TIBIA

MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

1/80

INHALT

Petra G. Leonards
Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert

Heinz Becker
Die Aufschlagzunge als instrumentenhistorisches Problem

Colin Lawson
Das Chalumeau-Repertoire

Dieter Klöcker
Konzertante Sinfonien

Tadeusz A. Zielinski
Anmerkungen zu „Arrangements" von Kazimierz Serocki

Laurence Libin
Holzblasinstrumente im Metropolitan Museum of Art in New York

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Petra G. Leonards: Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert (1)
Heinz Becker: Die Aufschlagzunge als instrumentenhistorisches Problem (9)
Colin Lawson: Das Chalumeau-Repertoire (18)
Dieter Klöcker: Konzertante Sinfonien (21)
Tadeusz A. Zielinski: Anmerkungen zu „Arrangements" für 1 bis 4 Blockflöten von Kazimierz Serocki (23)
Laurence Libin: Holzblasinstrumente im Metropolitan Museum of Art in New York (28)
Das Porträt: *Lyndesay G. Langwill,* von William Waterhouse (32)
Berichte (35): *Schweizerische Tonkünstlerpreisträger stellen sich vor / „Musikalischer Herbst" auch in Löwen / Flötisten-Schwemme (ARD-Wettbewerb 1979) / Die Flöte (Herne 1979) / Theorie und Praxis (Seminare in Gelsenkirchen) / Zehn Jahre „neue musik in delmenhorst" / New Jazz Meeting Baden-Baden 1979*
Zeitschriften-Rundschau (45)
Bücher (48)
Noten (55)
Schallplatten (69)
Nachrichten (76)

Dieser Nummer liegen Prospekte von Lindesay G. Langwill und der Verlage B. Schott's Söhne und Moeck bei

Kunstbeilage: „Der alte Musikant" von Juljan Falat

Als Gratisgabe des Verlages erhalten die Abonnenten mit diesem Heft den Neudruck der Broschüre „Schema zur Bestimmung der Löcherstellung auf Blasinstrumenten" von Theobald Boehm

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik
5. Jahrgang, Heft 1/1980

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 22,50 DM, im Ausland 25,80 DM, incl. Versandspesen

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

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 – DM 42,– (1/16 Seite) bis DM 504,– (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; Titelentwurf Karl-Heinz Lingner

© 1980 by Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany

Petra G. Leonards

Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert

Ein Beitrag zur Spieltechnik der Blasinstrumente vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Zeit

Die Entwicklung der humanistischen Philosophie, welche die christlich geprägten ethischen Werte zwar bejaht, jedoch auch nach dem für „den Menschen an sich" Gültigen fragt und sich dabei auf das Vorbild der Antike stützt, blieb nicht ohne Wirkung auf die Kunst und die Musikästhetik: Zu Beginn des 15. Jahrhunderts äußerte sich, zuerst in der Malerei, eine von der des Mittelalters abweichende Darstellungsweise. Neu ist die individuellere Bezugnahme auf den Menschen und die Natur. Das Diesseits ist (wieder) wichtiger geworden, das Irdische stärker ins Blickfeld gerückt, und der Mensch wird zum zentralen Thema der Darstellung.

Der Begriff „Renaissance" begegnet uns zum ersten Male in der „Lebensbeschreibung der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten" von GIORGIO VASARI (1550 und 1564–68). Gemeint ist eine „Wiedergeburt der guten Kunst" durch die Lösung aus der während des Mittelalters eingetretenen „Erstarrung". Die Antike mit ihrer Forderung nach Natürlichkeit und Gestaltung der Form auf der Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnisse wurde als wegweisend angesehen. Das Gedankengut antiker Schriftsteller, durch verstärkte sprachwissenschaftliche Bemühungen wieder verfügbar gemacht, gab neue Denkanstöße, und in der Wiederentdeckung des Alten wurde Neues geschaffen. Denn das Ziel war eine echte Erneuerung der Kunst, die eigenständig und der antiken zumindest ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen sein sollte.

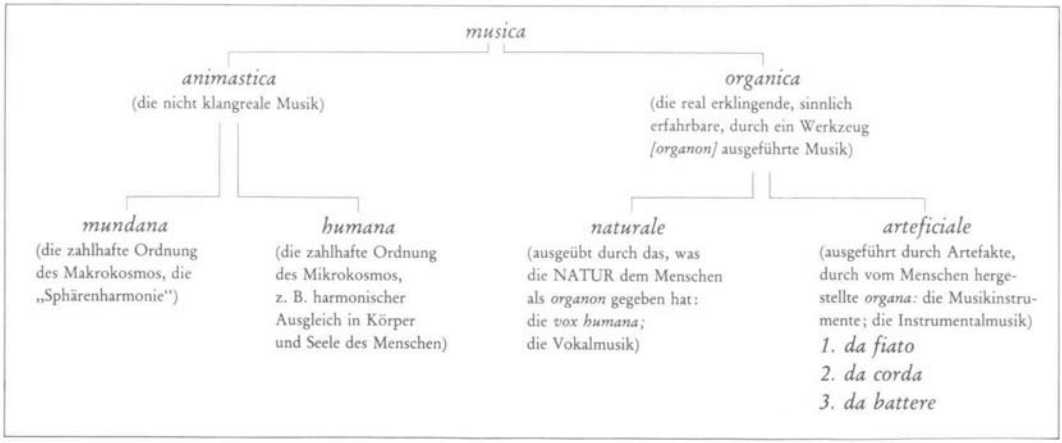
Erkannte das Mittelalter der *musica speculativa* einen bedeutend höheren Rang zu als der *musica practica*, so führte die Auswirkung des Humanismus auf das Musikdenken zu einer Aufwertung der real erklingenden, praktisch ausgeübten Musik. Das menschliche Ohr wird zur Instanz, die den Klang beurteilt. Zur Begründung dessen, was nun als „schön" oder „nicht schön" gilt, werden jedoch noch immer Theorie und Zahlenverhältnisse herangezogen. Der universale Musikbegriff wird, trotz gewisser Umwertungen, nicht in Frage gestellt. Mit der Aufwertung der Musikpraxis erfährt der ausübende Musiker (wozu auch der Komponist gerechnet wurde) eine Rangerhöhung: Die Wertschätzung der menschlichen Individualität und ihrer schöpferischen Kraft äußert sich im humanistischen, eigentlich unchristlichen Gedanken des Ruhms, der sich auf besonderes Können gründet. Idealgestalt ist nun der *musico perfetto*, der Theorie und Praxis in Einklang bringt und auf der Grundlage seiner theoretischen Kenntnisse die praktische Musikausübung zu höchster Qualität führen kann.

