmuseums
der Karl-Marx-Universität Leipzig

Hermann Moeck
Ist die „pflegeleichte“ Blockflöte noch „in“?

Das Porträt
Jost Michaels
(G. Albert)

Kleine Beiträge
Berichte
Rezensionen
Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Ricarda Bröhl: Die Flötensonaten Wolfgang Amadeus Mozarts (369)
Herbert Heyde: Über Rohrblattinstrumente des Musikinstrumentenmuseums der Karl-Marx-Universität Leipzig (378)
Hermann Moeck: Ist die „pflegeleichte“ Blockflöte noch „in“? (384)
Das Porträt: *Jost Michaels* (G. Albert, 389)
Kleine Beiträge (393) – *Ekkehart Nickel: Johann Christoph und Jacob Denner / Karl Ventzke: Kristallglasflöten im 19. Jahrhundert / Heinz Riedelbauch: Mehrklangrealisation mit Fagott und Basson*
Berichte (401): *Meister des Saxophons – Sigurd M. Rascher / Das „variophon“ – Nothelfer oder Selbstzweck? / Frankfurter Frühjahrmesse 79 / Adler oder Zahl? – 150 Jahre Musikverbände / Methodik des Blockflötenspiels / Flötenseminar in Boswil / Antonio-Vivaldi-Festival Bonn 1979 / Subtile Töne (Konzertbericht)*
Zeitschriften-Rundschau (414)
Bücher (415)
Noten (421)
Schallplatten (434)
Leserforum (440)
Nachrichten (442)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik
4. Jahrgang, Heft 3/1979

Herausgeber: Nikolaus Delius, Gerhard Braun, Hermann Moeck, Christian Schneider

Schriftleitung: Herbert Höntsch,
Postfach 143, D-3100 Celle 1
Telefon (05141) 84036

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

Ausland: Tsuneko Arakawa, Yokohama; David Lasocki, London; John Mosand, Trondheim/Norwegen; 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

Erscheinungsweise: dreimal jährlich

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 18,-, im Ausland DM 21,-, jeweils zuzüglich Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 143, D-3100 Celle 1. Telefon (05141) 84036; Telegramme: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 2 – DM 35,- (¹/₁₆ Seite) bis DM 420,- (¹/₁ Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für besondere Placierungswünsche. Im Preis enthalten sind die üblichen Satzkosten; die Anfertigung von Lithos wird gesondert berechnet.

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 Th. Schäfer GmbH, Hannover; Titelenwurf Karl-Heinz Lingner

© 1979 by Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany

Auf der Suche nach unbekannteren Stücken für Flöte und Klavier stießen mein Mann und ich in einer Abhandlung über die Flöte aus dem 19. Jahrhundert (R. S. Rockstro, *A Treatise on the Flute*¹) auf eine etwas verwirrende Angabe: Unter dem Stichwort „Mozart“ ist dort neben den anderen, bekannteren Flötenkompositionen Mozarts ein „Grand Duo for Flute and Pianoforte in G. Op. 76“ aufgeführt. In dem 1967 erschienenen *Flute Repertoire Catalogue* von Frans Vester² ist diese Angabe allerdings mit dem Zusatz „doubtful“, d. h. zweifelhaft, übernommen, ohne daß jedoch nähere Angaben über Erscheinungsjahr, Verlag etc. gemacht werden. Obwohl wir zunächst

hinter der ganzen Sache eine mehr oder weniger obskure Mozartbearbeitung aus dem 19. Jahrhundert vermuteten, machten wir uns auf die Suche nach diesem „Grand Duo“. Von dem Ergebnis dieser Suche soll hier die Rede sein.

Wenn man bisher von den Flötensonaten Wolfgang Amadeus Mozarts sprach, meinte man stets die Sonaten KV 10 bis 15, die Mozart im Jahre 1784 mit 8 Jahren auf seiner Weltreise in London komponiert hat. Dort mußte also die Suche nach dem „Grand Duo in G“ ansetzen, und in der Tat findet sich unter diesen frühen Sonaten eine in G-dur, nämlich KV 11. Bei näherem Hinsehen zeigt sich aber, daß es als ausgeschlossen anzusehen ist, daß Rockstro diese Sonate KV 11 gemeint hat. Wenn auch nicht verkannt werden soll, daß die Sonaten KV 10 bis 15 durch die beigegefügte, teilweise eigenständig geführte Cellostimme einen interessanten ersten Schritt in der Entwicklung des klassischen Klaviertrios darstellen³, so sind sie doch ansonsten noch ganz im Stil der frühen klassischen Sonate etwa eines Johann Christian Bach geschrieben. Solche Sonaten sind in erster Linie Klaviersonaten, und das Begleitinstrument – Violine oder Flöte und teilweise zusätzlich ein Cello – tritt nur ad libitum hinzu, d. h. die Instrumente konnten sich hinzugesellen, wenn sie gerade erreichbar waren, die Sonaten konnten aber grundsätzlich auch auf dem Klavier oder Cembalo alleine gespielt werden⁴. Dementsprechend obliegt die Melodieführung im wesentlichen dem Tasteninstrument, wohingegen die Geige bzw. Flöte größtenteils eine Harmoniestimme mit gelegentlichen Imitationen der Melodie zu spielen hat. Die Ausführbarkeit der

* Der Artikel gibt – leicht überarbeitet – den Wortlaut eines Vortrags wieder, der am 11.10.1978 vor dem Mozart-Seminar der Internationalen Musikkurse Kloster Steinfeld gehalten wurde. Bei der Herstellung der Druckfassung konnten wertvolle Anregungen und Hinweise des Leiters des Mozart-Seminars, Prof. Irmen, und von Prof. Delius berücksichtigt werden. Anlässlich des Vortrags wurden auch die hier besprochenen Sonaten in G-dur, C-dur und D-dur erstmalig aufgeführt, die Sonate in G-dur zum Vergleich auch in der Fassung für Klavier und Violine durch Prof. Adolphe Mandeau (Violine) und Dozent Jürgen Glauß (Klavier).

¹ Neudruck der 2. Auflage von 1928, London 1967, S. 524

² S. 168

³ Sie werden daher von den Bearbeitern der neuen Mozart-Ausgabe zu Recht in den Band mit den Klaviertrios aufgenommen.

⁴ Zu den verschiedenen Möglichkeiten der Ausführung vgl. William S. Newman: *The Sonata in the Classic Era*, The University of North Carolina Press 1963, S. 101; Eric Blom: *Mozart*, München 1954, S. 253

Die Sonatas manuscrites et autographes,
de M^{rs} A. Mozart.

Sonata I

Mozart
Composé à Paris.
en 1778.

The image shows a page of handwritten musical notation for a sonata. It consists of ten staves of music. The notation is in a cursive, handwritten style, characteristic of the late 18th century. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single system. There are numerous annotations, including 'p^{mo}', 'p^{mo}.' (first time), 'p^{mo}.' (second time), and 'p^{mo}.' (third time), indicating first, second, and third endings. There are also many corrections, with some notes and beams crossed out and replaced with new ones. The handwriting is dense and somewhat cluttered, reflecting the composer's working process. The paper appears aged and slightly yellowed.

Erste Seite des Autographs der Sonate KV 301

Sonaten KV 10 bis 15 auf der Flöte wird zusätzlich dadurch erschwert, daß der Begleitpart von der Lage her auf die Violine zugeschnitten und mit Doppelgriffen durchsetzt ist, so daß die Begleitstimme erst an die Möglichkeiten der Querflöte angepaßt werden muß, um überhaupt auf diesem Instrument spielbar zu sein⁵. Demzufolge sind diese Sonaten als Flötensonaten auch hauptsächlich in einer nicht allzu stilgerechten Bearbeitung⁶ bekanntgeworden, die kurzerhand die Melodiestimme des Tasteninstrumentes als Flötenstimme übernimmt und dem Tasteninstrument als Oberstimme die weniger dankbare Begleitstimme überläßt. Eine solche Form der Bearbeitung erscheint deshalb zweifelhaft, weil es zu der Zeit, als diese Sonaten komponiert worden sind, den Typ der klassischen Sonate, bei der das Melodieinstrument gleichberechtigter Partner des Tasteninstrumentes ist oder gar gegenüber dem Tasteninstrument ein Übergewicht erhält, noch gar nicht gegeben hat.

Der Typ des klassischen Klavierduos mit mehr oder weniger gleichberechtigten Instrumenten, auf

den sich der Hinweis Rockstrohs mit Sicherheit bezieht, wurde erst mehr als ein Jahrzehnt nach dem Entstehen der Sonaten KV 10 bis 15 entwickelt, und zwar hat zu dieser Entwicklung den entscheidenden Beitrag Mozart selbst geleistet. Angeregt durch einen Sonatenzyklus von J. Schuster, der in der Violine schon eine gewisse Eigenständigkeit der Stimmführung erkennen ließ, hat Mozart im Jahre 1778 die Sonaten für Klavier und Violine KV 301 bis 306 komponiert. Mit diesen Sonaten gelingt Mozart nach allgemeiner Meinung der entscheidende Durchbruch von der Klaviersonate mit einer Begleitung ad libitum zum klassischen Klavierduo, bei dem beide Partner gleichberechtigt an der musikalischen Entwicklung beteiligt sind⁷. So erklärt etwa Marguerre⁸, mit diesen Sonaten habe Mozart „ein neues Kapitel der Musikgeschichte aufgeschlagen“ und die ersten echten Duo-Sonaten komponiert.

Es galt also, unter den Werken Mozarts vom Jahre 1778 an nach dem großen Duo für Klavier und Flöte zu forschen. Da bei der klassischen Klaviersonate mit Begleitung ad libitum Flöte und Violine häufig als Alternativinstrumente vorkamen und diese Entwicklung natürlich mit den Sonaten KV 301 bis 306 nicht schlagartig vergessen war⁹, lag es nicht fern, nach der Flötensonate unter den Violinsonaten zu suchen. Unter den in Frage kommenden steht gleich die erste Sonate aus dem Zyklus des Jahres 1778 in G-dur, nämlich die Sonate KV 301. In der Literatur zu dieser Sonate fand sich dann auch sofort der entscheidende Hinweis.

Albert Einstein hat in seinem Buch „Mozart – Sein Charakter und sein Werk“¹⁰ und ebenso im Köchel-Verzeichnis, 6. Auflage¹¹ – soweit ersichtlich – als erster darauf hingewiesen, daß nach dem Autograph der Sonate KV 301¹² davon ausgegangen werden muß, daß Mozart diese Sonate ursprünglich für Flöte und Klavier oder jedenfalls für beide Instrumente alternativ konzipiert hat. Im Anschluß an Einstein wird, ohne daß dies bislang offenbar einem Flötisten aufgefallen wäre, allgemein von einer Urfassung der Sonate KV 301 für Flöte ausgegangen¹³. Die Hinweise im Autograph sind auch deutlich genug. Dort stand als Instrumentenbezeichnung am Anfang des ersten Satzes vor der Melodiestimme zunächst „Flauto/Traverso“. Dies ist später gestrichen worden, und jetzt

⁵ Vgl. im einzelnen Jürgen Hunkemöller: *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier*; Vorwort zu Serie VIII, Werkgruppe 22, Abteilung 2 der Neuen Mozart-Ausgabe, insbesondere S. VIII ff.

⁶ Ausgabe von Joseph Bopp, Edition Reinhardt, Basel; die Neue Mozart-Ausgabe hingegen enthält nur die unbearbeitete Violinfassung der Erstausgabe und gibt lediglich im Vorwort allgemeine Hinweise, wie eine Bearbeitung erfolgen kann.

⁷ T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix: *W. A. Mozart, Sa vie . . .*, Band III, S. 39; William S. Newman, a. a. O., S. 494; Jürgen Hunkemöller, a. a. O. Kapitel IV; Wilhelm Fischer: *Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier*. Mozart-Jahrbuch 1956, S. 16 ff.; Studeny: *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jhd.*, München 1911, S. 114

⁸ M. Marguerre: *Die beiden Sonaten-Reihen für Klavier und Geige*. Mozart-Jahrbuch 1968/1970, S. 327

⁹ Daß die gattungsgeschichtliche Trennung der einzelnen Formen der Klavierkammermusik noch nicht allzu scharf vollzogen war, zeigt sich zum Beispiel daran, daß Mozarts Mutter in einem Brief die Sonaten KV 301ff. noch schlichtweg als „Klaviertrios“ bezeichnet.

¹⁰ S. 270

¹¹ Ludwig Ritter von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 6. Aufl. 1964, S. 297

¹² Das Autograph befindet sich in der Pierpoint Morgan Library, New York, nachdem es früher in Paris beim Baron Ernouf und zuletzt im Besitz von Mrs. Walter Hinrichsen, New York, war

steht dort allein „Violino“. Im ersten Satz sind viele Stellen kanzeliert, die ursprünglich eine Oktave höher notiert waren. Diese und zahlreiche andere ins einzelne gehende Veränderungen weisen darauf hin, daß die Sonate KV 301 ursprünglich für Flöte begonnen, dann aber für Violine ausgeführt worden ist. Zumeist wird vermutet, daß Mozart diese Sonate Anfang 1778 in Mannheim noch für Herrn de Jean begonnen hat, sie dann aber endgültig in den Anfang November 1778 bei Sieber in Paris erschienenen Zyklus der der Kurfürstin von der Pfalz gewidmeten Violinsonaten aufgenommen hat¹⁴.

Daß bei der Sonate KV 301 die Quellen auf eine Erstfassung für Flöte und Klavier hinwiesen, veranlaßte einige Mozartforscher, der Frage nachzugehen, ob sich nicht auch bei anderen Sonaten aus diesem Zyklus Hinweise auf die Flöte als Melodieinstrument finden ließen. Schon Saint-Foix¹⁵ weist dabei auf die Sonate in C-dur KV 303 hin. Ihm fiel auf, daß diese Sonate in den Adagio-Teilen des ersten Satzes verblüffende Parallelen zum Andante für Flöte und Orchester KV 315 aufweist. So sind z. B. die Takte 9, 10, 97 und 98 der Sonate KV 303 fast identisch mit den Takten 13, 14, 67 und 68 des Andante für Flöte und Orchester. Außerdem stellt Saint-Foix zu Recht fest, daß die Melodieführung der Sonate KV 303 vor allem in den Adagio-Teilen an ein Flötensolo denken läßt. Der Hinweis Saint-Foix' auf den Flötencharakter hat dazu geführt, daß KV 303 seither mit der Entstehungsgeschichte der Sonate KV 301 in Zusammenhang gebracht wird¹⁶. Jean und Brigitte Massin nehmen an, daß auch diese Sonate anfangs für Flöte und Klavier bestimmt war und erst später ihre endgültige Fassung für Violine und Klavier erhalten hat¹⁷.

Auch bei der Sonate in D-dur KV 306 finden sich im Autograph entscheidende Hinweise darauf, daß sie wahrscheinlich noch zu den Sonaten gehört, die Mozart ursprünglich für Flöte konzipiert hat. Zu dieser Sonate existiert eine nicht vollendete Erstfassung, die die Exposition des ersten Satzes, den ganzen zweiten Satz und Teile des dritten Satzes enthält. Da Umarbeitungen dieser Größenordnung in der fraglichen Schaffensperiode Mozarts eine Seltenheit waren¹⁸ und außerdem gegenüber der endgültigen Fassung außer den Tempobezeichnungen nur verhältnismäßig wenige Details verändert

worden sind, gab das Entstehen dieser Erstfassung zu den verschiedensten Vermutungen Anlaß – unter anderem zu der, Mozart hätte vergessen, das Notenmaterial von Mannheim mit nach Paris zu nehmen, und hätte deshalb die Noten aus dem Kopf neu aufschreiben müssen¹⁹, was in hohem Grade unwahrscheinlich ist, weil die Erstfassung des ersten Satzes von KV 306 im Autograph unmittelbar an die Sonate in A-dur anschließt. Mozart hatte diese Sonate offensichtlich nicht vergessen, sondern hat sie zusammen mit den anderen veröffentlicht²⁰. Wenn man das Autograph der Erstfassung mit dem der endgültigen Fassung vergleicht, dann fällt auf, daß in der endgültigen Fassung am Anfang des ersten wie des dritten Satzes sich die Instrumentenbezeichnungen „Violino“ und „Cembalo“ befinden, während in der Erstfassung vor allen drei Sätzen die Instrumentenbezeichnung fehlt, was sonst unter allen anderen Sonaten nur noch bei der Sonate in A-dur der Fall ist. Darüber hinaus ist KV 306, soweit die Erstfassung gediehen ist, mit nur ganz geringfügigen Änderungen auf der Flöte ausführbar. Insbesondere trifft das auf den zweiten Satz zu, der, nachdem zwei Kleinigkeiten geändert sind, eine wunderschöne, der Flöte angepaßte Kantilene enthält. Soweit Erstfassung und Zweitfassung nicht über-

¹³ Jean et Brigitte Massin: *W. A. Mozart*, 1959, S. 799; Otto Schneider und Anton Algatzy: *Mozart-Handbuch*, Wien 1962, S. 232; *Sonaten für Klavier und Violine*, hrsg. v. Ernst Fritz Schmid, Henle Verlag, Duisburg, Anmerkung zu S. 7; *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), Serie VIII, Werkgruppe 23, Anmerkung zu KV 301; Eduard Reeser: *Vorwort* zu Werkgruppe 23 der NMA, Seite XII; ders.: *Kritischer Bericht* zu Band 23 der NMA, Bärenreiter 1977, S. 50 ff.; Marguerre, a. a. O., S. 327

¹⁴ Eduard Reeser: *Vorwort* zu Band 23 der NMA, S. XII; *Köchel-Verzeichnis*, 6. Aufl., S. 297 zu KV 301

¹⁵ T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, a. a. O., S. 42

¹⁶ Albert Einstein, a. a. O., S. 270; Otto Schneider und Anton Algatzy, a. a. O., S. 232

¹⁷ Jean et Brigitte Massin, a. a. O., S. 799

¹⁸ K. Marguerre, a. a. O.

¹⁹ K. Marguerre, a. a. O.

²⁰ Worauf zu Recht Eduard Reeser im Kritischen Bericht zu Band 23 der NMA, S. 130, hinweist.

²¹ Daß die Erstfassung auch andere Tempobezeichnungen enthält (Andantino sostenuto gegenüber Andantino cantabile im zweiten und Andante grazioso: con moto anstatt Allegretto im dritten Satz), sei nur am Rande angemerkt.

einstimmen, enthält die Erstfassung der Melodiestimme die Lösung, die den Möglichkeiten der Flöte besser angepaßt zu sein scheint²¹.

Alle diese Umstände stützen die Vermutung, daß auch die Sonate KV 306 ursprünglich für Flöte oder alternativ für Flöte und Geige begonnen worden ist. Die Tatsache, daß davon zwei Fassungen existieren, ließe sich dann zwanglos von der Entstehungsgeschichte her erklären. Der Abschluß des ersten Entwurfs würde den Punkt markieren, an dem Mozart seinen Plan, Flötensonaten zu schreiben, endgültig aufgegeben hat. Während alle Teile, die im ersten Entwurf von KV 306 vorhanden sind, bei einer Ausführung auf der Flöte noch keine allzu großen Probleme aufkommen lassen, gehen die später komponierten Teile ersichtlich andere Wege. Der größere Tonumfang und die breiteren spieltechnischen Möglichkeiten der Violine werden in den nachkomponierten Teilen in einem Maße ausgenützt, daß diese Musik der Flöte nur mit größeren Veränderungen angepaßt werden kann, als das in den anderen Sonaten der Fall ist, und daß sich auch ein klangliches Übergewicht des Klaviers gegenüber der Flöte nur schwer vermeiden läßt. Fast scheint es, als seien in diesen nachkomponierten Partien die Fesseln, für ein doch ausdrucksbeschränktes Instrument wie die Flöte zu komponieren, abgestreift und werde erstmalig der Violine allein als Melodieinstrument voll Rechnung getragen.

Schon aus den Ausführungen über die Sonate in D-dur ergab sich, daß sich deren Erstfassung im Autograph unmittelbar an die Sonate in A-dur

²¹ Als ein Beispiel für viele seien nur die erheblich früheren wunderschönen Sonaten für 2 Flöten von Wilhelm Friedemann Bach genannt.

²² Vgl. *Köchel-Verzeichnis*, 6. Aufl., S. 319; Eduard Reeser: *Kritischer Bericht* zu Band 23 der NMA, S. 130; Marguerre, a. a. O., u.a.

²³ Wenn im Autograph im ersten Satz nach Takt 7 in der Melodiestimme vier Takte gestrichen sind, die auf der Flöte ohne weiteres ausführbar sind, während die endgültige Fassung größerer Veränderungen bedarf, so kann es sich dabei nach dem Gesamtzusammenhang des Satzes z. B. auch um einen bloßen Schreibfehler beim „Abschreiben“ der Sonate aus dem Gedächtnis handeln, und es wäre voreilig, die ersten 11 Takte als „Beginn der Erstfassung der Sonate für Flöte“ zu bezeichnen.

²⁴ Vgl. Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe Band II, Bärenreiter 1962 – vor allem die Briefe vom 4.2., 12.2., 22.2. und 28.2.1778

KV 305 anschließt. Wenn also davon auszugehen ist, daß die Erstfassung von KV 306 eine Flötenfassung dieser Sonate darstellt, so spricht alles dafür, daß auch KV 305 zu den Sonaten zählt, die ursprünglich für Flöte begonnen worden sind. Dem entspricht auch, daß bei der Sonate in A-dur wie bei der in D-dur im Gegensatz zu allen anderen Sonaten jede Instrumentenbezeichnung am Kopf fehlt, was den Schluß zuläßt, Mozart wollte sich möglicherweise vorbehalten, die Sonate für Flöte und Klavier bzw. in einer Alternativbesetzung mit Flöte oder Violine und Klavier herauszubringen. Unterstützt wird diese Argumentation schließlich dadurch, daß die Sonate in A-dur tatsächlich ohne tiefgreifende Änderungen auf die Flöte übertragen werden kann.

Was die beiden restlichen Sonaten des Zyklus – e-moll KV 304 und Es-dur KV 302 – anbelangt, so ergeben sich aus dem Autograph, soweit ersichtlich, keine entscheidenden Anhaltspunkte dafür, daß diese mit der Flöte in Berührung gebracht werden können. Bei KV 302 spricht dagegen, daß Mozart mit Es-dur eine zwar für die Flötenmusik der damaligen Zeit nicht ungewöhnliche²², aber doch entlegene Tonart gewählt hat, während die sonst von ihm in dieser Zeit komponierte Flötenmusik, insbesondere alle Stücke für Herrn de Jean, sich doch an die auf der Traversflöte besser ausführbaren Tonarten – z. B. D-dur, G-dur, A-dur, C-dur – hielt. Bei der Sonate in e-moll wird allgemein angenommen²³, daß diese in Paris komponiert worden ist; es ist damit von den hier aufgestellten Thesen her nicht auszuschließen, daß sie erst komponiert worden ist, als Mozart die Flöte als Melodieinstrument für die Sonaten KV 301 bis 306 aufgegeben hatte²⁴.

Wenn bislang vor allem auf das Autograph von KV 301 bis 306 eingegangen worden ist, so müssen diese Überlegungen natürlich anhand der Biographie Mozarts ergänzt werden. Aber auch nach seinen Briefen²⁵ ist es nicht unwahrscheinlich, daß er die Sonaten in G-dur, C-dur, A-dur und D-dur noch für Herrn de Jean als Flötensonaten konzipiert hat: der Flötenliebhaber de Jean hatte bei Mozart am 10.12.1777 drei Konzerte und einige Quartette bestellt. Da sich Mozart zu dieser Zeit in akutem Geldmangel befand, war er auf das vereinbarte Honorar von 200 fl dringend angewiesen. Als die bestellten Werke fertig sein sollten,

hatte Mozart aber nur zwei Flötenkonzerte und drei Flötenquartette komponiert, nicht zuletzt, weil er in der Zwischenzeit zarte Bande zu Aloysia Weber angeknüpft und diese, wie der Vater im Brief vom 12.2.1778 erbot bemerkt, auf der sogenannten Vakanzreise in Kirchheim-Bolanden „spazieren“ geführt hatte. M. de Jean zahlte jedenfalls nur 98 fl. Ob Mozart beabsichtigte, den Rest des Honorars mit Flötensonaten zu erlangen und, als dies scheiterte, nunmehr versuchte, das dringend benötigte Geld dadurch zu verdienen, daß er von den Sonaten eine endgültige Fassung für Violine und Klavier in Paris stechen ließ, oder ob er von Anfang an eine Alternativbesetzung plante, kann nur vermutet werden. Wenn jedenfalls Mozart an seinen Vater im Brief vom 14.2.1778 schreibt „... dann bin ich auch, wie Sie wissen, gleich stoff wenn ich für ein instrument das ich nicht leiden kan:/schreiben soll. mithin habe ich zu zeiten um abzuwechsell was anders gemacht, als clavier duett mit violin . . .“, so ist diese Erklärung mit äußerster Vorsicht zu behandeln. Sie stellt wohl in erster Linie eine Rechtfertigung seinem Vater gegenüber dar dafür, daß er von Herrn de Jean wegen der fehlenden Kompositionen nur 98 fl erhalten hat.

Die Bedeutung der Sonaten KV 301 bis 306 in der Entwicklungsgeschichte der klassischen Sonate weist auf eine Deutungsmöglichkeit ihrer Entstehung hin, die den aus der Biographie Mozarts in dieser Zeit hergeleiteten Umständen nicht zu widersprechen braucht. Die Sonaten stehen am Wendepunkt zwischen der früher üblichen Klaviersonate mit einer Begleitung ad libitum und dem später in Klassik und Romantik so bedeutungsvollen Klavierduo mit zwei gleichberechtigten Instrumenten. Damit stehen sie aber in gleicher Weise an der Wende einer Entwicklung, die die Musikausübung in zunehmendem Maße vom Dilettanten auf den berufsmäßigen Musiker verlagerte. Während die frühen klassischen Sonaten noch in sehr starkem Umfang die Rolle des Amateurs und Dilettanten als Musikausübenden berücksichtigten²⁶ und deshalb zahlreiche „conversations galantes et amusantes“, Sonaten „à l'usage des Dames“ oder „Divertissements du beau sexe“ entstanden, werden fortan die Einzelstimmen, insbesondere die des Melodieinstruments in der begleiteten Klaviersonate, virtuoser und durch die eigenständige

Melodieführung auch musikalisch anspruchsvoller und erhalten damit einen professionellen Zuschnitt. Die von Flötisten oft beklagte Tatsache, daß die Flöte in den großen Sonatenkompositionen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts so spärlich berücksichtigt worden ist, mag hier ihren Anfang genommen haben, denn die damalige Traversflöte war trotz der Schönheit ihres Klanges im Verhältnis zur Violine doch in den Ausdrucksmöglichkeiten behindert und hatte vor allem vom Tonvolumen her im Verhältnis zu dem sich langsam durchsetzenden Pianoforte erhebliche Nachteile. Angesichts dessen, daß Mozart mit den Sonaten KV 301 bis 306 einen völlig neuen Sonatentyp geschaffen hat und diese Sonaten somit erst am Anfang einer Entwicklung stehen, liegt es nicht fern anzunehmen, daß er – vielleicht auf Wunsch seines Auftraggebers (de Jean?) – zunächst noch im guten alten Stil der Klaviersonate mit Begleitung ad libitum die Melodiestimme alternativ der Violine oder Flöte anvertrauen wollte, daß ihn aber diese Lösung schließlich in seinen kompositorischen Ansprüchen doch sehr einengte und er mit dem ersten Entwurf der Sonate KV 306, möglicherweise auch veranlaßt durch das Zerwürfnis mit Herrn de Jean, den Plan ganz aufgab und eher erleichtert war, die Sonaten allein für Violine und Klavier weiterkomponieren zu können. Karl-Gustav Fellerer hat²⁷ in überzeugender Weise dargelegt, daß Mozart im Gegensatz zu den Arrangements im Sinne des 19. Jahrhunderts Bearbeitungen eigener Werke nur in der Weise vorgenommen hat, daß er sich nicht auf ein bloßes Arrangement beschränkt, sondern mit kleinen Veränderungen das Original in eine neue Klangwelt umsetzt und damit eine selbständige Bearbeitung als zweites Original schafft. Einem derartigen künstlerischen Anspruch mußte es daher von vornherein widerstreben, gleichzeitig ad libitum zwei Originale für zwei Instrumente mit völlig verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen, obwohl Mozart in der G-dur-Sonate KV 301 – die einzige, zu der sowohl die Flöten- als auch die Violinfassung existiert – sehr wohl weit über die durch den unterschiedlichen Tonraum der beiden

²⁶ Vgl. dazu im einzelnen William S. Newman, a. a. O., S. 44 ff.

²⁷ Mozarts Bearbeitungen eigener Werke, Mozart-Jahrbuch 1952, S. 70

Instrumente geforderten Veränderungen hinaus Anpassungen an die unterschiedliche Klangwelt der beiden Instrumente vorgenommen hat.

Wenn diese Annahmen über die Entstehungsgeschichte zutreffen, dann markieren die Sonaten KV 301 bis 306 nicht nur den Wendepunkt von der Klaviersonate mit Begleitung *ad libitum* hin zum klassischen Klavierduo, sondern die Sonate KV 306 markiert auch den Punkt, an dem die Flöte, die in der frühen klassischen Sonate neben der Violine gleichberechtigtes Melodieinstrument war, hinter die Violine in deren Schatten zurückgetreten ist.

Um diesen Punkt zu fixieren, schien es uns wichtig, bei allen Sonaten die von uns angenommene ursprüngliche Flötenfassung wieder herzustellen, schon um die aufgestellten Thesen auf ihre Tragfähigkeit hin zu überprüfen. Daß dabei das Flötenrepertoire um Sonaten Wolfgang Amadeus Mozarts bereichert werden konnte, ohne daß eine stilfremde Bearbeitung nötig wurde, war als ein dem Flötisten nicht unwillkommener Nebeneffekt von vornherein eingeplant. Wir haben also bei allen vier Sonaten (G-dur, C-dur, A-dur und D-dur) eine Flötenfassung rekonstruiert und uns dabei bemüht, uns soweit wie nur irgend möglich an das Original zu halten und Veränderungen nur dort vorzunehmen, wo dies vom Tonumfang des Instruments her bzw. aus stilistischen und klanglichen Gründen unumgänglich war. Zwei der Sonaten sind zur Zeit im Stich und werden in absehbarer Zeit bei Voggenreiter erscheinen.

Bei der Herstellung der Flötenfassungen sind wir im einzelnen wie folgt vorgegangen²⁸: Bei der Sonate in G-dur konnte im ersten Satz weitgehend auf das Autograph zurückgegriffen und deshalb auf zusätzliche Abänderungen verzichtet werden. Wenn man die beiden Fassungen für Violine und Flöte vergleicht, so zeigt sich, daß Mozart über die unbedingt notwendige Anpassung an den Tonraum des jeweiligen Instruments hinaus Veränderungen vorgenommen hat, die eine Anpassung an den Klangcharakter der beiden Instrumente bedeuten und damit auf die Schaffung zweier verschiedener Originale – im Gegensatz zu Originalfassung

²⁸ Wegen der Einzelheiten wird auf den Revisionsbericht der im Verlag Voggenreiter erscheinenden Ausgabe der Sonaten verwiesen

Beispiel 1: Sonate G-dur, T. 24–26

und Arrangement – hinzielen. Die Art, wie er z. B. in den Takten 24 und 26 und ebenso an zahlreichen anderen Stellen Triller und lange Noten in der Flötenfassung durch Tonrepetitionen in der Violinfassung ersetzt, geht erheblich über ein bloßes Arrangement hinaus. Neben den Änderungen Mozarts bleiben einige wenige Stellen, an denen das Autograph keine sichere Auskunft gibt oder nur Anhaltspunkte enthält. Meist handelt es sich hier um Doppelgriffe oder um die Anpassung von reinen Begleitfiguren. An diesen Stellen wurde eine möglichst stilgerechte Anpassung der Violinstimme an die Querflöte versucht. Dabei ist bewußt darauf verzichtet worden, mehr als unbedingt notwendig zu verändern und etwa zusätz-

Beispiel 2: Sonate C-dur

Beispiel 3: Sonate G-dur, T. 13–20

liche Oktavierungen vorzunehmen, nur um das Stück für den heutigen Flötisten „wirkungsvoller“ zu machen. Die dadurch grundsätzlich beibehaltene verhältnismäßig tiefe Lage der Flötenstimme bringt bei Ausführung mit modernen Instrumenten natürlich gewisse Probleme der Klangbalance mit sich. Um mit einem modernen Flügel und einer modernen Querflöte ein befriedigendes Klangergebnis zu erzielen, erwiesen sich in allen Sonaten, vor allem in der in C-dur, zusätzliche Oktavierungen als klanglich notwendig (Beispiel 2). Diese Oktavierungen, die nur dann vorgenommen wurden, wenn eine solche Lösung im Hinblick auf die Klangbalance unumgänglich schien, werden in der in Kürze bei Voggenreiter erscheinenden Druckausgabe eingeklammert sein, weil sie sich bei Ausführung des Klavierparts auf dem Hammerflügel fast alle vermeiden lassen. Was den Tonumfang anbelangt, so ist in einigen Fällen sogar ein *c'* oder *cis'* stehengeblieben, obwohl diese Töne auf der einklappigen Traversflöte nicht ausführbar waren. Da das Autograph an diesen Stellen aber keine Änderung enthält und Mozart noch vor Erscheinen der Erstausgabe der Sonate KV 301 in Paris das Konzert für Flöte und Harfe für die mehrklappige Traversflöte mit C-Fuß komponiert hat, schien ein solches Verfahren sinnvoll. Auf diese Weise ließ sich z. B. bei der Anpassung der Begleitstimme des Melodieinstruments in den Takten 13 bis 20 und entsprechend 120 bis 127 trotz des geringeren Tonumfangs der Querflöte eine Lösung finden, die es vermeidet, die Begleitung über die Melodie zu führen (Beispiel 3).

Im zweiten Satz von KV 301 finden sich im Autograph nicht mehr die durchgängig handschriftlichen Korrekturen Mozarts wie im ersten Satz. Er ist allerdings auf der Flöte mit nur geringfügigen Änderungen ausführbar. Im wesentlichen waren hier Doppelgriffe zu eliminieren, und die Violinstimme mußte an einigen wenigen Stellen dem veränderten Tonumfang der Flöte angepaßt werden.

Auffallend allerdings ist die einzige größere Korrektur im Autograph des zweiten Satzes von KV 301: nach Takt 36 fehlen zunächst vier Takte, die später in der Erstausgabe für Violine und Klavier enthalten sind. Diese vier Takte sind im Autograph auf der letzten Seite nachgetragen, und auch der Übergang in der rechten Hand des Klaviers ist handschriftlich korrigiert. Hier liegt die Vermutung nicht fern, daß es sich bei den vier Takten um eine nachträgliche Ergänzung handelt, die zudem, da diese Takte – im Gegensatz zu dem Rest des Satzes – der Flöte nur schwer anzupassen sind, zu einer Zeit vorgenommen sein könnte, als Mozart die Veröffentlichung einer Flötenfassung nicht mehr beabsichtigte. Es schien daher konsequent, diese Takte bei der Wiederherstellung der Flötenfassung wegzulassen (Beispiel 4).

Wie schon im zweiten Satz der Sonate in G-dur KV 301 finden sich auch im Autograph der Sonaten in C-dur und A-dur keine handschriftlichen Änderungen Mozarts mehr. Immerhin aber war es bei der Rekonstruktion an wichtigen Stellen möglich, Mozarts eigene Bearbeitungspraxis, wie sie sich im ersten Satz von KV 301 offenbart, anzuwenden. So sind z. B. Tonrepetitionen der Violinfassung durchweg durch Triller bzw. lange Noten ersetzt worden. Im übrigen wurde der Versuch unternommen, ohne allzu große Änderungen die Violinstimme auf der Querflöte spielbar zu machen. Dabei hat sich gezeigt, daß beide Sonaten mit verhältnismäßig wenig Änderungen auf der Flöte ausführbar sind. Bei der Sonate in C-dur scheinen dabei – vor allem in den schnellen Teilen – die Probleme der Klangbalance am

Beispiel 4: Sonate G-dur, 2. Satz

größten zu sein; dies spricht aber nicht grundsätzlich gegen die Ausführung auf der Querflöte, weist vielmehr darauf hin, daß diese Sonate vom Typus her noch am stärksten der Tradition der frühklassischen Klaviersonate verhaftet ist und deshalb eine gewisse Dominanz des Klavierparts in den schnellen Teilen des ersten Satzes dem Stil des Werkes entspricht.

Ganz andere Probleme haben sich bei der Rekonstruktion der Flötenfassung der Sonate in D-dur KV 306 ergeben. Während der langsame Satz, wie schon erwähnt, fast ohne Änderungen auf der Querflöte ausführbar ist und geradezu für dieses Instrument geschrieben zu sein scheint, erwies sich die Bearbeitung des ersten und dritten Satzes als nicht unproblematisch. Während die Teile, für die eine Erstfassung existiert – also im ersten Satz die Exposition und im dritten Satz die ersten 50 Takte –, auf der Querflöte ohne größere Änderungen spielbar sind, wirft bereits der Anfang der Durchführung des ersten Satzes Probleme auf und erfordert Veränderungen, wie sie sonst nicht nötig waren. Die aufsteigenden Figuren der Melo-

diestimme in der Durchführung z. B. beginnen in der Violinstimme auf der G-Saite und durchschreiten einen so großen Tonraum, daß auch Oktavierung kein gangbarer Weg ist und erheblichere Eingriffe in den Notentext erforderlich waren. Diese völlige Verschiedenartigkeit der einzelnen Teile der D-dur-Sonate, was die Ausführbarkeit auf der Flöte anbelangt, scheint in geradezu eindrucksvoller Weise die eingangs aufgestellte These zu bestätigen, daß – soweit eine Erstfassung der Sonate existiert – Mozart diese zumindest auch als Werk für Flöte und Klavier komponiert hat, daß er dann den Plan aber endgültig aufgegeben und die nachkomponierten Teile nur noch der Violine zugedacht hat. Gleichwohl schien es uns wichtig zu sein, gerade diese Sonate insgesamt für Flöte und Klavier spielbar zu machen, um so die Grenze aufzuzeigen, an der mit der Entwicklung zum großen klassischen Klavierduo hin die Violine mit ihren vielfältigen spieltechnischen Möglichkeiten offenbar zunächst die Flöte mit ihrem mehr intimen Klangbild in der Wertung der meisten Komponisten in den Schatten gestellt hat.

Herbert Heyde hat vor kurzem sein Buch „Flöten. Katalog, Band 1, des Musikinstrumenten-Museums der Karl-Marx-Universität, Leipzig“ herausgegeben, das wir auf Seite 416 besprechen. Insofern ist der nachstehende Aufsatz eine gute Ergänzung, um den gesamten Musikinstrumentenbestand der Leipziger Sammlung bekannt zu machen. (Red.)

Als im Jahre 1926 die Heyersche Sammlung in Köln für 800000 RM für die Universität Leipzig erworben wurde, kamen auch alle in G. Kinskys kleinem Katalog von 1913 angegebenen Rohrblattinstrumente mit nach Leipzig². Unter den 832 Blasinstrumenten, die pauschal mit 102000 RM taxiert wurden, waren 264 Rohrblattinstrumente. Den Grundstock für Heyers Sammlung bildeten die letzte Kollektion von Paul de Wit in Leipzig (1905 erworben) und große Teile der Collezione Etnografico-Musicale von Alessandro Kraus jun. in Florenz (1908 erworben). Zur Vervollständigung des spärlichen Bestandes an Rohrblattinstrumenten des 16./17. Jahrhunderts gab Wilhelm Heyer von 1908 an 33 Rohrblattinstrumente zur Nachbildung bei Julius Schetelig in Berlin in Auftrag. Vorlagen waren einerseits Instrumente der Berliner Instrumentensammlung und andererseits – wenn keine geeigneten Vorlagen vorhanden waren – die Holzschnitte in M. Praetorius' *Theatrum Instrumentorum* von 1620. Durch den Tod Heyers 1913 kam die Ausführung der Sordune nach Praetorius (1409–1413) nicht mehr zustande. Während des 2. Weltkrieges gingen von den 264 Rohrblattinstrumenten des alten Heyerschen Bestandes 39 Instrumente verloren. Etwa 35 weitere Instrumente wurden soweit beschädigt, daß nicht

mehr alle wesentlichen Teile vorhanden sind. Besonders waren die 23 Dudelsäcke betroffen, von denen nur noch 5 vollständig sind. Die 39 als Kriegsverlust geltenden Instrumente sind:

- Nr. 1289: Schalmei des 18. Jahrhunderts aus Perlmutter mit achtkantiger Schallröhre
- Nr. 1292/93/98a: Schalmeien für einen Florentiner Umzug 1887
- Nr. 1297: Swirjel
- Nr. 1298: Windkapselschalmei des 19. Jahrhunderts
- Nr. 1330a: Oboe von J. Grundmann
- Nr. 1332: Oboe nach Papeschi (um 1895)
- Nr. 1333: Oboe nach Schaffner (um 1895)
- Nr. 1340: Oboe d'amore von Jacob Denner (mit Tannenbaum als Werkstattzeichen)
- Nr. 1398: Fagott von Küss (um 1830, 11 Klappen)
- Nr. 1400: Fagott mit 17 Klappen
- Nr. 1404: Metallkontrafagott von J. Stehle (~ 1835)
- Nr. 1427: Altkrummhorn von J. Wier (? gestempelt mit einfachem „t“)
- Nr. 1465: As-Klarinette von Euler (um 1850, 10 Klappen)

¹ Die nachfolgende kurze Besprechung geht auf eine Anregung der Herausgeber von TIBIA zurück.

² Georg Kinsky: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln. Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente*, Köln 1913.



Abb. 1 (von links nach rechts):
 Windkapselschalmei, Nr. 1418
 Deutsche Schalmei, Nr. 1302
 Deutsche Schalmei mit Windkapsel, Nr. 1423
 Foto Herre, Leipzig

- Nr. 1519: Heckelphonklarinette
- Nr. 1523: Altklarinette von Stengel
(7 Klappen, um 1830)
- Nr. 1544: Kontrabaßklarinette von Heckel

Die Neuerwerbungen (Nummern über 3000) umfassen bis 1975 etwa 60 Rohrblattinstrumente. Sie füllen zwar in quantitativer Hinsicht die Lücke der Kriegsverluste aus, aber nicht in qualitativer. Die mit Abstand wertvollste Neuerwerbung ist Nr. 3390, ein gut erhaltenes Kontrafagott von A. Eichentopf aus dem Jahre 1714. Schließlich wurden 1978 vom Nachfolger der Kruspewerkstatt in Erfurt, Kurt Hüller, neben Flöten 36 Rohrblattinstrumente erworben. Diese Instrumente, die in Heft 5 der Schriftenreihe des Musikinstrumentenmuseums besprochen werden, gehören meistens der Zeit zwischen 1870 und 1920 an und sind mehr firmen- und regionalgeschichtlich interessant. Im folgenden sollen die interessantesten Rohrblattinstrumente des Leipziger Museums vorgestellt werden.