In Anlehnung an Kunsttheorien der Antike (nach Aristoteles, Plato, Pindar u. a.) lautete die grundsätzliche künstlerische Forderung nun, die Natur als menschliche Wirklichkeit nachzuahmen und darzustellen. Entsprechend wurde auch das Verhältnis von Musik und Sprache nach dem Vorbild der Antike neu gefaßt: Den Teil der Natur, den die Musik darstellen soll, bilden die Seelenzustände des Menschen. Das Studium der Wechselwirkung zwischen den menschlichen Affekten und der Musik nimmt bei vielen Theoretikern breiten Raum ein. Die Musik bringt das dem Menschen wesensgemäße Medium Sprache in künstlerischer Form zum Ausdruck. Dem Text kommt als Träger der Affekte eine wichtige Bedeutung zu.

Das höchste Gebot lautete – jedenfalls im damaligen Kulturzentrum Italien – *imitare le parole*. JACOPO PERI z. B. definiert die „neue Art zu singen" in der Vorrede zu seiner Oper *Euridice* (Florenz, 1600) folgendermaßen: „Beim Singen muß man das Sprechen nachahmen", man muß sich um eine *imitazione . . . secondo gli affetti* bemühen. Dieses Gebot einer „Nachahmung des Spre-

chens gemäß den Affekten" galt sowohl für die Komposition im Sinne einer Textausdeutung mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln (die, im Falle der Monodie, der *Seconda Prattica* z. T. erst neu geschaffen wurden) als auch für die praktische Ausführung.

Die Einteilung der Musik, die der Theoretiker ZARLINO (1558) vornimmt,



zeigt innerhalb des alten, universalen Musikbegriffes die neue Gleichrangigkeit der Musikpraxis mit der philosophisch-theoretischen Seite der Musikauffassung. Gleichzeitig bahnt sich jedoch eine neue Hierarchie an:

Die Vokalmusik wird durch das Werkzeug ausgeführt, das die Natur dem Menschen gegeben hat, nämlich die Stimme. Sie hat bei den meisten Theoretikern höheren Rang als die Instrumentalmusik, denn mittels eines „natürlichen Werkzeugs" läßt sich die Nachahmung der Natur am besten verwirklichen. Ihre ästhetische Wirkung ist optimal, denn durch den gesungenen Text gelangen die dargestellten Affekte zu einer gegenständlichen, „äußerlich" faßbaren Wirkung *(effetto estrinseco)*.

An ranghöchster Stelle der Instrumentalmusik, die durch von Menschenhand geschaffene Werkzeuge ausgeführt wird, stehen die Blasinstrumente. Ihre mit dem Gesang verwandte Art der Tonerzeugung ermöglicht eine bessere und natürlichere Nachahmung von Sprache als alle anderen Instrumentengattungen. Danach folgen die Saiteninstrumente, geschlagen, gestrichen oder gezupft, und zum Schluß die Schlaginstrumente. Die Instrumentalmusik wird zwar als eigenständig anerkannt, sie hat jedoch nur eine „innerliche" Wirkung *(effetto intrinseco)*: In ihr werden nur Grundaffekte wie „Trauer", „Freude" oder „Zorn" deutlich, ohne weitere Konkretisierungsmöglichkeit. Doch ist auch hier das ausdrucksvolle „Sprechen" künstlerisches Ziel der praktischen Ausführung.

Die Musikästhetik des 16./17. Jahrhunderts (speziell in Italien und im deutschen Sprachraum) fordert, daß alles, angefangen von der Anlage der Komposition bis hin zur Textbehandlung im Detail, dem Ziel einer Nachahmung der Natur bzw. der Sprache mit musikalischen Mitteln und der Darstellung des Affektgehalts des zugrundeliegenden Textes dienen soll. Aufgabe des Sängers ist es, die vom Text her gegebenen Affekte optimal zur Ausführung und Wirkung zu bringen. Für den Instrumentalisten gilt – trotz der Ungegenständlichkeit der Instrumentalmusik – ähnliches: Er soll die Musik, die nach Prinzipien gestaltet ist, die mit denen der Sprache eng verwandt sind, „zum Sprechen bringen". – Doch mit welchen technischen Mitteln wird ihm dies möglich?

Hierüber geben die Lehrwerke[1] Aufschluß. Als Folge der Umwertungen innerhalb des Musikbegriffs bildete sich im 16. Jahrhundert eine neue Gattung musiktheoretischer Werke heraus: Traktate, die in ihrem Inhalt ganz auf die Ausführung von Musik (oftmals sogar auf einem bestimmten Instrument) bezogen sind, mit Grifftabellen, Beispielsammlungen möglicher Verzierungsfiguren und Kadenzformeln bis hin zu praktischen Ratschlägen zur Pflege des Instruments (z. B. wie oft

[1] Vgl. das Verzeichnis der Quellen im Anhang

und womit man es ölen soll) und zu den Möglichkeiten, es der variablen Stimmtonhöhe anzupassen (beispielsweise wie man einen Zinken durch aufsteckbare Hülsen oder Einsatzstücke verlängern kann).

Manche dieser Traktate sind als Schulen für bestimmte Instrumente angelegt, z. B. ORTIZ (1535) für Streichinstrumente, GANASSI (1535) für die Blockflöte, BENDINELLI (1614) und FANTINI (1638) für die ventillose Trompete, BISMANTOVA (1677) für Gesang, Blockflöte und vor allem für den Zinken. Andere Werke dagegen bieten Übungen und Ratschläge für alle Arten von Instrumenten, z. B. DALLA CASAs „Wahre Art des Diminuierens auf allen Arten von Blas- und Streichinstrumenten und mit der menschlichen Stimme" (1584).

Viele dieser Lehrwerke betonen ausdrücklich, daß der Instrumentalist, besonders der Bläser, „gesanglich" zu spielen habe. GANASSI z. B. fordert, man müsse sich bemühen, die menschliche Stimme in Ausdruck, Atemführung und Abschattierung des Klanges nachzuahmen. BISMANTOVA sagt, das Blasen solle nicht mehr Mühe machen, als die betr. Noten zu singen. Und DALLA CASA betont, daß von allen Blasinstrumenten der Zink aufgrund der Flexibilität seines Tones am besten zur Nachahmung der menschlichen Stimme geeignet sei.

Entsprechend dem musikästhetischen Ideal wird die Nachahmung des Sprechens bzw. Singens also auch vom Instrumentalisten gefordert; er hat sich am Gesangsstil zu orientieren.

Für die Praxis bedeutet das konkret, daß der Instrumentalist über bestimmte Fähigkeiten verfügen mußte – und muß, wenn wir heute diese Musik möglichst angemessen ausführen wollen –, die in einem langjährigen Unterricht ausgebildet wurden. Er hatte sich das technische Rüstzeug anzueignen, um so „sprechend" wie möglich zu spielen und den Anforderungen der in jener Zeit so wichtigen Verzierungen gerecht werden zu können. Denn mit den Diminutionen bringt das Individuum nicht nur seine Virtuosität, seine künstlerische Gestaltungskraft zum Ausdruck, mit der es Ruhm erwerben und jede Aufführung zu einem einmaligen, besonderen Ereignis machen kann; durch die Verzierungen wird auch die Darstellung der Affekte musikalisch intensiviert.

Um die Nachahmung des Sprechens verwirklichen zu können, ist eine besondere Spieltechnik erforderlich. Bei den Blasinstrumenten handelt es sich um eine spezielle Artikulationsweise. Die richtige Bewegung der Finger über den Grifflöchern und eine klug geregelte Atemführung spielten zwar auch eine bedeutende Rolle, als wichtigstes Element galt jedoch die Artikulation (ital. *lingua*): Man bläst, indem man Silben „ausspricht".

Deutsche, französische, in der Hauptsache jedoch italienische Quellen zeigen, daß die Darstellung einer „sprechenden" Artikulationsweise von den Theoretikern als überaus wichtig angesehen wurde. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (AGRICOLA, GANASSI, CARDANUS) tritt uns ein bereits ausgebildetes System entgegen, und am Ende dieser Tradition steht wohl BISMANTOVA[2].

Bei der Darstellung der Artikulationssilben weichen die einzelnen Autoren in ihrer Terminologie und Systematisierung z. T. voneinander ab[3]. Aus dem Überblick über die Quellen lassen sich jedoch viele Gemeinsamkeiten, Prinzipien feststellen: Die Artikulationsarten werden eingeteilt in einfache (wie *te te te* . . . oder *de de de* . . .) und zusammengesetzte. Letztere ordnen jeweils mehrere Silben zu Gruppen zusammen und wurden, nach dem Zeugnis der Theoretiker, weitaus häufiger gebraucht als die einfachen. Es gab eine Vielzahl möglicher Zweiergruppen, z. B.

tere tere[4] . . .
dere dere . . .
lere lere . . .
teche teche[5] . . .
deghe deghe . . .

und Vierergruppen, z. B.

terelere terelere . . .
derelere derelere . . .

Die zusammengesetzten Artikulationsarten (von denen sich eigentlich nur die sog. „Doppelzunge" erhalten hat) wurden für Gruppen (kleinerer)

[2] Bruce Dickey/Petra Leonards/Edward Tarr stellen in „Bartolomeo Bismantovas *Compendio Musicale*", Basel: demn., die These einer „Norditalienischen Bläserschule" auf.

[3] Zum Versuch einer Systematisierung: s. ebd.

[4] Das –r– ist ein sog. Zungen–r.

[5] Schreibung nach den ital. Quellen. Aussprache: [–k–] und [–g–].

DELLE TRE LINGVE PRINCIPALI.

Essendo la lingua riuersa, la principal delle tre lingue la mettеremo nel primo loco, per hauer ella similitudine della gorgia piu che l'altre. Et si dimanda lingua di gorgia. Questa lingua è uelocissima, & è difficile da rafrenar, lo batter suo è al palato, & si proferisse in tre modi. Ter,ter,ter,ter, der ter, Ter,ter,ter,ter. El primo è proferir dolce. Il secondo è mediocre, & il terzo è piu crudo de gli altri, per esser piu portata lingua. Nel principio dell'opera hauete gli essempij di tutte tre le sorte di proferir: nel qual sarà scritto le sue sillabe sotto ogni nota, & compagnarete la lingua con la mano. Questa regola la osseruarete sopra tutti gli essempi.

La seconda lingua è questa. Tere tere, tere, terete. Questa lingua si dimanda lingua dretta, il suo batter è nelli denti, & è lingua per natura leda. & è buona per la Minuta di Croma, & Semicroma, essendo naturalmente rafrenata. Doue hauerete il medesimo essempio, che dico de sopra.

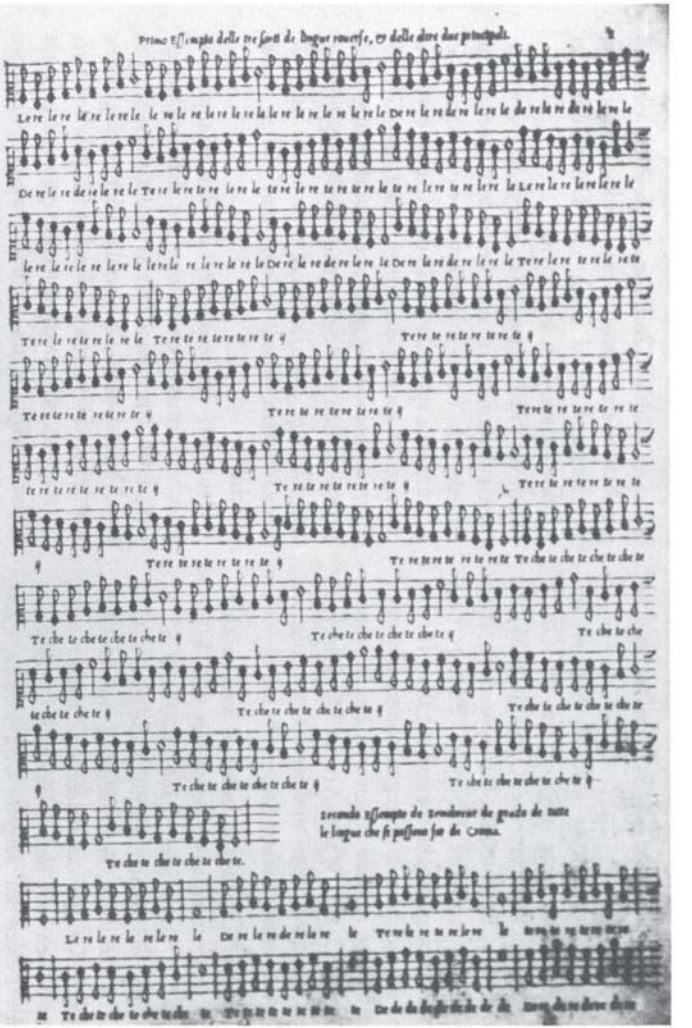
La terza lingua è questa Teche, teche,teche, techete. Questa lingua si batte nel palato appresso alli denti è lingua cruda per sonatori, che vogliano far terribilità; non è troppo grata all'orecchio,& è per natura uelоce, & difficile da raffrenar. Hauete l'essempio simile alle altre.

Ne sono poi due altre, che si essercitano ordinariamente, lassaremo alcune altre, che non fanno proposito per hora di parlarne, parlero solamente di queste due. La prima è questa te,te,te,te, questa è buona, & si essercita nel proferir le note fino alla Minuta de Croma. Seguita poi quest'altra,che si proferisse per. De,in questo modo. de,de,de,de, Vi potrete essercitar sopra li medesimi essempi dell'altre. Questa è piu dolce, che non è la prima, si batte nel palato,& l'altra nelli denti. Potrete pigliar quella ui pare à uoi, sono tutte due pigre per natura, sono dedicate alla Minuta di Croma. Io non me estenderò piu in questo, hauendo detto à bastanza. Trattaremo nel seguente ragionamento del Cornetto.

DEL CORNETTO.