- Nr. 1465a: Es-Klarinette von Jehring
(um 1860, 10 Klappen)
- Nr. 1467: F-Klarinette von Seidel
(vor 1872, 12 Klappen)
- Nr. 1468: Es-Klarinette von Buffet (12 Klappen)
- Nr. 1471: B-Klarinette mit 4 Klappen
(3. Drittel 18. Jh.)
- Nr. 1477: B-Klarinette mit 5 Klappen
- Nr. 1478: B-Klarinette von Keller
(um 1820, 5 Klappen)
- Nr. 1479: B-Klarinette von Franke in Stettin
(5 Klappen)
- Nr. 1481: C-Klarinette von E. Magazzari
(um 1820, 5 Klappen)
- Nr. 1482: B-Klarinette von Jehring (5 Klappen)
- Nr. 1491: Klarinette mit 6 Klappen
- Nr. 1501: Klarinette mit 15 Klappen
- Nr. 1504/05: Elfenbeinklarinetten von G. Berthold in Speyer (1870er Jahre, 17 Klappen, Brille), hergestellt für den Klarinettenvirtuosen H. Gräff
- Nr. 1506/07: Pupeschiklarinetten von etwa 1895
- Nr. 1510, 1512-1515: Metallklarinetten, dabei Nr. 1512/13 von Schemmel, Nr. 1515/16 von Gautrot



Abb. 2 (von links nach rechts):
 Oboe Rippert (um 1700), Nr. 1312
 Oboe d'amore M. Hirschstein, Nr. 1337a
 Altoboe J. C. Denner (um 1700), Nr. 1547
 Foto Herre, Leipzig

Originalbomharte im engeren Sinne sind nicht vorhanden. Nr. 1301, ein Instrument des 16./beginnenden 17. Jahrhunderts in der Stimmung der Oboe, hat zwar im Äußeren Bomhartgepräge, ist aber wegen der Diskantstimmung wohl eher als Schalmei denn als Diskantbomhart zu bezeichnen. Nr. 1302-1305 (Abb. 1) sind deutsche Schalmeien, die meistens der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts angehören. Sie sind teils mit, teils ohne Klappe und haben die Grundleiter auf h (1302: wohl Kammer-ton-c'), a (1303/04) und gis (1305, Chorton-g oder Kammer-ton-a). An vollständig erhaltenen Sopranoboen bis um 1780 ist nur Nr. 1312, eine gute Oboe von Rippert aus der Zeit um 1700, vorhanden (Abb. 2). Von etwa 1780 bis um 1810 sind eine Reihe von Oboen aus den Werkstätten von Engelhard (1323/24), Grenser (1316/17, 3524), Fornari (1827/28), Grundmann (1330, 3499) u. a. überliefert. Unter den schwach vertretenen Oboen des 19. Jahrhunderts ragt die Boehmoboe Nr. 1331 heraus, die Th. Boehm um 1862 gebaut hat und die am Anfang der Entwicklung der Boehmsystemoboen steht.

Von den größeren Oboen ist die Altoboe Nr. 1547 von J. C. Denner (kleiner Dennerstempel) zu erwähnen (Abb. 2). Es ist eine g-Größe auf f und nach $a^1 = 415$ Hz gestimmt wie auch die Eichtopf-Oboen d'amore Nr. 1335/36. Denners Altoboe ist ein Analogstück zu Berlin Nr. 1071 und ein Seitenstück zu der noch eine Quarte tiefer stehenden Tenoroboe Nürnberg MI 94. Die Oboen d'amore Nr. 1334-37 und 1337a sind, obwohl die letzten 2 mit „Hirschstein“ signiert, vielleicht alle aus der Werkstatt von J. H. Eichtopf hervorgegangen (Abb. 2). Die Oboe d'amore Nr. 1338 ist als a- oder g-Größe (kammer- oder chortönig) erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts gebaut worden und kann in gewisser Weise auch als Englischhorn angesprochen werden. Nicht nur die Oboen d'amore sind möglicherweise in Leipzig entstanden, sondern eventuell auch die Oboen da caccia (archivalische Nachforschungen waren allerdings ohne Ergebnis). Die unvollständige Oboe da caccia Nr. 1343 ist anscheinend ebenso wie Berlin Nr. 581 eine Arbeit des Leipzigers J. G. Bauer (Bauermann) von etwa 1720. Weigels Oboe da caccia Nr. 1342 ist erst um 1740 entstanden und



Abb. 3 Baßkrumhorn, Nr. 1429 (links)
Bassetthorn J. G. Braun
(Mannheim, um 1820/25), Nr. 1537
Foto Herre, Leipzig

nach dem gleichen Verfahren der Rohrbiegung durch segmentweises Einsägen und einer unterlegten Holzleiste hergestellt. An Englischhörnern ist das Streitwolfsche Modell in Tabakspfeifenform zu erwähnen (Nr. 1351). Das Instrument wurde vor 1837 gebaut und geht bis g herab.

Der Musettenbaß Nr. 1352 (c-Größe auf B) ist insofern interessant, weil er – vor 1897 von der Firma Heckel genau untersucht und durch ein S-Rohr ergänzt – mit dem Heckelphon mensurell im Prinzip übereinstimmt. Der Musettenbaß im allgemeinen und dieser speziell kann daher als der direkte Vorgänger bzw. der Ausgangspunkt für das Heckelphon betrachtet werden.

Windkapselinstrumente

Von Nr. 1296, einer folkloristischen Windkapselschalmei des 19. Jahrhunderts, abgesehen, sind an Originalen noch die alten Windkapselschalmeien Nr. 1417/18 (Mitte 17. Jahrhundert, Abb. 1), die Deutsche Schalmei 1423 (2. Hälfte 17. Jahrhundert,

Abb. 1) und das Baßkrummhorn Nr. 1429 (Abb. 3) vorhanden. Die Rauschpfeife Nr. 1419, die Kinsky 1913 als Originalinstrument des 17. Jahrhunderts bezeichnet, ist eine Arbeit von etwa 1900/10 und stammt möglicherweise aus der Hand von J. Schetelig. Nr. 1417 und 1423 kaufte P. de Wit von einem Antiquitätenhändler in Linz, der beide Instrumente aus der gleichen Kirche (welche ist unbekannt) erworben haben soll. Nr. 1417/18 gehören in den zeitlichen Umkreis der Deutschen Schalmeyen. Es sind Instrumente mit der Grundleiter auf gis^1 (1417) und fis^1 (1418) und einem Kleinfingergriffloch für fis^1 und e^1 . Die disponierte Stimmung ist als 1 Halbton höher stehend anzunehmen. Nr. 1423, das die gleichen Ringmuster an den Ringen aus Bein besitzt, steht eine Quinte unter 1418 und hat keine Klappe. Es ist im Prinzip eine Deutsche Schalmey mit Windkapsel. Das Baßkrummhorn (nach dem Praetoriuschen Stimmwerk als Basset einzustufen) trägt den bekannten Hakenbrandstempel. Nach der jetzigen Übersicht wurde das Instrument wahrscheinlich von Jörg Wier in Memmingen in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts gebaut. Die Grundleiter steht auf

c. Durch 2 Klappen und 2 Schieber kann der Umfang nach der Tiefe bis F erweitert werden (H, B, A, Gis, G, F).

Rackette, Dulziane, Fagotte

Das elfenbeinerne Pirouetterackett Nr. 1414 (Abb. 4) ist den Wiener Instrumenten A 224/225 ähnlich. Der ursprüngliche Besitzer des Leipziger Instrumentes, Carl von Schurf, war am Hofe des Erzherzogs Ferdinand von Tirol tätig und 1596 an der Aufstellung des Ambraser Inventars beteiligt. Tonhöhen und Applikatur sind wie beim Choristfagott, die Stimmung ist jedoch gegenüber dem jetzigen Kammerton um 1 Halbton höher. Das Korpus besitzt 9 Kanäle, die oben und unten über Brücken aus Kork (nicht original) verbunden sind. Der Anfangskanal liegt in der Mitte. Der 9. Kanal ist unten verschlossen; die Luft entweicht durch seitliche Löcher.

Von den zwei Originaldulzianen ist Nr. 1361 (Ende 16./Anfang 17. Jahrhundert, Abb. 5) ein Doppelfagott in der Unterquarte des Choristfagotts und nach Praetorius als Quartfagott oder Fagotto grande zu bezeichnen. Der Stürzenaufsatz ist offen und fast konisch, der Konus des fallenden Rohres kleiner ($0,36^\circ$) als beim steigenden ($0,54^\circ$). Hinsichtlich der Applikatur hat das Instrument im Prinzip schon die Griffe des späteren Fagotts (Klappen für C und A_1). Demgegenüber folgt das späte Choristfagott von J. C. Denner (Nr. 1360, um 1690, Abb. 5) einer anderen bzw. älteren Applikatur (Klappen für F und E). Denners Mensur ist bemerkenswert dadurch, daß der Anstieg im fallenden Rohr größer ist ($0,52^\circ$) als im steigenden ($0,44^\circ$). Die eigentliche Fagottmensur ist prinzipiell anders; aber wenn man die Anstiege in den Rohrteilen der üblichen Fagotte mittelt, ist der Anstieg der meisten Fagotte mehr dem des Dulzians Nr. 1361 ähnlich.

Unter den frühen mehrgliedrigen Fagotten ist Nr. 1372 (Anfang 18. Jahrhundert) von I. F. Roth mit d'amore-Stürze insofern interessant, weil es der Applikatur der älteren Dulziane folgt (Klappen für F, E, B_1) und zur Erleichterung des Tonartenspiels eine Sekunde höher steht als üblich. Nr. 1367 und 1371, Fagotte von C. Lauenstein und S. Remph (Abb. 5) sind Vertreter des alten niederländischen

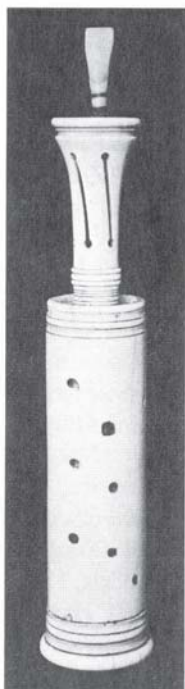


Abb. 4 Rackett, Nr. 1414
Foto Herre, Leipzig

Abb. 5 (von links nach rechts): Choristfagott J. C. Denner, Nr. 1360; Quartbaßdulzian, Nr. 1361 (Ende 16./Anf. 17. Jb.); Fagott S. Remph (um 1700/1710), Nr. 1371; Fagott J. Poerschmann (um 1750), Nr. 1384; Fagott C. Lauenstein (um 1700/1710), Nr. 1367.

Foto Herre, Leipzig



Abb. 6 (von links nach rechts): Klarinetten J. W. Oberlender d. J. (um 1750), Nr. 1470 G. N. Kelmer (um 1770/1780), Nr. 1469 A. Grenser (1777), Nr. 1472

Foto Herre, Leipzig

Fagotts im Sinne von C. Rijkel. Dem gleichen Stilkreis gehört auch A. Eichentopfs Kontrafagott von 1714 an (Nr. 3390). Dieses Fagott ist dreiklap-pig (F₁, D₁, B₂) und klingt etwa 1 Halbton tiefer. Mit einem nachgestalteten S-Rohr ist es bis F/G blasbar. Hingewiesen sei noch auf die mit Nr. 1384, einem Fagott von J. Poerschmann (um 1750, Abb. 5), einsetzende Überlieferung an sächsischen Fagotten. Zu dieser Tradition gehören Instrumente von Sattler (Nr. 1369, um 1770), Crone (Nr. 1383, um 1800), Grenser (Nr. 1376–78, 1385–87) u. a. Die üblichen Fagottsysteme des 19. Jahrhunderts sind teilweise in charakteristischen Exemplaren vertreten, etwa Zieglerfagotte (Ziegler, 1389/90), Almen-räderfagotte (z. B. Jehring, 1396), Neukirchnerfagotte (Schaufler, 1393; Horak, 1399; Berthold, 3471; Pinder, 3812). An Kontrafagotten ist ferner das Kontrabassophon Nr. 1403 von H. J. Hasen-eier (um 1852) und das nach dem System A. Bräun-lichs von Liebel und Pinder in Dresden gebaute

weitmensurierte Kontrafagott zu erwähnen (Nr. 1405, 3352, um 1870/80). Von den kleinen Fagotten sei schließlich auf das Oktavfagott von Scherer (Nr. 1548, Mitte 18. Jahrhundert, eine Sexte höher stehend) hingewiesen, aber auch auf Nr. 1362. Kinsky stufte Nr. 1362 im kleinen Heyerkatalog nach einem Brandstempel als Arbeit aus dem Jahre 1700 ein. In Wirklichkeit ist es erst um 1830/35 von Johann Peter Leiberz in Koblenz gebaut worden.

Klarinetten

Die älteste Klarinette der Sammlung ist von J. W. Oberlender d. J. (Nr. 1470, um 1750; Abb. 6), a- und b-Klappe sind ungleich hoch angebracht, h¹ spricht bei Öffnung beider Klappen an. Das prinzipiell gleichartige Instrument Nr. 1469 von G. N. Kelmer ist anscheinend ein thüringisches Instrument von 1770/80 (Abb. 6). Die Grenserklarinetten Nr. 1472 von 1777 (Abb. 6) hat gegenüber den vorerwähnten Instrumenten bereits eine vom

Schnabel getrennte Birne und 4 Klappen, ebenso die D-Klarinette 1458 aus der Zeit um 1790. Alle anderen Klarinetten der Sammlung haben 5 und mehr Klappen. An tiefen Klarinetten sind das Bassethorn Braun Nr. 1537 (Abb. 3, um 1820) wegen der Seltenheit seiner Form und dem Schallstück erwähnenswert, ferner die Baßklarinette Papalini Nr. 1538 von etwa 1810. Das Schallstück ist allerdings Kriegsverlust. Streitwolfs fagottförmige Baßklarinette Nr. 1539 ist ein spätes Exemplar, das bereits ein Messing-S-Rohr besitzt. Die Exemplare von W. Beck (Nr. 1540) und Seidel (Nr. 1541) schließen direkt an dieses späte Streitwolfmodell an. Mehr als Kuriosität kann die unsignierte Stockklarinette Nr. 1518 mit eingebauter Pikkoloflöte gelten (um 1825).

Alte Rohrblätter, Mundstützen usw. sind, wie es scheint, bereits in der Kölner Zeit der Sammlung nicht mehr vorhanden gewesen. Eindeutig überlieferte Zuordnungen von Aufsteckstiften und S-Rohren bestehen bei älteren Instrumenten nicht.

Holz ist ein lebendiges Naturmaterial, das mit unterschiedlicher Feuchtigkeit und Temperatur nicht dimensionsstabil ist, d. h., es „arbeitet“ ständig, ganz gleich, wie alt es ist. Die Möbelbauer haben daraus längst die Konsequenz gezogen, indem sie Vollholz kaum noch verwenden. Der Holzblasinstrumentenmacher nun behilft sich gegen diese „Unzuverlässigkeit“ seines Materials so weit wie möglich mit Imprägnierungen. So kann man in leichtere Hölzer wie Ahorn und Birnbaum bis zu 40 Gewichtsprozent durch und durch Paraffin einbringen, oder man kann sie auch entsprechend in Leinöl tauchen. Man erzielt damit eine Verbesserung der Stabilität und macht diese Hölzer so fast absolut sicher gegen eventuelle Risse. Und vor allem ist eine solche Behandlung bei leichteren porigen Hölzern auch zur Verbesserung der Resonanz unumgänglich.

Mit Paraffin behandeltes Ahorn- bzw. Birnbaumholz nimmt aber trotzdem weiter in gewissem Grade Feuchtigkeit auf, weil ein Teil der Holzkapillaren zwar für Paraffinmoleküle zu klein ist, aber nicht für Wassermoleküle. Man kann diese Wasseraufnahme nun weiter verringern, wenn man die Innenbohrung der Instrumente mit Lack versiegelt. Andererseits ist aber z. B. bei Blockflöten eine gewisse Saugfähigkeit des Holzes im Bereich des Labiums und des Windkanals erwünscht, damit keine Wasserperlen entstehen. Bei einigen Spielern allerdings, die ihr Instrument wenig sorgsam immer wieder zu feucht weglegen, verbraucht sich diese Versiegelung, und es können im Holz Stockflecke durch Fäulnis entstehen. Ich bin entgegen früherer Ansicht heute der Meinung,

daß Vielspieler ihre paraffinimprägnierten Ahorn- und auch Birnbaumflöten gelegentlich innen mit Öl behandeln sollten, was der Lebensdauer und auch dem Klang des Instruments zugute kommt, aber wie gesagt . . . , wenn man das Instrument immer gut trocken hält, kann man auf diese Prozedur auch verzichten.

Lassen Sie mich einen kurzen historischen Exkurs machen, warum die „pflegeleichte“ mit Paraffin imprägnierte Ahorn- oder Birnbaumflöte (die sich heute, wo die Instrumente viel mehr strapaziert werden als früher, in manchen Fällen dann doch nicht als so pflegeleicht erweist) ab Ende der dreißiger Jahre fast ein Politikum war. Ahorn oder Birnbaum für Holzblasinstrumente gänzlich unbehandelt zu lassen, ist schon wegen der mangelnden Resonanz – wie oben bereits gesagt – nicht möglich. Die vor 1930 aufkommende Blockflöte ölte man darum, wenn man sie aus Ahorn bzw. Birnbaum machte, seitens des Herstellers ganz kräftig mit Leinöl durch, eine Behandlung, die aber der Spieler häufig wiederholen mußte. Den gelieferten Instrumenten lag darum auch gleich eine Portion Leinöl oder auch Rüböl bei. Und da das Holz „durstig“ war, tat man oft des Guten zuviel. Die Grifflöcher verklebten, und nicht nur die Flöten selbst, sondern auch die Utensilien waren ständig verschmiert, ganz zu schweigen von dem Geruch: Wo Flötenspieler zusammen waren, roch es ranzig. Wie eine Erlösung klang es darum vielen, als Mitte der dreißiger Jahre die Markneu-

* Vgl. hierzu meinen Artikel über Hölzer in TIBIA 2/76 (S. 81) und 1/79 (S. 258)

kirchener Hersteller den „Stein der Weisen“ entdeckten: Das Holz wird jetzt bei der Herstellung durch und durch paraffiniert und braucht nicht mehr geölt zu werden. Und einige Fabrikanten gingen noch ein Stück weiter: Es *darf* nicht mehr geölt werden! Erstens als Reklameargument und zweitens, weil sie auch die Nase voll hatten von Reparaturflöten voll verkrusteten Öls in Grifflöchern und Windkanal. Und der Kunde war froh, vor allem die vielen Blockflötenlehrer, die die „Schweinerei“ schon lange satt hatten.

Der Begriff „nicht ölen“ war dann fortan so etwas wie ein Tabu-Argument, und als ab Mitte der sechziger Jahre vermehrt Blockflöten aus Grenadill, Ebenholz, Palisander etc. in Gebrauch kamen (vor allem auch bei den kleineren Blockflötenschülern), war für die meisten Spieler die Annahme selbstverständlich, daß diese teuren Flöten erst recht nicht geölt zu werden brauchten und daß sie – weil teurer – auch noch weit stabiler wären. Das ist aber nun gar nicht so, im Gegenteil. Diese sonst so schön klingenden (und nur darum nimmt man sie) Hölzer sind, solange sie für Holzblasinstrumente verwendet werden, eigentlich hinsichtlich ihrer Empfindlichkeit, vor allem ihrer Rißeempfindlichkeit, so rechte Kummerkinder. Jeder Oboist und Klarinetist weiß das. Palisander, Ebenholz, Grenadill etc., deren spezifisches Gewicht um 1,0 und mehr liegt, sind sehr spröde und hinsichtlich auftretender Spannungen – und das sind die Spannungen aus unterschiedlicher Feuchtigkeit im Instrument, d. h. innen feucht und außen trocken – ziemlich unelastisch. Auf der anderen Seite nehmen diese Hölzer auch wiederum nicht so viel Feuchtigkeit auf wie die leichteren Hölzer, weil sie sehr dicht sind und auch eigene wachsähnliche Inhaltsstoffe haben. Immerhin sind besonders in der Querrichtung angeschnittene Flächen (das sog. Hirnholz) besonders rißeempfindlich bzw. nehmen Risse hauptsächlich von hier ihren Anfang. Die Holzblasinstrumentenbauer des 18. Jahrhunderts haben darum die Enden der Unter-, Mittel- und Kopfstücke mit Elfenbein bestückt zum Schutz; aber auch dies ist ein ähnliches Naturmaterial, das gegen Reißen nicht unbedingt gefeit ist, aber dann an anderer Stelle reißt als das Holz und nicht so „gewichtig“. Man ging dann nach 1800 dazu über, diese empfindlichen Stellen mit Metallbeschlägen abzusichern. Doch ist auch das kein absoluter

Schutz. Bei den stark strapazierten Orchesterinstrumenten gibt es trotzdem immer wieder irgendwann einmal einen Knacks, und ein klaffender Riß tritt auf. Man repariert seit eh und je solche Risse mit eingesetzten Spänen und mit Stiftungen oder neuerdings mit Klebungen. Vergleichen Sie dazu auch die Erinnerungen eines Reparateurs, die ich in TIBIA 1/79, S. 258 ff. besprochen habe.

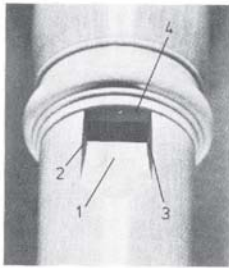
Die Instrumentenhersteller haben natürlich seit eh und je unaufhörlich überlegt, was man tun könne, um diesem Übelstand abzuhelpfen. Imprägnieren kann man diese Hölzer kaum, da Öle und Wachse nur bis in eine ganz geringe Tiefe dringen. Immerhin ist dies aber schon etwas, und darum legen die meisten während der Herstellung die Teile auch komplett in Öl. Diese Behandlung hat bei Blockflöten wenigstens bei der Herstellung bisher einen einigermaßen Erfolg gehabt, und man verzichtete aus ästhetischen Gründen auf Metallbe- wehrung der Zapfen, der Herzen und der Mundstücke. Allenfalls brauchte man Elfenbein oder ein Kunstmaterial, aber . . . wie gesagt, die große Verbreitung und die starke Strapazierung von Hartholzflöten heute zwingt hier zu einem prakti- kableren Konzept, denn die Instrumente sollen ja spielsicherer werden, zu aller, vor allem auch der Schüler und Lehrer Nutzen, denn eine zur Re- paratur eingesandte gerissene Flöte bedeutet Unter- richtsausfall manchmal für Wochen.

Darum sollte man erstens zumindest bei den viel gespielten Altflöten, wenn sie aus Palisander, Ebenholz, Grenadill etc. sind, eine Schutzkappe am Mundstück akzeptieren, denn hier am Windka- nal ist das Holz sehr dünn und am meisten gefährdet.

Diese Schutzkappe kann natürlich aus Elfenbein sein, doch dieses Material ist sehr teuer und reißt, wie schon gesagt, selbst auch leicht. Außerdem wird das internationale Washingtoner Arten- schutzabkommen in einigen Ländern sehr streng gehandhabt; so ist z. B. in den USA die Verwen- dung von Schildpatt und Elfenbein offiziell unter- sagt. Nicht nur aus diesem Grunde möge der Spieler sich auch mit technologisch besseren ausgewählten Kunstmaterialien befreunden und nicht eine Weltanschauung daraus machen.

Zweitens: Blockflöten aus den genannten Hölzern sollten grundsätzlich von Zeit zu Zeit vom Spieler geölt werden, und zwar erstmals einen

Monat nach dem Kauf, danach alle zwei Monate, und zwar mit einem Extrawischer, den man so mit Öl benetzt, daß es nicht gerade tropft. Man wische Unter- und Mittelstück (natürlich nicht in feuchtem Zustand) gut durch und öle auch satt die Zapfen. Das Öl dann 1–2 Tage ziehen lassen und den verbleibenden Rest trockenwischen. Die innere Bohrung des Kopfes ebenfalls wie vor durchölen, aber vor dem Pflock haltmachen, so daß kein Öl in und an den Windkanal kommt. Man kann sich eventuell auch mit einem vorher eingeworfenen Papierkügelchen als Abstandhalter helfen. Die Flächen 1–3 der Labialpartie im Kopf sollte man vorsichtig mit einem Pinsel mit Öl einstreichen, natürlich so, daß es keinesfalls läuft, die Fläche 4 dann nur zu $\frac{3}{4}$ von oben, so daß die untere Kante nicht benetzt wird, damit auf keinen Fall Öl in den



Kanal kommt. Diese Ölbehandlung dann, wie gesagt, alle 2 Monate wiederholen, bei starker Beanspruchung eventuell auch öfter, solange das Holz noch Öl aufnimmt.

Welche Öle sollen nun verwendet werden? Erstens Paraffinum subliquidum, ein kleinemolekulares Paraffin, auch als Nähmaschinen- oder Knochenöl (künstliches) im Handel. Es hat eine verhältnismäßig gute Eindringtiefe, ohne aber verklebende Eigenschaften zu haben, und es eignet sich für die obigen Harthölzer, weniger aber für Ahorn und Birnbaum. Es verflüchtigt sich übrigens mit der Zeit wie alle leichteren Kohlenwasserstoffe. Das im Handel schon immer erhältlich gewesene *woodwind oil* für Klarinetten und Oboen ist ein solches Paraffinöl. Ich selbst würde allerdings lieber ein Pflanzenöl verwenden, das an der Luft oxydiert und verharzt.

Zweitens Silikonöl, ein Mittel besonderer Schmierfähigkeit und Konsistenz, das den Oberflächen eine gute „Speckigkeit“ verleiht und zugleich auch das wohl beste Schmiermittel für Korkzapfen,

d. h. für Zapfen überhaupt ist (auch für Baßflötenzapfen sehr zu empfehlen). Leider hat dieses Öl die Eigenschaft, überall hinzukriechen, auch wohin es gar nicht soll, z. B. in den Windkanal, aber das mag kein Hinderungsgrund sein, es zu nehmen.

Drittens Leinöl, d. h. Öl aus Leinsamen. Hier unterscheidet man zwischen dem eindringstärkeren kaltgeschlagenen, das durchweg für die Ernährung verwendet wird und auch für andere Zwecke und alle guten Eigenschaften hätte, wenn es nicht so „streng“ röche, und dem gekochten Leinöl, das schneller trocknet. Daneben gibt es auch noch Leinölfirnis, dem für Anstrichzwecke ein Sikkativ zum noch schnelleren Trocknen beigegeben und das somit eine Art Lack ist. Ins Innere des Holzes eingedrungenes Leinöl bleibt bei Luftabschluß lange flüssig und schwitzt dann gelegentlich aus, während es bei genügender Sauerstoffzufuhr durch Oxydierung verharzt und sich auf die Dauer auch verbraucht. Leinöl eignet sich besonders für Ahorn und Birnbaum, weil es verfestigend in die Zellzwischenräume eindringt und die Oberflächen immer gut abschließt. Mit Leinöl bestehen die längsten Erfahrungen im Holzblasinstrumentenbau.

Viertens Tungöl, auch chinesisches Holzöl genannt, aus den Früchten des ostasiatischen Tungbaumes. Es wird auch zum Tränken von Gewehrschäften verwendet und ist dann meist mit Alkanawurzel rötlich gefärbt. Das heute im Waffenhandel erhältliche Schaftöl dieser Zusammensetzung ist meist auch noch mit etwas Silikonöl angereichert zur Verbesserung der „Kriecheigenschaften“. Tungöl ist ein hervorragend geeignetes Öl für unsere Zwecke, sollte aber nicht mit den Lippen in Berührung kommen.

Fünftens eignen sich daneben auch Hanf- und Sojaöl und sicher auch noch einige andere. Ich zitiere hier Michael Zadro, Guide to the Restoration of Woodwind Instruments (Early Music, Juli 1974):

„Ich habe mit kaltgepresstem und gekochtem Leinöl (pur und verdünnt), Mineralöl, Mandelöl, Klauenfett, Zitronenöl, Tungöl und Kombinationen dieser Öle experimentiert, auch mit verschiedenen Harzöl- und Plastikpolituren sowie traditionellen Oberflächenüberzügen. Ich verwende jetzt ein Material, das während der letzten paar Jahre auf den Markt gekommen ist, und finde es ausgezeichnet für die Verwen-

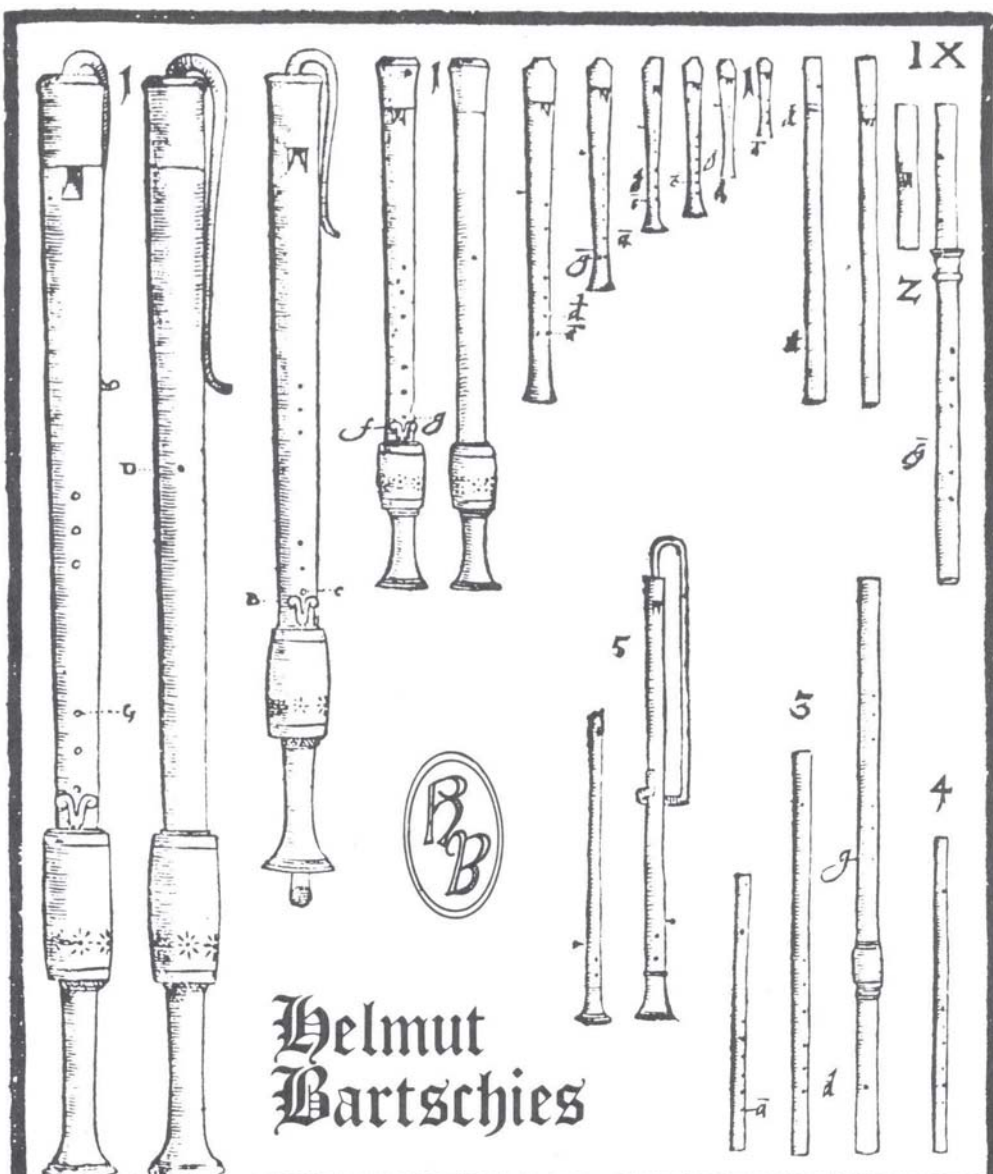
dung bei Holzblasinstrumenten. Es handelt sich um *Scott's Liquid Gold* (Scotts Liquid Gold Inc., 4880 Havanna Street, Colorado 80239, USA), ein Mittel, das Bestandteile enthält, die von den Cellulosefasern der Zellen aufgesaugt werden und chemisch die Feuchtigkeit ersetzen, die durch Wasserentzug verlorenging, wodurch sie wieder weich und geschmeidig werden, was künftiges Reißen entlang der Maserung verhindert. Es enthält Lösungsmittel, die Schmutz, Wachs und Fett entfernen, und hinterläßt eine negativ geladene Oberfläche, die Staubpartikel abstößt. Es kann immer wieder benutzt werden, da es keine Rückstände hinterläßt. Die Teile werden 24–28 Stunden in die Lösung getaucht und einen weiteren Tag trocknen gelassen. Lassen Sie sie gründlich trocknen und eine Woche lang stehen. Ich möchte empfehlen, daß Instrumente mindestens einmal im Jahr ein vollständiges Bad dieser Art erhalten. Zusätzlich sollte ein in dieses Mittel getauchter Wischer alle paar Monate durch die Bohrung gezogen werden.“

Ich habe dieses Mittel auch versucht, es ist hervorragend, nur anderen empfehlen kann ich es nicht, denn es enthält das „schnüffelbare“ und giftige Trichloräthylen, das aber verdunstet.

In TIBIA 1/79 (S. 258 f.) habe ich auch über Polyäthylenglykol geschrieben. Dieses Mittel, das steht inzwischen fest, ist für die konservierende Behandlung von Holzblasinstrumenten völlig ungeeignet, weil es dauernd hygroskopisch bleibt, die Instrumente sich entsprechend immer schmierig anfühlen und sich unter gewissen Umständen auch leicht Nährböden für Bakterien bilden. Auch Lacke ergeben in Berührung mit Polyäthylenglykol ein schmieriges Konglomerat.

Zum Schluß noch, was ich bei einem berühmten Flötenbläser und -sammler, den ich vor einiger Zeit besuchte, gesehen habe: Er legt seine schönsten Stücke von Zeit zu Zeit in ein Ölbad (er benutzt dazu Instrumentenschalen mit Deckel, wie man sie in der Medizin verwendet), sie liegen aber nur halb im Öl, genau wie es Gewehrschäftler machen, die den sog. Löschblatteffekt ausnutzen, d. h., das Öl soll in die nicht getauchte Hälfte hinein- bzw. heraufkriechen. Nach einer gewissen Zeit werden die Teile dann gedreht. Auf solche Feinheiten braucht sich der Normalspieler natürlich nicht einzulassen. Aber dieses Ölbad war mir im Grunde nichts Neues: In den dreißiger Jahren hatte ich Unterricht auf einer Meyer-Querflöte (aus Grenadill mit Elfenbeinkopf) und zwar bei einem Musiker, der noch in einer „Stadtpeife“ gelernt hatte. Er brachte mir auch bei, wie man Polster erneuert und die Klappen, Korken und den Metallzug immer schön gängig hält. Auch achtete er ständig darauf, daß ich das Instrument immer gut trockenwischte und es von Zeit zu Zeit innen und außen ganz leicht mit Mineralöl einrieb, um die Oberfläche geschmeidig zu halten. Und in den Sommerferien behielt er mein Instrument ein, um den Elfenbeinkopf drei Wochen lang in Olivenöl zu legen.

Ich würde mich freuen, wenn diese meine Ausführungen dazu beitragen, daß so etwas wie Materialkunde vor allem auch in den Blockflötenunterricht einfließt (was für die Klarinettenisten und Oboisten von jeher schon selbstverständlich war) und . . . wenn es darüber hinaus demnächst zu einem lebhaften Erfahrungsaustausch über dieses Thema käme.



Helmut
Bartschies

Historischer Instrumentenbau

Renaissance + Barockflöten
Historische + moderne Stimmungen + Griffweisen

Spitalstrasse 12 · CH-4950 Huttwil · Tel.: (0 63) 72 28 18

Kontaktadresse für Westdeutschland: **Musikhaus Finger-Haase**
 Langerbeinstraße 3 · 3101 Nienhagen · Telefon (05144) 2232

Jost Michaels



Das Persönlichkeitsbild Jost Michaels' stellt sich uns in vielfältiger Weise dar, und es ist vom künstlerischen Standpunkt aus beinahe eine beliebige Frage, ob man ihn in erster Linie als Interpreten, als den universal gebildeten Musiker schlechthin oder als Pädagogen und Leiter einer Meisterklasse bezeichnen soll. Er ist alles zugleich in überragender Gestalt und entzieht sich somit ohnehin jeglichem Einordnungsversuch. Der geistigen und künstlerischen Dimensionen dieser Persönlichkeit werden wir allein schon in der Betrachtung seiner imposanten Wirkungsvielfalt gewahr, und es offenbaren sich uns dabei Wesenszüge voller Dynamik und Vitalität, aber auch ausgeprägt ästhetische Gesinnungsart und in nicht geringerem Maße menschliche Größe.

In seiner instrumentalen und musikalischen Darstellungskunst erweist er sich gleichermaßen ungewöhnlich vielgestaltig, sei es als Klarinettenist, als Pianist oder Ensemble- bzw. Orchesterleiter. Seine bisherige Laufbahn macht allerdings deutlich, daß er sich stets bevorzugt der Klarinette verbunden fühlte. Mit diesem Instrument gelangte er schon in verhältnismäßig jungen Jahren an die Spitze internationaler Solisten und nimmt seither in den Annalen der Reihe berühmter Klarinettenisten (Riemann, Lexikon) einen ehrenvollen Platz ein.

Begonnen hat er mit dem Klarinettenspiel in seinem zwölften Lebensjahr, nachdem er von seinen Eltern auf seinen Wunsch hin zu Weihnachten ein einfaches Lerninstrument erhielt. Zu dieser Zeit hatte er auf dem Klavier sein Debüt mit dem ersten Mendelssohn-Konzert bereits erfolgreich hinter sich gebracht und war auch als Geiger schon sehr weit fortgeschritten. Die Fortschritte im Klarinettenspiel entwickelten sich sehr rasch. Er hatte den in Hamburg angesehenen Klarinettenisten und Pädagogen Richard Gräfe zum Lehrer, den er noch heute verehrt und in dankbarer Erinnerung bewahrt. Ein regelrechtes Studium an einer Musikhochschule hat Michaels nie aufgenommen. Hingegen belegte er nach dem Abitur zwei Semester Germanistik und Jura an der Universität Hamburg.

Obwohl es in dieser Zeit der Kriegswirren fast hoffnungslos schien, in ein Orchester zu gelangen, war dem damals Zwanzigjährigen doch verhältnismäßig mühelos der Einstieg in eine zunächst sichere Berufsexistenz gelungen. Im Jahre 1942 erhielt er nämlich nach vorausgegangenem Probeispiel die Stelle des ersten Klarinettenisten im Städtischen Orchester in Göttingen. Dieses Orchester gehörte damals zu jenen wenigen, die in der angespannten Zeit ihren Opern- und Konzertbetrieb noch uneingeschränkt aufrechterhalten konnten. In den Sommermonaten war ein Teil der Orchestermittglieder allerdings verpflichtet, bei Kurkonzerten in verschiedenen Städten wie z. B. in Bad Mergentheim mitzuwirken, was dem jungen Musiker Michaels reichliche Gelegenheit bot, sich gleichzeitig auch solistisch zu profilieren.

Dem beruflichen Aufstieg von Michaels stand nach einem jähen Einschnitt und schmerzlichen Ereignissen im Jahre 1944 sodann nach dem Kriege nichts mehr im Wege, und er errang als Dreiundzwanzigjähriger die Spitzenposition als Soloklarinettenist im Symphonieorchester des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg. Dieser Wechsel von Göttingen nach Hamburg bedeutete für ihn zugleich auch die Rückkehr in seine Heimatstadt, wo er am 25.2.1922 geboren worden war.

Sein Vater hatte dort bis 1933 das Amt eines Richters bekleidet, jedoch auch sehr große

Neigung zur Musik gehabt und in früheren Jahren Cello gespielt. Seine Mutter war Pianistin gewesen und hatte lange Jahre erfolgreich eine Meisterklasse für Klavier an der Hamburger Musikhochschule geleitet, aus der mehrere bedeutende Künstlerpersönlichkeiten des heutigen Musiklebens hervorgegangen sind. Sie, Ilse Fromm-Michaels, hatte es auch als Komponistin zu ungewöhnlichem Ansehen gebracht. Man darf sicher annehmen, daß sie bei der musikalischen Heranbildung ihres Sohnes einen wesentlichen Anteil hatte. Ohnehin erhielt er bei ihr bis 1941 die pianistische Ausbildung. Sie musizierten oft zusammen und gaben vor allem in Hamburg und Umgebung gemeinsame Konzerte.

Im Wesen des Sohnes scheinen sich allzu deutlich die elterlichen Talente widerzuspiegeln: in seinem logischen Spürsinn, seiner brillanten Argumentationskunst und weit ins Philosophisch-Wissenschaftliche reichenden Denkungsart sowie andererseits in seiner ausgeprägt musischen Veranlagung und hochgradig emotional-künstlerischen Ausdrucksfähigkeit. Vergeblich sucht man bei ihm in dieser Mischung nach einem Widerspruch – selbst dann, wenn man noch die musikantisch-spielerische Komponente in die Betrachtung mit einbezieht.

Zweifellos stellt der geistige und künstlerische Nährboden, den Michaels in seinem Elternhaus vorfand, eine nicht unbedeutende Ausgangsbasis für seine Entwicklung dar. Es wäre jedoch sicher abwegig, würde man seinen Werdegang allein von solchen günstigen Dispositionen herleiten wollen. Viele seiner Errungenschaften sind vermutlich eher auch unter dem Aspekt seines ungeheuren Leistungswillens, seiner konsequenten und rationalen Arbeitsweise wie wohl auch seines schier unerschöpflichen Verausgabungspotentials zu erklären. Die Schaffenskraft dieses Künstlers und Pädagogen gilt in seiner Umgebung, wo das Pensum am deutlichsten im Blickfeld steht, schon immer als ein unbegreifliches Phänomen. Sie hat auch im Laufe der nunmehr bereits über 35 Jahre ausgeübten Berufspraxis nichts an Präsenz und Intensität eingebüßt. Selbst in seiner Tätigkeit als Pädagoge, die bekanntlich einen besonders hohen Grad an Kräfteverschleiß mit sich bringt, sind bei ihm noch keinerlei Anzeichen von Abgespanntheit und nachlassendem Elan festzustellen.

Das Jahr 1979 ist für Michaels zugleich ein Jubiläumsjahr, denn es sind nun genau dreißig Jahre her, seit er im Sommer 1949 an die Nordwestdeutsche Musikakademie berufen wurde. An der damals neugegründeten Hochschule galt es zunächst, eine Klasse buchstäblich aus dem Nichts aufzubauen. Obwohl er zu dieser Zeit bereits im Mittelpunkt des Konzertlebens stand, hat er sich dieser neuen Aufgabe offenbar gern und mit viel Hingabe gleich von Anfang an gewidmet. Die erste Aufbauphase verlief in vieler Hinsicht noch völlig unter den Auswirkungen der Nachkriegssituation, in der ein Musikstudium zukunftsverheißende Berufsaussichten bot.

Ehe die Klasse auf eine angemessene Größe angewachsen war, pendelte Michaels wöchentlich von Hamburg nach Detmold, bis er nach zwei Jahren dann die Stelle im Hamburger Rundfunk-Symphonieorchester aufgab und den Wohnsitz nach Detmold verlegte. Gemäß seinem Lehrvertrag war Michaels lange Jahre dazu verpflichtet, zugleich auch Klavier-Hauptfachstudierende zu unterrichten. Mehrere dieser Studierenden üben heute bedeutende Funktionen aus.

Sehr bald übernahm er noch eine Reihe anderer Fächer, die auf seine Initiative hin eingerichtet wurden und die er bis heute beibehalten hat. So leitet er zum Beispiel das Fach Bläserübungen, das insbesondere der Vorbereitung für die späteren Aufgaben der Studierenden im Orchester dienen soll. Es werden hierbei in etwa regelmäßigen Semester-Abständen die wichtigsten Symphonien und Opern mit vollständiger Bläserbesetzung einstudiert. Der Streicherpart wird unter Hinzuziehung eines Korrepetitors vom Klavier aus übernommen. Für die angehenden Orchestermusiker hat sich diese Studieneinrichtung bestens bewährt, und sie stellt an der Hochschule eine wertvolle Bereicherung des Lehrangebots und einen nicht mehr wegzudenkenden Ausbildungsfaktor dar.

Ebensolchen Anklang finden auch seine wöchentlich stattfindenden Vorlesungen in Partiturliteratur. Die Studierenden werden dabei anhand von Partituren und Schallplatten, jedoch auch durch gelegentlich eigenes Vorspiel am Klavier – wobei zu bemerken ist, daß Michaels das Partiturspiel selbst in wohl kaum zu überbietender Versiertheit beherrscht – auf die Orchesterliteratur vorbereitet.

Nach seiner Auffassung soll ihnen mit den Fähigkeiten der Partitur-Übersicht und dem gliedernden Gehör jene Unabhängigkeit vermittelt werden, die sie in die Lage versetzt, auch im Orchester von Anfang an ihr instrumentales Können sicher und ungehemmt zu entfalten.

Nicht nur wegen seines Klavierspiels und seines allgemeinen Erfahrungsreichtums aus der eigenen Musizierpraxis, sondern auch aufgrund seiner früheren geigerischen Ausbildung ist er für das Kammermusikfach geradezu prädestiniert. Seine Ensemble-Einstudierungen werden daher für alle Beteiligten immer zu einem über alle Maßen gewinnreichen, unvergeßlichen Erlebnis.

Für Michaels, der den Gang der Dinge ungerne dem Zufall überläßt, ist es nicht ohne Belang, in welcher Weise der einzelne Studierende seine Studienpflichten wahrnimmt. Er kann daher bei etwaigen Vernachlässigungen des Studiums, oder wenn Studierende ihren privaten Freiraum allzu großzügig und in ungebührlicher Weise auszulegen versuchen, recht unsanft reagieren. In seiner gedanklich gebündelten und methodisch durchorganisierten Form verlangt sein Unterricht von den betreffenden Studierenden ein Höchstmaß an geistiger und physischer Konzentration. Er setzt außerdem voraus, daß sich der Studierende nicht nur mit den technischen, sondern auch mit den geistigen Inhalten eines Werkes ausgiebig vertraut gemacht hat, ehe er damit zum Unterricht kommt. Erschwerend kommt noch hinzu, daß sich der Einzelunterricht oft über zwei und mehr Stunden in die Länge zieht, da er nie nach einer bestimmten Zeitregelung, sondern stets nur nach Bedarf unterrichtet. Hierbei wird zugleich auch ein wenig das Ausmaß deutlich, mit welchem Verantwortungsbewußtsein und persönlichem Einsatz er bisweilen unter völliger Mißachtung seines eigenen Privatwohls seinen Lehrberuf ausübt. Manchmal schon kam er dabei sogar in arge zeitliche Bedrängnis, so, wenn er beispielsweise bis zur letzten Minute vor der Abreise zu einem Konzert noch unterrichtete und infolgedessen den Zug verpaßte, der in solchen Fällen mit dem Taxi eingeholt werden mußte.

Die pädagogischen Erfolge, die Michaels im Laufe seiner Unterrichtstätigkeit aufzuweisen hat, sprechen für sich. Mittlerweile sind es über fünfzig Klarinetten seiner Schule, die in deutschen und ausländischen Orchestern eine Anstellung gefun-

den haben. Viele darunter befinden sich in Spitzenstellungen, teils auch als Lehrer bzw. Professoren an deutschen und ausländischen Hochschulen. Seine geistige und künstlerische Ausstrahlung reichte innerhalb der Detmolder Hochschule jedoch stets auch weit über seine eigene Klasse hinaus. Sein überragendes Leitbild dient daher vielen anderen Hochschulangehörigen, die mit ihm in Berührung gekommen sind, als Orientierungsmaßstab.

Wenn Michaels neben seinem Lehramt, dem er immerfort zum überwiegenden Teil Zeit und Schaffenskraft widmete, bis heute eine so reichhaltige und obendrein erfolgekrönte Konzerttätigkeit aufrechterhalten konnte, so konnte dies unter anderem sicher nur dank seiner enorm schnellen Auffassungsgabe und seiner außergewöhnlichen instrumental Fähigkeiten geschehen. Seine Schüler bekommen es täglich zu spüren, wie er das Blattspiel selbst bei ausgefallensten schwierigen Werken in einer Weise beherrscht, die ein Üben fast ausnahmslos als überflüssig erscheinen läßt. Er kann sich daher ohne weiteres erlauben, die zu spielenden Werke, wie schon oft vorgekommen, erst unterwegs zum Konzert oder vor der Aufnahme eingehender anzusehen.

Schon in der Göttinger Zeit und erst recht hernach in Hamburg häuften sich neben dem normalen Orchesterdienst die solistischen und kammermusikalischen Konzertverpflichtungen. Erholungspausen gab es schon damals selbst während der Ferien so gut wie keine. Im Jahre 1946 gründete er das nach seinem Namen benannte Klavier-Trio, mit dem er als Pianist im Laufe der Jahre so ziemlich das gesamte dafür in Frage kommende Repertoire zur Aufführung brachte. Am Klavier begleitete und konzertierte er aber auch ständig in verschiedenen anderen Besetzungen in einer von ihm selbst inzwischen nicht mehr überschaubaren Vielzahl.

Ebenso unzählig sind seine Konzerte sowie Rundfunk- und auch Plattenaufnahmen, die er im Laufe der Jahre als Klarinettenist bestritten hat. An einzelnen Rundfunkanstalten dürften die von ihm bespielten Bänder ganze Regale füllen. Der Westdeutsche Rundfunk hat uns vor einiger Zeit in der Sendereihe „Internationale Solisten“ einige Kostproben der dort verwahrten Aufnahmen geliefert, ohne daß wir uns in der einstündigen Sendung auch

nur im entferntesten einen Überblick über das interpretatorische Gesamtschaffen dieses Künstlers machen konnten. Sein Repertoire umfaßt alle Epochen einschließlich einer Vielzahl zeitgenössischer Werke, darunter mehrere eigens ihm gewidmete Stücke.

In seiner Musizierpraxis nimmt auch das Dirigieren einen breiten Raum ein. Dabei steht im Mittelpunkt die Leitung der von ihm gegründeten Vereinigung „Detmolder Bläsersolisten“. Mit diesem Ensemble unternahm er neben einer großen Anzahl von Konzerten und ganzen Konzerttourneen innerhalb Deutschlands sowie in Italien und Frankreich auch mehrere Konzertreisen in die bedeutendsten Länder Asiens, Afrikas und Südamerikas. Dieses Ensemble setzt sich größtenteils aus ehemaligen Studierenden der Detmolder Musikakademie zusammen, die sich inzwischen in exponierten Positionen befinden. Die beträchtlichen Mühen und Umstände, die manche auswärtigen Mitglieder dieses Ensembles bei einzelnen Konzertveranstaltungen immer wieder bereitwillig auf sich nehmen, beweisen nicht nur die enge menschliche Verbundenheit mit Michaels, für sie gilt er stets auch als Garant für besondere künstlerische Höhepunkte.

Als Gastdirigent stand Michaels bereits mit dem Leipziger Gewandhausorchester in enger Verbindung, mit den Hamburger Symphonikern und mit verschiedenen Orchestern in Finnland. Im Herbst des vergangenen Jahres war er auch Gast des Hessischen Rundfunk-Symphonieorchesters in Frankfurt und leitete dort eine Aufnahme. Schließlich sollen auch die unvergesslichen Konzerte, die unter seiner Stabführung mit dem Detmolder Akademieorchester zustande gekommen sind, nicht unerwähnt bleiben.

Seine fortwährenden Bemühungen und Nachforschungen im Gesamtbereich der neuen und alten Musikkultur verdienen schon deshalb Aufmerksamkeit, weil dabei ein reges musikpflegerisches Wirken offenkundig wird. Das Augenmerk richtet sich sowohl auf das Neue, wobei ihm unter den neugeschaffenen Werken wohl kaum ein bedeutendes entgehen dürfte, als auch auf Entdeckungen zu Unrecht vergessener alter Meister. So hat er schon eine Vielzahl glanzvoller Instrumentalwerke, die der musealen Verstaubung anheimgefallen waren, aufgespürt und sie durch Heraus-

gabe der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Auf diese Weise ist nicht nur der Literaturbestand für Klarinette, sondern auch für andere Instrumente um manchen interessanten Beitrag bereichert worden.

Zu allgemeinen Fragen des Musiklebens, aber auch speziell zu Ausbildungsproblemen und zur Situation der Kulturorchester hat Michaels schon mehrmals ausführlich in Fachzeitschriften bzw. bei öffentlichen Vorträgen oder Podiumsgesprächen im Rundfunk Stellung bezogen. Dabei breitete er stets eine Menge prägnanter Beobachtungen aus und ging auch kritisch auf die musiksoziologischen Brennpunkte ein. Nach wie vor höchst aktuell ist seine in der Zeitschrift „Das Orchester“ vor einigen Jahren erschienene Abhandlung unter dem Stichwort „Innere Grundlagen des heutigen Orchestermusizierens und ihre Bedeutung für die Nachwuchsfrage“, wo er u. a. den gesamten Strukturbereich des Orchester- sowie auch des Ausbildungswesens in Deutschland einer realistischen Analyse unterzogen hat, die an Überzeugungskraft nichts vermissen läßt.

Dem Organ „Deutsche Orchestervereinigung“ gehört Michaels schon seit Jahrzehnten als ehrenamtliches Mitglied und Mitarbeiter der Zeitschrift „Das Orchester“ an. In Hamburg ist er außerdem vom dortigen Rundfunk-Symphonieorchester nach seinem Ausscheiden als aktives Mitglied zum Ehrenmitglied auf Lebenszeit ernannt worden. Im übrigen ist er auch Mitglied des „Deutschen Musikrates“. Aus mehreren anderen Gremien, in die er berufen worden war, hat er sich inzwischen nach und nach zurückgezogen.

Im außerberuflichen Bereich sucht er Ausgleich und Erholung durch Wanderungen und Ausflüge in die umliegenden Naturlandschaften Detmolds, und als Freizeitbeschäftigung ist weiterhin vor allem seine exzellente Kunst im Schachspielen hervorzuheben. Darüber hinaus interessiert er sich besonders für Sport, wobei seine Vorliebe dem Tennisspiel gilt. Im übrigen hat Michaels seinen außerordentlichen geistigen Fähigkeiten auf praktischem Gebiet und erst recht in handwerklichen Dingen eigentlich nichts Ebenbürtiges als Gegengewicht entgegensetzen. Dementsprechend beschränkt er sich meist auf das Notdürftigste. Das Versagen des Geschicks kann leicht schon beim Aufkleben einer Briefmarke eintreten. Noch unge-

wisser kann der selbsttätige Versuch verlaufen, an der Klarinette mal eine Schraube zu drehen. Nicht von ungefähr hat er auch das Autofahren nie gewagt oder sich nur an einfachen Hausgeräten nützlich zu machen versucht. Es wäre solcherlei Erwähnungen gewiß weniger Bedeutung beizumessen, würden sie nicht zugleich markante Züge

von Originalität aufweisen und somit zur Abrundung seines Wesensbildes beitragen.

Es ist hier sicherlich nicht der Anlaß gegeben, die unermeßlichen Verdienste dieser Persönlichkeit einer vollkommenen Würdigung zu unterziehen. Dank und Verehrung sind ihm jedoch – sicher auch im Namen vieler – gewiß. *Gerhard Albert*

KLEINE BEITRÄGE

Johann Christoph und Jacob Denner

Zwei Lebensbilder

Johann Christoph Denner war der bedeutendste deutsche Holzblasinstrumentenbauer seiner Epoche. Er war mitten im Zentrum eines musikalischen Stilwandels tätig, den er durch seine Arbeiten mit zu beeinflussen vermochte: dem neuerwachten Wunsch nach Darstellung höchst beseelten musikalischen Ausdrucks durch die Instrumente sowie dem beginnenden Instrumentalvirtuosentum, wenn man das verkürzt so formulieren darf. Dennoch ist über seine wahren Leistungen und seinen Lebensweg bis in die jüngste Vergangenheit hinein kaum Nennenswertes bekannt geworden. Er war bereits zu Lebzeiten hochberühmt. Instrumente aus seiner Hand wurden vom Nürnberger Rat gelegentlich hochgestellten Persönlichkeiten zum Geschenk gereicht, wie die zwei „franzesische Fletten“, die der Graf von Zollern 1694 erhielt – ein Novum, wenn man berücksichtigt, daß in früheren Zeiten höchstens wertvolle Blechblasinstrumente für diesen Zweck in Frage kamen. Und der Ruf, der Erfinder der Klarinette zu sein, dieses eines so seelenvollen Tones mächtigen Instrumentes, verlieh ihm einen geradezu volkstümlichen Nimbus, der ihn gar zum Titelhelden einer Oper werden ließ: Das Musikdrama „Der Klarinettenmacher“, nach einem Libretto von Georg Richard Kruse in Musik gesetzt von Friedrich C. Weigmann¹, spinnt um seine Person eine frei erfundene Handlung. Johann Christoph Denner war zur Legende geworden.

Heute lassen sich seine Verdienste für den Instrumentenbau ziemlich genau erkennen. Ausgehend von Anregungen, die er von dem französischen Instrumentenbau empfangen hatte (insbesondere von dem der Familie Hotteterre), war er mit einem ausgeprägten musikalischen Empfinden mit richtungweisend für die Entwicklung des neuen barocken Blockflötentypus, der ob seines modulationsfähigen und individuellen Klanges den musikalischen Vorstellungen seiner Zeit Genüge leistete und

daher rasche Aufnahme in die Musizier- und Orchesterpraxis fand. Dieser Typus wies nicht mehr die alte fast zylindrische Bohrung, sondern eine wesentlich engere und invertiert-konische auf, wodurch ein Gewinn an Obertönen, an erreichbarer Höhe und an Milde und Kantabilität des Klanges erzielt wurde. Die mehrteilige Bauweise erlaubte ein feineres Einstimmen des Instrumentes. Leichte Spielbarkeit und hervorragende Intonations- und Stimmungsreinheit machten besonders die Flöten Denners zu den gesuchtesten ihrer Zeit. Daneben verfertigte er als erster Meister in Nürnberg – und wie ein Vergleich mit anderen deutschen Städten zeigt, vermutlich als erster Meister in ganz Deutschland – Oboen. Wie in früheren Zeiten üblich, stellte er die Oboe in mehreren gleichgestaltigen Größen her: Sopran-Oboen, Alt-(Tenor-)Oboen; eine Tenoroboe und eine Oboe da caccia sind aus seiner Hand erhalten. Auf den Blockflöten- und Oboenbau gründete sich denn auch Denners Berühmtheit bei den Zeitgenossen. Darüber hinaus entstand in seiner Werkstatt eine breite Skala weiterer Holzblasinstrumente. Das Ständebuch des in Regensburg und später in Nürnberg ansässigen Kupferstechers und Buchhändlers Christoph Weigel von 1698 berichtet von Dulzian und Fagott (von beiden sind Exemplare erhalten), von Zink, Schalmei und Bomhard sowie von „besonderen Spatzier-Stäben, so man ebenfalls statt einer Flöte gebrauchen kan“, also von der erst hundert Jahre später so beliebten Stockflöte. Denners Experimentierfreudigkeit ließ ihn vermutlich auch zum Konstrukteur des Klappenchalumeaus, des unmittelbaren Vorgängers der Klarinette, werden. Aber die Klarinette in ihrer eigentlichen Gestalt, mit zur Stürze erweitertem Fußstück und einem zum Mundstück hinauf gerückten, zugleich verkleinerten dorsalen Klappenloch (zur Erleichterung des Überblasens), stammt nicht von ihm. Erste Exemplare sind aus der Hand seines Sohnes Jacob bekannt, dem hier möglicherweise ein „Erfinder“-Verdienst zukommt.

Johann Christoph Denner wurde 1655 in Leipzig als Sohn des aus Nürnberg zugewanderten Jägerhorndrehers Heinrich Denner geboren; sein Taufeintrag findet sich

¹ Klavierauszug Leipzig 1912 (Röder)

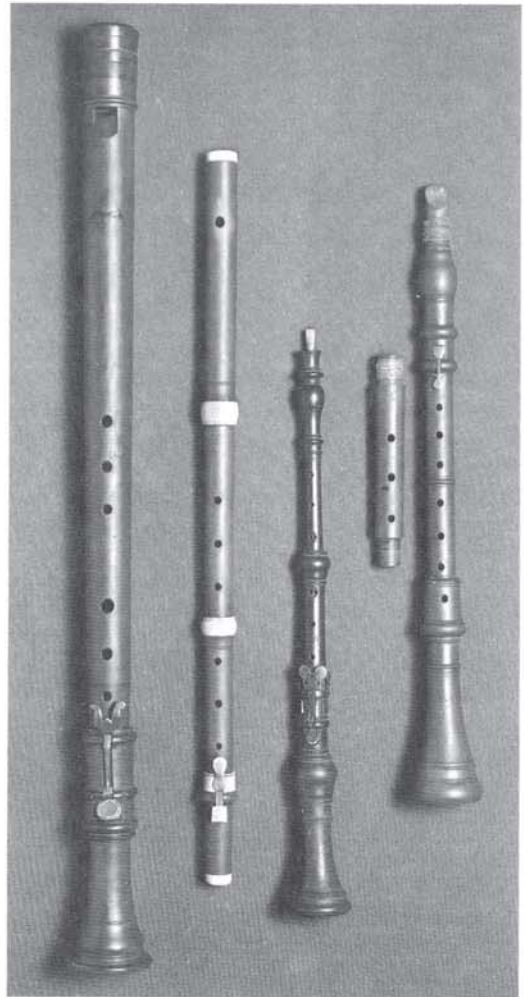
unter dem 13. August im Taufbuch von St. Nicolai. Einer seiner Paten war der Orgelbauer Christoph Donat, und bei ihm wird der junge Johann Christoph wohl auch die ersten Eindrücke vom Musikinstrumentenbau empfangen haben. Im Alter von elf Jahren kehrte er mit der Familie nach Nürnberg zurück. Er trat in die Werkstatt seines Vaters ein und erlernte das Handwerk eines „Wildruf- und Horndrehers“. Es ist dies ein nur in Nürnberg nachweisbares Gewerbe, eine Sonderform des Drechslerhandwerkes: Seine Aufgabe bestand in der Verfertigung von allerlei Gebrauchsgegenständen aus Horn, von Lockpfeifen für die Jagd und von Jägerhörnern, den sogenannten „Hifhörnern“. Bald nach Abschluß der Gesellenzeit, also um 1680, wandte sich Denner dann ausschließlich dem Holzblasinstrumentenbau zu. Er reparierte Instrumente für die Nürnberger Stadtpfeiferei und verfertigte selbst Blockflöten, die noch weitgehend dem hergebrachten Bautypus entsprachen. Zwei Baßblockflöten in den Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseums zu München (175 Mu.K. 32) und des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg (MIR 213) sind dafür schöne Beispiele.

Um 1684 kam er mit dem französischen Flötenbau in Berührung. Die dort empfangenen Anregungen führten ihn zur Weiterentwicklung des neuartigen barocken Flötentyps. Denner selbst weist auf diese Tatsache in einem Gesuch um das Meisterrecht an den Nürnberger Rat im Jahre 1696 eindrücklich hin. Dieses Gesuch, das er gemeinsam mit Johann Schell verfaßt hatte, hatte übrigens ein Jahr später den gewünschten Erfolg: Nachdem Denner bereits 18 Jahre über die vom Gesetz bestimmte Zeit hinaus als Geselle innerhalb des Handwerks gearbeitet hatte, erhielt er (und mit ihm Schell) 1697 das Meisterrecht „extraordinarie“ zugesprochen, das heißt außerhalb der von der Handwerksordnung vorgeschriebenen Reihenfolge und speziell für seinen Flötenbau. Es war dies eine ungewöhnlich hohe Auszeichnung seitens des Nürnberger Rates, die die Wertschätzung, derer sich Denner als hervorragender Vertreter des Nürnberger Handwerkerstandes bereits erfreute, hell beleuchtet.

In den ihm verbleibenden zehn Jahren hatte Denner unter anderem einige städtische Ehrenämter inne: so war er seit 1702 zum Gassenhauptmann im Barfüßer-Viertel bestellt und zwischen 1703 und 1706 zum Genannten des Größeren Rates berufen worden. 1707 war sein Lebensweg vollendet. Am 26. April wurde er als hochbegüterte und angenehme Persönlichkeit auf dem St. Rochus-Friedhof ehrenvoll zu Grabe geleitet.

Denner muß neben seiner handwerklichen Geschicklichkeit über hervorragende Gaben als Musiker verfügt haben. Weigel schreibt von ihm, daß er alle von ihm verfertigten Instrumente „sehr schicklich zu blasen“ gewußt habe. Denner selbst schätzte seine musikalischen Fähigkeiten als Voraussetzung für die Qualität seines

Instrumentenbaues sehr hoch ein. Auch das geht aus seinem Meisterrechtsgesuch hervor. Aber er war als Musiker Autodidakt und wird kaum je öffentlich musizierend in Erscheinung getreten sein.



Denner-Instrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Von links: Hohe Tenorblockflöte, auch „voice flute“ genannt (Joh. Chr. Denner); Querflöte mit auswechselbarem Mittelteil (Jacob Denner); Oboe (Joh. Chr. Denner); Klarinette (Jacob Denner).

Demgegenüber übte sein Sohn Jacob, nach ihm wohl der zweiterbühmteste barocke Flötenbauer Deutschlands, die Musik professionell aus. Jacob wurde am 3. August 1681 als das erste von neun Geschwistern in Nürnberg getauft und später in der Werkstatt des Vaters zum Wildruf- und Horndreher sowie zum Flötenbauer ausgebildet. In den Gehaltslisten des Rates erscheint er seit 1706 als Mitglied der städtischen Kapelle. Zunächst

„Expektant“, also (bezahlter) Anwärter auf eine Stadtpfeifer-Planstelle, durchlief er in den folgenden Jahren sämtliche Positionen bis hin an die Spitze der Stadtpfeiferei, die er von 1727 bis zu seinem Tode 1735 innehatte. Die Voraussetzung für diesen Werdegang war eine fundierte musikalische Ausbildung, die zum größten Teil in den Händen seines Patenonkels, des Stadtpfeifers Jacob Lang, gelegen haben mag.



(1) Sopranflöte von 1682
(Eisenach)

D

(2) Oboe (Venedig)



D

I



(3) Altflöte (Kopenhagen)



(4) Baßflöte (München)



D

Auch als Instrumentenbauer machte sich Jacob Denner in seiner Heimatstadt bald einen Namen. Er wurde vom Rat als Sachverständiger in Instrumentenfragen herangezogen, und er erhielt – wie ehemals sein Vater – das Meisterrecht „nach seiner Musical-Kunst“, also für den Bau von Holzblasinstrumenten, außerhalb der in seinem Handwerk gültigen Reihenfolge verliehen. Wann das geschah, ist nicht festzustellen, da die entsprechenden Akten verschollen sind. Es muß vor 1716 gewesen sein, da er in diesem Jahre in einem Schriftstück des Wildruf- und Horndreherhandwerks als Meister genannt wird. Wie sein Vater verfertigte Jacob mit Vorliebe Blockflöten und Oboen. Doch sind von ihm auch Querflöten und Klarinetten sowie ein Pommer und ein Fagott erhalten. Seine Instrumente zeichnen sich durch Klangschönheit, Intonationsreinheit und eine teilweise kunstvolle äußere Gestaltung aus: Das Royal College of Music in London bewahrt eine Elfenbeinflöte aus seiner Hand auf, deren Wülste in Kopf- und Fußstück mit wertvollen Ornamentenschnitzereien versehen sind.

Als Lieferant von Klarinetten wird Jacob erstmals im Jahre 1710 genannt. Im Auftrag des Rates stellte er in diesem Jahre eine Instrumentensendung für den General Johann Franz Graf von Grönsfeld zusammen. In der darüber ausgefertigten Rechnung erscheinen auch Klarinetten. Es ist dies das erstmalig, daß auf Nürnberger Boden diese Instrumente nachweisbar sind, und zugleich ist das Jahr 1710 das erste bisher bekannte für die Nennung von Klarinetten überhaupt. Es wurde schon erwähnt, daß möglicherweise in Jacob Denner der

„Erfinder“ dieses Instrumentes zu suchen ist. 1711 bezog auch die Stadt Nürnberg zwei Klarinetten für den Musikchor der Frauenkirche von ihm, die dann anlässlich einer Festmusik zu Ehren Kaiser Karls VI., die am 28. Januar 1712 (dem Karlstage) auf der „Ehrenpforte“ stattfand, erstmals in repräsentativem Rahmen eingesetzt wurden. Wie der vorhandene Bericht über die Besetzung des Orchesters vermuten läßt, hatten sie zunächst noch eine weitgehend trompetenmäßig („clarin“-mäßig – entsprechend ihrem Namen) geführte Partie zu blasen. 1713 erhielt auch die Instrumentenkammer der Sebalduskirche zwei Klarinetten aus Jacob Denners Hand.

Damit sind die nennenswerten überlieferten Ereignisse aus dem Leben des „Stadtmusicus“ bereits genannt. Man kann annehmen, daß er im Auftrag der Stadt Nürnberg oder in eigenem Interesse intensive persönliche Kontakte zu auswärtigen Handelspartnern pflegte. Eine Instrumentenrechnung für „Ihro Hochwürden und Gnaden Herrn Prälaten zu Closter Götweig“ aus dem Jahre 1720 läßt ohne weiteres diesen Schluß zu. Daß er als Instrumentenbauer sehr fleißig war, bezeugt die große Zahl der von ihm in verschiedenen Sammlungen erhaltenen Exemplare.

Im Alter von 54 Jahren erlag Jacob Denner in seinem Hause in der Neuen Gasse am Spitalkirchhof einer Schwindsucht. Am 22. August 1735 wurde er auf dem Johannis-Friedhof zur letzten Ruhe gebettet. Seine Werkstatt führte der Flötenbauer Johann Wilhelm (II) Oberlender weiter.

Ein Wort zur Signierung der Instrumente durch die beiden Meister sei zum Schluß noch angefügt, da die Zeichen wegen der großen Ähnlichkeiten miteinander in früheren Zeiten oftmals verwechselt wurden. Johann Christoph zeichnete meist mit I.C. DENNER in einer Schriftrolle, darunter als Attribut D (1) oder DI (2). Jacob zeichnete stets mit I. DENNER in einer (derjenigen des Vaters gleichgestalteten) Schriftrolle, darunter als Attribut eine von den Initialen ID flankierte Tanne (3). Bei fehlender Deutlichkeit der Buchstaben im Schriftband kann diese Tanne als eindeutiges Unterscheidungsmerkmal dienen. Johann Christoph signierte darüber hinaus in besonderen Fällen, und zwar – soweit bekannt – nur bei wertvollen Elfenbeininstrumenten, mit einem „Schlingmonogramm“, den normal- und spiegelbildlich ineinander verschlungenen Namensinitialen ICD (4).

Ekkehart Nickel

Suche Oboe

(Mitte 19. Jahrhundert, helles Holz,
Zwiebelkopf, ausladender Becher)

Ausführliche Angebote unter Kennziffer TIBIA 1779/79

MUSIK FÜR BLÄSER

Bach, J. Chr.

Concerto für Fagott und Orchester
Es-Dur. Klavierauszug DM 11,-

Concerto für Fagott und Orchester
B-Dur. Klavierauszug DM 10,-

Bakki, J.

Sospiri e Gridi für Flöte und Schlagzeug.
Spielpartitur DM 6,-

Bántai/Kovács

Tonleiterschule für Flöte Bd. 1
(Unterstufe) DM 8,-

Beethoven, L. van

Adagio für eine Spieluhr für Flöte
(Oboe) und Klavier DM 5,-

Borsody, L.

Shavings. 9 Stücke für Fagott solo
DM 7,50

Dittersdorf, C. Ditters von

Andantino aus der Sinfonia in D für
Oboe (Flöte) und Streicher
(Klavier). Klavierauszug DM 5,-

Dubrovay, L.

Sequence für Blockflöte oder ein
anderes Holzblasinstrument und
Synthesizer DM 4,-

Gariboldi, G.

30 leichte und fortgeschrittene
Flötenstudien DM 8,-

Lang, I.

Solo für Baß-Flöte DM 3,50

Meizl, F.

Drei Bagatellen für Klarinette
DM 3,-

Soproni, J.

Monologue für Klarinette solo
DM 3,-

Szokolay, S.

Sonate für Flöte solo DM 5,-

Weiner, L.

Zwei Sätze für Klarinette und
Klavier DM 6,50

Aus der Reihe: Musik für Anfänger:

Flötenmusik für Anfänger

Bd. I/II (Bántai)

Flötenmusik für Fortgeschrittene

(Bántai/Kovács)

Flötenduos für Anfänger

(Csupor)

Blockflötenmusik für Anfänger

(Czidra)

Oboenmusik für Anfänger

(Szeszler)

Oboenduos für Anfänger

(Szeszler)

Klarinettenmusik für Anfänger

(Kuszing)

*Klarinettenmusik
für Fortgeschrittene*

(Kuszing)

Preis je Heft DM 10,-



Editio Musica Budapest

(In Deutschland vertreten durch: Boosey & Hawkes, Bonn)

Ungeachtet der Überlieferung, daß Flöten aus Glas schon im 16. Jahrhundert bekannt waren¹, erfolgte ihr bewußter Einsatz in neuerer Zeit erstmals zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Die Idee, Kristallglas im Flötenbau anzuwenden, stammte und wurde praktisch umgesetzt von dem aus Langres in Mittelfrankreich kommenden Uhrmacher *Claude Laurent*; er legte sein neues Instrument 1806 in Paris zur öffentlichen Begutachtung vor, zeigte es gelegentlich der Pariser Industrieausstellung jenes Jahres und nahm schließlich ein Patent für seine Erfindung.

Der von einer Kommission des Kaiserlichen Konservatoriums in Paris erstattete Bericht über die neue Flöte fand soviel Beachtung, daß darüber für deutsche Leser im Weimarer „Journal des Luxus und der Moden“² folgende Notiz erschien:

Laurent's Flöte von Glas

Eine Commission aus den Mitgliedern des kaiserlichen Conservatoriums der Musik hat die von dem Uhrmacher *Laurent* (aus Langres, jetzt in Paris, Quai de Gevres, Nro. 22. wohnhaft) verfertigte Flöte von Krystallglase mit anderen bisher üblichen, vorzüglichen Flöten verglichen. Die Proben wurden bei verschiedenen Graden der Temperatur – von 5 bis 6 Grad über dem Nullpunkte des Reaumurschen Thermometers bis zu der stärksten Hitze eines Kaminfeuers – angestellt, und es ergab sich, daß das gläserne Instrument keine Veränderung des Tons, selbst bei dem schnellsten Wechsel der Temperatur von der Wärme zur Kälte, und eben so wenig bei dem allmählichen Uebergange von dem einen zu dem anderen Extrem erlitt. Diese Probe können Flöten von Holz oder Elfenbein nicht ertragen; wenn man nicht wagen will, sie springen zu sehen. Außerdem ändern sie dadurch ihren Ton beträchtlich.

Bei fernerer Untersuchung der Eigenschaften dieser Flöte fanden die Commissaire:

- 1) daß sich Hr. *Laurent's* Flöte leichter spielen ließ, ob sie gleich etwas schwerer zu halten ist, als andere Instrumente dieser Art;
- 2) daß sie zwar kein größeres Volumen von Tönen giebt, als hölzerne oder elfenbeinerne Flöten, aber die Töne lebhafter, reiner und gleichförmiger ausspricht;
- 3) daß die Klappen viel vollkommener gearbeitet waren, als bei den Instrumenten dieser Art von den berühmtesten Künstlern.

Bei Erwägung des anscheinenden Nachtheils, den die größere Schwere dieser Flöte zuzieht, erkannte die Commission, daß dieser sogleich verschwinden würde, wenn man sich daran gewöhnte, ein schwereres Instrument zu halten, als bisher. Außerdem zeigte Hr. *Laurent* die Möglichkeit, das Gewicht seiner Flöte bis auf das von den schwersten Hölzern, aus denen Flöten gemacht werden, zu vermindern, ohne den übrigen Eigenschaften der Flöte zu schaden.

Nach dieser Vergleichung der Glasflöte mit den besten bisherigen Flöten, glaubte die Commission zu fernerer Verfertigung der ersteren, sowohl wegen der Vervollkommnung der Flöte überhaupt, als wegen des Mechanismus der Glasflöte im Besonderen, aufzumuntern zu müssen.

Der vom 14ten Mai d. J. datirte Bericht über diesen Gegenstand ist von den Inspectoren *Gossec*, *Mehul* und *Cherubini*, den Professoren *Wunderlich*, *Ozi*, *Lefevre*, *K. Duvernoy*, *Sallantin* und *Delcambre* und dem Director des Conservatoriums *Sarete* unterschrieben.

Auf der Pariser Industrieausstellung von 1806 zeigte *Laurent* als erster Blasinstrumente; ihm wurde eine Silbermedaille zuerkannt. Die Jury bemerkte, daß der Klang der Flöte durch das neue Material keine (negative) Veränderung erfahren habe – das Instrument würde seine Gleichheit auch bei atmosphärisch verschiedenen Beanspruchungen behalten³.

Die französische Patentschrift No. 236 vom 21. November 1806 gibt Auskunft über Problemverständnis und -lösung des Erfinders. Sie hat folgenden Wortlaut in deutscher Übersetzung:

Patent für fünf Jahre auf eine Kristallflöte
Herrn *Laurent*, Uhrmacher zu Paris

Nachdem ich lange nach Möglichkeiten gesucht hatte, der Veränderung abzuhelfen, die Flöten durch Luftfeuchtigkeitsunterschiede in bezug auf verschiedene Töne erfahren, und weil ich den Tönen dieses Instruments zugleich Klarheit und perfekte Reinheit geben möchte, habe ich, sagt der Autor, im Kristallglas ein Material gefunden, das geeignet ist, den Klängen Süße und Reinheit, den Tönen Stabilität und dem Instrument die ansprechende Form und Leichtigkeit zu geben, die ich mir wünschte.

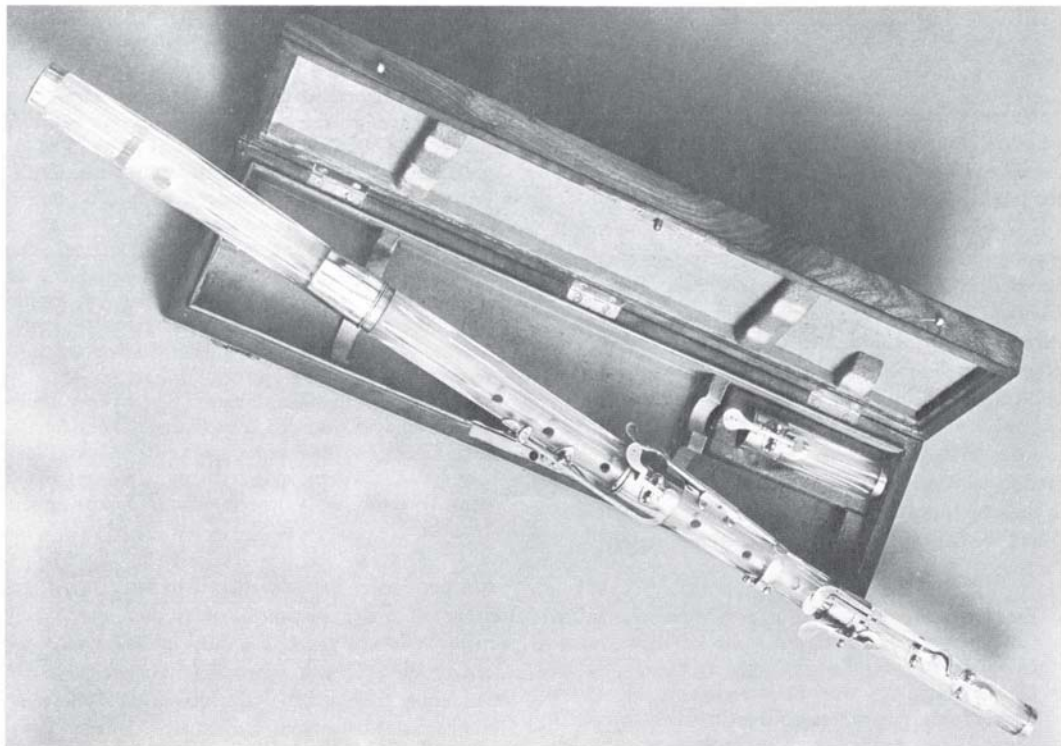
Man weiß, daß alle Instrumente aus Holz oder Elfenbein durch Luft- oder Atemfeuchtigkeit verquellen, und daß sie austrocknen und manchmal auch reißen, wenn sie in trockener Luft lange Zeit unbenutzt bleiben. Im Gegensatz dazu bewahrt Kristallglas, unbeeinflusst von den Auswirkungen der Feuchtigkeit, immer seine Maße und verfügt neben der Unveränderlichkeit über Elastizität, die das Instrument klangvoller und müheloser spielbar macht.

Die Bearbeitung dieses Materials bot Schwierigkeiten, die überwunden werden mußten. Man hat sogar

¹ D. C. Miller: Flutes of Glass. In: The Flutist, Asheville, N. C., Juni 1925, S. 151

² Ausgabe Juni 1806, S. 385/386

³ C. Pierre: Les Facteurs d'Instruments de Musique . . . Paris 1893, S. 295



*Kристаллglasflöte mit Etui, 1815, Cl. LAURENT, Paris
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg MI 410, Leihgabe Karl Venzke*

Mittel gefunden, um das Instrument in seiner Spielweise noch perfekter zu machen.

Mehrere Instrumente wurden gebaut, bestehend aus vier Rohrteilen, leicht zusammensetzen und auseinandernehmen durch eingelassene silberne Hülsen, welche an Festigkeit nichts zu wünschen übrig lassen, weil deren Enden sich keinesfalls abnutzen. Diese Flöten unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Form in nichts von denen der renommiertesten Hersteller. Lediglich zwei auswechselbare Teile (Mittelstücke) genügen für den Gebrauch: das höhere (= das für die höhere Stimmung) braucht fast niemals ausgewechselt zu werden.

Die Klappen sind am Instrument kunstreich und solide mit kleinen Schrauben angebracht. Ihre Scharniere aus gehärtetem und poliertem Stahl, befestigt mit einer Schraube aus gleichem Material, leisten ihren Dienst mit Leichtigkeit und können sich nie spürbar abnutzen. Die Federn sind länger als bei gewöhnlichen Flöten, um ihnen mehr Elastizität zu verleihen und Brüche zu verhindern.

Laurent spezialisierte sich nach seiner Erfindung völlig auf die Herstellung von Kristallglasflöten. Bis jetzt sind über 40 erhaltene Instrumente aus seiner Werkstatt bekannt. Die meisten seiner Flöten tragen die Jahreszahl ihrer Herstellung. Als Schüler von Laurent (dessen

Lebensdaten bis jetzt nicht näher bekannt sind) arbeitete bis etwa 1874 in Paris J. D. Breton; er baute – stets eigenhändig – Instrumente aus Kristallglas, aber auch aus Holz⁴.

II

Eine aus dem Jahr 1815 stammende Kristallglasflöte von Laurent zeigt unsere Abbildung. Das Instrument ist als Leihgabe des Verfassers im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg ausgestellt; dem Erwerbungsbericht sei folgende Beschreibung entnommen⁵:

QUERFLÖTE. Inv. Nr. MI 410. L. mit D-Fuß 61,9 cm, L. Kopf 21,4 cm. L. Mittelstück 16,8 cm, L. Herzstück 14,5 cm, L. D-Fuß 9,2 cm, L. C-Fuß 14,35 cm; Abstand vom Mittelpunkt des Mundlochs bis Fußende bei D-Fuß 54,2 cm; Dm. bei Mundloch 2,05 cm, Dm. Anfang Mittelstück 1,97 cm, Dm. Ende Mittelstück 1,51 cm, Dm. Ende Herzstück 1,24 cm, Dm. Ende D-Fuß 1,5 cm, Dm. Ende C-Fuß 1,04 cm, Dm. Mundloch 1,04:0,83 cm. Am unteren Ende des

⁴ Wie 3, S. 314

⁵ 'Neuerwerbungen des Germanischen Nationalmuseums 1972' (Sonderdruck), S. 186; Text von J. H. van der Meer

Kopfes Silbertülle mit eingravierter Signatur: Laurent à Paris 1815. Breveté. – Kristallglas in vier Stücken mit D- und C-Fuß. Alle Stücke sind kanneliert. Silbertüllen am Ende des Kopfes sowie am Anfang des Herzstücks und der Fußstücke. Am Kopfende ebenfalls Verlängerungsrohr aus Silber. Die Zapfen haben Silberfutter und Fadenbelag. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Stücken sind durch Bajonettverschlüsse gesichert. Am oberen Ende des Kopfes und an den Fußenden Silberzwingen. Abschlußkappe aus Bergkristall mit Silberfassung, in die Zwinge am oberen Kopfende geschraubt. Ovale Mundloch. Die Silberklappen haben runde, leicht gewölbte, lederbelagte Deckel und angenietete Stahlblattfedern. – C-Fuß: c' offen für r. 4. Hebel liegt über dem von cis'. Gelenkklappe. Lagerung oben in Kapsel, unten in Kugeln auf Fußplatte. cis' offen für r. 4. Gelenkklappe. Lagerung wie c'. – C- und D-Fuß: dis' geschlossen für r. 4. Gelenkklappe. Lagerung in Kugeln auf Fußplatte. – Herzstück: f' geschlossen für r. 3. Deckel an Querhebel gelötet. Lagerung in Kugeln auf Fußplatte. f' geschlossen für l. 4. Deckel an Hebel gelötet. Lagerung in Kapsel mit Fußplättchen. gis' geschlossen für l. 4. Deckel an Hebel gelötet. Lagerung in Kugeln auf Fußplatte. – Mittelstück: b' geschlossen für l. D. Deckel an Hebel gelötet. Lagerung in Kugeln auf Fußplatte. c²-geschlossen für r. 1. Deckel an Hebel gelötet. Lagerung in Kugeln auf Fußplatte. Zusätzliche Geleitkapsel. – Mahagonifurnierter Kasten mit wappenförmigen Messingeinlagen auf dem Deckel und beim Schloß.

III

Über Gebrauch und Verbreitung der Kristallglasflöten ist nicht viel bekannt. – 1808 wird berichtet, daß der Pariser Flötist Dubois ein Konzert in Amsterdam gab⁶; „er bediente sich dabei der vor Jahr und Tag in Paris erfundenen Flöte von Krystall, und man muß gestehen, daß der Ton dieses Instrumentes ausgezeichnet rein und gleich ist. Hier scheint es sich auch schon allmählich einzuführen“.

Im Jahrgang 1824 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung heißt es von dem Züricher Liebhaberflötisten Bürkly, daß er eine Kristallglasflöte benutzen würde⁷.

Soweit bisher bekannt, hat die Kristallglasflöte nur in einem Unterrichtswerk von Wunderlich besondere Berücksichtigung gefunden⁸. Unter der Überschrift „De la Flöte de Cristal“ bemerkte er dieses (Original in französischer Sprache):

⁶ In Allgemeine Musikalische Zeitung, Juni 1808, S. 598
⁷ Seite 402; Joh. Georg Bürkly (1793–1851 Zürich) wurde als Widmungsempfänger von Th. Boehm's op. 11 titulierte als „Lieutenant-Colonel, Membre du gr. conseil et Vice-President de la Societe de Musique a Zurich“
⁸ J. G. Wunderlich: PRINCIPES . . . Pour la Flöte, . . . Paris (ca. 1815), S. 19

Diese Flöte verdient besonderes Lob, da sie den Vorteil hat, Temperaturschwankungen nicht unterworfen zu sein. Zu dieser seltenen Eigenschaft, die sie in gewisser Weise über die Holzflöten stellt, kommen weitere nicht weniger wertvolle hinzu: Schönheit und Gleichmäßigkeit des Tones. Die einzige Unbequemlichkeit, die Amateure scheuen könnten, liegt im Gewicht des Instruments, doch versichert der Spieler, daß man sich daran gewöhne. Indessen werden sie sich durch Erfahrung selbst überzeugen.