DE gli Stromenti di fiato il piu eccellente è il Cornetto per imitar la uoce humana piu de gli altri stromenti. Questo stromento si adopera piano, & forte, & in ogni sorte di Tuono, si come fa la uoce. Bisogna donque essercitarsi à far buon stromento, & guardarsi di non far il stromento, che habbi del Corno, ne del muto. Adonque si deue accommodar il labro talmente, che faccia buon stromento, il labro aperto fa il strumento che ha del Corno, & muto, il labro troppo stretto fa il stromento stesso. Dunque si tenera la via di mezzo. Vuol esser sonato con discretione, & giuditio. La lingua uuole esser ne troppo morta, ne troppo battuta: ma uuole esser simile alla gorgia. Poi nella Minuta far poca robba, ma buona. Si che ogn'uno tendi al bel stromento, alla bella lingua, & alla bella Minuta, & ad imitar piu la uoce humana, che sia possibile.

Io scriuerei ancor de gli altri stromenti di fiato, ma per esser questo il principal lasso di scriuerne, per adesso attenderemo alla Minuta.



Zwei Seiten aus Il vero modo di diminuir *von Girolamo dalla Casa (Venedig, 1584). Die linke Seite enthält Ausführungen über die Artikulationsarten und über den Zinken, die rechte beispielhafte Übungen mit unterlegten Artikulationssilben. Das Original des Werkes befindet sich im Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna.*

Notenwerte verwendet. Den Beginn einer solchen Gruppe bildeten in der Regel die Silben *te–* bzw. *de–* oder auch *le–;* dagegen wurden *–re* und *–che* bzw. *–ghe* meist nur als zweite oder vierte Silbe einer Gruppe verwendet.

Manche Autoren schlagen auch die Variation des Vokals vor, wie z. B. *dirididiride* (AGRICOLA), *liri, dara, turu* (GANASSI) oder *teghe teghe da ti* (FANTINI). Dabei werden in den Beispielen die helleren Vokale meist den höheren, dunkle Vokale den tieferen Tönen zugeordnet. Die Mehrzahl der Theoretiker bevorzugt jedoch einen Vokal (*–e–* oder *–a–*).

Dem einfachen Zungenstoß entspricht bei den Streichinstrumenten das Alternieren von Ab- und Aufstrich, den zusammengesetzten Artikulationsweisen entsprechen Stricharten, die mehrere Töne auf einen Bogen nehmen (*lireggiare:* F. ROGNONI TAEGIO), was im Notenbild durch den Binde- oder richtiger: Artikulationsbogen angezeigt wird.

In den Lehrwerken wird nicht nur eine Vielzahl von Artikulationsmöglichkeiten aufgezählt, die einzelnen Silben(Kombinationen) werden auch bewertet: In welche Kategorie eine Artikulationsweise gehört, bestimmen die Anfangskonsonanten; z. B. charakterisiert DALLA CASA die Silbenverbindungen

lerelere	als „weich"	*(dolce)*
derelere	als „mittel"	*(mediocre)*
terelere	als „härter"	*(più crudo)*
techeteche	als ganz „hart"	(CARDANUS: *asper)*

Übereinstimmend werden von den Theoretikern die „weicheren" Artikulationsarten bevorzugt und als besser, schöner, angenehmer für das Ohr des Hörers eingestuft.

Wenn wir die Ratschläge der Quellen für die heutige Aufführungspraxis nutzbar machen wollen, stoßen wir dabei sogleich auf mehrere Probleme: Einmal macht man die Erfahrung, daß die historischen Klassifizierungen auf verschiedenen Instrumenten (z. B. Blockflöte – Zink) je nach Tonerzeugungsweise unterschiedlich, von Bläser zu Bläser individuell verschieden und auch von ein und demselben Bläser jeweils anders dargestellt werden können; z. B. kann man *deghe deghe . . .* mal „härter", mal „weicher" artikulieren, bis die überlieferten Abstufungsgrade kaum noch hörbar sind. Man fragt sich: Wie weich war „weich" im 16./17. Jahrhundert? Hinzu kommt noch die weitere Schwierigkeit, daß die beiden Begriffe „hart/weich" primär ja nicht zum Bereich des gehörmäßig Wahrnehmbaren gehören – anders als „laut/leise", „hoch/tief" –, sondern eher den Tastsinn ansprechen. Ihre Bedeutung läßt sich jedoch erschließen: Als besonders „hart" werden Silben charakterisiert, die mit den Konsonanten t– oder k– anlauten; diese gehören zu den sog. Verschlußlauten, lat. *Explosivae* – womit in der Tat etwas Hörbares bezeichnet wird. „Harte" bzw. „weiche" Artikulationssilben haben also einen mehr oder weniger explosiven Konsonanten am Beginn. Und wir können festhalten, daß stärkere Explosivität in der Artikulation von den Theoretikern allgemein als nicht so gut, weniger schön, seltener brauchbar gewertet wird.

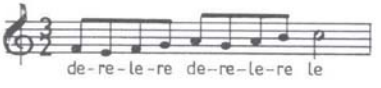
Bei den zusammengesetzten *lingue* wird jeweils die erste (bzw. dritte) Silbe anders artikuliert als die zweite (bzw. vierte). Daraus resultiert eine Ungleichheit, eine Inegalität der Artikulation (die natürlich nicht mit der rhythmischen verwechselt werden darf). Die Abstufung von beispielsweise *te*/stärkere Explosivität – *re*/geringere Explosivität hat Ähnlichkeit mit dem Alternieren von betont/Hebung – unbetont/Senkung in der Sprache (jedenfalls bei exspiratorischem Akzent). Die artikulatorische Inegalität kann für den Bläser also ein Mittel sein, um das „Sprechende" der Musik auf dem Instrument darzustellen.

Größtmögliche Ähnlichkeit mit der vokalen Technik, Verzierungen, schnelle Läufe etc. zu singen, welche *gorgia* genannt wurde, hat die sog. *lingua riversa,* die deshalb auch *lingua di gorgia* hieß. Bei dieser Artikulationsweise (z. B. *lerelere . . .*) sind die Explosivitätsgrade der Anlautkonsonanten kaum unterschiedlich, was der Tatsache entspricht, daß bei derartigen Verzierungen ja Melismen gesungen werden. Nun ist es aber nicht etwa so, daß eine „härtere" Artikulation eher der syllabischen Deklamation, die Bindung aller Töne – was ja am „weichsten" wäre – dem melismatischen Singen entspräche. Die sprachliche Betonungsabstufung von Hebung und Senkung ist im Melisma aufgehoben. Nicht jedoch das der Sprache verwandte musikalisch-metrische Prinzip, daß manche Töne innerhalb des Mensurgefüges (z. B. zu Beginn einer *battuta*) gewichtiger sind als

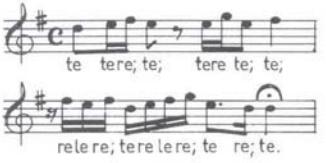
andere. Das Prinzip des „Sprechens" ist in die musikalische Struktur der Einzelstimme, in die Ordnung des Zeitablaufs eingegangen. Beispielsweise steht der Beginn oder Zielton einer Phrase meist an metrisch betonter Stelle im „Takt". Dies soll der Bläser durch eine entsprechende Phrasierung herausarbeiten und den Gegebenheiten, welche die Struktur der Einzelstimme ausmachen, durch die Wahl der Artikulationssilben Rechnung tragen.