In tonlicher Hinsicht boten die Kristallglasflöten wohl kaum einen außergewöhnlichen Vorteil – sie gaben gleiche Möglichkeiten wie andere gute zeitgenössische Instrumente. Ihre Anfertigung war schwierig und risikoreich – deshalb mußten sie sehr teuer werden. Aber schön im Aussehen, mit hoher Präzision in der Verarbeitung und von vornehmer Seltenheit im Gebrauch waren sie Instrumente mit aristokratisch anmutendem Geltungsnutzen. Wer sich heute eine Platinflöte hält, der wäre vor 150 Jahren sehr wahrscheinlich Kunde bei „Mr. Laurent, Horloger et Mechanicien à Paris“ gewesen.

Karl Ventzke

Mehrklangrealisation mit Fagott und Basson

Zur Problematik einer neuen Technik

Zieht man die Tatsache in Betracht, daß jeder Fagottist und Bassonist schon einmal einen Mehrklang, also mehrere Töne gleichzeitig, mit seinem Instrument realisiert hat, wenn auch ungewollt und meist ohne sich des Ereignisses bewußt geworden zu sein, so erscheint zunächst die Mehrklangtechnik keineswegs als Novität.

Da mißlingt ein geplanter Ton, weil Lippen- und Blasdruck nicht in Relation zu Rohr- oder Luftsäulenschwingung im Schallstück standen, sei es, daß ein Ton der tiefen Lage mit zuviel, einer der hohen Lage mit zuwenig Druck angeblasen wurde, daß ein Fingerloch

Musikhaus Finger-Haase

VERKAUF + VERSAND · vorm. F. UPMANN

Langerbeinstraße 3
 3101 Nienhagen/Celle
 Tel. 051 44 / 2232



Versand von
 Blockflöten, Noten und
 Orffinstrumenten

Große Auswahl –
 schnelle Lieferung

Inh. Helga-M. Finger-Haase
 Staatl. gepr. Musikpädagogin
 Rhythmik · Blockflöte · Klavier

nicht korrekt gedeckt oder aufgrund eines mechanischen Defektes die Luftsäule nicht geschlossen war. Ein abstrakter Klang wurde hörbar, abstrakt, weil in der tradierten Praxis unbekannt, geräuschhaft-komplex, pulierend, vielleicht auch sehr „harmonisch“, wenn auch schwer identifizierbar, geheimnisvoll irisierend. Das Spektrum ist weitgefächert. Es hieße jedoch das Problem verniedlichen, wollte man die Mehrklangtechnik als das Ergebnis zufälliger Fehldispositionen sehen, wenn auch nicht bestritten werden kann, daß bei der Entdeckung multiphoner Klänge der Zufall Pate gestanden hat.

Soll diese Technik fundamntiert werden, so sind folgende Aufgaben zu lösen:

1. Es muß eine Systematik zur Realisierung von Mehrklängen gefunden werden.
2. Jeder Fagottist und Bassonist muß in der Lage sein, mit einem bestimmten Griff auf *seinem* Instrument, mit *seinem* Rohr und *seiner* Blaskompetenz den nämlichen Mehrklang zu realisieren. Das heißt, die Mehrklangrealisation muß allen Zufälligkeiten entzogen werden.
3. Jeder Mehrklang muß nach Struktur und Charakter in vorbestimmte Kategorien einzuordnen sein.

Voraussetzungen für die Lösung dieser Aufgaben sind:

1. Hörbereitschaft des Musikers für Klänge, die bisher weitgehend unbekannt waren. (Die musikalische Entwicklung der fünfziger und sechziger Jahre, nicht zuletzt elektronische Musik, haben unser Klangempfinden wesentlich in dieser Richtung geschult.)
2. Beherrschung des Instruments, und das bedeutet in diesem Fall nicht nur die Fertigkeit manuellen „Begreifens“ der Mechanik, der Disposition von Lippen- und Blasdruck in verschiedenen Lagen, sondern darüber hinaus Kenntnis zu besitzen von mechanischen Vorgängen *am* Instrument, die zu bestimmten physikalischen Zuständen *im* Instrument führen.
3. Kenntnis der fünf Prinzipien, die zur Mehrklangrealisation führen.
4. Eine intensive Beschäftigung mit den neuen Klängen dahingehend, daß der Klang allein vom Griff, Ansatz und Blasdruck her gehörmäßig vorbestimmt werden kann.
5. Durchführung von Tests der Beständigkeit und Realisierbarkeit (Schwierigkeitsgrad) eines Klanges durch Wechsel des Rohres, des „S“-Bogens und eventuell des Instruments mit solchen anderer Herstellerfirmen.
6. Die Möglichkeit, jeden Klang vom „Blasgefühl“ her in seinem Charakter adäquat identifizieren zu können.

Meine Erfahrung mit Mehrklangtechniken reicht mehr als dreißig Jahre zurück, also in eine Zeit, wo man um

Tonalität und Atonalität stritt, wo „Spaltklänge“ nicht interessierten. Damals zeichnete ich neue Klänge mit Hilfe einer Griffchrift auf (Symbole, die unter das Notensystem zu setzen sind), die ich Ende der sechziger Jahre zur „Bassonographie“ hin entwickelte. Es entstand eine Griffchrift, die für Fagott und Basson gleichermaßen Gültigkeit hat, das heißt, der Bassonist kann auf den ersten Blick erkennen, ob er eine Griffanweisung, die für den Fagottisten bestimmt ist, mit der andersgestalteten Mechanik des Bassons nachvollziehen kann und umgekehrt.

Die Entwicklung meiner „Bassonographie“ fällt in die Zeit, als Bruno Bartolozzi sein Buch „New Sounds for Woodwinds“ veröffentlichte, ein aufsehenerregendes Buch, wenn auch – wie die Praxis erweist – mit heißer Feder geschrieben, weil es – und ich beziehe mich nur auf die Anweisungen für Fagottisten – nur wenig von dem hält, was es verspricht. Das Primat kann Bartolozzi jedoch nicht abgesprochen werden, neue Perspektiven eröffnet und Anstoß gegeben zu haben, neue Techniken für Holzblasinstrumente mindestens zu überdenken.

Bezeichnend erscheint mir, daß es ein Fagottist war, Sergio Penazzi, erster Fagottist am Teatro alla Scala und Lehrer am Mailänder Konservatorium, der Herrn Bartolozzi 1960 zeigte, wie Mehrklänge auf dem Fagott geblasen werden können, und der damit die Anregung zur Erforschung dieser Techniken und schließlich den Anstoß für die Publikation Bartolozzis gab. Sergio Penazzi hat sich größte Verdienste um die Entwicklung neuer Techniken erworben, und man wird meine Erschütterung verstehen, als ich im Frühjahr 1979 vom Tode dieses Kollegen erfuhr.

Die „Bassonographie“ ermöglicht nicht nur eine Systematisierung sämtlicher mit Fagott und Basson möglichen Griffe, sondern zeigt darüber hinaus weitgehend den Zustand im Schallstück des Instrumentes. Damit ist die Voraussetzung gegeben, alle theoretischen Möglichkeiten sowohl zur Veränderung von Einzeltönen als auch zur Realisierung von Mehrklängen systematisch darzustellen. (Siehe: „Bassonographie.“ Zur Problematik einer Griffchrift für Fagott und Basson. TIBIA 2/77, S. 275 ff.) Bei diesem theoretischen Vorgehen wird nicht nur offensichtlich, daß sich Einzeltöne auf dem Fagott und Basson mehrmals anders greifen und somit in ihrer Klangfarbe verändern lassen (bei Ton A = 110 Hz: 279 Möglichkeiten), sondern auch, daß es nahezu 1000 (eintausend) theoretische Möglichkeiten gibt, Mehrklänge mit dem Fagott zu erzeugen, deren Klangfarbenveränderungen nicht mitgerechnet. (Diese Zahl reduziert sich etwas beim Basson.)

In der Praxis habe ich mich bei Veränderungen von Einzeltönen auf fünf Klangtypen beschränkt. Bei der Eruiierung sämtlicher theoretischer Möglichkeiten zur Realisierung von Mehrklängen fand ich 341 multiphone

Klänge. Selbstverständlich kann nicht ausgeschlossen werden, daß anderen Fagottisten mehr oder weniger Klänge gelingen, ein Umstand, den ich nicht für ausschlaggebend halte. Wichtig erscheint vielmehr, daß jeder Fagottist den von ihm realisierten Mehrklang orten, d. h. in vorgegebene Kategorien einzureihen versteht.

Eine Ordnung nach Grifftypen bietet sich durch die „Bassonographie“ an. Es ergeben sich Mehrklangketten und Reihen. Weitaus schwieriger erweist sich der Versuch, Mehrklänge nach ihrem Charakter zu ordnen. Subjektives Klangempfinden stellt uns bei dem Versuch einer Kategorisierung vor nahezu unüberwindliche Barrieren. Es hat daher den Anschein, als könnten nur elektronische Analysen auf diesem Gebiet weiterführen.

Nach mehreren Versuchen mit unbefriedigenden Ergebnissen habe ich mich schließlich an Professor Leipp gewandt, den Leiter des akustischen Labors an der Universität Paris, der mir seine volle Unterstützung für meine Forschungsarbeit zusagte. Dabei ergab sich die Verbindung zum „Centre Georges Pompidou“ bzw. IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), wo alle technischen Voraussetzungen gegeben sind, exakte Klanganalysen durchzuführen. Eine Publikation dieser Ergebnisse ist für 1980 vorgesehen.

Meine Arbeit wäre jedoch einseitig, sollte sie sich nur auf jene Erfahrungen beziehen, die ich persönlich gemacht habe. Um sie auf eine möglichst breite Basis zu stellen, wäre es vielmehr notwendig, daß mehrere Fagottisten, die an der Problematik „Mehrklangrealisation mit Fagott und Basson“ interessiert sind – und an

jene Kollegen wende ich mich auf diesem Wege –, sich mit mir gemeinsam mit dieser neuen Technik auseinandersetzen, um von der Praxis her zu Erkenntnissen zu gelangen, welche uns die Maschine allein nicht vermitteln kann.

Mehrklangrealisation – wozu?

In Wechselbeziehung haben Komponisten und Instrumentalisten, und letztere wiederum mit Instrumentenherstellern, zu jeder Zeit die musikalische Entwicklung vorangetrieben. Komponisten stellten technische Anforderungen an den Interpreten, die zur mechanischen Weiterentwicklung der Instrumente führten (Heckel-Fagott) und umgekehrt dem Komponisten neue instrumentale Möglichkeiten boten. Vom „Wohltemperierten Klavier“ bis zum Glissando der Klarinette wären hier unzählige Beispiele anzuführen, welche diese Wechselbeziehungen beweisen.

Die musikalische Entwicklung der jüngsten Zeit stellt uns vor die Aufgabe, eine neue Klangwelt zu erforschen, sie überblickbar zu machen, um sie zu beherrschen. Sie fordert vom Interpreten, über das bloße Erfüllen von Vorgefertigtem hinauszugehen und manches zu leisten, was ehemals dem Komponisten vorbehalten war. Der Interpret wird zum Miterfinder, Mitgestalter, und dies setzt neue Kenntnisse vom gesamten Instrument und dessen Möglichkeiten voraus. Ziel neuer Techniken sollte es sein, nicht nur neue Klänge, nicht nur neue Klangfarbenkombinationen hervorzubringen, sondern klar strukturierte Klangkomplexe anzubieten, die nach mechanischer und psychologischer Analyse dem Komponisten zur Verfügung stehen.

Heinz Riedelbauch

Im Bleidenberg 15, 5400 Koblenz 1

BERICHTE

Meister des Saxophons: Sigurd M. Rascher

Das Rascher-Saxophon-Quartett gastierte im Februar 1979 in der Bundesrepublik Deutschland, der Schweiz, den Niederlanden und in der Tschechoslowakei. Sigurd Manfred Rascher, der dieses Ensemble 1969 mit seiner Tochter Carina, Linda Bangs und Bruce Weinberger gründete, gab am 15. Februar beim Besuch der saxophonhistorischen Sammlung Karl Ventzke ein Interview, aus dem die folgenden Fragen und Antworten stammen.

Ventzke: Herr Rascher, wie wurden Sie vor etwa 50 Jahren Konzertsaxophonist?

Rascher: Ich hatte bei Dreisbach in Stuttgart Klarinette studiert, konnte aber mit diesem Instrument nichts verdienen. „Dem Zwang gehorchend, nicht dem eig'nen

Triebe“, fing ich an, Saxophon zu spielen, um in einer Tanzkapelle mitzumachen. Als das ein paar Jahre so ging, wurde ich damit immer unzufriedener. Ich begann ganz grimmig auf dem Saxophon zu üben und fand allmählich, daß es doch mehr Möglichkeiten hatte, als man ihm gewöhnlich zuschreiben mochte. In der Tanzkapelle spielte ich während der Pausen Extrastücke, aber schließlich paßte mir diese ganze Spielerei nicht mehr, und ich gab in Berlin Unterricht als Werklehrer. Wenn in der Philharmonie für ein modernes Orchesterwerk ein Saxophonist gebraucht wurde, dann holte man mich . . . Einmal dirigierte Edmund von Borck ein eigenes Werk, in dem ein Saxophon vorkam. Ich fragte den Dirigenten: „Ist es Ihnen nicht mal eingefallen, ein Konzert für Saxophon zu schreiben?“ Das verwunderte ihn zunächst sehr. Aber ich spielte ihm vor, und kurze Zeit darauf ließ er mich wissen: Ihr Konzert ist fertig. Das war 1931. Es



*Sigurd M. Rascher
im Kreise seiner
(Saxophon-),„Familie“*

wurde bald von der Jury für das Allgemeine Deutsche Tonkünstlerfest in Hannover ausgewählt. Dort spielte ich im Sommer 1932 die Uraufführung. Es war ziemlich ungewöhnlich! Und um Borcks Konzert bald in Berlin zu bringen, setzte die Philharmonie im Oktober 32 ein Extrakonzert an, das Eugen Jochum dirigierte. Noch einmal spielte ich es auf Hermann Scherchens musikalischer Arbeitstagung in Straßburg im Sommer 33. Dann kam Hitler. Darum folgte ich der Einladung des dänischen Flötisten Johan Bentzon, den ich in Straßburg getroffen hatte, nach Kopenhagen zu kommen; sehr bald wurde ich gebeten, am königlich dänischen Konservatorium Saxophon zu unterrichten. Ich unternahm Konzertreisen durch ganz Europa . . . 1938 war ich in Australien und Tasmanien . . . 1939 verlegte ich meinen Wohnsitz in die USA.

Die Zahl der Ihnen gewidmeten Saxophon-Kompositionen geht weit über 100. Wie war es Ihnen möglich, ein so produktiver Anreger zu sein?

Die Formulierung ‚Anreger‘ ist sehr gut, denn ich habe selbst nicht komponiert, und ich habe nicht beauftragt. Das fing etwa 1928/29 an . . . Helmut Bornefeld war ein Mitsstudent, er hat mir damals schon kleine Stücke für Saxophon solo komponiert. Das kam nur, weil ihm gefiel, was ich ihm vorspielte. Ich versuchte schon damals, Musik für Saxophon allein zu kultivieren. Als ich nach

Berlin kam, gab es viele andere Komponisten, die ich interessieren konnte. So schrieb mir z. B. Paul Hindemith ein Konzertstück für zwei Alt-saxophone – erst 1960 hatte ich einen Partner für diese Komposition: meine Tochter Carina. – Ich habe den Komponisten nie gesagt: Hier hast Du Geld, jetzt schreib was. Es ergab sich einfach so. Ich habe nie versucht, Begeisterung durch Geld zu ersetzen, es war immer ein freies Verhältnis.

Gibt es einen amerikanischen und einen französischen Saxophonstil?

Da ist etwas dran. Ihre Gegenüberstellung kommt mir aber nicht ganz realistisch vor, das gibt es auch bei Flöte und Trompete. Kennzeichnend mag für die Franzosen mehr die virtuose Brillanz, weniger die melodiose Ausdrucksstärke sein. Das aber war von Anfang an mein Hauptinteresse: das Element in der Musik, welches eigentlich nicht durch die akustisch-materiellen Bestandteile zum Ausdruck kommt. Technik ist notwendig und z. B. staccato ist notwendig, aber diese kommen aus dem Materiellen. Wohingegen das Erlebnis der Melodie nicht in dieses Feld gehört und meines Erachtens näher an dem Zentralen der Musik ist als die technischen Bestandteile. Und da liegt, was der eine oder der andere mehr herausbringen will. – Was oft als ‚amerikanisch‘ heute betrachtet wird, das ist zum großen Teil mein Einfluß

durch viele Schüler, die jetzt an Universitäten und Musikschulen in Amerika unterrichten . . .

Sie haben Kompositionen der Barockzeit für Saxophon bearbeitet und spielen sie auch. Puristen werden etwas verächtlich die Nase rümpfen. Wie stehen Sie dazu?

Da müßten die Puristen zuerst kräftig die Nase über Johann Sebastian Bach selbst rümpfen! Denn er hat ja z. B. eine sehr schöne Melodie einmal der Oboe d'amore gegeben als Kantateneinleitung, sie dann für das Cello verwendet, und immer noch nicht zufrieden, nahm er sie als langsamen Satz für ein Cembalokonzert. Das waren doch ziemlich kräftige Veränderungen, da mache ich mir weiter kein Kopfzerbrechen . . .

Aber auch unsere gegenwärtige Musik – wieviel Avantgarde es auch sei – hat sich auf dieser Grundlage entwickelt. Mir ist wohl bekannt, daß man Avantgarde viel besser spielt, wenn man auch in der Barockmusik gut bewandert ist.

Ist die Bundesrepublik Deutschland in Sachen Saxophon ein entwicklungsbedürftiges Land? Führen die Saxophone an unseren Musikhochschulen nicht ein ausgesprochenes Kümmerdasein?

Die etwas penible Situation ist nicht ganz so hoffnungslos. Man kann immerhin sagen: in unserem Land wurde

mit einem großen Orchester zum ersten Male ein Saxophonkonzert aufgeführt (Berliner Philharmonie 1932) . . . Dann ging 1933 der große Vorhang herunter, und das war auch ein Kulturvorhang, da ist vieles steckengeblieben. Jetzt aber spielen schon viele Leute Saxophon . . . Und zu den Hochschulen: Man verlangt doch nicht von dem Violinspieler, daß er auch – was weiß ich – Boogie-Woogie unterrichtet, er unterrichtet eben Violine! . . . Es ist doch grotesk, daß man meint, der Saxophonlehrer muß Glasunow und Ibert lehren und außerdem noch Rock'n'-Roll oder so etwas machen. Ich bin sprachlos über solche Zustände. Es ist äußerst notwendig und höchste Zeit, daß hier etwas geschieht.

Gustav Scheck beendete sein großes Flötenbuch mit dem Satz: „Der Auftrag der Flöte ist verzaubernder Gesang, kontrastreiche Farbigkeit und virtuoser Glanz.“ – Wie würden Sie den Auftrag der Saxophone formulieren?

Zunächst meine Bewunderung, wie Herr Scheck sich ausgedrückt hat . . . sehr schön und korrekt. – Darf ich die Frage so interpretieren, daß wir statt Auftrag ‚Möglichkeiten‘ sagen oder ‚was ihm innewohnt‘?

Das Saxophon kam ja, nachdem Bach, Mozart und Beethoven ihre Werke geschrieben hatten; die Tradition dieser Zeit war dem Saxophon versagt. Es ist ein

Neue Anschrift

Ingbert Teichmann

Spezial-Fachgeschäft für Holzblasinstrumente

Holzblasinstrumentenbau und Reparaturen

5439 Rennerod, Hohlweg 18

Telefon (02664) 1552

Geschäftszeit nach Vereinbarung

Spätkömmling, und der Spieler ist nicht gehalten, in einer gewissen traditionellen Art zu spielen. Der Saxophonspieler hat weitgehend Freiheit. Das Saxophon ist ein Instrument, welches durchaus für den modernen Menschen geschaffen ist, der aus Erkenntnis und Freiheit handeln will und seine menschlichen Möglichkeiten in der nobelsten Weise verwirklichen möchte. Da die Musik ja eine Entität ist, welche nicht im Materiellen urständet (eine Melodie können Sie ja überhaupt nicht hören, die Melodie ist ein inneres Erlebnis, Sie können nur Tonhöhen hören) ... , so paßt es zu dem modernen Menschen wie kein anderes Instrument, da die Entscheidung und die freie Handlung gefordert werden im Zusammenhang mit dem Saxophon. Man kann es zu dem musikalisch Schönsten verwenden, wie aber auch zu ziemlich unschönen ... Situationen. In diesem Sinne: vivat, crescat, floreat das Saxophon!

Das „variophon“ – Nothelfer oder Selbstzweck?

Auf der diesjährigen Frankfurter Frühjahrsmesse wurde am Stand von Ewald Kienle ein Instrument vorgestellt, das mit den herkömmlichen Blasinstrumenten nur noch im Effekt – im Klangeindruck – verwandt ist: das „elektronische Blasinstrument“ *variophon*. Mit diesem Instrument, das an eine Kombination von Verstärker, Lautsprecher und Mischpult, ein sogenanntes Musiccockpit, angeschlossen wird, lassen sich mit bisher unübertroffener Ähnlichkeit die Klangeindrücke von Oboe, Fagott, Saxophon und Trompete erzielen. Der Preis für das *variophon* mit kompletter Ausrüstung liegt bei DM 2500,-.

Das *variophon* wird hergestellt und vertrieben von der *Realton Gesellschaft für neuartige Musikinstrumente mbH & Co. KG* in Euskirchen. Ihr Geschäftsführer Jürgen Schmitz machte schon 1977 als Mitarbeiter der Ernest Martin GmbH & Co. KG auf sich aufmerksam, als diese Gesellschaft damals auf der Frankfurter Messe einen Vorläufer seines jetzigen Messeschlagers offerierte, der im Klangerzeugungsprinzip unverändert blieb, damals aber sowohl in einer Ausführung als Blasinstrument wie auch als Tasteninstrument gezeigt wurde, bei welchem die nichtlineare Dynamik mit einem Fußschweller gesteuert wurde. Das 77er Modell verfügte zwar nur über drei Klangfarben, kostete dafür aber auch nur zwischen DM 800,- und 900,-.

Auf der Keyboard-Version ließen sich die übrigen feinmodulatorischen Vorgänge, die den verschiedenen Phrasierungstechniken entsprechen, nicht erzeugen; sie wurde fallengelassen. – Die beibehaltene Ausführung gibt der zweieinhalb Oktaven umfassenden Klaviertastatur im Grunde genommen nur eine Anblasevorrichtung bei, auf die ein „Wegwerfmundstück“ gesetzt wird. Das Hauptbedienungs-element ist also eine Melodica bzw. einer

Keyboard-Harmonika vergleichbar. Eine Hand hält das Gerät an einem an der Unterseite angebrachten Knauf mit Fingerschlaufen, die andere bedient die Tastatur.

Wie ein „richtiges“ Blasinstrument ist auch das *variophon* nur monophon spielbar. Das Instrument wird mit dem Musiccockpit verkabelt, das sämtliche Funktionen der Klangfarben- und Lautstärkenregulierung enthält und gleichzeitig als Verstärker, Lautsprecher und Notenpult dient. Auf den verschiedenen Steckmodulen, von denen vier Stück zugleich wie Musikkassetten in das Cockpit eingeführt werden können, sind die verschiedenen Klangfarben gespeichert. Das Spektrum wird



Foto Thomm

Eine denkwürdige Liaison: Dr. Hermann Moeck präsentierte sich in Frankfurt als Variophonist

demnächst um Posaune, Klarinette und Panflöte erweitert. Die Klangfarben lassen sich nicht nur einzeln, sondern auch zusammen abrufen bzw. miteinander kombinieren. Hierdurch entfernen sie sich aber von ihrem Natürlichkeitsideal wieder teilweise, teilweise ergeben sich neue Ähnlichkeiten wie z. B. aus der Verbindung von Saxophon und Fagott der Klangeindruck eines Baritonsaxophons. – Nach meinem persönlichen Höreindruck sind die Klangcharaktere von Fagott und Saxophon überhaupt weitaus besser getroffen als die übrigen. Ein Transponierknopf ermöglicht die Umschaltung der C-Stimmung in B (B-Trompete, Tenorsax) und Es (Altsax), ein Stimmknopf die Anpassung an die jeweilige Stimmung um +/- 20 Hz.

Zentrum für alte Musik

Fachversand für historische
Instrumente,
alte Musik auf Schallplatten, Noten

Bestellanschrift: **Peter Molinari**
Birkenau 7
D-8000 München 90

Bitte fordern Sie kostenlose
Kataloge an.

Jetzt in der Auslieferung:
Die BRESSAN Kunststoff-Alt von
Zen-on

Der eigentliche Motor für die verblüffende Ähnlichkeit mit dem natürlichen Klangeindruck liegt in dem vom Hersteller eingeschlagenen Weg der elektronischen Klangerzeugung, der nicht nur, wie die konventionelle Orchesterelektronik, die Lautstärkendynamik berücksichtigt, sondern auch die von Tonhöhe zu Tonhöhe entsprechend der Lautstärkendynamik wechselnde Spektraldynamik. Die nichtlinearen Änderungen im Klangspektrum eines Klappeninstrumentes von einer Tonstufe zur nächsten sind beispielsweise darin begründet, daß ein Ton leer, der nächste voll ausgegriffen wird, der erste im Grundton-, der zweite im Obertonbereich liegt. Beim Anschwellen von *pp* zum *ff* wird nicht nur die Phonzahl, sondern auch das Obertonspektrum erheblich vergrößert. Die Methode, all diese Zusatzinformationen zu verarbeiten, beruht auf der digitalen Schallumwandlung im Gegensatz zu bisher gebräuchlichen analogen.

Mit der digitalen Klangspeicherung beschäftigen sich auch allmählich die Bereiche Aufnahmetechnik und Musikübertragung der Plattenindustrie. Dort läuft dieses Verfahren unter den Bezeichnungen „Digital Audio“ bzw. „PCM“ (Pulse Code Modulation); bei Realton bedient man sich der Ausdrücke „Impulsformung“ und „RSP“ (Real-Sound-Processing). Das Tonsignal wird bei dieser Technik in eine Serie von Impulsen zerlegt und jeder Impuls einzeln verschlüsselt; je höher die Impuls-

frequenz für ein bestimmtes Zeitintervall, desto naturgetreuer die Tonwiedergabe. Letztere übertrifft die bekannten Aufzeichnungsverfahren in ihrer Verzerrungs- und Rauschfreiheit.

Der kurze Abriss der technischen Details des *variophons* sollte dem Leser eine Vorstellung der Möglichkeiten vermitteln, die auf diesem Weg der Klangerzeugung schon erreicht sind und in Zukunft noch vervollkommen werden können. Durch die Verwendung eines blasinstrumentenähnlichen Gebildes der oben beschriebenen Melodica-Art ist es dem Spieler außerdem möglich, den Spielduktus des jeweils gewünschten Instruments zu reproduzieren. Durch den Bläseransatz läßt sich der Ton bei Bedarf (für Pop- und Jazzeffekte) „kneten“, ein Schalter sorgt für ein stufenloses Glissando zwischen zwei aufeinanderfolgenden Tönen anstelle des stufenweisen Tonwechsels. Je nach Puste kann der mittlere Blasdruck verschieden eingestellt werden; die Spieldynamik wird durch Leuchtdioden angezeigt.

Sehr präzise sehen die Hersteller die Verwendungsfähigkeit ihres Instrumentes als Ersatz in allen denkbaren Ensembles, in denen gerade das eine oder andere Instrument fehlt. Andererseits soll es kein Ersatz für die Originalinstrumente sein. Realtons Logik ist also schwer nachzuvollziehen: Ein Gerät, das andere Instrumente nicht ersetzen soll, ersetzt beim Zusammenspiel andere Instrumente. – Dieses Dilemma weist auf die unüberwindbaren Grenzen hin, die jeder Simulation eines natürlichen Klanges gezogen sind, sei sie auch noch so echt und sei auch die Reihe der noch fehlenden speziellen Merkmale eines jeden avisierten Instrumentes vollständig in das RSP übersetzt. Denn was ein z. B. auf Oboe programmiertes *variophon* im Idealfall erreichen kann, ist, wie die Lautsprecherwiedergabe einer Oboe zu klingen, nicht aber wie eine Oboe selbst. Beide unterscheiden sich etwa so wie ein mir gegenüberstehender Gesprächspartner von einer Lautsprecherstimme. *kl*



Hauptattraktionen und Randerscheinungen

Man hat den gemeinsamen Nenner der verschiedenen, alljährlich auf der Frankfurter Frühjahrsmesse vertretenen Bereiche dadurch zu kennzeichnen versucht, daß man sie als Messe der „schönen Gegenstände“ apostro-

Conrad
Mollenhauer
Blockflöten
Boehmflöten



pierte; da dieses Prädikat für den Ausstellungsbereich Musikinstrumente höchstens denkwürdig, sonst aber ungeeignet erscheint, ist schon von daher verständlich, ab nächstem Jahr diesen Bereich aus der Frühjahrmesse auszugliedern und sie als selbständige Musikfachmesse zu inszenieren. Sie ist dann der Welt größte in ihrer Art.

Ihr respekterheischerer Umfang verbietet eigentlich die banale Frage, zu welchem Zweck eine solche pompöse Leistungsschau aufgezogen werde. Die Banalität entweicht jedoch, wenn man die verschiedenen ihr innewohnenden Zwecke tatsächlich zu beschreiben versucht.

Manche Firmen tätigen in Frankfurt fast ihre gesamten Jahresabschlüsse. Ein großer Teil der Standinhaber erklärt jedoch klipp und klar, er sei nicht des Geschäftes wegen dabei, und schafft sich so aus dem Schneider und die leidige Gretchenfrage nach dem Messeerfolg vom Hals: Hier sehen wir den zweiten, in Expansion begriffenen Zweck der Messeteilnahme aus Gründen der Public Relations.

Durch diese verschiedenen Ansätze zur Messeteilnahme sieht sich der Berichterstatter vor gänzlich verschiedene Situationen gestellt. Darauf möchte ich eingangs besonders hinweisen, damit sich der Leser im weiteren Verlauf nicht nur ein Bild über die mannigfaltigen Erzeugnisse, sondern auch über das Zustandekommen der diesbezüglichen Informationen (und in einigen Fällen sicher auch von Fehlinformationen) verschaffen kann. Zum einen durch den absatzorientierten Händler: Ihm fragt der Messereporter offenbar Löcher in den Bauch und stiehlt seine Zeit. Zum anderen durch den hauptamtlichen Pressesprecher des Großkonzerns: Gewieft im Umgang mit Pressevertretern, blockt er jede unbequeme Frage in vollendeter Form ab. Zum dritten wirkt als die vielleicht größte Gruppe die der mittelgroßen und kleineren Firmeninhaber, die sich als Selfmademen im PR-Wesen einschätzen: Mit ihnen kann der arglose Schreiber seine größten Überraschungen erleben, wenn er von ihnen einen selbstverfaßten und schon fertigen Presstext annimmt.

Der nun folgende Überblick über das Angebot bestimmter Hersteller wird an geeigneten Stellen noch mehrmals unterbrochen werden durch Hinweise auf kommunikative Begleitumstände des Messegeschehens. Auf diese Art will ich dem Leser nicht nur Eindrücke aus einem riesigen Musikkatalog, sondern auch solche in dessen Präsentation vermitteln.

Die *W. T. Armstrong Co. Inc.*, inzwischen eine Tochtergesellschaft von Norlin, führte in Frankfurt einen neuen Flötenkopf vor, an dem Professor R. J. Fajardo, nach dem die Erfindung benannt ist, seit 1973 gearbeitet hat. Die Neuheit besteht aus einem Keil („Fajardo-Keil“), d. i. ein stiletähnliches Gebilde, und dem Spezial-Flötenkopf aus Holz, der mit dem Keil verschlossen wird. Der den Flötenkopf verschließende Pfropfen ist

aus Grenadill und läuft in das Flöteninnere mit einer Metallzunge aus. Wird der Keil nun gedreht, ändert sich die innere Auslegung des Kopfstücks. Der Flötenklang kann somit vom Charakter einer modernen Metallflöte (die Metallzunge ist zur Seite gedreht und ohne Einfluß auf den Anblasvorgang) zu dem einer Barockflöte (der Keil ist genau dem Mundloch gegenüber eingestellt und die Aufschlagfläche für den Luftstrom damit vorverlegt) modifiziert werden.

Die Aufgabe, die beiden Register des Holz- und des Metallflötenklanges auf einem Instrument unterzubringen, wurde hier also auf einem Holzflötenkopf gelöst. Nach Armstrong ist ebensowohl das Umgekehrte möglich: Metall auf Holz zu trimmen. Wann der von Armstrong hierzu schon entwickelte Lösungsvorschlag der Öffentlichkeit vorgestellt wird, ist noch offen.

Ebenso wie *Boosey & Hawkes* nimmt sich auch der französische Multifolklorist *Camac* des Dudelsacks an. Während ersterer den original schottischen Dudelsack in mehreren Bausatzvarianten und Zusatzsortimenten sowie ein Übungsset für den Dudelsackschüler anbietet, verfügt *Camac* jetzt über komplette Rohrblattausrüstungen. In der Anzahl der Neuerscheinungen hielt *Camac* diesmal vermutlich den Rekord. Die Palette war mit einer irischen Flöte, drei verschiedenen Renaissance-Querflöten, einer Bressan-Blockflöte, einer großen Panflöte aus Ebenholz, einem Satz Kenas und dem genannten Dudelsack-Zubehör angereichert worden. Stolz wies die Firma darauf hin, daß die bei der Universal-Edition in Wien herausgekommene erste deutschsprachige Schule für Panflöte auf *Camac*-Instrumenten basiert. Von den Indioflöten aus den Anden, den Kenas, verspricht sich der Hersteller wohl eine ähnliche Publikumsresonanz, wie sie allgemein die Panflöte erfahren hat. Sie liegen daher in einer „abgeschliffenen“ Form vor; ihre Stimmung wurde temperiert.

Den meist mit Vorschußlorbeeren hinausposaunten Neuheiten steht die weitaus verhaltenere Zurücknahme erfolgloser oder abgefallener Produkte gegenüber. Selten werden flops zugegeben. *Couesnon* hatte im vergangenen Jahr zwei Neuerungen bei den Saxophonen angeboten (vgl. *TIBIA* 2/78, S. 109), deren Streichung der Sprecher damit entschuldigt, daß diese Instrumente „nicht so sehr verlangt“ würden. Noch deutlicher drückten sich die Vertreter von *Prof. Romeo Orsi* aus, wenn sie nach ihrer Tuba mit auswechselbarer Maschine befragt wurden.

Wenig Neuigkeiten gab es bei den Mundstück- und Rohrblattspezialisten. Übereinstimmende Tendenz: Für die Blattherstellung wird jetzt und in Zukunft keine Kunststoffmasse Verwendung finden. *Vandoren* nimmt erst seit verganginem Jahr an der Messe teil, und das laut Aussage der Exportchefin nur aus Gründen der Imagepflege, nicht aus geschäftlichem Interesse. Trotzdem konnte die Firma (zufällig?) ein neues Produkt präsentie-

ren: eine Zwinge für Klarinettenblätter, die umgekehrt auf das Mundstück aufgezogen wird, so daß die nahtlose verstärkte Unterseite das Blatt fester an die Bahn preßt. Diese Vorrichtung ist auch für Saxophonmundstücke vorgesehen, hierfür aber noch nicht im Handel. Daneben lag die Nullserie eines einfach handzuhabenden Blattschneiders aus, der in allen Größen für Klarinette und Saxophon geliefert wird. Bei *Nova Reed* liegt der Hauptakzent im Bereich der Sortimentserweiterung seit verganginem Jahr auf dem „Quick-Release“-Saxophonständer, der jetzt auch eine Doppelausführung für Tenor- und Altsaxophon erhielt.

An dieser Stelle fällt es mir leicht, einiges zum Innovationswesen verschiedener Firmen anzumerken. Bevor ein neues Produkt lanciert wird, bringt es nach übereinstimmenden Angaben seiner Aussteller mindestens ein Jahr in den Labors der Forschungs- und Entwicklungsabteilungen zu, wird anschließend von unabhängigen Experten getestet und beurteilt, und so fort. Trotzdem scheint mir die Wahl des Zeitpunktes für die Veröffentlichung rein durch die unternehmerische Markt- und Sortimentspolitik bestimmt. Da jedoch hiervon nie die Rede ist, arbeiten die Produktgestalter der Unternehmen offenbar mit der Genialität und Besessenheit eines Sir Edward Sandwich. Letzterem ist eine vollkommen fiktive, aber todernst durchgeführte Biographie in Woody Allens jüngstem Buch gewidmet. Er zeigt schon in jungen Jahren starkes Interesse an belegten Broten, richtet sich alsbald ein eigenes Labor ein, in welchem er die meiste Zeit seines Lebens mit kombinatorischen Experimenten an Toast- und Schinkenscheiben verbringt. Seine erste Kreation, eine beidseitig belegte Toastscheibe, findet nicht den Beifall des Publikums; eine spätere bringt ihm den Ruhm der Entdeckung des nach ihm benannten Sandwiches ein. – Auf der Frühjahrmesse '78 stellte *Nova Reed* seinen Quick-Release-Ständer für Tenorsax vor, in diesem Jahr erschien rechtzeitig eine Schiene, auf der zwei solcher Klemmen montiert sind, und bis zur Messe '80 hofft man, eine Ständerkombination auch für Baritonsax fertiggestellt zu haben. Ich habe keine Ahnung, wie die Forschungsabteilung von *Nova Reed* oder jener Sir Sandwich bei ihrer Arbeit vorgehen, aber ich bin sicher, daß ihre Labors einander zum Verwechseln ähneln. –

Hohner stellte in seinen Domänen auf dem Blassektor, der Mundharmonika und der Melodica, vier neue Modelle vor. Im Bereich dieses Zwitterinstruments ist die Marktsituation dadurch zusätzlich spannend geworden, daß es seit kurzem einen zweiten Anbieter gibt, obwohl der Markt stagniert. Er heißt *Zen On* und kommt aus Japan; dort ist er einziger Produzent für die vollständige Blockflötenfamilie. Offen bekennt er, nur deshalb in diesem Jahr zwei in ihrer Tonlage versetzte Keyboard-Harmonicas – so die *Zen On*-Bezeichnung für diese

Instrumente – herauszubringen, weil er in Deutschland mit seinen Standard-Modellen keine Marktanteile erobern konnte. (Hohner-Sprecher Kutzli: Von Konkurrenz haben wir nichts gemerkt.) – Haben sich die beiden Firmen am Ende ein totes Rennen geliefert?

In der Besetzung des von den deutschen Herstellern historischer Instrumente gemeinsam betriebenen Standes hatte es in diesem Jahr einen Wechsel gegeben. Für den ausgeschiedenen Dudelsack- und Schreierpfeifen-Spezialisten *Westenberg* war Blechblasinstrumentenmacher *Helmut Finke* eingesprungen. Unter dem nicht ganz zutreffenden Titel „Historische Blechblasinstrumente“ zeigte er Fanfaren, Trompeten und Posaunen, die zwar für die Wiedergabe alter Musik gedacht sind, jedoch den Klang damaliger Instrumente mit modernen technischen Mitteln zu erreichen suchen. Sein Angebot enthielt aber auch eine originalgetreue Clarintrompete mit drei Grifflöchern im spiralförmig gewundenen Korpus. Die Grifflöcher sind eine Entdeckung aus jüngster Zeit.

Horst Molter hat mit der Vervollständigung des Posaunensatzes durch eine Alt- und Diskantposaune in erster Linie auf die Wünsche heutiger Satzbläser reagiert. Seine Diskantposaune ist nicht an früheren Vorlagen orientiert, wird mit einem Trompetenmundstück angeblasen und eignet sich, da sie auch im Tonumfang mit der Trompete übereinstimmt, als Zusatzinstrument für den chorisch eingesetzten Trompeter, nicht für den Posaunisten. Im Klang liegt sie zwischen Trompete und Flügelhorn.

Das ungarische Außenhandelsunternehmen *Konsumex*, auf der Messe hauptsächlich mit folkloristischen Instrumenten vertreten, deren Verarbeitung sie schon fast in den Bereich des Kunstgewerblichen verweist, zeigte erstmals wieder eine originalgetreue Tarogato aus neuer Produktion. Diese klappenlose Klarinette mit weiter konischer Bohrung ist von der Ausrottung bedroht. In den vergangenen Jahren präsentierte *Konsumex* zwar ein gleichnamiges Instrument, das sich aber bei näherem Hinsehen als „shawm-like tarogato“ entpuppte. Tatsächlich hat es, zumindest nach Angaben der *Konsumex*-Vertretung, in den letzten Jahrzehnten keinen Hersteller mehr für das nur noch von Generation zu Generation vererbte Instrument gegeben.

Der französische Kunststoffspezialist *La Licorno*, zu dessen Interessentenkreis Folkmusiker ebenso wie Freunde alter Musik, Konzert- und Kammermusiker zählen, engagiert sich zunehmend auf dem Sektor alter Instrumente – in ABS-Plastik reproduziert. Zur Messe noch nicht fertig war das neue Tenor-Krummhorn; auf der nächsten Musikmesse wird dann vermutlich das Baß-Krummhorn erscheinen. *Licorno* steuert als Fernziel den Plastik-Nachbau des gesamten historischen Holzblasinstrumentariums an, als nächstes kommt die Oboe an die Reihe.

Blockflöten

VON

J. & M. Dolmetsch

Makers of Early Musical Instruments

sind

Meisterstücke

Der Fachhändler berät Sie gerne.

Das Sortiment von *Leblanc/Noblet* ist immer wieder sehenswert, auch ohne Neuheiten; denn es enthält das komplette Klarinetten-Register in 14 Stufen vom Sopranino in as bis zur Subkontrabaßklarinetten in es, die nominell das Subkontra-C (32 Hz) erreicht. Die Verwendung einer Nickelverbindung erlaubt es, die Baßklarinetten ähnlich einem Kontrafagott, Schalltrichter nach oben, „aufzuwickeln“.

Der Katalog von Leblanc zeigt einige Saxophone mit bemerkenswerten Abweichungen in Mechanik und Griffsystem von der verbreiteten Standardausführung. Die Nachfrage beim Hersteller ergibt jedoch, daß die Produktion schon seit drei Jahren (!) eingestellt ist. Das Beispiel belegt, daß Änderungen im Sortimentsumfang längst nicht die Neuherausgabe des Firmenkatalogs nach sich ziehen. – Mindestens genauso wichtig wie die Vorstellung der Produktionspalette ist die Vorlage eines abbildgetreuen Bildbandes, der zudem die wichtigsten Angaben über die Erzeugnisse in Kurzform enthält. Er gehört nicht nur zum Sortiment, sondern bildet sogar dessen Kernstück. Der Leser möge mit mir im folgenden die Messe unter diesem allzu leicht vernachlässigten Gesichtspunkt, dem der Präsentationsstätte einer bestimmten musikliterarischen Gattung mit prunkvoller Bebilderung, betrachten. Allein die aufwendige technische Herstellung läßt schon eine entsprechend hohe Auflage geraten sein. Daher nennen manche Aussteller,

nach neuen Nachrichten befragt, zuerst ihre neu erschienene Broschüre und dann einzelne Produkte.

Um so unerklärlicher bleibt ein Phänomen, das mir als einsprachig aufgewachsenem deutschem Staatsbürger nur bei Schriften ausländischer Hersteller auffallen konnte. Im üblicherweise zwei- bis viersprachigen Katalog wird an der falschen Stelle gespart – an der Übersetzung. Das führt nicht selten zu grotesken Resultaten.

Moecks Messeneuigkeiten waren schlechte Nachrichten für die Freunde früherer Musik. Der Marktsituation entsprechend wurde das Sortiment historischer Nachbauten kräftig reduziert. Wenn dieser schon im Vorjahr geoffenbarte Trend bei Moeck weiter anhält, muß man sich bald um den Fortbestand des historischen Studios sorgen. Der Streichung fielen diesmal einige Dulziane, die großen Pommern ab Tenor, die Familie der Renaissance-Rankette und die Chalumeaux zum Opfer.

Auf dem Blockflötensektor dagegen geht es weiter aufwärts. *Mollenhauer* präsentierte die im vergangenen Jahr angekündigte völlig umgearbeitete Konzertblockflöte „Flauto dolce II“. Ihr Luftkanal ist zur Verbesserung der Dynamik schwalbenschwanzförmig angelegt und ihre Labiumkante zur Stärkung des tiefen Registers beidseitig gebrochen. Daneben führte Mollenhauer eine unter seinem Namen vertriebene Boehmflöte unter dem Markenzeichen „Auria“ vor, die sich – vor allem preislich – an den Schüler und Studenten wendet.

Im letzten Jahr hatte Heinz Roessler einen Blockflöten-Subbaß mit einer Länge von über zwei Metern herausgebracht. Seine diesjährige Neuvorstellung war ein typischer, sehr handlicher Barockbaß mit c/es-Doppelklappe und einem Stachel, in den der mit einer Fontanelle umkleidete Flötenfuß ausläuft. Als Zubehör liefert Roessler vier verschiedene Anblasvorrichtungen mit jeweils unterschiedlicher Dynamik.

Schreibers Blockflöten wurde die neue Serie „Artist“ hinzugefügt, lieferbar in Rosenholz und Palisander in den Größen Sopran bis Tenor. Daneben hat Schreiber inzwischen die Herstellung von Oboen mit dem englischen Thumb-Plate-System selbst übernommen, da die Nachfrage auf der Britischen Insel allein durch den Vertrieb nicht mehr gedeckt werden konnte. Bei seiner Domäne, den Klarinetten, tauschte Schreiber bei einem Modell die Kautschuk-Basis gegen ABS-Luraton aus und liefert dieselbe Ausführung auch in Grena 2000 (Holz-Struktur) und in echt Grenadill. In Kürze erhalten diese Instrumente anstelle der 17/4/4-Mechanik das volle Oehler-System. Der Klappenmechanismus der Schreiber-Klarinetten besteht aus genormten Bausatzteilen, die im Reparaturfall einfach ausgewechselt werden. Die von Schreibers Schwesterfirma Buffet Crampon im vergangenen Jahr entworfene Luxusklarinetten „Prestige“, für die eine Gesamtfertigungsdauer von rund zwei Jahren angegeben wird (Preis je nach Ausführung zwischen DM 3100 und 4600), ist so ausgebucht, daß sie erst eineinhalb Jahre nach dem Zeitpunkt der Bestellung geliefert werden kann.

Im Dienste von Strasser Marigaux stellte Profimusiker und Klarinettenbauer Bruno Doessekker ein mit den Initialen seines Namens signiertes Instrument „BD Salzburg Marigaux“ vor. Ebenfalls überwiegend handgearbeitet, dürfte es in vielen seiner Features der Prestige-Klarinette entsprechen, unterscheidet sich von dieser allerdings im Preis etwas (ca. 2000 bis 2500 Schweizer Franken). Jetzt arbeitet Doessekker an einem neuen Anpassungsverfahren für Klarinettenblatt und Mundstückbahn, das sich von jedem Instrumentalisten einfach handhaben lassen soll. Mit der Fertigstellung wird zur nächsten Frankfurter Messe gerechnet.

Neben Realton, deren Erfindungen man nur bedingt dem Blasinstrumentensektor zurechnen kann (vgl. hierzu „Das Variophon . . .“, S. 404f.), debütierte der Early Music Shop der J. Wood and Sons. Die Firma begann vor zehn Jahren mit dem Aufbau ihres Departments für historische und Folklore-Instrumente. Aufgrund großer Nachfrage in England und den USA nahm die Wood-Company allmählich die Erzeugnisse aller bekannten in- und ausländischen Fabrikanten von historischen Instrumenten in ihren Vertrieb auf. In eigener Herstellung erscheinen Renaissanceflöten, Rankette, Sordune, Krummhörner, Kornamusen sowie als Topmodelle ein

Satz Dulziane und ein Barockfagott. Der deutsche Sektor dieser Produktgruppe wurde im Sommer durch Wood belebt, denn er eröffnete eine Filiale – in Celle. „Hauptbetroffener“ Dr. Hermann Moeck sieht dem mit Gelassenheit zu.

Yamaha brachte in diesem Jahr ein paar neue Querflöten mit, für den Anfänger bis zur höheren Mittelklasse. Für das Ringklappen-Modell 261-S dieser YFL-Serie gibt es Nylon-Einsatzstöpsel, mit denen das Instrument zur Deckelklappenflöte umgerüstet werden kann.

Unbegrifflicherweise wird die Musikmesse, als reine Fachmesse ausgewiesen, alljährlich an einigen Tagen von Schaupublikum und Messtouristen verstopft. In diesem Jahr war es nicht der Abschlußtag, an dem die Gäste ihre Mitnahmefreudigkeit – entgeltlich oder unentgeltlich – am besten unter Beweis stellen können, sondern der Eröffnungstag. Als dessen Spätfolge gewissermaßen fanden am zweiten Tag gründliche Gepäckkontrollen statt. Die Vollprofis, die es im vergangenen Jahr angeblich fertigbrachten, einen Steinway unerkannt von der Messebühne verschwinden zu lassen, wurden durch diese Maßnahmen sicher gehörig eingeschüchtert.

Erich Kleppel

Adler oder Zahl?

150 Jahre Musikverbände (Deutscher Musikverleger-Verband/Gesamtverband Deutscher Musikfachgeschäfte). Festakt am 30. Mai im Gürzenich zu Köln

Daß nun ausgerechnet diese beiden Verbände sich hier schlicht als „Musikverbände“ bezeichnen . . . , nun ja. Auch, lieber Leser, soll unsere Überschrift nicht etwa heißen, daß bei diesem Festakt womöglich mit Münzen „gewürfelt“ worden ist, sondern sie wirft nur die Frage nach der Repräsentanz der deutschen Musikverlage (denn um diese dreht es sich hauptsächlich bei diesem Jubiläum) nach außen auf. Ist es die (Viel)Zahl der U*- inkl. Schlager- und Popverlage, und sind die alten „Adler“ der E-Musikverleger bereits aufs Altenteil gegangen? In der inneren Gewichtigkeit dieses Verbandes scheint es in der Tat so zu sein. Bei solchen feierlichen Anlässen wie im Gürzenich wirkt's dann entscheidend.

Die Vorsitzter der beiden Verbände beschränkten sich in ihrem gemeinsamen Einleitungsdialog auf die umständliche Begrüßung der Gäste („Ach, wie freuen wir uns, Herr Bundespräsident . . .“ etc.). Durchaus „würdige“ Worte waren aber die amtlichen Grußadressen, u. a. die vom NRW-Kultusminister Girgensohn und vom Musikrathef Jakoby, der auch auf den gelegentlichen Vorwurf einging, Musikverleger seien eine spätkapitalistische Erscheinungsform, demgegenüber aber den Schla-

* U = Unterhaltungsmusik (im Gegensatz zu E = Ernste Musik)

geristen Willy Richarz (der, von dem wir wissen, daß Hein abends so schön auf dem Schifferklavier spielt) anführte, der gesagt habe, er sei ohne seinen Verleger nur die Hälfte.

Die Festrede hielt ZDF-Intendant von Hase, ein Ururenkel von (Breitkopf und) Härtel. Hatte er vielleicht kurz vorher vor seinen Funk- und Fernsehleuten gesprochen und das Manuskript nur leicht changiert? Als Festrede hätte diese Rede mehr zu einem Jubiläum des ZDF gepaßt. Und außerdem, was soll man davon halten, wenn einer dauernd vor einem solchem Gremium von Karajan, Horowitz, Penderecki etc. spricht?

Den größten Pep bei dieser Veranstaltung hatte der musikalische Potpourri-Rückblick 1833 bis heute als Zwischenmusik in drei Etappen, vollendet gespielt vom WDR-U-Orchester. Also, da war was los, von Strauß bis zur Lili Marleen (mir kamen fast die Tränen). Gut

Johannes-Arnold Reincke Zinkenist

Buchbinderei – Restauration

Sonnenweg 77 · 4515 Bad-Essen 1

Telefon (05472) 620

Ausführung excellenter Bindearbeiten
von Fachbüchern und Zeitschriften
Instrumentalistengerechter Einband
von Noten – kein Blättern
während des Spielens nötig!

gemacht, aber ich hatte den Verdacht, die U-Mafia habe sich vorher abgesprochen: „Heute haun wir auf die Pauke und machen durch...“

Wo sind sie geblieben, die Notenverleger alter Schule mit ihren Opus-Komponisten?? – Und sie (die Veranstalter) sagten auch kein einziges Wort über die großartigen verlegerischen Leistungen auf dem Gebiete der Laien- und Schulmusik, der musikgeschichtlichen Neuauisgaben, Gesamtausgaben, Bücher etc. etc. Sollte diesen vielleicht der in der Zwischenmusik so spritzig gesungene Schläger gelten: „Onkel und Tante, ja das sind Verwandte, die man am liebsten nur von hinten sieht...“? Ei, ei...

Lobend erwähnt werden muß die Ausstellung in der Kölner Handwerkskammer „Noten und Musikinstrumente über 150 Jahre“ – alles, was so vorkam im Musikhandel. Auch einige seltene Holzblasinstrumente des 19. Jahrhunderts wurden gezeigt, dazu Damen in historischen Kostümen.

Die Festschrift schrieb Rudolf Elvers. Der Anlaß der Gründung 1829 war urheberrechtlicher Art. Und darum ging es auch die ganzen Jahrzehnte hauptsächlich. Die Probleme sind mit viel Einsatz angegangen und gelöst worden. Große Reichtümer waren – im Gegensatz zu gelegentlich anzutreffenden Vorstellungen – dabei durchweg nicht im Spiel. Und die meisten Verlage waren und

sind Kleinverlage. Leider muß man sagen: Diese Branche ist eine der am wenigsten transparenten, die es in der Bundesrepublik gibt. Keiner weiß hinsichtlich der Größenordnung so recht Genaues, und die einzelnen verraten's auch nicht, auch nicht für 'ne Statistik. Entschuldigung wird dann gesagt, sie seien Individualisten. Nun, jeder gebraucht die Vokabeln, die ihn im Augenblick am wenigsten in Verlegenheit bringen.

Hermann Moeck

Methodik des Blockflötenspiels

Methodik des Blockflötenspiels hieß das Thema eines Wochenendkurses, der, vom Arbeitskreis für Musik in der Jugend veranstaltet, unter Leitung der bewährten Frankfurter Musikpädagogin *Doris Hofer* vom 11. bis 13. Mai im Haus der Begegnung in Königstein im Taunus stattgefunden hat. Herausragende Ereignisse dieses für alle Teilnehmer im ganzen ungewöhnlich lehrreichen Wochenendes waren Diskussionen über den in TIBIA 3/77 erschienenen Artikel „Kommerz, Kind oder Kunst“ von Wolfram Waechter und über das Thema „Gruppenunterricht – ja oder nein“. Zu Waechter wurden sehr gegensätzliche Meinungen laut, zumal einige der Anwesenden sich von Waechters Thesen persönlich angegriffen fühlten.

Das zweite Thema wird die Fachleute vermutlich noch einige Jahre beschäftigen. Viele Jugendmusikschulleiter und Gemeinden fördern den Blockflöten-Anfangsunterricht in großen Gruppen (10 Kinder und mehr). Die Teilnehmer des Seminars kamen jedoch zu dem Schluß, daß gerade der Anfängerunterricht allenfalls in kleinen Gruppen bis zu vier Kindern, idealerweise aber als Einzelunterricht erteilt werden müßte, wie das bei jedem anderen Instrument üblich ist.

Ein Erfahrungsaustausch über Blockflötenhersteller, Hölzer und Griffweisen beschloß das Programm. Ein Fortsetzungsseminar mit den Themen Blockflötenschulen, Anfängerliteratur und Probleme des Anfängerunterrichts hat im August stattgefunden. Es bleibt zu wünschen, daß andere qualifizierte Blockflötenlehrer den Idealismus aufbringen mögen, dem Beispiel *Doris Hofers* zu folgen, indem sie in ihrem Bereich Kurse anbieten, die interessierte Laien anzusprechen vermögen.

Astrid Mader

Flötenseminar in Boswil (Schweiz)

Dreißig Teilnehmer aus Deutschland, Österreich und der Schweiz trafen sich Ende Mai beim Seminar für Blockflöte und barocke Querflöte, das im Rahmen der Stiftung „Alte Kirche Boswil“ unter der Leitung von *Hans-Martin Linde* nunmehr zum viertenmal stattfand.

Als aktive Teilnehmer wurden fortgeschrittene Blockflötenspieler mit dem Können eines guten Konservatoriumsstudenten erwartet, die ein Kursprogramm nach eigener Wahl zusammenstellen können. Hier bereits griff der Kursleiter unerbittlich ein, indem er barocke Dutzendware (wie ein Konzert von Boismortier) oder frühbarocke Gebrauchsmusik (wie einige nach dem gleichen gewohnten Schema ablaufende Variationsfolgen von van Eyck) auf den ihnen zukommenden Stellenwert zurückverwies. Neobarocke Spielmusik (Genzmer) wollte er gleich gar nicht hören. Aber auch der Gestaltungsdrang einiger Spieler wurde drastisch auf Übungen an den notwendigen bläserischen Voraussetzungen reduziert. Mit einigen gut vorbereiteten Teilnehmern erarbeitete dann Hans-Martin Linde interpretatorische Feinheiten an Werken von Corelli, Telemann (f-moll-Sonate), Castello und J. S. Bach (h-moll-Sonate). Blastechische Überlegenheit und das Wissen um stilistische Besonderheiten, der Blick auf die Bewegung und die harmonische Entwicklung des Basso continuo ergaben die angestrebte interpretatorische Einheit.

Jeder Tag begann mit gemeinsamen Übungen an einigen Beispielen aus dem „Tierkreis“ von Karlheinz Stockhausen, der damit leider das einzige neue Element im sonst ausschließlich traditionell bestimmten Kursprogramm bildete. In einem Abschlußkonzert demonstrierte Hans-Martin Linde an Werken von A. Corelli (zeitgenössische Übertragungen der Violinsonaten op. 5 nach dem Druck von Walsh 1702) einmal mehr sein überragendes interpretatorisches Können. *dn*

Eine gute Idee wurde zum Ärgernis

Vom 8. bis 11. März 1979 veranstaltete die Stadt Bonn ein „Antonio-Vivaldi-Festival“. In einem breitgefächerten Programm wurden ein Vivaldi-Workshop, drei Konzerte, zwei Rundtisch-Gespräche mit Vivaldi- und Venedig-Spezialisten, eine instruktive Vivaldi-Stunde für Bonner Schulkinder und eine kleine Ausstellung (Commedia dell'arte und Karneval im Venedig des 18. Jahrhunderts) geboten. Die Konzerte wurden zum größten Teil von dem Flötisten, Cembalisten und Musikwissenschaftler René Clemencic und seinem „Clemencic Consort“ bestritten. Die hervorragende Idee „Vergleichende Interpretationen“ war das Thema einer dieser Veranstaltungen. Die Flötensonate Nr. 1 C-dur aus der Sammlung „Il pastor fido“ und die Violinsonate c-moll („Pisendel“-Sonate) sollten gleich dreimal von verschiedenen Interpreten zu hören sein. Welche Gründe die angekündigten Solisten H. M. Linde, F. Brüggem, S. Accardo, S. Kuijken dazu bewegen haben mögen, nicht zu kommen, bleibt dahingestellt. Statt dessen begann Karlheinz Zöllner (Berlin) das Konzert. Er spielte die relativ schlichte Sonate auf der modernen Querflöte mit

Musica Festival

Bläsersätze des späten Mittelalters und der Barockzeit für die Praxis eingerichtet von H. L. Schilling

Band I

(1–3 Trompeten in C, 1–3 Posaunen, Pauken und andere Schlaginstrumente ad lib.)

Josquin des Prez: Königsfanfaren – Tilman Susato: Rondo e Saltarello – Ludwig Senfl: Quodlibet nach dem Doppellied „O Eislein – Es taget vor dem Walde“, gekoppelt mit den Weisen „All mein Gedanken“ und „Es steht ein Lind“ – Berbigant: Tanz „Der Pfoben Schwanz“ – Johann Walther: Christ lag in Todesbanden
Anonymus: Christ ist erstanden – Johann Rosenmüller: „Welt ade! Ich bin dein müde“ – Joh. G. Reicha: Turmsonate – Heinrich Isaac: Innsbruck, ich muß dich lassen – Johann Fischer: Marsch aus der Suite in a-moll – J. S. Bach: Verleih uns Frieden gnädiglich (2 Choräle) – Anonymus: Das Yeger Horn aus dem „Glogauer Liederbuch“ – Johann Pezel: Turmsonate Nr. 14 in e

EB 6939 Partitur DM 25,-
EB 6940 Stimmensatz DM 28,-

Band II

3 bis 12 Stimmen in wechselnder Besetzung: Flöte (Blockflöte, Violine), Oboe (Violine, Viola), 3 Cornettini in hoch B (Trompeten in hoch B), 1–3 Trompeten in B, 1–5 Posaunen (Fagott, Violoncello), Baßtuba (Kontrafagott, Kontrabaß), Pauken und Schlagwerk

Im Anhang: Neue Sätze für 2 bis 10 Stimmen in wechselnder Besetzung

Heinrich Isaac: Canzona „La Martinella“ – Sethus Calvisius: Partita „Ein feste Burg“ – Johann Staden: Tricinium – Tomaso Cimello: Canzona Villanesca – G. Ph. Telemann: Canzon à 4 – Adriano Banchieri: Sinfonia à 4 – Paul Peurl: Suite in Es – Pierre Phalèse: Pavan' e Gagliarde Ferrarese – Josquin d'Ascanio: El Grillo – J. S. Bach: Meine Seel' erhebt den Herrn BWV 10/Ach Herr, laß dein lieb Engelein BWV 245/Ach Herr, laß dein lieb Engelein BWV 149 – Stephan Mahu: Choralbearbeitung „Ein feste Burg“ – Jean-Baptiste Lully: Prélude (Marche) – Heinrich Schütz: Sinfonia à 5 (aus: Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz) – Ludwig Senfl: Choralbearbeitung „Ewiger Gott“ – H. L. Hassler: Intrada in F – Giovanni Gabrieli: Sonata Pian' e Forte – G. M. Bononcini: Canone Instrumentale à 12

EB 6953 Partitur DM 36,-
EB 6954 Stimmensatz DM 44,-

Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

ungeheurer Brillanz, mit wunderschönem, weichem, flexiblem Ton, mit üppigen Verzierungen, die die Linie überwucherten: Das Stück war kaum noch zu erkennen. Der niederländische Blockflötist Kees Boeke suchte etwas mehr Kontakt zum Continuo, beschränkte sich auf weniger Ornamente und ließ sich das Stück durch unterschiedliche Artikulation, Dehnungen und Kürzungen entfalten. Von übersprühender, sich überschlagender Vitalität war dann die Interpretation der Sonate durch R. Clemencic. Die fantasievollen Verzierungen und die sehr schnellen Tempi wirkten etwas hastig, ein wenig Vibrato, ein wenig Flatterment bestärkten den Eindruck spontaner Musizierfreude.

„Wer hat denn nun gewonnen?“ fragt man sich in der Pause. Natürlich immer der, der der eigenen Vorstellung am nächsten kommt. Die Stilgegensätze waren so extrem, daß sie sich nicht mehr „vergleichen“ ließen, zumal das Publikum ohne erklärende Worte völlig sich selbst überlassen blieb. Es ging befriedigt mit seinen Vorstellungen wieder nach Hause, ohne von anderen Interpretationen etwas lernen zu können. Schwarz und Weiß läßt sich eben nicht vergleichen.

Noch deutlicheres Unbehagen in bezug auf die Themenstellung „Vergleichende Interpretationen“ vermittelte der zweite Teil des Programms. Lucy Van Dael, Schülerin von S. Kuijken, geriet die Violin-Sonate ein wenig spröde, jedoch verrieten die Bewegungen ihres Wuschelkopfes großes Engagement. Die Russin Dora Schwarzberg, Geigerin des „Vidom Trios“, das kürzlich eine Tournee durch Europa machte, spielte mit voluminösem, vibratoreichem Ton. Ihre ausgesprochen freie Interpretation mit Temporückungen und Doppelgriffen zeigte Mut zur Selbstdarstellung. Den „barockisierten Fachkreisen“ entrang sie ein wohlwollendes Lächeln. Eduard Melkus bildete mit seiner Interpretation der gleichen Sonate den krönenden Abschluß. Beneidenswert ist, wer zu diesem Zeitpunkt noch konzentriert zuhören konnte.

Ricarda Bröhl

Subtile Töne

Wer vor zwanzig, dreißig Jahren oder noch früher von „alter Musik auf Originalinstrumenten“ sprach, dachte ganz selbstverständlich an die „Schola Cantorum Basiliensis“, an hochkarätig aufgeführte Barockmusik und an die damit untrennbar verknüpften Namen Scheck, Wenzinger, Neumeyer. Daß die in Basel lange vor dem Krieg gegründeten Traditionen intensiv weitergepflegt und mit immer neuem Leben erfüllt werden, dafür zeugen u. a. Namen wie Linde, Savall, Ragosnig, Tarr, Junghanns und – TIBIA-Lesern nicht unbekannt – Peter Reidemeister (Heft 3/76 – Zwischen Silberflöte und Traverso: Die konische Ringklappenflöte).

Zum „12. Schloßkonzert im Schloß zu Hemhofen“ nördlich Erlangens waren zum letzten Juli-Wochenende, fast möchte man sagen, sechs Individualitäten aus Basel angereist: der Flötist Peter Reidemeister und der Cembalist Rolf Junghanns, sowie zwei Traversflöten höchst unterschiedlichen Klangtimbres und zwei Tasteninstrumente. Das Programm umfaßte Musik von Jacques Hotteterre le Romain, Marin Marais, François Couperin (Traversflöte nach Naust, ca. 1720 und Cembalo nach Blanchet, ca. 1730) sowie von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Christoph Friedrich Bach (Traversflöte nach Rottenburgh, ca. 1740, und Hammerklavier von Johann Gottlieb Fichtl, Wien, ca. 1795). Neben der Vergleichsmöglichkeit der Instrumente bot das Konzert einen weiteren interessanten Aspekt durch die Gegenüberstellung zweier hochinteressanter Varianten des berühmten Follia-Themas, „Les Folies d'Espagne“ 1701 von Marais für Flöte solo (ursprünglich Viola de Gamba) und 1784 von C. P. E. Bach für Hammerflügel, mit der die oft unterschätzte Geschwindigkeit der Weiterentwicklung des musikalischen Materials und Ausdrucks einmal mehr hervorragend dargelegt wurde.

Reidemeister, Nicolet-Schüler und langjähriger Bläser der zylindrischen Boehmflöte, beklagt bereits in dem erwähnten Artikel die durch internationale Orchesterpraxis begünstigten Nivellierungstendenzen bezüglich der Klangvorstellung bei Querflötisten, und er zitiert genüßlich ein von Tillmetz 1890 überliefertes Wort Richard Wagners, wonach der große Genius die „Cylinderflöten“ als „Kanonen“ und „wahre Gewaltröhren“ titulierte, von denen „ein zart gehaltenes Piano fast kaum mehr zu erzielen“ sei. Inzwischen ist Reidemeister ganz von der „Kanone“ zur Traversflöte übergelaufen, und das bedeutet, wie er mir sagte, einen „Full-Time-Job“; denn die derzeit überschaubare Geschichte der Traversflötentypen reicht von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert hinein. Eine Aufgabe für Spezialisten also.

Daß Reidemeister ein Traverso-Spezialist ist, hat er mit dem Hemhofener Konzert bewiesen. Er bläst vollkommen ruhig und selbstverständlich, unsensationell nach außen, mit schönem, unglaublich stark differenzierbarem Ton und feinziseliertem Grazie bei den Ornamentierungen. Der Hotteterre strömt weich und warm, woran sicher auch die sehr tiefe Stimmung ($a' = 392$ Hz) ihren Anteil hat. Musikalisch und, hier besonders schwer, rhythmisch voll überzeugend die Folies d'Espagne von Marais! Man kann sich kaum vorstellen, wie es möglich sein sollte, ein Stück von derartiger Transparenz ohne den Klangfarbenreichtum, den die Traversiere gegenüber der Boehmflöte bietet, gültig darzustellen. Allerdings verlangt das Stück dem Flötisten allein technisch so viel Brillanz ab, daß es auf der Traversflöte nur von einem Könner geblasen werden kann, der zudem Sorgfalt und Liebe zum Detail aufbringen, Klangfarbnuancen ausko-

sten, dynamisch differenzieren und so hervorragend phrasieren kann wie Peter Reidemeister.

Noch besser als die Naust-Kopie Friedrich von Huene gefiel die Rottenburgh-Kopie von Andreas Glatt ($a' = 415$ Hz). Dieses spätere Instrument ist enger mensuriert, klingt „moderner“, paßt zum Hammerflügel. Hier muß erwähnt werden, daß gerade bei historischen Instrumenten, da sie eine individuellere Tonsprache führen, viel von der Instrumentenzusammenstellung abhängt. In diesem Punkt finden die beiden Künstler benedenswerte Bedingungen vor; denn Rolf Junghanns, der an Cembalo und Hammerflügel ohne große äußerliche Gestik mit dem Flötisten ausgesprochen harmonierte, stehen die rund fünfzig Instrumente der Sammlung Neumeyer zur Verfügung. So konnte man in aller Ruhe die zur Musik passenden Instrumente auswählen.

Besonders in der Sonate von J. C. F. Bach wurde noch einmal deutlich, wie „richtig“ diese Musik erst auf den

alten Instrumenten wird: die Unisonostelle im ersten Satz z. B. klingt auf modernen Instrumenten oft etwas robust (oder sie gerät dünn, wenn die Spieler dies durch wohlgemeintes „Zurücknehmen“ zu verhindern trachten). Traverso und Hammerflügel ließen sie neu hören und machten sie plötzlich verständlich.

Fazit: die richtig, also feinnervig und subtil geblasene Traversflöte verlangt vom Spieler u. a. Klangfarbensinn, raffinierte Ansatz- und Fingertechnik und größte innere Ruhe. Da man aber fast keinen Ton und keine Tonfolge quasi nebenbei spielen kann, weil die ohnehin schon heikle und permanente „ausgleichsbedürftige“ Intonation auch noch ungeheuer witterungs- und luftfeuchtigkeitsabhängig ist, erhebt sich immer wieder die Frage nach der Spontaneität im Spiel. Peter Reidemeister, dies ist mit Befriedigung zu konstatieren, hat sie noch.

Wolfram Waechter

ZEITSCHRIFTEN-RUNDSCHAU

The Galpin Society Journal, zu beziehen durch Bruce Young, 11 Eaton Place, London NW3 2BT. No. XXX, XXXI und XXXII

Nummer XXXI (Mai 1978) ist besonders für Oboisten interessant, zunächst wegen des allgemeineren Artikels von Cary Karp *Woodwind Instrument Bore Measurements*, der eine möglichst weite Diskussion verdient. Wir haben darum den Autor um eine deutsche Fassung für TIBIA gebeten.

David Jones schreibt über *A three-keyed Oboe by Thomas Collier* ca. 1775), die er für ein besonders geeignetes barockes Vorbild hält, kopiert hat, und deren Maße, Griffe, Tonhöhen und Findung eines geeigneten Rohrs er beschreibt.

Ein Beitrag von Bruce Haynes behandelt *Oboe Fingering Charts, 1695–1816*, d. h. von John Banister (*The Sprightly Companion*) über Talbot, Freillon-Poncein, Hotteterre, Eisel, Diderot, Corrette, Vanderhagen, Garnier, Froelich und andere bis zu einem *Instrumental Preceptor*, der 1816 in Utica, N. Y., erschienen ist, letztmalig diesen Typ der Oboe betreffend.

Eine Flageolett-Tabulatur des 17. Jahrhunderts beschreibt David Lindley. Das Flageolett, eine Blockflöte mit zwei Daumen- und vier Oberlöchern, war zu jener Zeit besonders bei englischen Amateuren beliebt.

Mit viel Gründlichkeit erstellt Philip T. Young ein Verzeichnis der Dresdner Holzblasinstrumentenmacher August Grenser (1720–1807), Grundmann (1729–1800) und Heinrich Grenser (1764–1813) sowie der älteren Leipziger Sattler (ca. 1718–1745), Eichentopf (1678 bis

1769) und Poerschmann (1690–1757), bei dem Grundmann und August Grenser gelernt hatten, die ihrerseits ihr Wissen an Floth (1761–1807) und Heinrich Grenser weitergegeben haben.

In *Notes und Queries* berichtet Cary Karp über die Chalumeaux von Liebau und Klenig im Stockholmer Musikhistorischen Museum, daß sie im – chalumeaumäßig wohl kaum benutzten – überblasenden Register gut ansprechen, aber mit einem anderen Blatt, als es für das Fundamentalregister geeignet sei, und er vermutet daraus, daß der Unterschied zwischen Mock Trumpet und Chalumeau eher im Register liegt als in einer sonstigen strukturellen Verschiedenheit.

Heft XXXII (Mai 1979) bringt wiederum viel Interessantes. So schreibt Wilhelm Roos aus Bad Zwischenahn über die Instrumentensammlung in Meran. Hier sind zu finden Renaissance-Blockflöten (mit dem Kleeblatt und dem A-Zeichen), Barock-Blockflöten, Renaissance-Querflöten, Dulciane und vor allem ein Satz Krummhörner von dem berühmten Krummhornmacher Jörg Wier aus Memmingen, z. T. mit Jahreszahlen 1522 und 1537.

Des weiteren schreiben Filadelfio Puglisi über „*The Renaissance Flutes of the Biblioteca Capitolare of Verona: the Structure of a „Pifaro“*“ (wozu auch ein interessantes Addendum über die Instrumentenbauerfamilie Rafi, 16. Jahrhundert, zu finden ist), Jürgen Eppelsheim über *More Facts about the Subkontrafagott* und Philip Bate über *Serpent Technology*.

In Heft XXX (1977) hatte Rainer Weber seine „kriminalistischen“ Untersuchungen über die rätselhaften lederbezogenen „Krummhörner“ in den Museen in

Brüssel, Kopenhagen, Stockholm und Den Haag veröffentlicht mit dem Titel *Tournebout-Pifia – Bladderpipe*, wobei er fast überzeugend zu dem Schluß kommt, daß es sich hier um Platerspiele (Rohrblattinstrument mit Tierblase statt Windkapsel) handelt, bei denen die Blasen verlorengegangen sind.

In Heft XXXI möchte nun Cary Karp Webers Argumente etwas einschränken, da sicher sei, daß alle vier

bekanntesten Museumsexemplare im 19. Jahrhundert durch die Hand des Musikinstrumenten-„Meisterfälschers“ Franciolini (eine Art Malskat unserer Urgroßvätergeneration) an den Mann gebracht worden sind, der sie möglicherweise doch nach der Abbildung in Diderots *Encyclopédie* (1762) einfach so angefertigt hätte. Leider bleibt in Heft XXXII Rainer Weber die Antwort hierauf schuldig.

-m-

BÜCHER

Von dokumentarischem Wert

Michel Corrette: Méthode de la Flûte traversière, 1735; Reprint 1978 mit einer Einführung von Mirjam Nastasi. Buren, Holland: Uitgeverij Frits Knuf, 1978. 68 S. kl. 8°, brosch. Hfl. 45,-

Rund 30 Jahre nach Hotteterre veröffentlichte Corrette seine Methode für Querflöte (kurioses Detail: Announcement, Titel und Einführung nennen drei verschiedene Daten). In seiner Beinahe-Enzyklopädie des Unterrichts für alle möglichen Instrumente (15 Teile!) ist Corrette doch weit gründlicher im Spezifischen für die Flöte als die ähnliche Unternehmung Premeurs (Modern Music Master), kurz vorher –1731– in London erschienen und bei weitem nicht so selbständig wie Corrette. Beide sind jedoch auf den Amateur zugeschnitten. So mag die Kritik am „antiquierten“ tu-ru der Artikulation (Hotteterres) sowohl auf die Vereinfachung zum Gebrauch des Dilettanten zielen als auch die Differenz einer Generation aufzeigen.

Darüber hinaus hat die kleine Flötenschule heute selbstverständlich dokumentarischen Wert für alle Fragen, die insbesondere den „französischen Stil“ der Zeit in Ornamentik, Tempo usw. betreffen. Nicht unerwähnt bleiben sollte die im letzten Kapitel enthaltene praktische Anleitung zum Spiel von Violinwerken auf der Flöte (Corelli!) durch Oktavieren und schließlich Correttes Ermahnung im Kapitel über die Haltung, die ein Licht auf die generelle Einschätzung des Instruments und seiner Musik wirft (in Übersetzung): „Man achte darauf, keinesfalls Grimassen zu ziehen, noch lächerliche Stellungen einzunehmen; die Flöte ist ein edles Instrument, welches in gefälliger Weise gespielt werden muß . . .“

Das Vorwort von Mirjam Nastasi gibt eine gute Einführung zur Stellung des Flötenspiels in der Zeit und ihrer Gesellschaft. Die Herausgeberin bedauert zudem, daß aus der großen „Zielgruppe“ der Amateure Correttes nun das kleine Häufchen „Spezialisten“ dieser Zeit geworden ist. Ist der Kreis der modernen Liebhaber und ihre Neugier vielleicht doch größer? D.

Musikinstrumente

Helmut Zeraschi: Die Musikinstrumente unserer Zeit. Ein Lese- und Nachschlagebuch. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978. 304 S. 8°, Pb. DM 12,-

Der Verfasser ist der Direktor der Leipziger Instrumentensammlung. Der Text beginnt mit den Geigenmachern und den Pfeifenmachern, bei denen es nicht so berühmte Leute wie bei ersteren gegeben habe.

Nun, was ist mit Hotteterre, Bressan, Denner, Sax, Heckel etc. etc. (es dreht sich doch nicht ums Vogland allein)? Über das Waldhorn kommt der Verfasser dann zum „schönen Musikinstrument“, zu „Erfindungen“ (wo er auch ausführlich auf Boehm eingeht), zu den Tasteninstrumenten, Spielwerken, zur Klassifikation der Instrumente und der Ensembleformen, um das Ganze mit einer kurzen Beschreibung der einzelnen Musikinstrumente abzuschließen. Daß „Fagott“ evtl. auch von lat. *fagus* = Buche kommen könnte (statt von ital. *fagotto* = Bündel) ist unwahrscheinlich.

Dieses Buch ist in einer Reihe „Taschenbuch der Künste“ erschienen und so gedacht. Bessere Abbildungen hätte man sich gewünscht. Der Text ist prägnant, für den Laien gut verständlich, von fundierter Sachkenntnis im ganzen und mit Erzähltalent geschrieben.

-m-

Musikinstrumente der Welt. Eine Enzyklopädie mit über 4000 Illustrationen. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1979 (Nach der englischen Originalausgabe, 1976. Verfasser: The Diagram Group; Übersetzung: Alfred Baumgartner). 320 S. 4°, Ln. DM 78,-

Der Klappentext vermerkt: „Ein Klavier, eine Geige und eine Flöte kennt wohl jeder. Wer aber kennt die Unterschiede der Bogenharfen von Zaire, Nigeria und Burma? Wer hat schon einmal 42 verschiedene Klarinetten aller Epochen und Länder gesehen, und wer kann 116 Instrumente Afrikas nennen? . . . ein Werk von hohem Informationswert . . . zusammengestellt von einer Gruppe von 40 Wissenschaftlern, Autoren und Illustratoren unter Mitwirkung von über 200 Gelehrten . . . etc.“

Early Music

Auch zum Thema alter Blasinstrumente



'Baroque flute discography' (Dale Higbee, April 1979)
'The chalumeau: independent voice or poor relation?'
(Colin Lawson, Juli 1979)
'Tonality and the baroque oboe' (Bruce Haynes, Juli 1979)
und

'Teorg Wier, an early 16th-century crumhorn maker'
(Barra Boydell, Oktober 1979)

Jahresabonnement 1980 £11.00

Anforderung eines Probeexemplars an:

Journals Manager, Oxford University Press
Press Road, London NW10 0DD, England

Nun ja, das ist wirklich ein Sachbuch, in Konzeption und Aufmachung hervorragend, aber im Detail voller Fehler und falscher Gewichtigkeit fast auf jeder Seite schon im englischen Original und zusätzlich in der deutschen Übersetzung. Man möge es mir nicht verübeln, aber deren Aufzählung würde den Rahmen hier sprengen. Die Gelehrten und Fachleute sind auch nicht namentlich genannt; waren sie etwa gar nicht dabei (oder wurden sie als störend empfunden), als das Lektorenkollektiv in gebräuchlicher Sachbuchmanier das Manuskript druckreif zusammenschrieb?

Trotzdem: Das Buch lohnt die Anschaffung schon wegen der Fülle des Materials. Und die Instrumente sind nicht nur nach Gattungen zusammengestellt, sondern auch nach Kulturen und Zeitaltern.

Ob man für eine 2. Auflage noch einmal wirkliche Fachleute ranläßt? Es wäre schade, wenn dieses Buch nicht „eins rauf mit Mappe“ käme. -m-

Herbert Heyde: Flöten. Katalog Band 1 des Musikinstrumentenmuseums der Karl-Marx-Universität Leipzig. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978 (Ausl. in der Bundesrepublik: Schott). 176 S. gr. 8° mit 16 Bildtafeln, DM 35,-

Als Band 1 des Kataloges des Musikinstrumentenmuseums der Karl-Marx-Universität Leipzig steht der Band

„Flöten“ am Beginn der publizistischen Neuerschließung der umfangreichen Bestände dieser bedeutendsten Institution ihrer Art in der DDR für die interessierte Fachwelt. Der Autor – auch Katalogverfasser für die Bestände des Händel-Hauses zu Halle/Saale und des Bach-Hauses zu Eisenach – ist ein absoluter Fachmann auf dem Gebiet der Musikinstrumentenkunde. Heyde nutzt nicht nur die besten in- und ausländischen Erfahrungen moderner Katalogisierung, er prägt diese weitgehend mit und kommt zu interessanten und anregend weiterführenden eigenständigen Ergebnissen. Alle 271 Exemplare der heute der Sammlung zugehörigen Flöteninstrumente werden nach dem gleichen übersichtlichen Katalogisierungsschema ausführlich vorgestellt. Genaueste Meßwerte liegen den bautechnischen Angaben zugrunde. Eine Fülle von Zeichnungen verdeutlicht etwa Unterschiede der Klappenanordnungen, der Klappenriffe, Klappenlöfeln, der Hebelkontakte und der Deckel und Pfropfen. Ein Register und ausführliche Benutzerhinweise helfen dem Leser bei der Erschließung des Katalogtextes. Ein Abbildungsteil mit 16 Tafeln gibt einen Eindruck von den Schmuckstücken der Sammlung. Zur Griffweise der einzelnen Instrumente macht Heyde einige interessante Angaben: „In der Griffweise hat jedes Blasinstrument bekanntlich individuelle Eigenheiten, die von der Normgriffabelle mehr oder weniger stark

abweichen. Da Herstellungstoleranzen, Holzschwind, beschädigte Labien und ersetzte Kerne die jetzt feststellbare ‚Feinstruktur‘ der Griffweise mitbestimmen, wurde auf ihre systematische Erfassung verzichtet.“ Heyde stellt dann einige unterschiedliche Griffe für die gleichen Töne bei Flöten von Oberlender, Heytz, Scherer, Reich und Denner heraus. Heyde weiter: „Es gibt aber auch Grenzen, mit der Griffweise zu einer reinen Stimmung zu kommen. In diesen Fällen liegt der Grund bei sonst guter Erhaltung in der *mangelnden Herstellungsgüte*.“

Leider ist die von Heyde im Katalog verwendete Griffschrift mit I 123 456 (I für das Überblaseloch) und IIIr (dritter Finger rechts) etwas verwirrend, wie auch die Bezeichnung Diskant-Querflöte (im Unterschied zu Alt- bzw. Baßquerflöten) für eine ganz normale Traverser zunächst seltsam anmutet. Insgesamt aber bedeutet der Katalog eine wichtige Quelle für den Sammler und Spieler alter Holzblasinstrumente.

GB

Anleitung zur Herstellung amerikanischer Oboenrohre – ein nicht erfüllter Anspruch

Peter und Elizabeth Hedrick: Oboe Reed Making. A modern method. Ithaca, N. Y. (17 Suncrest Terrace, Oneonta, N. Y. 13820): Swift-Dorr Publishers Inc., 1972. 31 S. etwa DIN A 4

Eine Broschüre über die Herstellung von Oboenmundstücken, im Geleitwort als das wichtigste Buch über Oboenrohre seit mehr als 10 Jahren hochgelobt und als „the very Model of a Major Modern Method“ angepriesen, muß gespannte Erwartungen erwecken.

Die Mundstückherstellung ist der wohl diffizilste Bereich der Oboentechnik im weiteren Sinn. Es bedarf langer Erfahrung, bis man den seinen klanglichen Vorstellungen und auch anatomischen Voraussetzungen entsprechenden Rohrtypus gefunden hat, eröffnet aber gleichzeitig, wie bei kaum einem anderen Instrument, Möglichkeiten, das Unverwechselbare der Klangfarbe und auch der musikalischen Aussage zu beeinflussen. Der Rohrbau wurde von jeher nahezu ausschließlich mündlich tradiert, nicht nur, weil ein Könnler um die Wahrung seiner ‚Werkstattgeheimnisse‘ bemüht war, sondern vor allem, weil sich die Mundstückherstellung aufgrund

dieser sehr individuellen Gegebenheiten verbindlich kaum fixieren läßt. Erst in jüngerer Zeit wurden ausführliche Rohrbauanleitungen veröffentlicht, etwa von Russell¹, der die traditionelle französische Rohrbauart beschreibt, in vorbildlicher Weise für den deutschen Rohrbau von Steins², für englische Mundstücke von Rothwell³ und jüngst von Goossens⁴. Nur spärliche Informationen hatte der Rezensent bislang über die Herstellung der modernen amerikanischen von Tabuteau entwickelten Oboenrohre, die nun von P. und E. Hedrick beschrieben wird.

Die anerkennenswerte Absicht der Autoren, beide Oboisten, Elizabeth Hedrick auch Fotografin, war es, eine Anleitung zum autodidaktischen Erlernen der Rohrerstellung zu schreiben, um einen Bedarf an den weniger spezialisierten amerikanischen Musikschulen zu decken. Sie betonen, die meisten Informationen seien nicht neu, wohl aber die Systematik. Wesentlich und einmalig jedoch seien die Abbildungen, Fotos von Rohren in ihrem Entstehungsprozeß, mit rückwärtigem Licht aufgenommen, das ermöglicht, durch das Holz zu sehen. Wenn ich auch diese Art von Fotografien bisher noch nicht gesehen habe, so scheinen sie mir doch wenig hilfreich, da die entsprechenden schriftlichen Anweisungen dazu in keinem Verhältnis stehen: Die Broschüre besteht zu einem Viertel aus Text und zu drei Vierteln aus halb- oder ganzseitigen Ablichtungen. Unter diesen zwanzig Bildern zeigen allerdings nur sieben Aufnahmen in der neuen Methode (das übrige Bildmaterial besteht aus z. T. nicht unbedingt wichtigen großformatigen Abbildungen von Rohrwerkzeugen). Es erscheint ohnehin zweifelhaft, ob einem Schüler mit Fotos dieser Art viel geholfen ist, divergiert doch bekanntlich jedes Rohrholz in der Faserung, und die Transparenz der Lamellen hängt wesentlich vom Feuchtigkeitsgrad ab. Es drängt sich der Eindruck auf, daß diese Fotos die eigentliche Ursache der Entstehung des Buches waren, und das genügt nicht!