Bei einigen Theoretikern finden wir wertvolle Hinweise darüber, wie man mit einer geeigneten Auswahl der Artikulationssilben deutlich phrasieren kann, z. B.

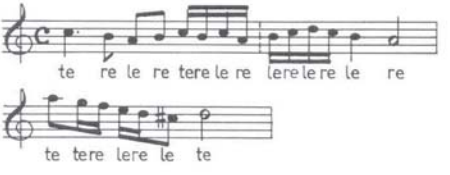
DALLA CASA:



BISMANTOVA:



ROGNONI TAEGIO:



Wie diese und andere Beispiele zeigen, wird der Beginn eines Laufs oder einer Phrase meist durch die relativ explosive Silbe *te–* oder *de–* markiert. Weniger deutlich abgestufte Silbenkombinationen wie *–relere* bilden in der Regel die Mitte einer Passage, und der Schluß- oder Zielton kann entweder durch die Silbe *–le/–re* angehängt werden oder er erhält eine etwas stärkere Akzentuierung durch *te (de)*.

Vom schriftlich fixierten Notenbild her kann man natürlich nicht eindeutig auf eine bestimmte Artikulationsweise schließen. Auch in dieser Hinsicht – entsprechend den Wahlmöglichkeiten bezüglich der Besetzung und einer eventuellen Auszierung – ist dem Ausführenden also Freiheit der Interpretation gelassen. Durch die Artikulation soll jedoch die Gliederung des melodischen Verlaufs deutlich gemacht und so „sprechend" wie möglich gestaltet werden.

BISMANTOVA trägt der unterschiedlichen Tonerzeugungsweise der Blasinstrumente Rechnung, indem er für die Blockflöte generell eine „weichere" Artikulation *(de . . .)* fordert als für den Zinken *(te . . .)*.

Einige Theoretiker geben den Hinweis, daß die Auswahl der Artikulationssilben auch von der Schnelligkeit der zu spielenden Notenwerte her bestimmt wird: Die einfachen Zungenstoßarten wie *de de . . .* sind nur bis zu einer gewissen Geschwindigkeit brauchbar. Für kleinere und kleinste Notenwerte muß man Silbenkombinationen verwenden, die durch einen Wechsel des Anlautkonsonanten eine größere Schnelligkeit gestatten (z. B. *derelere*). Die *lingua riversa* kann dabei in ihrer zweiten und vierten Silbe zu *der ler* verkürzt erscheinen.

Es ist jedoch klar, daß die größtmögliche Geschwindigkeit erreicht wird, wenn auch der Artikulationsort des jeweiligen Anlauts wechselt: Die Konsonanten t–, d–, l–, r– werden mit der Zungenspitze vorne an den Zähnen (bzw. Zahnhöhlen oben am harten Gaumen) gebildet, k– und g– dagegen hinten am Gaumen mit dem Zungenrücken. Bei einer Silbenkombination wie *tere tere* muß sich die Zungenspitze nach jedem Konsonanten wieder ein wenig zurückziehen, damit sie dann erneut zu den Zähnen vorschnellen kann. Dieser Vorgang nimmt naturgemäß etwas mehr Zeit in Anspruch als ein Alternieren zwischen Zähnen/Zungenspitze und Gaumen/Zungenrücken (z. B. bei *deghe deghe . . .*).

Ein Sonderproblem stellt die Bindung dar. Einige Theoretiker fordern ausdrücklich, jeder Ton solle mit einer eigenen Artikulationssilbe gebildet werden; Martin AGRICOLA sagt: *Mit der zung alle Noten applizier . . .* GANASSI stellt fest, man könne auf der Blockflöte auch Töne erzeugen, ohne Artikulationssilben auszusprechen *(lingua di testa)*. Der Atem werde von den Lippen geformt, während er zwischen ihnen hindurchfließe. Für diese Art zu blasen gibt Ganassi jedoch keine konkreten Verwendungsmöglichkeiten an. Auch MERSENNE spricht vom bloßen Durchschicken eines Luftstroms durch ein Instrument, ähnlich wie bei einer Orgelpfeife. Er bezeichnet diese Art als

coulante, „fließend, strömend" oder *muette*, „stumm", also nicht sprechend(!). Die Mehrzahl der italienischen Autoren lehrt jedoch das *suonare di lingua e non di fiato* (FANTINI, BISMANTOVA), die „Tonbildung mit der Zunge und nicht [nur] mit dem Atem". Lediglich die Bindung zweier Notenwerte führen sie an. Der zweite Ton wird dabei nur von einem – meist in der Farbe veränderten – Vokal getragen, z. B. FANTINI:

oder BISMANTOVA:

so daß im Grunde genommen auch bei der Bindung jeder Ton seine eigene Artikulationssilbe erhält.

DALLA CASA bemängelt, manche Bläser gerieten bei schnellen Läufen und Verzierungen ins Eilen und spielten eine solche Folge kleiner Notenwerte der Einfachheit halber dann „mit toter Zunge", anstatt die Töne einer Diminution einzeln zu artikulieren und mit der Zunge zu „schlagen". Trotz „weicher", dem Gesang ähnlicher Artikulation müssen die einzelnen Töne eines Laufs oder einer Phrase deutlich unterscheidbar sein, damit die musikalische Gliederung, die melodische Struktur klar erkennbar wird. Daß bei Verzierungen jeder Ton deutlich zu hören sein soll, betonen auch die Gesangslehren (z. B. Chr. PRAETORIUS, BRUNELLI). Allerdings dürfen auch keine „häßlichen Löcher" entstehen (MÜNSTERSCHER PSALTER) und kein *zeichen der scherff und herttigkeit* vernehmbar werden (Conrad v. ZABERN, dessen Traktat bis ins 18. Jahrhundert hinein immer wieder abgeschrieben wurde).