Zum Text: Auch wenn dem Anfänger, zu Recht, geraten wird, Rohrholz nicht in Stangen, sondern bereits gehobelt zu kaufen, braucht er genaue Maßangaben, an denen er sich orientieren kann. Sie fehlen in dieser Anleitung völlig, sieht man von der empfohlenen Gesamtlänge des Rohres (etwa 70 mm) und der Bahnlänge (sie soll etwa 6 mm vor der Wicklung enden) ab. Man erfährt nichts über die Stärke des ausgehobelten Holzes, über das Verhältnis zwischen Mitte und Seiten, weder über Façonform und -breite noch über die Länge der schwingenden Lamellen. Es fehlen jegliche Angaben über Material, Länge und Weite der Hülsen. Vor allem fehlen darum auch Erfahrungswerte, welche dieser Faktoren welchen Einfluß auf Klangfarbe, Stimmung, Intonation und Ansprache haben. In dem Bestreben, nicht primär eigene Erfahrungen mitzuteilen, sondern den modernen amerikanischen Rohrtypus zu verallgemeinern, verlieren

¹ M. E. Russell: Oboe Reed Making and Problems of the Oboe Player. Spratt Music Co., Stamford, 3/1960, 55 S.

² K. Steins: Rohrbau für Oboen. Bote & Bock, Berlin 1964, 27 S.

³ E. Rothwell: Oboe Technique. Oxford University Press, London 1953 – The Oboist's Companion. Oxford University Press, London 1974, Vol. III

⁴ L. Goossens u. E. Roxburgh: Oboe. Macdonald and Jane's, London 1977

sich die Verfasser ins Unverbindliche. Es wäre sicherlich zweckmäßiger gewesen, zunächst die eigene Methode präzise zu erklären und danach auf alternative Möglichkeiten hinzuweisen.

Auch der wichtige Abschnitt, in dem geraten wird, wie ein fertiges, aber noch nicht zufriedenstellendes Rohr verbessert werden kann, ist enttäuschend, weil zu knapp und unverbindlich. Dagegen wirken andere Passagen aufgebläht, etwa das Kapitel über das Schleifen von Messern oder die Frage, mit welcher Knotenart die Bewicklung zu fixieren sei.

Besondere Merkmale des amerikanischen Oboenrohres kann der europäische Leser aus dieser Schrift wegen fehlender Maßangaben und oberflächlicher Anleitungen nur vage ableiten:

1. Der geschabte Teil der Lamellen, die ‚Bahn‘, ist wesentlich länger.
2. Die Bahn behält an den äußersten Seiten und in der Mitte stärkere Linien.
3. Die Bahn wird zur Wicklung hin in drei organisch verlaufende Abschnitte unterteilt, von denen der mittlere am dicksten bleibt.
4. Während des Arbeitsprozesses wird das Rohr vorn immer wieder geringfügig abgeschnitten.

Der im deutschen Herstellungsverfahren von Oboenmundstücken nicht unerfahrene Rezensent könnte nach dieser Anleitung kein Rohr amerikanischer Bauart fertigen.

Christian Schneider

Neue Dudelsackliteratur

In TIBIA 1/79 (S. 261) habe ich über Dudelsackveröffentlichungen berichtet und Fortsetzung im nächsten Heft versprochen. Hier ist sie. Das Interesse an diesem Instrument ist tatsächlich sehr gewachsen. Dudelsackspieler in den Fußgängerzonen unserer Städte sind nichts Seltenes mehr, und es gibt reisende Virtuosen wie z. B. Les Brown (auch mit Drehleier etc.), der unter anderem am 30. März dieses Jahres im Audimax in Wien aufgetreten ist. Ein spezielles Dudelsackmuseum können Spanienreisende in Gijón in Asturien besichtigen. Wer sich einen irischen Dudelsack selber bauen will, kann zu

Wilbert Garvin: *The Irish Bagpipes, Their Construction and Maintenance*. Blackstaff Press, 255A Upper Newtownards, Belfast BT4 3JF. 42 Seiten kart. (Auch zu beziehen durch den Verlag ‚Das Musikinstrument‘, Klüberstr. 9, 6000 Frankfurt a. M.)

greifen. Darin findet man Hinweise auf genaue Maße, Werkzeuge (incl. Rohrherstellung), Bezugsquellen für Material etc. Die irische Sackpfeife mit Blasebalg, Spielpfeife, drei eintönigen Bordunpfeifen (aufschlagende Zungen) und drei mit veränderlicher Tonhöhe (Doppelrohr) ist handwerklich in sich schon ein Kunstwerk und

spielt sozusagen fast wie ein „Rohrklavier“ bzw. Regal.

Einen großen geschichtlichen Bogen versucht

Francis Collinson: *The Bagpipe. The History of a Musical Instrument*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975. 260 Seiten Ln (Auch zu beziehen durch den Verlag ‚Das Musikinstrument‘, wie oben)

Collinson beginnt mit den sacklosen Doppelpfeifen der Antike (Ägypten, Sumer, etc.); der Sack ist schon 1300 v. Chr. nachweisbar. Über die römische Antike kam der Utricularius auch ins keltische Britannien, nach Schottland etc. etc., wobei aber die Teilhabe der sicher in Britannien älteren Pibgorns (vgl. TIBIA 2/79, S. 337) nicht von der Hand zu weisen ist. Ob man nun die Megalithkultur hier heranziehen kann wie schon einige vor Collinson? Natürlich, das sind alles Vermutungen ohne rechten Grund unter den Füßen. Sehr ausführlich sind die Kapitel „Britain after the Romans“ und „The Great Highland Bagpipe“ angelegt. Dagegen sind „The Bagpipes of Other Countries“ in einen Appendix von knapp zehn Seiten verwiesen. Das ist natürlich sehr anglozentrisch – schade! Hier verweist der Verfasser allerdings ausführlich auf andere, vornehmlich englische Autoren. In der Bibliographie vermisste ich John Henry van der Meers Arbeiten (vgl. TIBIA 1/79, S. 261).

In diesem Rahmen will ich auch eingehen auf

Richard D. Leppert: *Arcadia at Versailles. Noble Amateur Musicians and Their Musettes and Hurdygurdies at the French Court (c. 1660–1789). A Visual Study*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger B. V., 1978. 138 Seiten brosch., DM 53,-

Der Autor schreibt hier über Dudelsack (diese zumeist kostbaren Stücke mit unter anderem Elfenbeinpfeifen und kunstvollen Mechanismen) und Drehleier in der französischen höfischen Gesellschaft (mit einem Anhang über die Drehleier am Münchner Hof), wobei er vor allem – wie im Titel angegeben – von den Bildzeugnissen ausgeht. Ergänzend sei hierzu vermerkt, daß in diesen Rahmen modischer ländlicher Idylle am Rande auch die provenzalische Einhandflöte (galoubet) mit Trommel gehört, was u. a. auf Bildern von Watteau zu sehen ist, wovon es aber auch Schriftzeugnisse gibt. –m-

Porträt eines Zeitgenossen

Wolfgang König: *Vinko Globokar – Komposition und Improvisation*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977. 300 S. 8° mit zahlreichen Notenbeispielen, DM 48,-

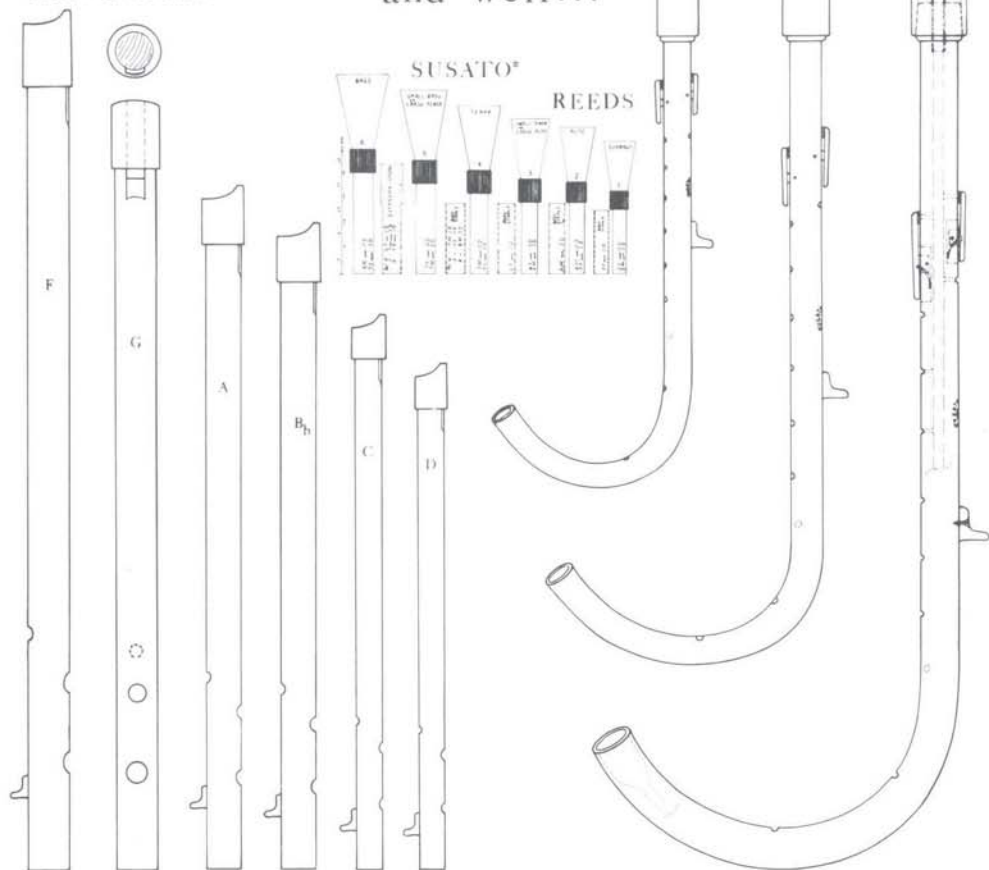
Wenn ein Schüler eine Monografie über seinen Lehrer schreibt, hat diese den Vorzug weitestgehender Authentizität. Die Informationen, die Wolfgang König über Globokar vermittelt, sind das Ergebnis langer Gespräche und des Unterrichts, den der Autor bei dem in Jugo-

SUSATO®

SUSATO®
TABOR-PIPES

is alive
and well...

SUSATO® CRUMHORNS



Instrument makers: Use SUSATO-reeds in your instruments. All sizes in metric dimensions. Quantity discounts available.

SUSATO Tabor-Pipes and Crumhorns are hand made from brown-and ivory-ABS

Good sounding
Low priced
Readily available

Write for our
free catalog
Dealers wanted

KELHORN CORP. BRASSTOWN, N.C.

*SUSATO is a registered trade mark of KELHORN CORP.

28902 U.S.A.

*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 £ 3

All inquiries to:

48 Great Marlborough Street
London W1V 2BN England

slawien gebürtigen Posaunisten und Komponisten in Köln genossen hat. Globokar hat darüber hinaus das Werden der Schrift aktiv mitverfolgt, und so darf der Leser davon ausgehen, wirklich aus erster Hand und ganz im Sinne dessen, der hier dargestellt werden soll, informiert zu werden. Allerdings kann solche Unmittelbarkeit in der Darlegung der Materie auch eine Crux sein, verweist sie doch das Buch in den Bereich der Vorwissenschaftlichkeit. Das ist fast zwangsläufig so, und man sollte es dem Autor nicht weiter zur Last legen. Wohl aber sollte man die Pseudowissenschaftlichkeit der Exkurse in dem Buch bemängeln, die an allen Ecken und Enden erkennen lassen, wie sehr sich der Autor dem von Globokar Geäußerten innerlich noch verbunden weiß, ohne kritisch Stellung nehmen zu können. Dabei wäre die Anlage der als Dissertation verfaßten Monografie gar nicht schlecht. Im ersten Kapitel wird über die kompositionstechnischen Verfahrensweisen Globokars in der Art allgemeinstilistischer Darstellungen gesprochen. Aber so detailliert einige der parametrischen Analysen auch sein mögen, fügen sie sich dennoch kaum zu dem vom Autor intendierten geschlossenen Bild historiografischer Standortbestimmung. Daran schließt sich das unproblematischste aller Kapitel an, in welchem der Leser auf fundierte Weise vertraut gemacht wird mit Globokars spiel- und vokaltechnischen Neuerungen. Das ist so

konkret und faßlich, daß auch der Nichtfachmann auf kompetente und sachdienliche Art Einblick in das Denken des Komponisten erhält. Wenn es aber in den daran anschließenden Kapiteln um die ästhetische Betrachtung systematischer Phänomene geht – Improvisation und Komposition, Totalisierung des interpretatorischen Engagements, politische Zielsetzungen in der Musik von Globokar, und schließlich gar: Globokars Musik als surrealistische Kunst –, hätte König wirklich besser daran getan, wie ein Eckermann das Wort des Meisters ohne sonderliche Apologetik, die weder dem Komponisten noch dem Hörer etwas nützt, unkommentiert für sich sprechen zu lassen. Das wäre schon verdienstvoll genug! So bleibt es das Hauptverdienst dieser trotz allem wichtigen und lesenswerten Schrift, das kompositorische Schaffen Globokars als erste summarisch und detailliert in den Mittelpunkt des Interesses gerückt zu haben. Das Fazit aus der Lektüre ist die faszinierende Begegnung mit einem hierzulande als Komponist ungenügend beachteten Instrumentalisten. König darf das Lob für sich verbuchen, dieses Porträt so sachbezogen und praxisnah wie möglich gezeichnet zu haben.

Klaus Hinrich Stabmer

Kalender für 1980

MUSICA 1980. Bildkalender, Texte von Anna Martina Gottschick. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979. DM 15,-

Zeugnisse Alter Musik XI (1980). Zusammengestellt und herausgegeben von Uta Henning. Wuppertal: Verlag Dr. Wolfgang Schwarze, 1979. Zu beziehen durch Frau Uta Henning, Bismarckstraße 32, 7140 Ludwigsburg: DM 18,50

Die Kalendertradition bei Bärenreiter ist fast schon so alt wie Bärenreiter selbst, und man muß ihr über die Jahre Respekt zollen. Wenn ich nun sage, ein neuer Look, auch graphisch, könnte dieser Tradition vielleicht aufhelfen, so mögen die Herausgeber das verzeihen. Nichtsdestoweniger gibt es einige wirklich gelungene Blätter, so Telliers Hornbläser, Tiepolo juniors Gitarrenspieler, die mittelalterliche Miniatur „Die Furcht des Herrschers“ (mit einem nicht ganz eindeutigen Kommentar), Sargents „Der Lärm“ und Freyses herzoglich-familiäres Gambenkonzert am Hofe zu Wolfenbüttel (nicht Braunschweig!). Ob Cavedones „Junger Mann“ wirklich einen Querflötenspieler darstellt?

Uta Hennings Kalender trägt den Untertitel „Für den Sammler und Freund graphischer Blätter“. Er enthält zwölf zum Teil wenig bekannte Graphiken, darunter „Gebrauchsgraphiken“, zusammengestellt sozusagen für einen Freundeskreis der Autorin, die die Herausgabe dieses Kalenders als liebenswertes Hobby betreibt. Die Kommentare könnten etwas ausführlicher sein. -h

Museumskataloge

Anthony Baines (Hrsg.): The Bate Collection of Historical Woodwind Instruments (Querflöten: u. a. Scherer, Kirst, Streitwolf; Oboen: u. a. Delusse, Milhouse, Schlegel, Stanesby jr., Rottenburgh (Tenor); Fagotte: u. a. Cahusac, Jehring, Milhouse, Stengel; große Klarinettenammlung). Oxford: Selbstverlag Bate Collection

Horniman Museum (mit Adam Carse Collection) and Library, Forest Hill, London: Wind Instruments of European Art Music (Blockflöten: u. a. Stanesby, Heitz; Querflöten: u. a. Stanesby jr., Cahusac, Potter; Oboen: u. a. Stanesby sen. und jr., Delusse, Lehner, Cahusac; Fagotte: u. a. Milhouse, Grenser; viele Klarinetten). London: Horniman Museum, 1974

Neueingänge

Hector Berlioz: Memoiren. A. d. Französ. von Elly Ellès. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1979

Wilfried Gruhn: Sprachcharakter der Musik. Materialien zu einer sprachtheoretisch orientierten Unterrichtssequenz für die Sekundarstufe II. Düsseldorf: Pädag. Verlag Schwann, 1978

Hölscher-Kirch-Rüdiger-Trott (Hrsg.): Klang und Zeichen. Musiklehrbuch für die Sekundarstufe I. Düsseldorf: Pädag. Verlag Schwann, o. J.

Tibor Kneif: Einführung in die Rockmusik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1979

Helmut Schmidt-Garre: Von Shakespeare bis Brecht. Dichter und ihre Beziehungen zur Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1979

Uri Toeplitz: Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl (Band 62 der Reihe „Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen“). Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1978

NOTEN

Neue Elementar-Blockflötenschule

Armgard Pudelko: Spiele mit der Blockflöte. Schule für Sopranblockflöte. Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel. BA 6609, DM 21,-

Instrumentalschulen sind immer ein Spiegel von Erfahrungen, die im Umgang mit einem Instrument und seiner Spielweise gemacht worden sind. Sie entstehen zeitlich in der Epoche nach einer Auseinandersetzung mit der angebotenen Literatur. In der Natur einer lebendigen instrumentellen Entwicklung liegt immer wieder die Forderung nach neuen methodischen Aussagen. Armgard Pudelkos „Spiele mit der Blockflöte“ sind folgerichtig aus dem Umgang mit der musikalischen Früherziehung, den Arbeiten der Rezensentin und den Orientierungsmodellen von Gerhard Braun hervorgegangen und haben eine neue Stufe innerhalb der Unterrichtsliteratur erreicht.

Der Lehrgang beginnt mit Atemspielen, in die von Anfang an vielfältige Artikulationsansätze mit einfließen. Sie werden auf dem Flötenkopf fortgesetzt und durch einfache und prägnante graphische Notationen deutlich gemacht. Auch die ersten Fingerbewegungen werden auf dem Flötenkopf alleine vorbereitet, so daß die auditiven, visuellen und taktilen Bereiche als Ganzheit zusammengefaßt und behandelt sind. Sie bilden die Grundlage zu phantasievollen musikalischen Spielen für- und miteinander. Dieses Für- und Miteinander ist ein prinzipielles Anliegen der Autorin, das bestimmend für den ganzen Lehrgang bleibt. Zwischen den ersten Spielen mit dem Flötenkopf und der weiteren Erfahrung mit dem ganzen Instrument als vielfach verwendbarem Klangkörper

stehen einfache Kinderlieder in zunehmendem Tonumfang und herkömmlicher Notierung. Sprache als Anregung zu deutlicher Artikulation, gesteuerte Atemführung zu dynamischer Tonbildung und das Bewußtmachen von



stellt vor
BLOCKFLÖTEN

Kunststoffblockflöten:
Aulos, Yamaha, ZenOn

Schulblockflöten:
Küng, Moeck, Mollenhauer, Schneider (DDR)

Edelholzblockflöten:
Küng, Moeck Rottenburgh,
Mollenhauer Flauto Dolce II, Roessler Oberlender

Renaissanceblockflöten:
Hopf Prätorius, Moeck

Neu im Programm:
J. & M. Dolmetsch Blockflöten –
Spitzenmodelle aus England

Mehrfachetuis für alle Modelle,
Sonderanfertigungen nach Muster

Musikhaus WILHELM MONKE

Gutenbergstraße 59/61 · 5000 Köln 30
Telefon (0221) 52 10 66

Bewegungsabläufen der einzelnen Finger und des linken Daumens führen in ihrer immer neuen Koppelung der einzelnen Disziplinen zu einer für Kinder spielend zu bewältigenden fundierten Technik.

In anmutiger Weise ist der musikalische Inhalt durch anregende und fördernde Illustrationen von Evamaria Kocaer-Bode aufgelockert und bereichert. Hervorzuheben und dankbarst begrüßt ist der ausgezeichnete Druck. Großzügig und übersichtlich sind die graphischen Darstellungen, deutlich und überschaubar die Anordnungen der Notenbeispiele und des begleitenden Textes. Frau Pudelko und dem Bärenreiter Verlag ist es gelungen, einen elementaren Lehrgang für den Blockflöten-gruppenunterricht zu erstellen, der den Umgang mit neuen Spielweisen und Techniken zum täglichen Brot des jüngsten Blockflötenspielers macht.

Linde Höffer-v. Winterfeld

Schulen für allerlei Flöten

Gheorghe Zamfir: *Traité du Naï Roumain. Méthode de flûte de pan.* Edition Chappell, Paris. 125 S. (Ausl.: Bärenreiter-Verlag, Kassel)

Miloslav Klement: *Schule für Altblockflöte, Teil I.* Edition Supraphon, Prag. 140 S.

Severino Gazzeloni: *Facciamo Musica con Severino Gazzeloni.* Cappelli editore, Bologna. 185 S.

Giovanni Gatti: *Invito al Flauto.* Edition Bërben, Ancona-Milano. 82 S. (Ausl.: G. Ricordi & Co., München)

Die Panflöte (in Rumänien Naï) und Zamfir – sie gehören zusammen, sind auch bei uns ein fester Begriff, spätestens seit die Platten *Panflöte und . . .* kursieren, für Rumänien Kulturexport-Artikel Nummer eins. Inzwischen kann man auch hier die Instrumente kaufen, „echte“ mit Zamfir-Zertifikat, weniger echte ohne dieses, gute und schlechte zu unterschiedlichsten Preisen – genau wie in den Musikgeschäften und Kaufhäusern Rumäniens.

Vor gut zwei Jahren ist nun (in französischer Sprache) eine „Methode“, eine anschauliche und gewissenhaft gründliche von Zamfir verfaßte Schule des Panflötenspiels erschienen. Sie basiert auf den Erfahrungen der Klasse, die seit 1952 an der Spezialschule für Musik in Bukarest existiert. Nach einer Einleitung mit kurzer Erläuterung des historischen Aspekts, sehr ausführlich illustrierten Abschnitten über Haltung, Ansatz, Atmung und Funktion der Zunge, die jeder Flötenschule gut anstehen würden (und für die Flöte fast ebenso brauchbar sind), beginnt das Spiel mit Tönen auf dem Instrument, wobei die Grundübungen selbstverständlich mit der Haltung zusammenhängen (Kopf und Instrument müs-

sen sich in „Gegenbewegung“ ergänzen, um die richtige Röhre zu finden). Intervallübungen spielen daher eine besondere Rolle. Von „Positionen“ aus wird in 35 Lektionen eine solide technische Grundlage aufgebaut und gleichzeitig der Tonraum h bis c³ fortschreitend erarbeitet.

Der Gesamtumfang reicht bis g³, sehr geübte Spieler erweitern ihn auch nach unten, so daß bis zu vier Oktaven erreicht werden können. Für die fortgeschrittenen Panflötisten wird am Ende der Schule eine Fortsetzung versprochen – aber erst, wenn das Instrument sich genügend ausgebreitet habe. Vage Aussichten? Vielleicht enthielte der nächste Band mehr originale Folkloremelodien, an denen dieser erste leider so unverständlich spart.

Die Blockflötenschule von Klement ist wohl noch unvollständig. Wir hatten eigentlich den zweiten Band abwarten wollen, um einen Gesamtüberblick zu haben, aber er kommt nicht (nie?).

Der Aufbau der Schule entspricht dem anderer traditioneller Unterrichtswerke: Nach einem Einführungstext über Geschichte und Bau des Instruments, Tonumfang, Haltung (mit guten Bildern), Atmung, Tonbildung, Intonation und Instrumentenpflege folgt ein reichhaltiges Stoffangebot in 17 Kapiteln – Ton für Ton. Die Töne der Dur-Tonleiter von f² absteigend bestimmen dabei die Reihenfolge des Anfangs, was zeigt, daß das Konzept unter anderem von der „deutschen“ Griffweise bestimmt wird. Eine besondere Griffabelle für das „so-g. Barock-System“ ist aber beigefügt. Als Barockflöten werden dabei solche definiert, deren untere Löcher doppelt gebohrt sind (g, f). Merkwürdig. Auch im Text finden sich neben guten Hinweisen, z. B. zur Haltung, Ungereimtheiten wie diese: „Wir atmen vor allem in jeder Pause ein, ohne Rücksicht darauf, ob wir noch genug Luft haben oder nicht.“ Ich kann allerdings nicht beurteilen, ob vielleicht Übersetzungsfehler mitschuldig sind.

Als Übungsstoff werden Auszüge aus der Originalliteratur für Blockflöte zitiert, vermischt mit handgemachten Übungen, die manchmal eher an den Stil der Flötenschule von Prill erinnern und nicht so recht ins Bild passen wollen. Sehr positiv sind dagegen die ergänzenden Literaturempfehlungen zu einzelnen Abschnitten wie die genaue Bibliographie zu den Zitaten. Die Erklärungen zu Verzerrungen aber sind nur mit Vorsicht zu gebrauchen. Sie entsprechen klassischen, nicht barocken Regeln. Man sollte meinen, daß sich da inzwischen einiges mehr herumgesprochen hat, als hier angeboten wird.

Wie aktiviere ich die Jugend, in diesem Falle die italienische, zur Musik, zu eigener musikalischer Betätigung? – das ist das Anliegen, welches sich hinter dem auffordernden Titel Gazzelonis verbirgt. Im Kern will das aber eine Flötenschule sein, und zwar – man staune – eine Blockflötenschule. Nun, 56 von 185 Seiten widmen

Ein Begriff für die Musikwelt

musik—riedel

Uhlandstraße 38 · Nähe Kurfürstendamm · D-1000 Berlin 15 · Ruf (030) 8813395/8817395
ab 2. 7. 1979: (0 30) 8 82 73 95

Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

sich tatsächlich der Blockflöte mit dem Anspruch einer Methode – für Sopranflöte natürlich. Man beginnt sinnigerweise beim (tiefen) C, lernt von da diatonisch ansteigend die Tonleiter über eine Oktave spielen. Daß es sich dabei um die „deutsche“ Griffweise handelt, versteht sich in diesem Zusammenhang fast von selbst. Übung Nr. 8 ist bereits eine Terztonleiter. Illustration dazu: Die Baßstimme zu einer Musik des Clemens non papa. Nach wenigen weiteren Seiten beherrschen wir zwei Oktaven, die gesamte Chromatik ist dann auch kein Problem mehr. Mit Brahms, Mozart, Verdi und Paganini schafft man das schon, und wenn man die angegebenen Griffbilder betrachtet, kann man sich ganz gut vorstellen, wie scheußlich das alles klingen wird.

Der große Flötenmeister und dieses Machwerk – das will einem nicht in den Kopf. Eingeweihte „aus gewöhnlich gut unterrichteten Kreisen“ sagen denn auch, daß das ja gar nicht von ihm sei. Und es gibt in dem ganzen Band tatsächlich kein Bild von Gazzeloni mit Blockflöte. Dafür viele, viele andere, eine regelrechte Porträtreihe des Meisters – von divino Gazzeloni als Trickfoto bis „mit Küchenschürze“. Die anderen Seiten? Der Blockflötenschule folgt eine Einführung ins Querflötenspiel, die davon ausgeht, daß der Traverso „der große Bruder“ sei, dem man sich nach fleißiger Hingabe an die kleinere Schwester (?) nun nähern dürfe. Voraus geht ein langes Interview mit dem Autor über Musik und Musikleben ganz allgemein, in der Quintessenz eine Plauderei zur Person, garniert mit Illustrationen zur selben Person: Programmzettel, Plakatives, Gazzeloni selbst – sozusagen in allen Stellungen. Als Künstlerprospekt ist das ganz großartig aufgemacht, als Flötenschule peinlich.

Gatti bringt seine (Quer)flötenschule jetzt in dritter, verbesserter Auflage. Sein „bescheidenes Werk“, wie er selbst bezeichnet, soll, besonders für die Jugend, leicht und modern sein. Fürs Moderne sorgen die Einbeziehung von Glissandi, Flatterzunge, Naturtönen, speziell auch der Quintgriffe – einschließlich Übungen dazu und einer doppelseitigen modernen „Konzertétude“. Für die Jugend sind wohl die zehn Seiten des Schlußteils mit

Übungen und Studien zum Jazz, die Hälfte davon allerdings nur Erklärungen, welche Harmonien den in der Jazzimprovisation üblichen Kürzeln entsprechen. Verbleiben 51 Seiten für die Anfänge, Tonübungen bis c⁴, alle Tonleitern, technische und Intervallübungen, Triller und andere Verzierungen, nicht zu vergessen Doppel- und Tripelzunge. Größere Übungen lieferten u. a. Demersseman, Köhler, Andersen. Aus des großen Friedrich Flötenbuch zog man drei Übungen zu einer zusammen (hier heißt der Autor Quantz), für Musikbeispiele sorgten außerdem Bach, Händel, Corelli, Haydn und Rameau. So einfach ist das. D.

Methodisches: Bach, Brüggens und andere

J. S. Bach: 11 Movements from the Sonatas and Partitas for Violin, BWV 1001–1006, arranged for alto recorder solo by Frans Brüggens. ZEN-ON Music, Tokyo (Bundesrepublik: MIMEX, München 19)

Kaspar Kummer: 24 Etudes mélodiques op. 110 für Flöte solo, hrsg. von Pierre Paubon. Edition Billaudot, Paris (Bundesrepublik: Großsortiment D. Zimmerhansl, München)

Lászlo Csupor: Flötenduos für Anfänger. Editio Musica, Budapest (Bundesrepublik: Boosey & Hawkes, Bonn)

Nach den Cellosuiten Violinpartiten. Vorweg: Brüggens Adaptionen sind nicht nur für die Blockflöte geeignet, sondern auch empfehlenswert für die Querflöte.

In dem Bemühen, „Studienmaterial hoher musikalischer Qualität“ (Brüggens) bereitzustellen, hat der Arrangeur Vorbilder; gegenüber Schindler werden aber keine teilweise fragwürdigen Interpretationen angeboten. Die Transpositionen sind natürlich blockflötengemäß, Doppelgriffe und Akkorde der Streicherfassung jedoch nicht aufgelöst. Das sauber dargebotene Material läßt in dieser und weiterer Hinsicht für eigene Initiative und Gestaltung durch den Spieler alles offen. Die Loseblatt-Form erleichtert Umblättern und Verlust.

Die melodischen Etüden von Kummer gehören zum klassischen Repertoire. Die Neuausgabe von Paubon

Eine neue, in sich abgeschlossene

Blockflötenschule

für den Anfangsunterricht
mit dem Lehrstoff für zwei Jahre:

Armgard Pudelko

Spiele mit der Blockflöte

Schule für Sopranblockflöte im Gruppen- oder Einzelunterricht für Kinder aus Grund- und Früherziehungskursen. Mit über 60 Liedern und Spielstücken. Format 21 x 29 cm hoch. 80 Seiten, zahlreiche Illustrationen im Text, 2 Tafeln mit 4 vierfarbigen Bildern, in vierfarbigem Umschlag. Illustrationen von Evamarie Kocaer-Bode. BA 6609, DM 18.—

Armgard Pudelko
Spiele mit der Blockflöte

Schule für Sopranblockflöte



Dieses Lehrwerk ist aus der Arbeit mit Kindern entstanden, die ihre elementaren musikalischen Grundbegriffe in der musikalischen Früherziehung oder Grundausbildung erworben haben. Durch die Einbeziehung neuer, erweiterter Spieltechniken, zum Beispiel auf dem Flötenkopf oder mit „Glissandospielen“, bietet es jedoch auch Kindern ohne musikalische Vorkenntnisse die Möglichkeit, das Spiel auf der Blockflöte zu erlernen.

Die Anweisungen und Aufgabenstellungen sind stets an den Schüler gerichtet, setzen jedoch im frühinstrumentalen Unterricht die häusliche Mithilfe der Eltern voraus. Sie sind sehr genau formuliert, in der Ausdrucksweise indessen durchaus kindgemäß.

Die Reihenfolge der Kapitel ist zwar didaktisch begründet, läßt aber dennoch Raum sowohl für die Methode des jeweiligen Lehrers als auch für die eigene Initiative der Kinder. Viele Abbildungen, Zeichnungen und graphische Notationen wollen den Einstieg erleichtern.

Griffbilder zeigen zu jedem neuen Ton sowohl die barocke als auch die deutsche Griffweise. Die Lieder, zum Teil zweistimmig notiert, erscheinen mit unterlegtem Text. Das Pensum ist für ungefähr zwei Jahre konzipiert und in sich abgeschlossen. In einem besonderen Verzeichnis wird auf sorgfältig ausgewählte Ergänzungsliteratur verwiesen.

Kinder brauchen Musik Bärenreiter hat die Schulen

frisiert die brauchbaren Übungen durch veränderte Artikulationen, Dynamik und Tempovorschläge. Wozu? Ges-dur und dis-moll als Beispiele für enharmonische Verwechslung der entsprechenden Übungen in Fis-dur und es-moll sind eliminiert – der Finger wegen? Die Mainzer Originalausgabe ist mir lieber.

Von mittelalterlicher Estampe bis Prokofieff, von Senfl bis Szokolay – keine Stilepoche, die es in der Duosammlung von Csopor nicht gäbe. Die Fülle originaler Literatur für das Anfangsstadium macht solche Sammlungen eigentlich überflüssig. Trotzdem besticht auch diese Ausgabe aus Budapest allein schon wieder durch die künstlerische Qualität der Illustrationen. D.

Zum Spielen und zum Weinen: Lachrimae

John Dowland: Drei Tänze für ein Melodieinstrument und Gitarre, hrsg. von Konrad Ragossnig. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz. Git.-Archiv Nr. 444, DM 12,-

Musiche per flauto dolce e liuto. Vol. I: La scuola franco-fiamminga nel secolo XVI, transkribiert und revidiert von G. Ferraris und R. Girodo. Verlag Carisch S.p.A., Milano (Bundesrepublik: Bärenreiter, Kassel). Ed. Nr. 22009

Instrumental Music from the Baldwine Manuscript, 1581–1606. Vol. I: Zwei- und dreistimmig für SAT-Instrumente, hrsg. von Kees Boeke. ZEN-ON Music, Tokyo (Bundesrepublik: MIMEX, München 19)

Mehrstimmige alte Musik instrumental oder/und vokal anzureichern, aufzugliedern, zu registrieren – das ist gängige Praxis. Wenn Ragossnig und Linde drei Renaissancetänze für ihre Instrumente einrichten, so kann das nur gutgehen. Neben den Gaillarden des *Earl of Essex* und *King of Denmark* die berühmte Pavane *Lachrimae* – hier mit eingelegten Variationen des van Eyck: die für die Praxis oft vermißte Vorlage als nachahmenswertes Beispiel.

Wirklich zum Weinen dagegen die Ausgabe von Tänzen aus Susato, Attaignant, Gervaise und Phalèse. Der Lauten- bzw. Gitarrenpart dieser Transkription ist durch Zusammenziehen der drei Unterstimmen gewonnen, für Instrumente in G auch transponiert, allerdings teilweise mit falschen Vorzeichen, Fehlern usw. Der Flötenstimme fehlt das Oktavzeichen, wo nötig, den meisten Sätzen eine Taktangabe – und daß für Susato vermutlich nur Giesbert (Schott) als Quelle gedient haben kann, wird schamhaft verschwiegen.

Was editorische Akribie ist, zeigt als Gegenstück dazu Kees Boeke in seiner Ausgabe von vier Stücken aus dem sog. Baldwine-Manuskript. Das Bicinium von Nathaniel Giles benutzt als cantus firmus ein Miserere. Wie bei den übrigen zwei- und dreistimmigen Sätzen von Baldwine selbst bieten sich hier eindrucksvolle Beispiele kunstvoller Kontrapunktik des 16. Jahrhunderts, die auf ein Mehr

(weitere Bände sind angekündigt) neugierig machen. Eine gute sachliche Einführung in die Quelle, Besetzungsvorschläge (zwei bzw. drei Blockflöten) usw. runden diese wertvolle Ausgabe ab, die auch dadurch besticht, daß ein einfaches System gefalzter Seiten das Umblättern erübrigt. D.

Flöte – Mein Hobby

Frank Michael: Flöte – Mein Hobby. Flötenlehrgang unter Mitarbeit von Sigrid Eppinger. Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Frankfurt a. M., Ed. Nr. ZS 235. 64 S. mit einer Schallplatte 45 UpM, DM 20,-

Daß es sich bei dem genannten Werk um einen „Flötenlehrgang“ handelt, läßt sich erst nach Aufschlagen des Buches auf Seite 1 entnehmen. Der Titel darf also vom Benutzer in keiner Weise verbindlich aufgefaßt werden und scheint auch keinesfalls nur für die deutsche Ausgabe unglücklich gewählt zu sein. Es offenbart sich hier nur an exponierter Stelle eine Misere, die sehr vielen, wenn nicht den meisten Lehr- und Studienwerken für ein Instrument eigen ist: daß man beim bloßen Betrachten nicht erkennen kann, welche Zielgruppe die vorliegende Ausgabe ansprechen soll. Ist sie für das Selbststudium oder als Arbeitsmaterial für die Unterrichtsstunde bei einem Flötenlehrer gedacht? Eignet sie sich für den Anfänger oder für den Fortgeschrittenen, für den Traditionalisten, den Avantgardisten, den Multiinstrumentalisten oder für alle gleichermaßen? Handelt es sich vielleicht um ein Lehrwerk im wahrsten Sinne des Wortes, also um ein Hilfsmittel für den Unterrichtenden und nicht für den Schüler? Die Vorbemerkungen des Autors schaffen hier keine Klarheit, ein Inhaltsverzeichnis und Angaben zum Autor selber, die für den Käufer als Orientierungshilfe dienen können, fehlen.

Aus Michaels Vorbemerkungen geht nun hervor, was er mit seinem Lehrgang vermitteln will, aber nicht, an wen. Jedoch das mit der Vermittlung des Lehrstoffes angestrebte Lernziel ist beachtlich, da der Benutzer des Lehrgangs, obwohl mit einem im Laufe seiner Entwicklung vollkommen abendländisch geprägten Instrument befaßt, nicht auf die Kultur des Abendlandes und nicht auf gewisse Stilepochen innerhalb dieses Kulturkreises festgelegt werden soll. „Der im Flötenton gefaßte Atem schlug die Brücke zur Welt der Götter, im Atem lebte und offenbarte sich die Gottheit.“ Von diesem ursprünglich magischen Gebrauch der Flöte bis zu den das Klangspektrum erweiternden Spieltechniken der jüngsten Zeit spannt sich der Bogen auf nur 60 Seiten, so daß mit der neuerlichen Hinwendung zu Atem- und Klappengeräuschen der von dem genannten Ausgangspunkt gezogene Kreis wieder geschlossen erscheint.

Dieser kühn geschlagene Bogen setzt sich aus 30 je zweiseitigen Lektionen zusammen, bei denen allerdings

nicht durchweg deutlich wird, ob auch andere als drucktechnische Gegebenheiten diese Einteilung bedingten. Z. B. wird erst in der 15. Lektion deren Schwerpunkt einmal explizit zu Anfang angegeben; die Lektionen 22 und 23 befassen sich zwar dankenswerterweise gründlich mit der Technik des Übens als solcher; warum das jedoch gerade an dieser Stelle geschieht und nicht schon eingangs oder an einem anderen der Wichtigkeit des Gegenstands entsprechenden Teil, bleibt Geheimnis des Verfassers.

Andererseits war dem Autor an Stringenz und Konsistenz sehr gelegen, was sich vor allem in der Unmöglichkeit des „Mogelns“, d. h. des Überspringens unliebsamer Übungsstücke erweist: kaum eine der Etüden läßt sich mit einmaliger Erarbeitung „abhaken“, immer wieder führt des weiteren der Weg unter veränderten Vorzeichen (was teilweise wörtlich verstanden werden mag) auf sie zurück. Es sollen nicht nur spieltechnische Schwierigkeiten bewältigt, sondern über das Geleistete und vor allem dessen formale Struktur auch nachgedacht werden. Ob aber die Mentalität eines angehenden Flötisten einem solchen Verfahren standhält, bleibt zweifelhaft. Man kommt nun einmal nicht an der Psyche des Anfängers vorbei, die gerade in der ersten Zeit nach einigen Erfolgserlebnissen verlangt, denen sich Michaels Lehrmethode permanent verweigert. Die eingangs erwähnte Geschlossenheit des historischen Bogens schlägt sich hier in dem Eindruck des Auf-der-Stelle-Tretens nieder.

Das pädagogische Geschick des Autors offenbart sich am deutlichsten innerhalb der einzelnen Lektionen, so bei der Erklärung musikalischer Grundbegriffe und der allmählichen Erarbeitung des gesamten Tonumfangs auf der Querflöte. Bei letzterem wird – neben der Verlegung des Ausgangspunktes in die *mittlere* anstatt in die tiefe Oktave – endlich einmal die von jedem leicht nachvollziehbare Erkenntnis genutzt, daß eine Symmetrie zwischen rechter und linker Hand nicht nur für den Anblick, sondern auch in Funktion und Gebrauch der einzelnen Finger besteht, der der Klappenmechanismus weitgehend entspricht. -kl-

Neuer alter Kuhlau

Friedrich Kuhlau: Trois Grands Solos, op. 57 Nr. 1, für Flöte (Klavierbegleitung ad lib). Verlag C. F. Peters, Frankfurt a. M.; EP 8392, DM 15,-

Die 1824 zuerst erschienenen drei Sonaten (in F, a, G) sind brillante dreisätzige Solostücke für die Flöte, geeignet, technisches wie musikalisches Darstellungsvermögen nicht nur zu schulen, sondern auch zu beweisen. Die Klavierbegleitung hat keinerlei eigenständige, doch stützende Funktion. Der saubere Neudruck geht auf die bewährte Litolf-Ausgabe zurück. Er ist ein erfreulicher Schritt der Komplettierung des Standardrepertoires durch Neuauflagen. N.



WIENER QUERFLÖTEN EDITION

HERAUSGEGEBEN VON GERHARD BRAUN

NEU

W. A. MOZART
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL
für zwei Flöten oder Violinen,
nach einer Ausgabe von 1799

Die „Türkenoper“, wie sie Mozart selbst wegen des Inhalts genannt hat, erfreute sich schon bald nach der Wiener Uraufführung im Jahre 1782 großer Beliebtheit. Die vorliegende Ausgabe folgt einem Druck von Simrock, erschienen in Bonn, und beinhaltet neun der bekanntesten und schönsten Arien. Die Stücke sind amüsant gesetzt und leicht spielbar.

UE 16737 DM 12,-

W. A. MOZART
DIE HOCHZEIT DES FIGARO
für zwei Flöten oder Violinen,
nach einer Ausgabe von 1799

Ein weiteres Beispiel für die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so beliebte Bearbeitung bekannter Opernmelodien für zwei Flöten. Die Grundlage dieser Neuausgabe bildet ein Druck bei Simrock aus dem Jahre 1799 (V.-Nr. 100). Diese Sammlung der bekanntesten Nummern aus „Figaros Hochzeit“ bietet gefällige und leicht spielbare Unterrichtsliteratur und ist auch zur Einführung in die Mozartsche Oper gut geeignet.

UE 16773 DM 18,-

W. A. MOZART
DIE ZAUBERFLÖTE
für zwei Flöten oder Violinen,
nach einer Ausgabe von 1792

Bearbeitungen bekannter Opernmelodien für zwei Flöten (oder Violinen) haben sich im 18. und 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut. Sie wurden häufig gleich vom Komponisten selbst arrangiert, oder Schüler und Zeitgenossen übernahmen diese Aufgabe. Für die „Zauberflöte“ weist das Köchelverzeichnis gleich vier verschiedene Flötenbearbeitungen nach. Zur Einführung in das klassische Duospiel bestens geeignet!

UE 15966 DM 16,-

Verlangen Sie bitte unseren Sonderprospekt!

UNIVERSAL EDITION

Querflöten-Duos

Zoltán Jeney (Hrsg.): *Flötenduos III. Werke ungarischer Komponisten. ES 495, DM 8,50*

Franz Anton Hoffmeister: *Drei Duos op. 30, hrsg. von Bernhard Päuler. GM 769, DM 10,-*

Edition Eulenburg, Zürich. (Bundesrepublik: Schott, Mainz)

Ausgehend von der pädagogischen, praktischen und 557muslischen Notwendigkeit, Duos in den Flötenunterricht einzubeziehen, besonders dann, wenn keine Klavierbegleitung zur Verfügung steht, sind die oben erwähnten Werke beurteilt.

Die von Zoltán Jeney herausgegebenen Flötenduos bieten lohnende Aufgaben für Lehrer und Schüler. Die einzelnen Duette (Vergnügung, Fuga, Pastoral, Burla usw.) stammen zumeist von ungarischen Komponisten. Technisch mittelschwer, jedoch anspruchsvoll in rhythmischer und musikalischer Hinsicht, bewegen sie sich in gemäßigt modernem Stil. Dennoch werden nur solche Spieler Freude an dieser Musik finden, die keine Angst vor Dissonanzen haben, Erfahrung mit neuer Musik besitzen und über klangliche und dynamische Möglichkeiten auf dem Instrument verfügen.

Kompositorisch nicht besonders interessant, dafür aber ansprechend und verhältnismäßig virtuos sind die drei Duos op. 30 des 1754 in Rottenburg am Neckar geborenen Franz Anton Hoffmeister. Dieser schrieb (und verlegte selbst) Hunderte von Werken für Flöte (Konzerte, Duette, Kammermusik), die sich im allgemeinen durch gute Spielbarkeit und Ausnutzung aller damaligen Möglichkeiten des Flötenspiels auszeichnen. Als erfrischende „Übestücke“ aus der Klassik (Tonleitern, Dreiklänge, Intervallsprünge) stellen diese Duos eine echte Bereicherung des Unterrichts in der Mittelstufe dar.

Gabriele Zimmermann

Instruktive Neuauflagen

Johann Joachim Quantz: *Trio D-dur für 3 Flöten, hrsg. von Nikolaus Delius. GM 745*

Johann Georg Heinrich Backofen: *Grand Duo op. 37 pour 2 flûtes. GM 775*

Johann Ladislaus Dussek: *Sonate F-dur op. 65 für Flöte, Violoncello und Klavier. GM 747*

Edition Eulenburg, Zürich (Bundesrepublik: Schott)

Die bereits von Erich Doflein besorgte Ausgabe eines Trios in D-dur für 3 Flöten liegt in einem neuen Gewande vor: Nikolaus Delius hat sie jetzt nach einer handschriftlichen Vorlage als Sonatine für 3 Flöten neu herausgegeben. Die eher suiteartig aufeinanderfolgenden Sätze, deren Ambitus die ‚gute‘ Lage (Quantz) d'-e''' nicht übersteigt, eignen sich sehr wohl für das Ensemblespiel von Anfängern, die als höchste Anforderung an die Technik gerade die ersten Triller und die geläufigsten

Dreiklangbrechungen meistern können. Damit wird das Angebot von Musikstücken, die als Basisrepertoire für die Querflöte dienen, durch eine wegen ihrer unkomplizierten, leichten Musikalität auffallende Neuerscheinung bereichert. Eine kleine Undeutlichkeit: Die im ersten Satz oft auftretenden Bindebögen über zwei Sechzehntel gleicher Tonhöhe, welche mit einem Zeichen ^{*}) versehen sind, werden nicht im Hinblick auf ihre Ausführung erklärt; sie sollten aber wohl, ähnlich dem heutigen Portato, mit einem Atemstoß („hi“) artikuliert werden, den Quantz sonst nur den Bindungen über betonten Taktteilen vorbehält (siehe auch die ‚Solfeggi‘). Die im Vorwort nicht als gesichert geltende Autorschaft Quantz' wird bestätigt durch zwei Manuskripte aus London und Kopenhagen, in denen Quantz als Urheber explizit genannt wird.

Von J. G. H. Backofen, einem Zeitgenossen Beethovens, liegt ein ‚Grand Duo pour 2 flûtes‘ vor, ebenfalls neu herausgegeben von Nikolaus Delius. Das Werk, so ‚grand‘ nun auch wieder nicht, bietet ohne großen technischen Aufwand sowohl Spielern wie Zuhörern charmanten Zeitvertreib. Im zweiten Satz müßten aus der Logik der Stimmführung heraus die beiden Stimmen zeitweise vertauscht werden; der Herausgeber hat es aber vorgezogen, nach der authentischen Vorlage zu verfahren und nicht zu ‚verbessern‘.

Das bei weitem interessanteste Werk der drei von Delius herausgegebenen Neuauflagen ist ein Trio für Flöte, Cello und Klavier von Dussek (1760 bis 1812), zu seiner Zeit ein berühmter Klaviervirtuose. Ein Trio aus derselben Zeit und mit derselben Besetzung wie das bekannte Weber-Trio, zudem entstanden in den sogenannten ‚mageren‘ (oder vielleicht nur unbekannt?) Jahrzehnten des Flötenrepertoires. Obwohl die Themen nicht den großen Atem eines Beethoven oder die sanfte Wehmut eines Schubert aufweisen können, zeigt das Werk überraschende Einfälle und eine instrumentengerechte Schreibweise, wobei natürlich, dem Geschmack der Zeit gemäß, dem Klavier die größte Virtuosität zuerteilt wird. Ein paar Druckfehler sind der einzige ‚Makel‘ dieser praxisgerechten Ausgabe. *Mirjam Nastasi*

Ludwig August Lebrun: *Konzert Nr. 1, d-moll, für Oboe und Orchester, hsg. von Hermann Töttcher. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz. Partitur CON 90, DM 28,-; Klavierausgabe OBB 13, DM 24,-*

Ludwig August Lebrun gehörte zu den bedeutendsten Oboisten seiner Zeit – mit dem von Mozart so sehr geschätzten Ramm war er am pfälzisch-bayerischen Hof (Mannheim/München), mit Besozzi führte er in Paris ein öffentliches Wettspiel durch. Seine Frau, eine Schwester von Franz Danzi, war eine glänzende Sängerin von

HISTORISCHE
HOLZBLAS-
INSTRUMENTE
von
JOHN F. HANCHET
Beckumsfeld 4
43 Essen 15

Frühe Pommern
Kopien von
Renaissance Pommern,
Krummhörnern,
Stillen Zinken,
Ranketten usw.

Katalog erhältlich



weitreichendem Renommée, mit ihr zusammen unternahm er zahlreiche Konzertreisen. Insgesamt 13 Konzerte für Oboe sind von Lebrun nachweisbar, sechs davon wurden erst 14 Jahre nach seinem Tod von André veröffentlicht. Ebenfalls posthum erfolgte nun der Neudruck eines dieser Konzerte aus dem reichhaltigen Repertoire von Hermann Töttcher. Die Orchesterbesetzung sieht Flöten, Hörner und Pauken neben Streichern vor, diesen allein ist die Begleitung des mittleren langsamen Satzes anvertraut. Den Solopart in seiner spielfreudigen Geläufigkeit hat sich der Virtuose Lebrun selbst in die Finger geschrieben, doch verraten sicheres Formgefühl und melodische Erfindung auch in den kantablen Partien beträchtliche kompositorische Qualitäten. Stilistisch noch ganz der Wiener Klassik verpflichtet, weist das Konzert doch schon (ähnlich wie Mozarts tonartgleiches Klavierkonzert KV. 466) in die Bereiche der Frühromantik, deren Wiederbelebung im Konzertleben unserer Zeit deutliches Gewicht erhält.

Johannes G. Fritsch: Madrigal triste, für Oboe solo. Feedback Studio Verlag, Köln (Ausl. Bärenreiter Verlag, Kassel). FB 7158

Charles Baudelaires „Madrigal triste“ aus der Gedichtsammlung „Les Fleures du Mal“ hat den 1941 geborenen Komponisten Johannes G. Fritsch zu einer Komposition

für Oboe solo angeregt. Das Stück wurde bereits im Jahre 1963 geschrieben und ist dem Oboisten Lothar Faber gewidmet. Zunächst in einer limitierten bibliophilen Ausgabe in der Kölner Edition Hagar erschienen, wurde es 1971 in unveränderter Form als Facsimiledruck des Autographs in den von Fritsch zusammen mit anderen Komponisten damals neu gegründeten Feedback Studio Verlag übernommen. Da der Bärenreiter-Verlag in Kassel das Verlagsprogramm von Feedback in seinen Vertrieb genommen hat, dürfte dem noch verhältnismäßig wenig bekannten Werk Fritschs eine weitere Verbreitung gewährleistet sein. Zur Aufführung von „Madrigal triste“ wird ein Tonband benötigt, das vom Verlag angefordert werden kann; auf ihm sind gefilterte, transponierte, überlagerte Oboenklänge verarbeitet.

Fritschs Komposition, die dem Interpreten gewisse Freiheiten in der Wahl einzelner Verläufe zugesteht, verlangt auch schon neuere Spieltechniken wie Glissandi, Überblas- und Obertoneffekte, scheinbare Zweistimmigkeit. Die Struktur des als „Vorspann“ vollständig abgedruckten Gedichtes bestimmt den Aufbau der Musik; in bestimmten Passagen entsprechen die durch Großbuchstaben gekennzeichneten Tonhöhen Worten oder Zeilen des Baudelaire-Textes.

„Madrigal triste“ von Fritsch hat seine nun schon 15 Jahre alte kompositorische Aktualität durchaus bewahrt. Sein Name verdient nach wie vor stärkere Beachtung.

Georg Meerwein

Kammermusik-Raritäten

Louis Spohr: Fantasie und Variationen über ein Thema von Danzi für Klarinette und Streichquartett. Ausgabe für Klarinette und Klavier von H. Voxman. Musica Rara, London. Bundesrepublik: Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, Nr. 41900, DM 12,-

Immer seltener trifft man heutzutage Spohrs Meisterwerke im Konzertsaal, geschweige denn auf Schallplatten an. Ein plausibler Grund für diese ungerechte Vernachlässigung ist für mich nicht ersichtlich, jedoch ist es nicht ausgeschlossen, daß die hohen technischen Schwierigkeiten der Kompositionen mitverantwortlich sind. Für den modernen Musiker ist „Unausführbarkeit“ allerdings keine Entschuldigung mehr. Zusammen mit Verlagen und der Plattenindustrie gibt es hier einiges zu tun.

Erfreulich daher die jüngste Spohr-Veröffentlichung bei Musica Rara, welche H. Voxman gewissenhaft besorgt hat. Schade nur, daß der Herausgeber der so beliebten Versuchung unterliegt, das Werk mit einer Klavierbegleitung herauszugeben. Die Streicherfassung ist zwar angekündigt, lag mir aber nicht vor. Dabei ist der Sprecherpart nicht schwer, auch für Liebhabervereinigungen durchaus spielbar, was der Verbreitung des Werkes dienlich sein dürfte. Der Klarinette werden

finger- und tontechnisch anspruchsvolle Dinge abverlangt, jedoch im Bereich des Ausführbaren. Zweimal führt Spohr das Instrument bis zum viergestrichenen c, bietet aber eine entsprechende Erleichterung an. Wie fast alle anderen Klarinettenkompositionen Spohrs ist dieses Werk dem großen Klarinettenvirtuosen Johann Simon Hermstedt (1778–1846) gewidmet. Das Thema Danzis stammt aus dessen Potpourri Nr. 3, welches dem Hermstedt-Rivalen Heinrich Bärmann zugeeignet ist und 1801 verlegt wurde.

Das Stück füllt zweifellos eine Marktlücke. Als Kombination mit Webers Klarinettenquintett dürfte es auch im Konzert seine Wirkung nicht verfehlen.

Carl Czerny: Grande Serenade Concertante op. 126 für Klarinette, Horn, Violoncello und Klavier, hrsg. von Robert P. Block. Musica Rara, London. Bundesrepublik: Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, Nr. 41846, kpl. DM 52,-

Nur wenigen Fachleuten ist bekannt, daß Carl Czerny neben einer ungeheuren Anzahl von durchaus ernstzunehmenden Klavierwerken Kammermusik von hohem Rang geschaffen hat. Bei weit über eintausend Werken liegt zwangsläufig Wertvolles neben gängiger Modeware.

Die Serenade op. 126 entstand um 1826 – also ein Jahr vor Beethovens Tod. Die geistige Nähe des großen

Lehrers (Czerny war Beethovens Schüler) wird noch deutlich spürbar, etwa so wie in konzertanter Kammermusik eines anderen Beethoven-Schülers, Ferdinand Ries. Es versteht sich von selbst, daß Czerny den Klavierpart besonders dankbar gestaltet, jedoch nicht so wie Ries, der in seinem Oktett op. 128 das Ensemble ausschließlich begleiten läßt. Klarinette, Cello und Horn sind bei Czerny eigenwillig eingesetzt. Ihr Part fordert vom Interpretieren jeweils ein hohes Maß an tonlicher Delikatesse.

Robert P. Block besorgte eine ausgezeichnete Ausgabe, der ein kurzes informatives Vorwort als Einlage beigelegt ist.
Dieter Klöcker

Werke für zwei und mehr Fagotte

Désiré Dondeyne: Pour se divertir, für 3 Fagotte.

G 1935 B

– *Pour se distraire, für 4 Fagotte.* G 1935 B

Pierre Max Dubois: Histoires de bassons, für 3 Fagotte.

2 Hefte, Nr. G 2078 B und G 2079 B

– *für 4 Fagotte.* Nr. G 2080 B

André Thiriet: Trois ouvertures miniatures, für 4 Fagotte.

G 1980 B

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

Neuerscheinung

Michel-Richard Delalande

1657-1726

SYMPHONIE DES NOËLS

für Melodieinstrumente (Blockflöten, Querflöten, Oboen, Violinen) und Basso continuo. Nach der Handschrift in der Bibliothèque Nationale Paris herausgegeben von RUDOLF EWERTHART

Michel-Richard Delalande wirkte am Hofe des Sonnenkönigs Ludwig XIV. Seine „Symphonies des Noëls“ sind Bearbeitungen volkstümlicher französischer Weihnachtsmelodien für ein kleines Instrumentarium. Über Besetzungsfragen gibt der Herausgeber im Vorwort ausführliche Auskunft.

Jedes der drei Hefte dieser Edition wird komplett in Partitur und einem Satz Stimmen ausgeliefert. Um farbige Besetzungen zu ermöglichen, können Ergänzungsstimmen jederzeit nachbezogen werden.

Heft I 14 Noëls, einstimmig für Melodieinstrumente und b. c. Ed. Moeck Nr. 2097, DM 11,50

Heft II 5 Symphonies des Noëls, zweistimmig für Melodieinstrumente und b. c. Ed. Moeck Nr. 2098, DM 15,-

Heft III 2 Symphonies des Noëls, zweistimmig für Melodieinstrumente und b. c. Ed. Moeck Nr. 2099, DM 13,50

Ergänzungsstimmen je DM 1,40

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · 3100 CELLE

MOECK

Georg Philipp Telemann: *Sonate I für 2 Fagotte (Celli oder Posaunen)*, hrsg. von Josef Marx. Verlag McGinnis & Marx, New York

Georg Christoph Wagenseil: *Sonata III (Suite de pièces), C-Dur, aus Sechs Sonaten für 3 Violoncelli und Kontrabaß*, hrsg. von Rudolf Scholz. Verlag Doblinger, Wien; *Diletto musicale* Nr. 559

Michel Corrette: *Le Phénix. Concerto für 3 oder 4 Fagotte (Celli, Violen da gamba) und Orgel oder Cembalo ad lib.*, hrsg. von Klaus Hofmann. Carus-Verlag, Stuttgart, Nr. CV 40.505

Daß Werke für zwei oder mehr Fagotte nicht nur Studienliteratur sein müssen, beweisen erfolgreiche Aufführungen. Gerade in letzter Zeit sind etliche Werke komponiert und veröffentlicht worden. Ich glaube, daß der Erfolg des Scherzos von Prokofieff hier anregend gewirkt hat, denn bei den später komponierten Werken kann man feststellen, daß, wie bei Prokofieff, der Fagottklang als charakterisierendes Element zur Komposition angeregt hat. Während bei den Kompositionen aus Barock und Klassik noch häufig die Wahl der Instrumente gleicher Lage (Fagott oder Cello) freistand, die Komposition aus ihrer Substanz heraus wirkte, werden bei den nachfolgend vorgestellten Werken Eindruck und Wirkung zum größten Teil von der Fagottcharakteristik getragen.

Die beiden Sätze *La Poule* und *La Villageoise* aus „*Pour se divertir*“ von Désiré Dondeyne sind gekonnte Arrangements aus den „*Pièces de Clavecin*“ von Rameau. In „*Pour se distraire*“ für vier Fagotte gestaltet sie mit einfacher Harmonik fünf originelle Titel wie „*Fugue sur le Route de Dijon*“ zu kleinen Charakterbildern.

Ebenfalls gemäßigt modern sind die als Studien gedachten „*Histoires de bassons*“ von Dubois, auf dessen Komposition „*Virelai*“ für Fagott und Klavier ich ebenfalls hinweisen möchte (Leduc). Vier Sätze für 3 Fagotte und zwei Sätze für 4 Fagotte, methodisch geordnet, schulen Zusammenspiel und Ausarbeitung der Dynamik und Artikulation. Schwierigkeitsgrad: Mittelstufe.

Weitaus anspruchsvoller sind die „*Trois ouvertures miniatures*“ von Thiriet, op. 162, Vorspiele für ein Marionettentheater, für ein Existenzialistendrama und für eine Komödie von Labiche. Ausnützen des Tonumfangs bis d'', Akkordpassagen, wechselnde Rhythmen und schnelle Nachschläge stellen Ansprüche an Technik und Zusammenspiel. Diese drei Miniaturen sind nicht nur Spielmusik, sondern bieten in der Ausdeutung des Titels zum Teil tiefgründige Momente.

Nun zu den Neuerscheinungen aus Barock und Klassik. Warum Josef Marx die sechs Sonaten von Telemann einzeln herausgibt, weiß ich nicht. Aber wenn das Tempo der Veröffentlichung beibehalten wird (1959 die vierte, 1978 die erste), dann ist die nächste Generation

DILETTO MUSICALE

ZWEI ALTBLOCKFLÖTEN UND KLAVIER

JOSEPH HAYDN

Lirenkonzerte Hob. VII h: 1–5

Notturmi für 2 Liren Hob. II: 25–32

Herausgegeben
von H. C. Robbins Landon

eingerrichtet für 2 Altblockflöten
und Klavier
von Karl Trötzmüller

41a Concerto Nr. 1 C-Dur	DM 11,00
42a Concerto Nr. 2 G-Dur	DM 11,00
43a Concerto Nr. 3 G-Dur	DM 11,00
44a Concerto Nr. 4 F-Dur	DM 11,00
45a Concerto Nr. 5 F-Dur	DM 10,00

48a Notturmo Nr. 1 C-Dur	DM 9,00
302a Notturmo Nr. 2 F-Dur	DM 9,00
303a Notturmo Nr. 3 G-Dur	DM 9,00
304a Notturmo Nr. 4 F-Dur	DM 9,00
305a Notturmo Nr. 5 C-Dur	DM 8,50

In Vorbereitung: Notturmi Nr. 6–8

Die Einrichtung der Lirenkonzerte und der Notturmi, Werke aus Haydns reifster Schaffensperiode, durch Karl TRÖTZMÜLLER bietet dem Blockflöter Gelegenheit, wertvollste Musik aus der Klassik schon in kleinstem Kreis spielen zu können.



Doblinger

WIEN

MÜNCHEN

noch damit beschäftigt, und wir geraten nicht mehr in den Besitz dieser schönen Duos ohne Continuo. Auch dieses erste Duo in A-Dur, viersätzig, ist für beide Spieler konzertant angelegt und regt mit gekonnten Imitationen die Spielfreude an.

Der Verlag Doblinger hat sich vorgenommen, die sechs Sonaten für drei Celli und Kontrabaß von G. F. Wagenseil herauszugeben. Die Sonate drei, viersätzig, in C-Dur, steht am Anfang dieses Vorhabens. Eine Probe aufs Exempel in Form eines Vorspieles hat ergeben, daß eine Wiedergabe mit vier Fagotten bzw. mit drei Fagotten und Kontrafagott durchaus möglich, für die Zuhörer kurzweilig und für die Spieler erfreulich ist. Hier haben wir eine frische kurzweilige Divertimentomusik mit einer allerdings anstrengenden, weil ständig hohen ersten Stimme.

Eine weitere Bereicherung der Literatur ist das Konzert für 4 Fagotte und Cembalo von Corette „Le Phénix“, das, wie die Wagenseil-Sonate, mit einem instruktiven Vorwort versehen ist. In der Form des Concerto grosso stellt der Komponist Tutti (4 Fagotte und Cembalo) und Concertino (2 Fagotte) gegeneinander. Die erste Stimme hat einen dankbaren, aber anstrengenden Part zu meistern. Von geradezu romantischer Wirkung ist die Einleitung des langsamen Satzes. Die Gestaltung des Cembaloparts ist recht einfach gehalten (nur Aussetzung des Generalbasses, in ein- und derselben Lage des Instrumentes), der Herausgeber empfiehlt sogar, das Cembalo zugunsten farblicher Geschlossenheit wegzulassen. Aber wer das Stück je gespielt hat (ich habe es bereits 1975 nach Kopien der Arsenal-Stimmen im Bayerischen Rundfunk produziert), wird den aufhellenden Glanz und rhythmischen „drive“ des Cembalos nicht missen wollen.

Eberhard Buschmann

Neue Bläsermusik aus der Steiermark

Georg Arányi-Aschner: *Ballade für Klarinette und Klavier*. Ed.-Nr. 84

Franz Fuchs d. J.: *Serenade für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott*. Ed.-Nr. 87

Max Haager: *Spielmusik für 3 Instrumente*. Ed.-Nr. 85

Robert Keldorfer: *Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott*. Ed.-Nr. 88

Musikverlag Fritz Schulz, Freiburg/Br.

„Musik aus der Steiermark“ betitelt sich eine vom Musikverlag Fritz Schulz in Freiburg im Breisgau betreute Reihe, die das zeitgenössische Schaffen in jener südöstlichen Ecke Österreichs, aus der der Kapellmeister dreier Monarchen, Johann Josef Fux, stammte, einem größeren Interessentenkreis zugänglich machen will. Die recht umfangreiche Reihe (seit 1973 gegen 90 Hefte, 1977 allein sechs Bände mit Bläserbesetzungen) stellt der Produktivität der Komponisten und der Initiative der

Herausgeber ein gutes Zeugnis aus. Durchweg sind die Stücke gekonnt gesetzt und zur „Gemütsregötzung“ oder zur gehobenen Kammermusikerziehung durchaus zu empfehlen. Experimentieren scheint trotz des Festivals „Steirischer Herbst“ (oder vielleicht gerade deshalb?) der mittleren bis älteren Generation keinen Spaß zu machen. Die Frage allerdings, ob auch heute ein steirischer Kandidat als Hofkapellmeister des Kaiserhauses Aussicht auf Erfolg hätte, braucht man ja dank der geänderten politischen Verhältnisse nicht zu stellen. Von den mir vorliegenden Bänden möchte ich die folgenden besonders erwähnen:

Max Haager gewinnt in seiner „Spielmusik“ der an sich etwas spröden Besetzung von drei Sopraninstrumenten (Umfang *c'* bis *c'''*) doch ein klanglich ansprechendes Ergebnis ab. Bei dichter Kontrapunktik und einer klaren, Konsonanzen nicht meidenden Harmonik haben wir hier ein sympathisches, humorvolles Werk vor uns – eine Spielmusik im besten Sinn des Wortes!

Die knappe Serenade von Franz Fuchs d. J. geht in jeder Hinsicht bewährte Wege; die Harmonik steht sicher auf dem Boden klassischer Tonalität, die Einfälle sind prägnant und etwas unpersönlich. Die vier Instrumente (Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott) brauchen keine Virtuosen, haben aber trotzdem dankbare Aufgaben zu bewältigen.

Keldorfer wirkte in Österreich als Leiter verschiedener Landeskonservatorien und trat mit einem reichen kompositorischen Schaffen an die Öffentlichkeit. Sein etwa 15 Minuten dauerndes dreisätziges Werk in freitonaler Gestaltung verrät die reiche Erfahrung des Musikerzählers und Musikers. Auch wenn mir die Partitur gelegentlich etwas kompakt vorkommt, so muß doch vor allem der musikalische Schwung des letzten Satzes als Positivum vermerkt werden. Ein mittelschweres Stück, das zur gehobenen Kammermusikerziehung bestens geeignet erscheint.

Georg Arányi-Aschner fällt bei seiner „Ballade für Klarinette und Klavier“ durch weitgespannte ausdrucksstarke Melodik angenehm auf; ein eher elegisches, aber sehr ansprechendes Werk. Den Komponisten anderer Landstriche kann man nur eine ähnlich großzügige Unterstützung durch Drucklegung ihrer Werke wünschen. So bleibt zu hoffen, daß damit auch die tatsächliche Verbreitung zeitgenössischer Musik zunehmen möge!

E.K.

Daumenstützen

für Altblockflöten: 5,90 sfr · Tenorflöten: 8,90 sfr

Informationen, Probeexemplare, Bestellungen:

Fritz Lüthi · Hauptstr. 61 · 4411 Seltisberg/Schweiz

Neuerscheinungen

ORIGINALMUSIK FÜR BLOCKFLÖTEN



Girolamo Frescobaldi

Canzona (II) detta „la Bernardina“ per Canto solo für Sopranblockflöte und Gitarre. Continuo-Einrichtung für Gitarre von Konrad Ragossnig. OFB 140, DM 8,-

Dario Castello

Sonata prima a Soprano solo aus „Sonate concertate in stilo moderno“ für Sopranblockflöte und Gitarre. Continuo-Einrichtung für Gitarre von Konrad Ragossnig. OFB 141, DM 8,-

Johann Christoph Petz

Suite II in C-Dur für zwei Altblockflöten und B.c., herausgegeben von Hugo Ruf. OFB 76, DM 10,-

Claude Gervaise



Tanz-Suite aus dem „Troisième livre de danceries“ (1557) für Blockflötenquartett (SATB; ATTB) oder andere Melodieinstrumente (Violen oder Flöten); Schlagwerk ad lib.

Herausgegeben von James Staley

Inhalt: Pavanne - Gaillarde - Bransle simple IV - Bransle gay III - Et d'ou venez-vous madame Lucette - Bransle I - Bransle II - Bransle VI. ED 6816, DM 6,-

IL FLAUTO TRAVERSO

Ausgaben für Flöte und Klavier (B.c.)

Harald Genzmer

Konzert (1954) für Flöte und Orchester, Klavierauszug. FTR 115, DM 18,-

Kurt Hessenberg

Sonate in B, op. 38. FTR 109, DM 12,-

Giovanni Platti

Sonate e-Moll, op. III No. 3 Herausgegeben von Nikolaus Delius. FTR 114, DM 12,-

Theobald Boehm

24 Caprices-Etudes, op. 26 für Flöte. Reprint der Schott-Originalausgabe von 1852. FTR 117, DM 10,-

Lois Drouet

25 Etüden für Flöte

Reprint der Schott-Originalausgabe von 1827. FTR 118, DM 10,-

Die beiden wichtigen Etüdenwerke von Boehm und Drouet waren auf dem deutschen Musikalien-Markt seit langem vergriffen. Vorliegende Reprints geben das Stichbild der Originalausgaben (Schott) von 1852 bzw. 1827 wieder und wurden lediglich „kosmetisch“ oder hinsichtlich offensichtlicher Stichfehler verbessert. Sie stellen ein Kompendium anspruchsvoller, klassischer Flötentechnik dar und sollten in keiner Bibliothek von Pädagogen und Studenten fehlen.



Neueingänge

Associated Music Publishers, New York/London

- C. Kievan: Concerto for bassoon and percussion ensemble AMP-7740
– Sirocco. For Woodwind Quartet. AMP-7734

Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel

- J. Ch. Bach: Drei Sonaten (op. 19 – 1, 2, 6) (Fl. + Klav.). BA 6806
W. F. Bach: Zwei Sonaten (2 Fl.). BA 6808
R. Kelterborn: Sevenminute-Play (Fl. + Klav.). BA 6804
W. A. Mozart: Zwölf Variationen über „Ah, vous dirai-je Maman“ nach KV 265 (300e) (Fl. + Klav.). BA 6805

Gérard Billaudot, Paris (Auslieferung: Zimmerhansl, München)

- C. P. E. Bach: Sonate a-moll (Fl. solo). G 2288 B
Desloges/Arnold: 6 pièces faciles
– (4 Blfl.). G 2278 B
– (4 Fl. oder Ob.). G 2242 B
– (4 Klar.). G 2272 B
F. Devienne: Concerto Nr. 1 (Fl. + Klav.). G 2285 B
– Nr. 8 (Fl. + Klav.). G 2264 B
F. Doppler: Andante et Rondo op. 25 (2 Fl. + Klav.). G 2165 B
– Chanson d'amour op. 20 (Fl. + Klav.) G 2163 B
– Rigoletto-Fantaisie op. 38 (2 Fl. + Klav.). G 2331 B
P. M. Dubois: Mini-môme (Klar. + Klav.). G 2846 B
– Romantique et carillon (Klar. + Klav.). G 2868 B
J. Gallet: Pensée et Ronde (Klar. + Klav.). G 2316 B
– Petite Histoire (Fl. + Klav.). G 2317 B
J. Hannier: Premier regard près du lac (Fl. + Klav.). G 2293 B
Ch. Koechlin: 15 Pièces (2 Klar.). G 2128 B
G. Lacour: 28 Etudes (Sax. solo). G 1502 B
L. Legron: Petite Romance (Klar. + Klav.). G 2859 B
– Printemps (Fl. + Klav.). G 2860 B
A. Lemeland: Cinq nouvelles pièces (Klar. solo). G 2849 B
– Suite dialoguée (Klar. + Ob.). G 2215 B
– Terzetto (Ob., Altsax., Klar.). G 2332 B
H. Sauguet: Sonatine (Klar. + Klav.). G 2248 B

Boosey & Hawkes, London-Paris-Bonn

- P. M. Davies: The Seven Brightnesses (Klar. solo). B & H 20424

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

- J. S. Bach: Sonata BWV 1003 (Ob. + Str.). PB 4888
J. Baur: Concerto da camera (Blfl. + Klav.). EB 6762
– Kontrapunkte 77 (Fl., Eh., Fg.). PB 5024

Ludwig Doblinger KG, Wien-München

- F. Devienne: Duo concertant No. 3 (2 Klar.). D 15568
V. Fortin: Happy Music. Pop für Blfl. 2 Hefte: 04419 und 04420

K. Scheit (Hrsg.): Leichte Stücke aus Alt-England (Blfl. und Git.). D 16023

- H. U. Staeps: Arkadische Szene (Blfl. SATTB). D 16011
– Des Einhorns Anmut (Blfl.-Chor SATB). D 15996

Edition Eulenburg, Zürich

- F. A. Hoffmeister: Sonate g-moll (Klar. + Klav.). GM 711
F. Tausch: Konzert für Klar. Es-dur (KA). GM 729

Arnaldo Forni, Bologna

- F. Pucciarelli: Flauto e musica. Blfl.-Schule

Edition Gerig, Köln

- E. Denisow: Canon en Mémoire d'Igor Strawinsky (Fl., Klar., Hf.). HG 1352
D. Despić: Pastorale op. 64 (Ob. solo). HG 1374
H. Holliger: Lied (Fl., Altfl. oder Baßfl.). HG 1387
– Studie über Mehrklänge (Ob. solo). HG 1388
W. Klint: Skizzen (Klar. solo). HG 1370
L. Lebič: Chalumeau (Klar. solo). HG 1340
S. Osterc: Trio (Fl., Klar., Fg.). HG 1345
D. Škerl: Divertimento per 24 (Hbl., Blechinstr., Schlagzeug, Hf. und Kontrabaß). HG 1334

Wilhelm Halter, Karlsruhe

- W. Klefisch: Divertimento (3 Klar.)

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

- J. Fritter: Vier Stücke für Blfl.-Trio (SAT). N 1401
G. B. Platti: Sonata e-moll op. III, 3 (Fl. + bc.). N 1375
K. Rennieke (Hrsg.): Es ist für uns eine Zeit angekommen. Weihnachtslieder (Sopranblfl. + Klav.). N 3421

Edition Kneusslin, Basel

- F. V. Krommer: Variations en Fa sur un thème de I. J. Pleyel (2 Ob. + Eh. oder 3 Klar.)
I. J. Pleyel: 6 Original Duos (2 Klar.)
J. Triebensee: Trio B-dur (3 Klar.)
J. Wenth: Petite Sérénade Concertante (3 Klar.)
– Variations sur un thème de G. Paisiello (2 Ob. + Eh.)

Alphonse Leduc, Paris

- P. B. Bellinzani: Sonate Nr. 5 F-dur (Altblfl. + bc.). AL 25.572
– Nr. 6 a-moll (Altblfl. + bc.). AL 25.573

Musica Rara, London (Hänssler, Neuhausen-Stgt.)

- J. C. Schickhardt: Sonaten op. 17, Nr. 1, 2, 5, 9, 10 und 11 (Altblfl. + bc.). MR 1904, 1905, 1906
Crumhorn Consort Anthology, Vol. II and III. MR 1902, 1903

Orlando-Musikverlag, München

- S. Mayr: Concerto bergamasco für Picc.-Fl., Fl., Klar., Bassetthorn und Orch. (H. Bauer). Leihmaterial

E. Rothwell: The Oboist's Companion, Bd. I (Schulwerk)

C. F. Peters, Frankfurt a. M.

G. Donizetti: Concertino B-dur (Klar. + Klav.). EP 8206

A. B. Fürstenau: 24 Übungen, Capricen und Präludien (Fl. solo). EP 8403

A. Traeg: Fantasie op. 2, G-dur (Fl. solo). EP 8375

G. Schirmer, New York/London (Ausl.: Benjamin, Hamburg)

S. Adler: Déjà vu (6 Blfl.)

L. v. Beethoven: Sonata D-dur, op. 6 (Klar. + Klav.)

J. Fontyn: Seven Little Pieces (Ob., Klar., Fg.)

B. Schott's Söhne, Mainz

H. Genzmer: Konzert (Fl. + Klav.). FTR 115

P. Hoch: ensemble/séparé (4 Instr.). WKS 22

G. Platti: Sonate e-moll (Fl. + bc.). FTR 114

H. Sutermeister: Quadrifoglio (Fl., Ob., Klar., Fg., Orch.). ED 6787 (Partitur)

Società Italiana del Flauto Dolce, Rom (SIFD)

(Ausl.: Heinrichshofen, Wilhelmshaven)

F. Luisi: 3 Frottole per „organi“ di Andrea Antico

G. B. Viviani: 6 Solfeggiamenti a due voci (2 Blfl. S)

Universal Edition, Wien

H. Jung: Anleitungsbuch zum Erlernen des Panflötenspiels. UE 20512

Wiener Querflöten Edition

– Berlioz: Trio (2 Fl. + Git.). UE 16942

– – Trio (2 Fl. + Hf. od. Klav.). UE 16738

– W. A. Mozart: Die Hochzeit des Figaro (2 Fl., nach einer Ausgabe von 1799). UE 16773

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M.

J. Chr. Fr. Bach: Quartett Nr. 5 (Fl., Vl., Vla., Vc.).

ZM 1948

F. H. Graf: Konzert C-dur (Fl. + Klav.). ZM 2131

SCHALLPLATTEN

Concerti per flauto

Antonio Vivaldi: Vier Konzerte für Blockflöte und Streicher (c-moll P 440; a-moll P 83; g-moll op. X, 2 „La notte“; C-dur P 78). Conrad Steinmann (Blfl.); Capella Clementina, Ltg. Helmut Müller-Brühl. Cla P 804, DM 25,-

Flötenkonzerte (Werke von J. J. Quantz: Konzert G-dur; C. Stamitz: Konzert G-dur). Peter-Lukas Graf (Fl.); Zürcher Kammerorchester, Dir. Edmond de Stoutz. Cla P 808, DM 25,-

Claves Schallplatten Verlag, Thun (Schweiz)

Wolfgang Amadeus Mozart: Flötenkonzerte KV 313 und 314; Andante KV 315. Wolfgang Schulz (Fl.); Mozarteum-Orchester, Salzburg, Dir. Leopold Hager. Teldec 6.42185 AW, DM 25,-

Concerti per flauto (F. Mancini: Sonaten e-moll und d-moll; Sarrì: Concerto a-moll; F. Barbella: Sonata C-dur; R. Valentini: Concerto B-dur). Gudrun Heyens (Blockfl.); Ensemble Musica Antiqua, Köln. DGG Archivproduktion Nr. 2533380, DM 25,-

Zum dreihundertsten Geburtstag ist die Vivaldi-Platte erschienen, auf der Steinmann je zwei Konzerte für Altblockflöte und Flautino präsentiert. Der Solist liefert auch den Begleittext mit, der allerdings im Hinblick auf die Zahl der Blockflötenkonzerte Vivaldis und anderes mehr nicht sehr stichhaltig ist, doch das soll uns hier nicht anfechten. (Allein der Begriff des Concerto bedürfte speziell bei Vivaldi einer Klärung.) Vielmehr muß die stupende Leistung Steinmanns als Spieler hervorgehoben

werden, der die enormen technischen Schwierigkeiten der Konzerte – nur das in g-moll stellt ja keine hohen Ansprüche – bravourös meistert. Unter diesem Aspekt dürfte jede auch noch so gute Aufnahme mit quergeblasenem Piccolo endgültig unmöglich geworden sein. Was die musikalische Seite der Darstellung angeht – da trübt sich manche helle Freude. Man muß wohl schon ziemlich bedingungsloser Anhänger bestimmter moderner Interpretationsstile alter Musik sein, um soviel Lieblosigkeit ertragen zu können. Ob das nun die überstarke Akzentuierung „guter“ Takteile, das bauchige Spiel jeder langen Note, bis zur Sterilität leblose Töne oder regelrecht fortgeworfene Schlußakkorde sind: Wo steht geschrieben, daß so anticantabel gespielt werden muß, daß jede Melodik zu Hackfleisch wird? Die Capella macht das natürlich mit – fast muß man fürchten, daß ihr im a-moll-Konzert manche Töne zu lang geraten seien.

Ganz anders Graf. Seine Stärke, wohl auch sein Anliegen, ist das cantabile Spiel, von dem jede Passage, sei sie von Quantz oder Stamitz, profitiert. Übrigens ist eigentlich nicht zu verstehen, daß Quantz in nur so wenigen Aufnahmen zugänglich ist – bei der großen Zahl seiner Werke und dem Flötenboom!

Graf spielt das G-dur-Konzert in der Dresdner Fassung mit leichten Veränderungen, besonders in der Artikulation, und mit sehr vielen und sehr unquantzischen Kadenz. (Sinnigerweise wird im sonst dürftigen Covertext gerade zur Frage der Kadenz Quantz zitiert – allerdings nicht mit den wesentlichen Stellen.) Nichtsde-

100 KLASSISCHE STUDIEN FÜR FLÖTE

UE 12992 DM 24,-

50 KLASSISCHE STUDIEN FÜR FLÖTE

UE 14672 DM 18,-

Diese Etüdensammlungen sollen dem Studierenden zu einer neuen Einstellung verhelfen, indem sie ihn von Anfang an mit Werken von Komponisten verschiedener Epochen und Stilrichtungen bekannt machen.

Für die Auswahl des hier dargebotenen Materials wurde eine sehr weite Spanne musikalischer Entwicklung ins Auge gefaßt, die sich annähernd über den Zeitraum zwischen 1700 und 1900 erstreckt.

Es wurde auch versucht, innerhalb dieses Rahmens den verschiedenen Tendenzen der Ausbildung hinsichtlich der melodischen, stilistischen, technischen und virtuoson Seite des Spiels durch eine möglichst große Vielfalt der Auswahl gerecht zu werden.

Verlangen Sie bitte
unseren Sonderprospekt „Querflöte“!

125 LEICHTE KLASSISCHE STUDIEN

UE 16042 DM 17,-

Diese Ausgabe ist eine Etüdensammlung für Anfänger und als Ergänzung der beiden obengenannten Bände gedacht. Die 125 leichten, kurzen Etüden sind Übungen der Spieltechnik und des Melodiespiels und stammen aus 10 klassischen Lehrbüchern des Flötenspiels, die alle von sehr berühmten Flötisten, wie u. a. Devienne, Drouet, Fürstenau, Hugot Nicholson, verfaßt wurden.

DIE OBLIGATE FLÖTE

IN DEN KANTATEN J. S. BACHS

UE 15372 DM 17,-

Dieser Band enthält 25 obligate Stimmen für Solo-Flöte aus den Kantaten J. S. Bachs. Sie können als Orchesterstudien, als Stil- und Interpretationsübungen oder als Etüden für die barocke Querflöte – ein Instrument, von dem in zunehmendem Maß Gebrauch gemacht wird – verwendet werden. Der Text der Ausgabe korrespondiert mit dem Originaltext der Ausgabe der Bach-Gesellschaft und enthält keine Zusätze des Herausgebers.

UNIVERSAL EDITION – WIEN

stoweniger hört man eine meisterhaft geblasene Flöte, die besonders Stamitz nach allen Seiten hin auskostet, in cantablen Stellen geradezu in sich selbst verliebt und verloren. Da tut dann auch eine etwas tiefe tiefe Lage nicht weh. Schade, daß in diesem Konzert (übrigens op. 29) auf Hörner und Oboen im Orchester verzichtet wurde; schade auch, daß nicht gesagt wird, von wem die schöne Kadenz zum ersten Satz ist.

Für die Kadenzen zu Mozart hätte sich Wolfgang Schulz manche Anregung aus dem Flötenbuch von Scheck holen sollen, bevor er sich solche von Helmut Deutsch machen ließ. Nicht immer sind neue auch bessere Kadenzen, wobei natürlich zugegeben wird, daß es gerade hier schwer ist, gute Kadenzen zu machen, hat doch Mozart selbst unnachahmliche Beispiele geliefert.

Schulz spielt eine makellose Flöte, es passiert ihm nichts – allerdings auch nichts sonderlich Erregendes. Der Ton ist schön, manchmal etwas fest, was die Intonation (besonders im G-dur-Konzert) nicht unbedingt fördert, in der Artikulation deutlich den Text nachvollziehend. Die Gesamtaufassung der solistischen Aufgabe ist nicht gerade expansiv, individuelle Espressivität als Widerpart des Orchesters betonend, eher kammermusikalisch, versöhnlich gestimmt. Das ist gar nicht unsympathisch, hat aber stellenweise auch Flachheiten zur Folge, die da, wo sie nötig wären, eine nachdrücklichere Diktion

verhindern. So fehlt dem Mittelteil des Andante jeder dramatische Anklang, wie denn überhaupt auf eine Zeichnung musikalischer Charaktere ziemlich durchweg verzichtet wird. Das Orchester kommt möglichen Ambitionen des Solisten in dieser Richtung wenig entgegen: Das Thema des langsamen Satzes in KV 314 hört sich an wie jemand, der mit übervollem Munde spricht, und aus dem Rondothema wird ein Marsch.

Viele kleine Details unterschiedlichen Gehalts werden so überspielt, als gelte es lediglich, ein galantes Abenteuer auf halbwegs charmante Weise hinter sich zu bringen. Es wäre ein Trugschluß zu glauben, diese Musik hätte nicht ihre „Schatten“-Seiten. Doch auch die Trugschlüsse im ersten Satz KV 313 wurden ja – leider – überspielt.

Concerti per flauto ist der Sammeltitle eines Faszikels neapolitanischer Musikhandschriften des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich um Barockmusik aus Neapel, die, überwiegend als *Sonate* betitelt, Kammermusik mit teilweise konzertantem Charakter ist. (Die Vielfältigkeit des Concerto-Begriffs wurde schon bei Vivaldi gestreift.) Das einzige Konzert mit formal deutlicher Solo- und Ritornellabgrenzung ist das von Valentino. Wie sich das für ein Archivprodukt gehört, gibt es eine detaillierte Dokumentation und Einführung von Mario Venturi.