Manche Verzierungsfiguren haben eine spezielle Vortragsweise. Bei einigen werden die Einzeltöne stärker voneinander abgesetzt und deutlicher „geschlagen", so z. B. beim *groppo battuto* wie

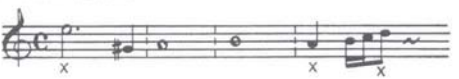
Der *trillo* als Repetition auf gleichbleibender Tonhöhe wird, nach FANTINI, mit der Kehle *(con la gola)* und nicht mit der Zunge artikuliert, also etwa:

Die Theoretiker sind sich darin einig, daß Verzierungen sparsam einzusetzen sind; *stets Passegiren* wirke *närrisch*, sagt Schützens Schüler Christoph BERNHARD. Von besonders abstoßender Wirkung sei ein ständiges *Tremulo* bei Sängern. Es ist auch zu beachten, daß die einzelnen Verzierungsfiguren mit unterschiedlichem Affektgehalt verbunden sind, dem dann auch die Artikulationsweise entsprechen muß: Bei heftigen Affekten wie Freude, Zorn o. ä. soll die Tongebung insgesamt *starck, muthig und herzhaftig* sein (BERNHARD); hier sind schnelle Läufe, *passaggi* und geschlagene *trilli, groppi* etc. angebracht. Bei *traurigen, sanftmütigen* Affekten dagegen soll die Darstellung gemäßigter, das Tempo langsamer sein; hierher passen Tonverschleifungen und Verzierungen wie

portar della voce

accenti

und *esclamationi*



ebenso wie ein wohlüberlegtes Zurücknehmen und Crescendieren der Lautstärke, jeweils mit schmerzlichem, leidvollem Ausdruck (nach ROGNONI TAEGIO).

Sänger wie Instrumentalisten haben auch zu beachten, daß die verschiedenen Stilarten (*stilus gravis/antiquus* im Gegensatz zum *stilus modernus/luxurians communis* oder gar *theatralis*, nach BERNHARD) eine unterschiedliche Art der Darstellung verlangen. Ziel ist – für Sänger wie Instrumentalisten – eine gewisse *elegantia*, zu der ein durch Wissen und Können erworbenes gutes Urteilsvermögen *(giudizio)* befähigt.

Manche Autoren verweisen bei der Behandlung der Artikulationssilben eigens auf den Zinken, der eine Zeitlang den höchsten Rang innerhalb der Blasinstrumente innehatte, da sich mit ihm das ästhetische Ideal am besten verwirklichen ließ. Dies betonen z. B. DALLA CASA, R. ROGNIONO und F. ROGNONI TAEGIO. BRUNELLI nennt im Titel

seines Werkes den Zinken an erster Stelle; MERSENNE stellt die Artikulationsarten im Kapitel über das *Cornet à bouquin* dar; auch ARTUSI geht vom Zinken aus. Für CARDANUS ist die Beteiligung der Zunge wesentliches Element für die Tonerzeugungsweise auf Kesselmundstückinstrumenten. Einige Theoretiker waren selbst Zinkenisten wie BISMANTOVA; DALLA CASA und BASSANO waren in ihrer Eigenschaft als Zinkenisten an San Marco in Venedig gleichzeitig auch Leiter des Instrumental-Ensembles *(maestro de'concerti)*.

Was DALLA CASA über den Zinken sagt, gilt auch für andere Blasinstrumente: Die Artikulation soll nicht zu pointiert, zu sehr „geschlagen" *(troppo battuta)*, aber auch nicht zu undifferenziert, zu „tot" *(troppo morta)* sein (– denn was tot ist, kann nicht mehr sprechen!). Vielmehr sollte man einen goldenen Mittelweg beschreiten, so daß – welcher Artikulationsweise der Bläser sich auch bedient – auf alle Fälle größtmögliche Ähnlichkeit mit dem Gesangsstil entsteht. Angestrebt wird eine ausgewogene, dichte, normalerweise wenig explosive Artikulation, die als klangliches Ergebnis die getreueste Nachahmung der Singstimme ermöglicht. In der Auswahl der darstellerischen Mittel hat sich der Instrumentalist, ebenso wie der Sänger, an Textbedeutung bzw. Affektgehalt der jeweiligen Komposition zu orientieren. Das Ideal heißt Geschliffenheit, Mäßigkeit, Ausgewogenheit, und alles, was davon abweicht, ist als Ausnahme deutlich zu machen. Eine stärkere Explosivität der Artikulation ist nur dann anzuwenden, wenn sie musikalisch gerechtfertigt ist, wenn der Grundaffekt der Musik es verlangt, wenn z. B. „Schreckliches" (DALLA CASA: *terribiltà*) zum Ausdruck gebracht werden soll; man denke etwa an ein relativ „hartes" Aussprechen der Silben *teche teche* . . . bei Kompositionen nach Art einer „Battaglia" mit ihren martialischen Tonrepetitionen.

In der historischen Artikulationslehre des 16./17. Jahrhunderts beurteilt das menschliche Ohr, ob eine Silbe oder Silbenkombination „hart" oder „weich" ist. Zur Bewertung der Artikulationsarten werden musikästhetische Maßstäbe herangezogen: In der Stufenleiter „weich" – „mittel" – „hart" steht diejenige Artikulationsweise an erster Stelle, die dem ästhetischen Ideal am nächsten kommt. Je weiter sie sich davon entfernt, desto mehr gerät sie in den weniger guten, rangniedrigeren Bereich des „Harten". „Schön", „süß", „weich" *(dolce, lenis)* im Sinne von „richtig" ist alles, was der vokalen Technik bzw. der menschlichen Stimme am ähnlichsten klingt; denn dies erlaubt die beste Nachahmung der Natur, der Sprache. Allgemein ist für den Bläser also die geeignete Auswahl der Artikulationssilben das spieltechnische Mittel, die Musik „sprechend" zu gestalten und die Forderung nach einer Imitation des Singens bzw. der Sprache zu verwirklichen.

Verzeichnis der genannten Quellen

Martin Agricola: *Musica Instrumentalis Deudsch*, Wittenberg [1]1529, [4]1545. NA: Erste und Vierte Ausgabe, Wittenberg 1528 und 1545. In neuer, diplomatisch genauer, z. T. faksimilierter Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1896 (= Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke Jg. 24, Bd. 20).

Giovanni Maria Artusi: *L'Artusi over delle Imperfettioni della Moderne Musica, Ragionamento Primo*, Venedig 1600. Faks. Neudr. Bologna: Forni, 1968.

Giovanni Bassano: *Ricercate, passagi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir*, Venedig 1598. NA des Notentextes ed. Richard Erig, Zürich: Pelikan Ed. 975, 1976.

Cesare Bendinelli: *Tutta l'arte della trombetta*, 1614. Faks. Neudr. mit dt. Übersetzung von Titelei und Vorrede und mit einem Nachwort, ed. Edward H. Tarr, Kassel: Bärenreiter 1975 (= Documenta Musicologica, 2. Reihe: Handschriften-Faksimiles, Bd. 5).

Christoph Bernhard: *Von der Singe-Kunst oder Manier* [erste Abfassung vor 1648] und *Tractatus compositionis augmentatus* [nach 1648/49]. NA ed. Joseph Müller-Blattau, „Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard", Kassel: Bärenreiter [2]1963, S. 31–39 und 40–131.

Bartolomeo Bismantova: *Compendio Musicale*, Ferrara 1677. NA. und dt./engl. Übs. der Kap. über die Blasinstrumente ed. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, Basel: demn.

Antonio Brunelli: *Varii Esercitii . . . per il cătare con passaggi; e per esercitio di Cornetti, Traverse, Flauti, Viole, Violini e simili strumenti*, Florenz 1614. Widmung und Vorwort ed. Claudio Sartori, „Bibliografia della musica strumentale italiana", Florenz 1952, P. 202. NA ed. Richard Erig, Zürich: Pelikan Ed. 976, 1977.

Hieronymus Cardanus: *De Musica* (~1546) in: *Opera Omnia X*, Lyon 1663. Engl. Übs. von Clement Miller, American Inst. of Musicology, 1973 (=Musicological Studies and Documents No. 32).

Girolamo Dalla Casa: *Il vero modo di diminuir*, Venedig 1584. Faks. Neudr. Bologna: Forni 1970 (=Bibliotheca Musica Bononensis . . . Sezione II, Nr. 23).

Girolamo Fantini: *Modo per imparare a sonare di tromba*, Frankfurt 1638. Faks. NA ed. Edward H. Tarr, Nashville/Tennessee: The Brass Press 1972, vergriffen. Neuauflage in Vorbereitung.

Silvestro Ganassi: *Opera Intitulata Fontegara*, Venedig 1535. Faks. Neudr. Mailand 1934 und Bologna: Forni 1969.

Marin Mersenne: *Harmonie Universelle V*, Paris 1636. NA ed. François Lesure, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1965. Lat. Ausgabe: *Harmonicorum Libri XII, Liber Secundus, De Instrumentis Pneumaticis, Propositio XV*, Paris 1648. Faks. Neudr. Genf: Minkoff 1972, p. 98–101.

Münstersches Psalterium, 1537. Das Werk selbst war nicht zugänglich; zitiert nach: Franz Müller-Heuser, „Vox Humana. Ein Beitrag zur Stimmästhetik im Mittelalter", Diss. phil. Köln 1963, p. 109 u. 113.

Diego Ortiz: *Trattado da glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, span. u. ital. Rom 1553, NA ed. Max Schneider, Kassel 1936.

Jacopo Peri: *Euridice*, Florenz 1600 (Vorwort). NA ed. Luigi Torchi, „L'arte musicale in Italia, 1897f., Bd. VI.

Christoph Praetorius: *Erotemata*, 1574. Das Werk selbst war nicht zugänglich; zitiert nach: Franz Müller-Heuser, op. cit., p. 115f.

Richardo Rogniono: *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venedig 1592.

Francesco Rognoni Taegio: *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno, per cantare e suonare con ogni sorte de stromenti*, Mailand 1620. Faks. Neudr. Bologna: Forni 1970.

Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* (1550 und 1564–68), ed. A. Gottschewski und G. Gronau, Straßburg I, 1916, S. 157 f., zitiert nach: Hartmut Biermann, „Renaissance", München: Heyne 1976 (= Heyne Stilkunde Bd. 5), S. 8ff.

Conrad von Zabern: *De modo bene cantandi choralem cantum*, 1474 und *Lere von kŏrgesanck*, 1480, ed. Karl-Werner Gümpel; „Die Musiktraktate Conrads von Zabern", Wiesbaden 1956, S. 260–280 und 283–297.

Gioseffo Zarlino: *Istitutioni Harmoniche*, Venedig 1573. Faks. Neudr. „De tutte l'opere del R. M. Gioseffo Zarlino ch'ei scrisse in buona lungua Italiana . . . hora di nuovo corette . . . vol. 1, Ridgewood/New Jersey: The Gregg Press, 1966.

Heinz Becker

Die Aufschlagzunge als instrumentenhistorisches Problem

Die Unterscheidung zwischen Aufschlagzunge und Gegenschlagzunge als Charakteristikum des Anblasmechanismus und die hiervon abgeleitete Einteilung unserer Rohrblattinstrumente in Klarinetten und Oboen ist seit der von Mahillon und Hornbostel entwickelten Instrumentensystematik jedem geläufig. Die übliche Zuordnung der Aufschlagzunge zu zylindrisch verlaufenden und der Gegenschlagzunge zu konisch ausladenden Blastuben hat die Differenzierung inzwischen so weit getrieben, daß Aufschlagzunge und Gegenschlagzunge (Doppelrohrblatt) als völlig divergierende, mehr noch, als gegensätzliche Prinzipien gesehen werden.

Erst in den neueren Ansätzen, das geschichtliche Werden der Instrumentensystematik zu erschließen und zu begreifen, die Kriterien, die im geschichtlichen Ablauf jeweils einer Divisio instrumentorum zugrunde lagen, zu erschlüsseln, wurde deutlich, daß wissenschaftliche Erkenntnis und geschichtliche Erfahrung keineswegs deckungsgleich sein müssen, daß im Gegenteil erst das Begreifen geschichtlicher Denkkategorien uns heute in Stand setzt, die Wurzeln vieler Probleme zu erkennen und ihren Verlauf zu verfolgen[1].

Die Frage nach der Priorität beider Prinzipien ist müßig, da sie sich nur hypothetisch beantworten

ließe. Daß sich die vorgeschichtlichen Funde ausschließlich auf Knochenflöten oder Gesteinsflöten beschränken, läßt sich nicht als Argument verwenden, das Flötenprinzip sei das geschichtlich ältere oder gar urtümlichere, zumal das leicht verderbliche Naturmaterial schwingender Zungen nur von kurzer Lebensdauer ist.

Die Verwendung des Kernspaltprinzips setzt Erfahrung voraus und läßt ein bewußtes und daher artifizielles Gestaltungsvermögen erkennen, das Instrument in dieser Gestalt zu entwickeln[2]. Das Prinzip der Aufschlagzunge – und mehr noch – der Gegenschlagzunge scheint dagegen sich aus der natürlichen Umwelt hergeleitet zu haben. Das schwingende Blatt gehört zum Urtypus allen Musizierens. Die Griechen haben den Aulos keineswegs erfunden. Schon der Mythos, der ihn göttlichen Ursprungs deutet, weist auf vorgeschichtliches Alter. Lange vor den griechischen Wanderungen, in der minoischen Kultur und vermutlich noch weiter bis in die Anfänge menschlicher Existenz zurückreichend, läßt sich dieses Prinzip der Klangerzeugung verfolgen. In der urtümlichsten Ausprägung genügt dem Spieler ein einfaches, kräftiges Blatt vom Baum, um mit ihm zu musizieren. Der Spieler hält das Blatt zwischen den Lippen und versetzt es durch den Luftstrom so in Schwingungen, daß er mit dem Blatt vollständige Weisen zu produzieren vermag.

Hier existiert kein Spieltubus, gibt es keine Grifflöcher, nur die Schwingungen des Blattes und die Veränderungen der Mundhöhle, die als variabler Resonanzraum dient, bewirken die unterschiedlichen Tonhöhen. In den Reliktgebieten unseres Kontinents, auf dem Balkan, aber auch in der Schweiz und in Skandinavien hat sich dieses urtümliche Prinzip zu musizieren erhalten. Nichts in der Geschichte geht verloren. Es ist letztlich das musikalische Prinzip der Klarinette.