Gespielt wird auf alten Instrumenten (Streicher) oder Kopien. Bei den Flöten fallen besonders eine von Glatt

Joachim Fritzen

Serenade

für 8 Blockflöten (Doppelquartett)

Das 1954 dem Gründer des Neuköllner Blockflötenchores, Rudolf Barthel, gewidmete viersätziges Werk ist diatonisch-kantabel und tonal, jedoch dissonanzenreich. Harmonisch und rhythmisch erfordert es sichere Beherrschung der Instrumente.

Die Partitur ist (auch zur Ansicht) erhältlich bei

Joachim Fritzen

Waldwinkel 1
D 3130 Kolborn

nach Stanesby gebaute und eine Debey-Kopie von Schimmel auf. Die unterschiedliche Stimmung der Instrumente wirkt in der Folge der Stücke allerdings auch irritierend auf den Hörer, besonders auf der Moll-Seite der Platte. Dem Programm entsprechend dominiert Gudrun Heyens im Ensemble, das im Ganzen vorzüglich homogen spielt. Der Stil – wieder mit bauchiger Kleindynamik, Phrasenschlüssen mit Wegwerfungen usw. – ist in der Tendenz ganz „historisch“ (vermeintlich) und macht das Hören mancher Teile der schönen Stücke sehr mühsam. Kein Neapolitaner kann *Amoroso* (Barbella 1. Satz) so der Bedeutung dieses Wortes entgegen gespielt haben! N.

Wolfgang Amadeus Mozart: Flötenkonzerte KV 313 und 314, Andante KV 315. Eugenia Zukerman (Flöte); English Chamber Orchestra, Dir. Pinchas Zukerman. CBS Nr. 76594 K, DM 25,-

Hier begegnet uns in den Wunderwerken Mozarts eine hochbegabte junge Flötistin mit herrlich ausdrucksvollem, nuancenreichem Ton, von lebhaftem künstlerischem Naturell und ausgestattet mit einer gut geschulten, wenn auch nicht immer schon ganz souveränen Technik. Mit dem Rhythmus weiß sie mit künstlerischer Freiheit umzugehen, wenn sie auch manchmal bei aufwärtssteigenden Passagen wie ein Füllen davongaloppiert. Macht

nichts, sie singt Mozarts Musik und gibt ihr den nötigen Brio, sie versteht sie. Im Andante C-dur hören wir wahrhaft goldene Töne, sie musiziert.

Aber ihr zur Seite steht auch ein großer Musiker und wunderbarer Geiger: Pinchas Zukerman. Unter seiner Führung wird der Dialog zwischen Flöte und Orchester vollkommen. Gustav Scheck

Raritäten

The Stephen Preston Collection (Musik von Blavet, Berbiguier, Bordet, Händel, Nicholson, Paisiello, Purcell und Weber). Stephen Preston spielt auf seltenen und ungewöhnlichen Flöten. Reflection Records Ltd., 11 Pond St., London NW3 2PN; No. RR 0103

The Romantic Silver Flute (Werke von Reinecke: Undine Sonata; Doppler: Valse di bravura; Paggi: Rimembranze Napolitane; Sullivan: Twilight; Köhler: Fantasie on a Theme of Chopin). William Bennett und Trevor Wye (Flöten), Clifford Benson (Klavier). Pavilion Records Ltd., 48 High St., Pembury, Kent TN2 2NU, England. No. SHE 533

Eighteenth-Century Flute Music (Musik auf historischen Instrumenten. Werke von Telemann: Sonate C-dur; J. S. Bach: Sonate e-moll; Quantz: Sonate D-dur; Mozart: Quartett D-dur, KV 285). Daniel Waitzman (Flöten), S. Ritchie, J. Dupouy, F. Arico (Streichinstrumente), E. Brewer (Cembalo). The Musical Heritage Soc. Inc., New York. MHS 1860

Stephen Preston spielt allein und mit sich selbst (zu zweit) allerhand Kleinigkeiten. Die seltenen und ungewöhnlichen Flöten stammen teilweise aus Eigenbesitz, den Hauptanteil an Leihinstrumenten stellte Tony Bingham. Gespielt wird auf einer Buchsbaumtraverse von Schuchart (etwa 1740, sonor im Klang), einer Elfenbeinflöte von Hill (etwa 1831/32, nicht sehr spezifisch), einer gläsernen Flöte von Laurent (etwa 1820, scharf), einem Astor-Piccolo und einer (guten) Stockflöte von etwa 1850.

Zur kuriosen Seite der Einspielung gehört auch das Programm: Arrangements für ein oder zwei Flöten von Blavet und Nicholson (selection of beauties for the flute). Webers *Aufforderung zum Tanz* dient ebenso wie *Nel cor più* von Paisiello als mehr oder weniger geeignete musikalische Vorlage. *Lord Wellington* von Nicholson – auf der Stockflöte – paßt da schon eher in dieses Kabinett. Der technische Kommentar versichert „natürliche akustische Verhältnisse“ – also keine Tricks. Der aufnahmetechnische Standard wirkt (doch wohl nicht deswegen?) teilweise amateurhaft, wobei der Interpret sehr live erscheint – mit scharfen nebengeräuschvollen Höhen, die sich in Beethovens Walzer op. 106 geradezu gequält ausnehmen. Interesse kann diese Sammlung weniger von den ästhetischen Kategorien des Flötenspiels als vom Repertoire her beanspruchen. Über die Instru-

mente läßt sich bei so individueller Spielweise ohnehin kaum etwas aussagen. Aber die Duos sind gekonnt gemacht! Hier ist Preston mit sich perfekt.

Eine ebenso launige Zusammenstellung bringen Bennett und Wye in ihrer Aufnahme, deren Titel bereits Flair aufreißen soll. Nicht so ganz will Reinecke in die Reihe passen. Das Werk ist zu groß in Form und Qualität und damit hier eher „in schlechter Gesellschaft“. Das will nicht heißen, daß die anderen Stücke nicht ihre Qualitäten hätten, doch die eines anderen Genres. Auch in der Interpretation wird das deutlich. Die ersten beiden Sätze der *Undine* enttäuschen in der ganz aufs Charakterlose abgestellten Art. Erst der Finalsatz bringt die drängende Expressivität, die das Stück hier braucht. – Um so prächtiger Dopplers op. 33, für die beiden Brüder Franz und Karl bestimmt und sicher von ihnen häufig gespielt. Was aus einem solchen Bravourstück gemacht werden kann, wird hier eindrucksvoll demonstriert. Die zweite Plattenseite mit Schnulze (Paggi) und anderen Trivialitäten bringt Brillanz und vorzügliches Ensemble. Die beiden Flötisten sind sich ohnehin so einig, daß man gar nicht weiß – und wissen soll –, wer was spielt (Raten ist natürlich erlaubt). Auch die gut abgeschmeckte Fantasie von Köhler muß allein schon als Abwechslung zu den *lusterweckenden Übungen* dankbar vermerkt werden. Leider verderben schlechte Fertigung, schlechte Aussteuerung von Höhen und Dynamik, auch Interferenzgeräusche usw. den Genuß erheblich.

Waltzman präsentiert als historische Instrumente eine konische Boehmflöte (Lot, etwa 1873), einen Traverso (Kopie von Charlier) und eine Altblockflöte – ganz unhistorisch mit Klappe am Rohrende (bell key). Ein langer Covertext stellt die Positiva solchen Instrumentariums vor, auch manchen kuriosen Vergleich an (Blockflöte: eher ein Amateurinstrument – von den Deutschen bevorzugt aus Gründen sprach-klanglicher Affinitäten u. a. m.) und will besonders für die konische Boehmflöte eine Lanze brechen. So weit, so gut. Nur der klangliche Beweis geht dann andere Wege. Gewiß, auch die nicht

gerade glänzende Qualität der technischen Seite dieser Einspielung färbt ab, doch klingt Telemann (für Blockflöte) in so nebengeräuschgetränkter Schärfe einfach scheußlich, und der Gebrauch einer Traversflöte verbietet dann eben eine moderne Spielweise. Am besten Bach und Mozart – durch die konische Boehmflöte? *D.*

Höhepunkte der Wiener Klassik

Wolfgang Amadeus Mozart: Sämtliche Serenaden und Divertimenti für Bläser. Vol. 1: Bläser-Serenaden Nr. 11 Es-dur (KV 375) und Nr. 12 c-moll (KV 388). Consortium Classicum, Ltg. Dieter Klöcker. EMI Electrola Nr. 1 C 063-30 789 Q

Mit der Präsentation aller Serenaden und Divertimenti, die Mozart für Bläser komponierte, hätte die Produzentenfirma keine berufeneren Interpreten als das Consortium Classicum beauftragen können. Nicht allein was den mittlerweile international beachteten hohen technischen Stand des Ensembles betrifft, übernimmt das Consortium Classicum hier auch die Garantie für lebendiges und stilsicheres Spiel. Auch hinsichtlich der Werkgestaltung, in der die Kompositionen aufgeführt werden, bemühen sich die Mitglieder – vor allem Dieter Klöcker – um die neuesten erreichbaren quellenkritischen Kenntnisse. So braucht man nicht besonders überrascht zu sein, wenn gleich die erste Lieferung der Serie mit einer Rarität aufwartet: Die 1781 entstandene Serenade Es-Dur (KV 375) wird ohne die beiden von Mozart nachträglich hinzukomponierten Oboen gespielt, in der Urfassung also, die den Interpreten nach jahrelangen, bisher vergeblichen Recherchen endlich zur Verfügung stand.

Mozart komponierte die beiden auf dieser Platte vereinigten Werke zu einer Zeit, als er dem Erzbischof von Salzburg den Dienst aufgesagt und die beengende familiäre Bindung an den Vater gelockert hatte. Voller künstlerischem Selbstbewußtsein versuchte Mozart in Wien als Komponist, Pianist und Lehrer ein Auskommen zu finden, aber wohl wissend, was er wert sei, zog er es

Neue Anschrift

Volker Kernbach

Doppelrohre für alle historischen Holzblasinstrumente

Volker Kernbach · Teichmühlenstraße 21 · 3100 Celle · Telefon (05141) 52594

vor, das hohe Niveau seiner Werke für sich sprechen zu lassen, anstatt sich anzubiedern oder künstlerische Zugeständnisse zu machen. Auch spekulierte er auf eine feste Anstellung am Kaiserlichen Hofe, hütete sich aber, in aller Form um die Stelle nachzusuchen: „denn rührt man sich, so bekömmt man gleich weniger Besoldung. Wenn mich der Kayser haben will, so soll er mich bezahlen, denn die Ehre allein, beym Kayser zu seyn, ist mir nicht hinlänglich.“ Wo es sich unverfänglich einrichten ließ, gab er Beweise seines Könnens ab. So wurde die fünfsätzige Es-dur-Serenade für zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte und Kontrabaß für die Schwägerin des Hofmalers von Hickel geschaffen, hauptsächlich aber, um bei solcher Gelegenheit „dem H. v. Strack (welcher täglich dahin kömmt) etwas von mir hören zu lassen“. In diese Zeit fällt auch Mozarts intensive Beschäftigung mit den damals noch unerhört progressiven Plänen klassischer Streichquartettkompositionen von Joseph Haydn. Die Ernsthaftigkeit der musikalischen Gestaltung, die den vordergründig sozialen Entstehungsanlaß der Musik schnell vergessen läßt, ist nicht zu überhören. In noch höherem Maß gilt dies von der 1782 entstandenen c-moll-Serenade, die zu dem Ensemble noch zwei Oboen hinzufügt. In der Wahl der Tonart, der Themen und der Ausgestaltung sowie im Verzicht auf eines der beiden bis dahin üblichen Menuette reicht sie an die besten autonomen sinfonischen Schöpfungen Mozarts heran. Diese beiden wichtigen Werke Mozarts in mustergültiger Einspielung – könnte man einer Neuerscheinung größeres Lob spenden?

Klaus Hinrich Stahmer

Klarinettenkammermusik von Johannes Brahms

Quintett h-moll, op. 115, für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello. Vladimir Riha, Smetana-Quartett (J. Novak, L. Kostecky, M. Skampa, A. Kobout). Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 4100, DM 16,-

Zwei Sonaten, op. 120, für Klarinette und Klavier. Heinz Hepp (Klar.), Mika Degaita (Klav.). Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 4003, DM 16,-

Im März 1891 lernte Brahms den Klarinettenisten Richard Mühlfeld kennen; diesem Zusammentreffen verdanken wir die vier Kammermusikwerke mit Klarinette – außer den hier vorliegenden noch das Trio op. 114, das im Sommer 1891 in Ischl entstand. Brahms bezeichnete es als den „Zwilling einer viel größeren Dummheit“, womit er das Quintett meinte, das er kurz darauf vollendete.

Die zahlreichen Möglichkeiten der Klangfärbung, die sich in op. 115 bieten, nützen Vladimir Riha und das Smetana-Quartett bei weitem nicht aus. Rihas Ton klingt angenehm, etwas dunkel, ist aber dynamisch nicht sehr variabel; Schwierigkeiten scheint er mit dem Staccato in

der Höhe zu haben. Überhaupt fehlt die klarinettenistische Brillanz: Über manche Stellen, die es ganz anders auszuschöpfen gilt, „hudeln“ er und auch die Streicher einfach hinweg. Manchmal wäre dann auch etwas mehr Zurückhaltung geboten – nicht immer hat die Klarinette solistische Funktion! Dasselbe gilt für die erste Violine; sie klingt oft dünn und scharf und steht damit einem wirklichen „Gesamtklang“ entgegen. Hierbei spielt aber wohl auch die nicht gerade überzeugende Aufnahme-technik eine Rolle.

Ein paar Einzelpunkte: Unverständlich bleibt, warum die Exposition des ersten Satzes nicht wiederholt wird. Das Vibrato der Klarinette (2. Satz!) ist Geschmacksache. Im dritten Satz hapert es dann mit dem Zusammenspiel, woran unausgeglichene Tempi schuld sind. Zu erwähnen wäre noch der Hüllentext von Imogen Fellinger. Er bietet eine recht brauchbare Analyse des Werkes.

Beim Duo Hepp/Degaita ist ganz offensichtlich, daß die Partner bestens aufeinander eingespielt sind. Ihre Interpretation der beiden Klarinettensonaten wirkt musikalisch rundum gelungen. In dynamischer Hinsicht hat das Klavier die größere Variabilität. Das mag aber auch am Klarinetton liegen, der etwas dünn, besonders in der Höhe gepreßt klingt und kein allzu großes Volumen ermöglicht. Lyrische Stellen werden jedoch von Hepps schönem Piano getragen. Schade, daß er manche Töne nachdrückt, schade auch, daß ihm einige große Bindungen Schwierigkeiten machen und er manchmal ungenau phrasiert. Das Intonationsproblem, bei Brahms ja nicht leicht zu bewältigen, wird von Heinz Hepp bis auf ein paar Stellen gut gelöst. Die Aufnahme klingt angenehm, lediglich steht das Klavier etwas zu weit im Hintergrund, was die Balance geringfügig stört.

Die Pressung der Rezensionsexemplare beider Aufnahmen ist in Ordnung. Stephan Böllhoff

Abwege

Music for Clarinet Choir. The University of Maryland Clarinet Choir; Dr. Norman Heim, Director. Kendor Music Inc., Delevan, N. Y. 14042, USA

Ein Zusammenschluß mehrerer Blasinstrumente gleicher Gattung läßt immer skeptisch werden, begünstigt er doch die Tendenz, eigene Schwächen in der Masse zu verdecken. Besonders problematisch wird die Situation, wenn Werke der Weltliteratur von „Berufenen“ bearbeitet und dieser erbarmungslosen Tonmaschinerie ausgesetzt sind. Sehr oft werden solche Abwege mit pädagogischen Floskeln wie Jugendförderung, Intonationsübungen etc. kaschiert. Das Gegenteil ist der Fall. Wer weiß, wie schlecht eine Klarinette stimmen kann, wird denn auch nichts Zufriedenstellendes erwarten. Der Klang des Chores nutzt sich schnell ab, zumal die Ton-, sprich

DAS BLOCKFLÖTEN-REPERTOIRE

Kammermusik und Studienliteratur aus fünf Jahrhunderten
Herausgegeben von Gerhard Braun

Eine Reihe mit Werken in unterschiedlichen Besetzungen
für Unterstufe (U), Mittelstufe (M) und Oberstufe (O)

Neuerscheinungen 1978/79

Anonymus: Zwei dreistimmige Kompositionen (AAT) aus dem „Roman de Fauvel“ (ca. 1310), hrsg. von H. Mönkemeyer (M/O). Ed. 2519, DM 8,-

Louis de Caix d'Hervelois: Suite G-Dur op. 6.3 für Sopranblf. und b.c., hrsg. von W. Waechter (M/O). Ed. 2514, DM 17,50

Erhard Karkoschka: Flöten-/Tonband-Spiele für einen und mehr Flötisten (U). Ed. 2513, DM 10,50

Albert Lorenz: Variationen für Sopranblf. solo, hrsg. von E. Mascher (M). Ed. 2518, DM 8,-

Mittelalterliche Spielmannstänze aus Italien für Blf. od. and. Instr., hrsg. von S. Kelber und J. Ulsamer (M). Ed. 2510, DM 10,50

Georg Rhau: Tricinia gallica. Für Blf. in -c- und Git. oder 3 Mel.-Instr. hrsg. von H. Mönkemeyer (U). Ed. 2517, DM 12,50

MOECK

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · 3100 CELLE

Ansatzqualität durchweg unbefriedigend ist, alles klingt wie eine schlecht gestimmte Ziehharmonika. Die Naivität, mit welcher amerikanische Musikerzieher diesem Hobby frönen, hat etwas Rührendes, jedoch niemals etwas musikalisch Richtiges, geschweige denn Professionelles an sich. Eine Platte also für die engsten Angehörigen und für Liebhaber schlecht stimmender Blasmusik. Es wäre alles zum Weinen, müßte man nicht zwischendurch – bei der Bearbeitung des Hornkonzertes KV 417 von Mozart für Horn und Klarinettenchor – herzhaft lachen. Niveau ist, wenn man trotzdem weint? *H. D.*

Im originalen Klangbild

Ludwig van Beethoven: Septett op. 20. Divertimento Salzburg: Annegret Diedrichsen (Vl.), Karl Schatz (Vla), Max Engel (Vc.), Michael Scharfetter (Cb.), Kurt Birsak (Klar.), Eduard Wimmer (Fg.), Alois Aigner (Horn). Cla D 809. Claves Schallplattenverlag, Thun/Schweiz.

Nachdem im letzten Jahr *harmonia mundi* Beethovens op. 20 in einer recht unzulänglichen Aufnahme auf alten Instrumenten bei EMI überflüssigerweise vorlegte (Mitglieder des Collegium Aureum), erschien vor wenigen Monaten bei Claves Beethovens beliebtes kammermusikalisches Opus abermals „im originalen Klangbild“.

Die Wiedergabe durch die Mitglieder des Divertimento Salzburg ist ein Musterbeispiel an klanglicher Schönheit,

Musizierfreude und – bei alten Instrumenten keine Selbstverständlichkeit – nahezu makelloser technischer Ausführung. Besonders hervorstechend der Klarinettist Kurt Birsak, dessen abgerundete Technik und Intonationssicherheit, verbunden mit Tonschönheit, einen absoluten Gegenpol zur äußerst versierten Leistung der Streicher – besonders der Violine – bildet. Kleine Schwächen im Horn trüben bisweilen das Geschehen, doch was soll's! Diese Aufnahme wird – eben weil sie gut musiziert ist – ihre Liebhaber finden und hat für Käufer mit Neigungen zu musealen Werten durchaus ihre Daseinsberechtigung. Die Produktion mit hochkarätigen „modernen“ Aufnahmen zu vergleichen wäre nicht richtig und unfair. Beethoven klingt hier einmal anders, aber überzeugend. *-rr*

Neueingänge

J. S. Bach: Flötensonaten. M. Munclinger (Fl.), J. Hála (Cemb.), F. Sláma (Vc.). Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 4107

C. Beck: U. a. Sonatine für Oboe und Klavier. H. Holliger (Ob.), J. Wyttenbach (Klav.). Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1713

Konzertante Duos für Fagott und Klavier (Moscheles, Tschaiowsky, Dutilleux, Saint-Saens). E. Buschmann

(Fg.), Monica v. Saalfeld (Klav.). Da Camera Magna SM 92920

W. A. Mozart: *Bläserkonzerte* (Fg.-Konz. KV 191, Fl.-Konz. KV 313, Klar.-Konz. KV 622, Ob.-Konz. KV 413, Konz. f. Fl. und Hf. KV 299, Sinf. conc. Es-dur KV 297B). A. Blau (Fl.), J. Galway (Fl.), F. Helmig (Hf.), L. Koch (Ob.), K. Leister (Klar.), G. Piesk (Fg.), K. Steins (Ob.), H. Stähr (Klar.), M. Braun (Fg.), N. Hauptmann (Horn); Berliner Philharmoniker, Dir. H. v. Karajan. EMI Electrola 1 C 197-02238/40

5 *Oboenkonzerte* (Vivaldi, Albinoni, Telemann, Hum-

mel, Händel). J. Williams (Ob); Bournemouth Symphony, Dir. V. Wangenheim. EMI Electrola 1C 065-06892

A. Vivaldi: *Flötenkonzerte* F VI 1, 4, 10, 15 und XII, 11. H.-M. Linde; Prager K'orch., Leitung H.-M. Linde

A. Vivaldi: *Konzert für 2 Flöten und Orchester*. J.-M. Tanguy und Chr. Simon (Fl.), Heidelberger Kammerorchester. Da Camera Magna SM 91035

J. Wildberger: *Double Refrain für 3 Instrumentalisten / Diario per Clarinetto*. A. Nicolet (Fl.), H. Holliger (Ob.), H.-R. Stalder (Klar.), B. Wulff (Git.). Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1714

LESERFORUM

Es gibt originale Tromlitzflöten!

Ergänzend zu Karl Ventzkes Artikel „Dr. J. J. H. Ribock (1743–1785) – Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Querflöte“ (TIBIA 2/76) und Dieter H. Försters „Die Flöte im frühen 19. Jahrhundert“ (TIBIA 1/79) schreibt Dr. Gerhardt Hochstrasser aus Timisoara/Rumänien:

„Über die Bedeutung J. G. Tromlitz' bei der Entwicklung der Flöte weiß jeder Bescheid – kein Flötenbuch, das ihn nicht lobend erwähnt. Und doch haben nur wenige seiner Flöten überlebt. Bis vor kurzem haben wir noch

mit Lyndesay G. Langwill „An Index of Musical Wind-Instrument Makers“, Edingburgh 1977, geglaubt „... no instrument survives bearing his name“.

Demmler zeigt 1961 in seiner Dissertation, daß Tromlitz seine Instrumente unterhalb der Es-Klappe mit J. G. T. gekennzeichnet hat. Wo sich aber ein Instrument befindet, gibt er nicht an.

Inzwischen erschien in dem Mitteilungsblatt (Nr. 12 vom Juli 1978) der englischen „Fellowship of Makers and Testors of Historical Instruments“, London, der Hinweis von G. Moore, daß im Staatlichen Theater-



RECORDER

GROSS- UND EINZELHANDEL



RUTH SCHWINN
Musikalienhandel
Auf dem Aspei 65
D-4630 Bochum 1
Telefon (0234) 701959

Verkauf von israelischen Blockflöten
– Große Auswahl
– schnelle Lieferung
– solvente Preise

Geschäftszeiten: Montag bis Freitag von 16 bis 18 Uhr und nach Vereinbarung

Musik- und Film-Institut zu Leningrad Tromlitzflöten stehen. Ich habe mich also an den Leningrader Flötenfachmann Felix Raudonikas gewendet und von ihm auch positive Nachricht erhalten: Im Museum des oben erwähnten Institutes stehen zwei Tromlitzflöten, eine aus Buchsbaum mit einer Klappe und eine aus Grenadill mit mehreren Klappen. Er hat mir auch zwei Fotos der Tromlitzflöte Inv.-Nr. 855 gesandt. Sie ist eine Einklappenflöte aus Buchsbaum mit 5 Mittelstücken, die mit 1., 2., 3., 4. und 5. gekennzeichnet sind. Das mit 1. gekennzeichnete Stück ist das längste. Das Fußstück zeigt unterhalb der Es-Klappe den Stempel J.G.T. Das Fußstück hat auch einen ausziehbaren Teil, der es nach unten verlängert: Für das Mittelstück 5. ist das Fußstück am kürzesten, für das Mittelstück 1. natürlich am längsten, wie weit es ausgezogen werden muß, ist mit Zahlen von 1 bis 4 gekennzeichnet. Die Flöte hat Elfenbeinringe und ist gut erhalten.

Betrachtet man diese Flöte, so ist gleich ersichtlich, daß sie die Nr. 3 („eine ähnliche Flöte – wie Nr. 2 –, mit 5 Mittelteilen und Schraubkork, 6 Dukaten“) ist, die H. Kölbel („Von der Flöte“, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1966, S. 165) nach einer Tromlitzschen Anzeige in „Craner's Magazin“ aus 1753 (sic!) erwähnt. Es ist dies ein Zitat nach R. Sh. Rockstro („A Treatise on . . . the Flute . . .“, 1889, Neuauflage bei Musica Rara, London 1967, S. 253), wobei diese Flöte bei Rockstro als die zweite erwähnte steht und das Veröffentlichungsdatum mit 1783 richtig angegeben ist.

Wie mir Herr Raudonikas am 1. März 1979 mitteilt, hat diese Flöte die in der Anzeige erwähnte Korkschaube, an allen Grifflöchern sind die Spuren der Bohrung erkennbar, die oberen Mittelstücke sind stärker konisch als das sogenannte Herzstück, das Kopfstück ist fast zylindrisch, das Mundloch ist oval und hat die Maße 9,6 × 8,8 mm. Wenn man die Mittelstücke nacheinander benützt, hat a' folgende Werte: 415, 423, 430, 433 und 437. „Die Flöte spielt sehr leicht und laut, aber sie hat eine schlechte Stimmung, und es gibt viele Intonationsprobleme“, schreibt Herr Raudonikas, der neben anderen Kopien auch von dieser Flöte Kopien baut.

Berchtesgadener Holzblasinstrumente in Nürnberg

Im zweiten Heft des Jahrgangs 1979 von TIBIA habe ich mit viel Interesse die Studie von Hans Bruckner über die Pfeifenmacherei in Berchtesgaden gelesen. In Fußnote 2 auf Seite 291 bittet Herr Bruckner um Zuschriften von Besitzern von Berchtesgadener Holzblasinstrumenten. Ich arbeite zwar im Moment am Holzblasinstrumentenband der Instrumentenkataloge des Germanischen Nationalmuseums, es wird aber noch einige Zeit dauern, bis der Band abgeschlossen ist. . . . Nachstehend ein Verzeichnis der Berchtesgadener Holzblasinstrumente im Germanischen Nationalmuseum, die alle zur Sammlung Dr. Dr. h. c. Ulrich Rück gehören.

Signatur PAUL WALCH

- MIR 195 Diskantblockflöte auf c"
- MIR 196 Diskantblockflöte auf c"

Signatur LORENZ WALCH

- MIR 194 Diskantblockflöte auf c"

Signatur ANDRÉ WALCH

- MIR 434 Es-Klarinette mit 5 Klappen

Signatur L. WALCH

- MIR 193 Akkordflöte
- MIR 259 Querpfeife auf a'

Signatur G. WALCH

- MIR 209 Tenorblockflöte auf h
- MIR 281 Zweiteilige Diskantquerflöte ohne Klappen auf g'
- MIR 430 C-Klarinette mit 5 Klappen (Es ist zu vermuten, daß dieses Instrument von Johann Georg Walch stammt)

Signatur PE. EGL

- MIR 203 Altblockflöte auf es'

Signatur I. ÖGL

- MIR 257 Querpfeife auf h'

Die As-Klarinette mit 3 Klappen MIR 426 ohne Signatur entspricht in allen Einzelheiten der Bauart der Klarinette MIR 430, so daß ich geneigt bin, auch dieses Instrument trotz der fehlenden Signatur einem Berchtesgadener Meister zuzuschreiben.

Ausführlichere Beschreibungen dieser Instrumente erfolgen im Katalog. Vielleicht ist Instrumentenforschern mit diesen wenigen Angaben schon gedient.

Dr. John Henry van der Meer
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Frau Helga M. Finger-Haase, Nienhagen, Krs. Celle, bezieht sich auf den Beitrag über Pflöckerherstellung und Blockflötenkorrekturen von Klemisch und van Rijn in Nr. 2/79 (S. 371 ff.):

„Im Zusammenhang mit dem im Aufsatz von Klemisch und van Rijn erwähnten Einspielen von Blockflöten möchte ich hier über eine fast unglaubliche Erfahrung berichten.

Abreisebereit in die Schweiz, wo ich einen Kursus für chorisches Blockflötenspielen geben sollte, erhielt ich von einem Musikversandhaus eine von mir bestellte Altflöte, die ich meinem Schweizer Gastgeber als Geschenk überreichen wollte. Sei es die in letzter Minute erfolgte Bestellung, sei es vielleicht mangelnde Auswahl im Musikhaus oder was auch immer – die Flöte war undiskutabel: ein rauschendes Etwas von der Tiefe bis in die Höhe! Solch eine Flöte ist mir zum Glück in jahrzehntelanger Unterrichtstätigkeit nie wieder vorgekommen. Was tun? Zum Zurücksenden war es zu spät; ich nahm also die Flöte mit auf die Reise, gefaßt darauf, mir ein anderes Gastgeschenk aussuchen zu müssen.

In den wenigen Mußeminuten, die mir während des Kursus blieben, versuchte ich vorsichtig und nach allen Regeln der Kunst, der Flöte die vollständige Heiserkeit „auszublasen“. In den ersten Tagen passierte gar nichts. Ich gab aber nicht auf. Nach etwa vier Tagen glaubte ich eine Besserung zu hören, oder bildete ich mir das nur ein,

weil ich es nun unbedingt schaffen wollte? Es war aber wirklich zu hören, wie das Rauschen allmählich abnahm. Vielleicht unnötig zu erwähnen, daß sich *kein* Fremdkörper im Windkanal befand; danach hatte ich natürlich zuerst geforscht.

Zehn Tage dauerte mein Kursus, und am zehnten Tag klang diese einfache Altflöte hell und klar, ja schöner als meine damalige Meisterflöte, so daß ich mein Abschlußkonzert auf dieser Flöte spielte!! Die Zuhörer waren von

dem Instrument ganz besonders begeistert, obwohl sie nichts von der Vorgeschichte wußten, und beauftragten mich, zehn *genau so schöne* Flöten in Deutschland für sie auszusuchen. Welch schwere Aufgabe: Höhepunkt des Konzerts war, daß ich mich von dieser „Zauberflöte“ trennte und sie meinem Gastgeber schenkte.

Seit diesem Erlebnis ist ein gelegentliches Rauschen auf einer Flöte für mich kein Grund zur Aufregung mehr.“

NACHRICHTEN

In eigener Sache

Die ständig steigenden Kosten für Sach- und Dienstleistungen im Zusammenhang mit der Herstellung von Drucksachen zwingen den Verlag, den Abonnementspreis für das Jahr 1980 um DM 1,50 zu erhöhen:

Jahresabonnement TIBIA (3 Nummern)	
im Inland (inkl. Porto)	DM 22,50
im Ausland (inkl. aller Spesen)	DM 25,80

Umfang und Ausstattung der Hefte bleiben wie bisher. Herausgeber, Redaktion und Verlag bitten um Ihr Verständnis.

Komponisten, Interpreten

Einen von der Musikabteilung der Universität von Maryland (USA) und dem amerikanischen Musikverlag Kendor Inc. ausgeschriebenen Wettbewerb für eine Komposition für Klarinettenchor gewann *Dr. Paul Steinberg* von der School of Music an der Universität von Oklahoma.

Marion Verbruggen (Holland) gewann gegen die Konkurrenz von weiteren 10 Teilnehmern an der Endrunde den *Internationalen Bodky-Wettbewerb 1979*.

Lieselotte Kübler, Köln, ist vom Wintersemester 1979/80 an als Dozentin für Blockflöte an die Musikhochschule Ruhr (Duisburg/Essen) berufen worden. Nach musikwissenschaftlichen Studien und 1976 absolvierter künstlerischer Reifeprüfung war sie von 1977 bis 1979 Blockflöten-Dozentin an der Musikhochschule Heidelberg-Mannheim.

Johannes Engels, bisher in Aachen lebender Block- und Querflötist, Schüler von Prof. Günther Höller

(Musikhochschule Köln), ist als Dozent für Blockflöte an die Fachakademie für Musik „Hermann-Zilcher-Konservatorium“ der Stadt Würzburg berufen worden.

Veranstaltungen

Zehn Jahre neue Musik in Delmenhorst

Die unter dem Motto „Neue Musik in Delmenhorst“ veranstalteten Konzerte sind auf Initiative des Delmenhorster Komponisten Hans-Joachim Hespos zustande gekommen. Das Jubiläumskonzert am 11.11.1979, 20 Uhr, im Kleinen Haus wird vom Ensemble trial + error aus Köln bestritten, die Leitung hat Bojidar Dimov. Auf dem Programm stehen Werke für Blasinstrumente von Delás, Dimov, Guerrero, Hespos und Stiebler.

Internationale Herbsttage für Musik

veranstaltete die Musikschule der Stadt Iserlohn vom 5. bis 14. Oktober. Hierzu waren ca. 250 Musikschüler, Studenten und Laienmusiker aus der Bundesrepublik und dem benachbarten Ausland nach Iserlohn gekommen. Für einen Klaviermeisterkursus war Andor Foldes, für einen Analysekursus der Komponist Jürg Baur verpflichtet worden. Ein Orchesterseminar leitete Franz Weillhammer, der auch für den Gesamttablauf verantwortlich zeichnete. Vorträge und öffentliche Konzerte begleiteten die Kurse, darunter ein Abschlußkonzert des Seminarorchesters mit Andor Foldes als Solist.

Deutsch-Niederländische Blockflötentage 1980

Die 7. Deutsch-Niederländischen Blockflötentage finden vom 10. bis 13. April 1980 in Ede (Holland) statt. Das Veranstaltungsprogramm umfaßt zwei Wettbewerbe, diverse Workshops (z. B. Atemtechnik und Tonbildung, Einstudierung und Aufführung einer Kantate) und eine Anzahl Konzerte (ausgeführt von den Gewinnern der Wettbewerbe, von Dozenten und Schülern der Musikschule in Ede, von den Ensembles Manfred Harras und „Kaproen“).

Einzelheiten sind zu erfahren durch das Sekretariat Deutsch-Niederländische Blockflötentage, Brouwerstraat 26, Ede (Holland).



Die
Stadt
Herne

präsentiert
vom 6. bis zum 9. Dezember 1979
in ihrem Kulturzentrum

Die Flöte

eine Instrumentenausstellung
und Konzertreihe

Vortrag: Prof. Ferdinand Conrad

Konzerte: Frans Brüngen
Gustav Leonhardt
Anner Bylsma
Wiener Blockflötenensemble
Das Linde-Consort
Odhecaton (WDR)
Günther Höller
Konrad Hünteler
Kammerorchester
Deutsche Barocksolisten

Veranstalter: Kulturamt der Stadt Herne
Berliner Platz 11, 4690 Herne 1
Ruf (02323) 595-2777

Gesellschaft für musikhistorische Aufführungspraxis

Die in Utrecht ansässige Gesellschaft ist besser bekannt unter ihrer Abkürzung STIMU (Stichting voor muziekhistorische Uitvoeringspraktijk). Unter den für die nächste Zeit geplanten STIMU-Veranstaltungen wird unsere Leser besonders interessieren ein Traversflötenkurs am 8. und 9. Dezember, der von Bart Kuyken abgehalten wird, und ein auf zwei Wochenenden (19./20. Januar und 9./10. Februar 1980) berechneter Kurs über Diminutionstechnik (Dozenten: Richard Erig, Leo Meilink und Marion Verbruggen). Zu dem Kurs von Bart Kuyken werden maximal 12 Teilnehmer zugelassen. Einzelheiten sind zu erfahren durch STIMU, Drift 21, NL-3512 BR Utrecht.

16. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“

392 Teilnehmer am 16. Bundeswettbewerb waren vom 23. bis 28. Mai nach Berlin gekommen. Hier war im Jahre 1964 „Jugend musiziert“ gegründet und erstmals auf Bundesebene durchgeführt worden.

Der 16. Wettbewerb umfaßte Holz- und Blechbläser sowie Spieler von Zupfinstrumenten, Akkordeon und Orgel. Insgesamt 135 000 DM standen für die Vergabe von Geldpreisen zur Verfügung, darüber hinaus gab es noch diverse Sachprämien. Geldpreise gingen an 36 Solisten und 59 Gruppen mit 173 Teilnehmern.



Foto Friedhelm Hoffmann, Berlin

Einen 1. Preis in der Leistungsstufe III der Gruppenwertung Holzblasinstrumente erspielte sich das Fagottquartett (v. l.) Dieter Zick, Thomas Ludes, Michael Vautz und Jürgen Blauth aus Kaiserslautern beim 16. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“

... und was sonst noch interessiert ...

Neugründung: J. & M. Dolmetsch

Die neue Firma wurde 1978 von Dr. Carl Dolmetsch, seinen Töchtern und seinem Schwiegersohn gegründet. Sitz: Haste Hill; 107 b, Blackdown Rural Industries; Haslemere, Surrey, England. Carl Dolmetsch und seine Mitarbeiter widmen sich dem Nachbau historischer Instrumente – zunächst Blockflöten nach berühmten Vorbildern und historische Bogen für Streichinstrumente. In allernächster Zeit soll die Herstellung von Barockoboen aus traditionellen Hölzern hinzukommen.

Interessenten erfahren Näheres durch die Repräsentantin der Firma in der Bundesrepublik Deutschland, Frau Brigitte Schliephake-Heilmann, Hubertushöhe 4, Bensberg, D-5060 Bergisch Gladbach 1, Tel. 02204/55886.

Sensorkontakten angeschlossen. Der Erfinder will mit dieser Idee besonders Körperbehinderten entgegenkommen.

Daumenstützen

für Altblockflöten: 5,90 sfr · Tenorflöten: 8,90 sfr

Informationen, Probeexemplare, Bestellungen:

Fritz Lüthi · Hauptstr. 61 · 4411 Seltisberg/Schweiz

Projekt Theobald Boehm

Vom 15.2. bis 2.3. 1980 ist im Berliner „Künstlerhaus Bethanien“ ein „Projekt Th. Boehm“ geplant. Beteiligt sind Musiker, bildende Künstler und Techniker.

Teile dieses interdisziplinären Projekts sind eine Dokumentation der Arbeit Boehms auf künstlerischem und wissenschaftlich-technologischem Gebiet, Konzerte mit Werken Boehms und seiner Freunde sowie mit neuen Kompositionen, die Präsentation neuer Arbeiten der bildenden Kunst und einer flötespielenden Maschine.

Erarbeitet und ausgeführt wird das Projekt von Eberhard Blum, Johanna Kassner, Ann Malyoko Lehmann, Martin Riches, Verena Schirz, Gernot Schmitz und Hartmut Westphal.

Verkaufe Diskant-Gambe

Thielke-Modell

Solisteninstrument aus Privatsammlung
mit Bachbogen und Etui. **DM 4500**

Telefon (0711) 296683

Blockflöte mit Magnetklappen

Richard Praetorius, Braunschweig, hat eine Blockflöte mit Magnetklappen zur Patentierung angemeldet. Diese Klappen sind an eine klavierähnliche Tastatur mit

Die Autoren der Hauptartikel

Ricarda Bröhl, Klosterstraße 105, 5000 Köln 41: Geboren 1948; Schulmusikstudium in Freiburg und Köln. 1972 1. Staatsprüfung, 1974 Reifeprüfung Querflöte bei Prof. M. Rütters an der Folkwang Hochschule in Essen, seither Studium Traversflöte, Konzerte und Lehrtätigkeit: Seit 1969 Lehrauftrag, 1976 Dozentur an der Rheinischen Musikschule in Köln; seit 1976 Lehrauftrag an der Folkwang Hochschule in Essen; ab WS 1979/80 Dozentin für Querflöte an der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland, Institut Aachen.

Zu verkaufen von Privat

orig. Barocktraverse

Buchsbaum, mit Elfenbeinringen
und einer Dis-Klappe, Milhouse ca. 1790.
Anfragen unter Nr. 1879 an den Verlag.

Knut Bröhl, wie oben: Geboren 1943, Jurastudium, derzeit Richter am Arbeitsgericht Köln.

Herbert Heyde, Schlegelstraße 5, DDR-7030 Leipzig: Geboren 1940 in St. Michaelis (Sachsen); studierte Musikwissenschaft und Indologie an der Karl-Marx-Universität zu Leipzig. Promotion Dr. phil. 1965. Bis 1973 Mitarbeiter am Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität Leipzig, seitdem freischaffend.

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

Nr. 1/80 erscheint im Februar und bringt neben kleineren Sachbeiträgen, Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Aufsätze über folgende Themen:

Petra Leonhards: Artikulation auf Blasinstrumenten im 16./17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Spieltechnik der Blasinstrumente vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Zeit

Heinz Becker: Die Aufschlagzunge als instrumentenkundliches Problem

Tadeusz A. Zielinski: Anmerkungen zu „Arrangements“ von Kazimierz Serocki

sowie ein Porträt von Christian Schneider: **Lindsay G. Langwill**

MUSIK FÜR BLÄSER

Hoffmeister, F. A.

Concertante Sonate für zwei Querflöten (oder Violinen), herausgegeben von Hermann Müller, DM 9,-

Lieder und Tänze des Barock

für 2 Sopran- und 1 Alt- (oder Tenor-)Blockflöte oder andere Melodieinstrumente, herausgegeben von M. A. Videla, DM 9,-

Maxwell Davies, P.

The Seven Brightnesses für Klarinette solo DM 5,-
Stedman Doubles für Klarinette und Schlagzeug DM 17,-

Music of the Golden Age of Spain

für zwei, drei oder vier Blockflöten (oder andere Melodieinstrumente) DM 14,-

Roem, N.

Book of Hours für Flöte und Harfe DM 20,-

Rosenberg, S.

The Recorder Consort für Blockflöten DM 12,-

Samela, G.

Blues '73 für Blockflöten oder andere Melodieinstrumente mit Gitarre oder Klavier DM 7,-

EXPLORING MUSIC SERIES

Die ausgewählten Stücke sind mit ausführlichen Erläuterungen und Schwierigkeitshinweisen versehen.

Bisher sind erschienen:

Barocke Flötenmusik

u.a. Vivaldi, Telemann, Loeillet, Corelli, Leclair

Klassische Flötenmusik

u.a. Mozart, Hook, Grétry, Beethoven, Devienne

Romantische Flötenmusik

u.a. Mendelssohn, Krommer, Spohr

Zeitgenössische Flötenmusik

u.a. Copland, Maxwell Davies, Lees, Ferguson, Lamb

Barocke Klarinettenmusik

u.a. Couperin, Händel, Molter, Pokorny, Stamitz

Klassische Klarinettenmusik

u.a. Beethoven, Grétry, Haydn, Mozart, Stamitz

Romantische Klarinettenmusik

u.a. Bärmann, Bruch, Gade, Spohr

Zeitgenössische Klarinettenmusik

u.a. Copland, Goldman, Holloway, Reizenstein, Soprani

Barocke Trompetenmusik

u.a. Albinoni, Charpentier, Keller, Molter, Telemann, Torelli

Preis je Heft DM 10,-



Boosey & Hawkes GmbH, Bonn



MOECH FLOTEN

KRUMMHÖRNER
CORNAMUSEN
KORTHOLTE
DULCIANE
RANKETTE
POMMERN
ZINKEN
TRAVERSEN
FAGOTTE
UNDOBOEN

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