Ein ebenso einfaches und ständig verfügbares Verfahren bot der Strohhalm. Es genügte, ihn an der Spitze abzuflachen, um somit die einfachste Naturoboe zu erhalten. Diese Feststellung, ebenso selbstverständlich wie trivial, bietet gerade deshalb ein wichtiges Argument. Je trivialer die Hypothese ist, die die Genesis eines solchen Anblasprinzips verdeutlichen hilft, um so geringere Bedeutung kommt jener Hypothese zu, mit der man eine monogenetische Ableitung dieses Prinzips zu stützen sucht. Im Gegenteil: Gerade die Verfügbarkeit des Prinzips der Gegenschlagzunge im natürlichen Umfeld des Menschen macht es wahrscheinlich, daß es nicht erst der Vermittlung bedurfte, sondern daß das Prinzip jederzeit und überall entdeckt und verwendet worden sein kann. Wir haben daher nicht nach der Migrationsstrecke, nach der kreisartigen Ausweitung von einem genetischen Zentrum zu fahnden, sondern vielmehr nach den identischen Bedingungen zu fragen, die die Erkenntnis dieses Musikprinzips ausgelöst haben.

Wer je mit einem Strohhalm hantierte, gelangte schnell zu der Entdeckung, daß Gegenschlagzunge und Aufschlagzunge keine wirklichen Gegensätze, sondern nur geringfügige Abweichungen voneinander darstellen, die auf leicht abgewandelten Manipulationen beruhen. Um einen Strohhalm abflachen und um ihn als primitives, grifflochloses Instrument benutzen zu können, muß man die abschließenden Noden entfernen. Durchschneidet man einen Halm oberhalb eines Nodus (Wachstumsknoten), so bleibt der Nodus als Knoten erhalten und verschließt den Tubus. Durchschneidet man den Halm unterhalb eines Nodus, so erhält man die Öffnung des Halmes, die sich nun in der beschriebenen Form abflachen läßt.

Sehr bald wird sich die Erkenntnis eingestellt haben, daß man die Ansprache eines Halmes verbessert, wenn man ihn senkrecht einschneidet, so daß sich zwei gegenüberstehende Lamellen bilden. Mit der Schnittführung wurde das eigentliche Prinzip der Lamelle erkannt.

Die gleiche Wirkung stellt sich ein, wenn man den Nodus stehen läßt und den Halm seitlich einschneidet, so daß nur eine schwingende Lamelle entsteht, die auf der so gebildeten Kehle schwingt. Es ist das Prinzip der Aufschlagzunge.

Im Volksmusikinstrumenten-Museum zu Radom in Polen sind die sehr seltenen Platerspiele ausgestellt, deren Anblasmechanismus aus nichts weiter besteht als einem seitlich eingeschnittenen

[1] Heinz Becker, Historische und systematische Aspekte der Instrumentenkunde, in: Studia instrumentorum musicae popularis II, Stockholm 1972, S. 184–196

[2] Hermann Moeck, Typen europäischer Blockflöten in Vorzeit, Geschichte und Volksüberlieferung, Celle 1967, Moeck

Federkiel. Hier ist das urtümlichste Prinzip, ein Mundstück mit aufschlagender Zunge zu gewinnen, auf plastische Weise demonstriert, denn Vogelfedern – im beschriebenen Falle handelte es sich um Gänsefedern – standen den Menschen allerorten zur Verfügung. Die Vogelfeder mündet, ähnlich wie das Kuhhorn, in einen verdickten Teil, den eigentlichen Kiel. Er beschließt den Hohlraum. Ähnlich wie den Nodus beim Naturhalm muß man diesen Kiel aus der Feder beseitigen, um den Hohlraum freizulegen. Auch aus der Vogelfeder läßt sich also, nicht anders als beim Halm, durch unterschiedliche Schnittführung eine Gegenschlagzunge resp. Aufschlagzunge gewinnen.

Zugegeben: das ist alles recht hypothetisch, aber diese Gedanken können verdeutlichen helfen, daß es keiner umständlichen oder gar langwierigen Prozesse bedurfte, um diese elementaren Formen des Blasansatzes zu gewinnen. Es lag in der Natur dieses leicht verderblichen Materials, daß sich hierfür keine Zeugen aus vorgeschichtlicher Zeit erhalten haben. Ist man sich jedoch über das Naturgegebene dieses Prinzips im klaren, so bedarf es solcher Zeugen nicht; es erübrigt sich auch die Frage nach dem älteren oder jüngeren dieser beiden Prinzipien. Beide müssen gleichzeitig gewonnen worden sein, beide haben als Prinzip der musikalischen Klangerzeugung mit guter Wahrscheinlichkeit von Anbeginn menschlicher Existenz gleichberechtigt nebeneinander bestanden, und man ist sogar geneigt zu vermuten, daß diese Prinzipien einer älteren Schicht zufallen als das weitaus kompliziertere und artifiziellere Prinzip der Kernspalte.

Diese Überlegungen aber können helfen, alle Spekulationen über die Wanderwege von Oboen und Klarinetten, wie sie als Folge der Kulturkreistheorie angestellt wurden, zu überwinden. Auch den Germanen und den anderen Nordvölkern, denen nicht Bambus oder Schilfrohr (Arundo donax) zur Hand waren, standen Vogelfedern zur Verfügung. Der römische Name Tibia besagt, daß tierisches Knochenmaterial, vor allem die Beinknochen von Großvögeln, in der Urzeit diesen Instrumenten als Grundmaterial diente.

Als Material für die gedoppelte Tibia aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert, die bei Mook in der Nähe von Nijmegen auf einem Gräberfeld gefunden wurde, konnten die Beinknochen des Gänsegeiers (Gyps fulvus) identifiziert werden. Was also lag näher, als auch die Vogelfedern in einen solchen Verwertungsprozeß mit einzubeziehen[3]?

Die Annahme einer polygenetischen Entwicklung der Aufschlag- und Gegenschlagzunge vereinfacht auch die so komplizierte Hypothese von der Instrumentenwanderung. Die zwingende und zweifellos richtige Überlegung, daß Instrumente nur dann von einer ethnischen Gruppe in die andere wechseln können, wenn sie auf identische Spielpraktiken, auf ein gleichgerichtetes Stilwollen und eine verwandte Musizierhaltung treffen, wird durch die Existenz derselben Anblasprinzipien bei der aussendenden und der empfangenden ethnischen Gruppe zweifellos erleichtert. In diesem Falle wechseln nicht wirklich divergierende Instrumente, sondern lediglich formale Varianten ein und desselben Spielprinzips. Klassisches Beispiel hierfür bilden Aulos und Tibia. Die häufig formulierte Annahme, die sich sogar zur Behauptung verfestigte, die Römer hätten ihre Tibia von den Griechen übernommen, ist zweifellos in dieser Grundsätzlichkeit falsch. Wohl aber konnten griechische Auleten und Auletinnen in Rom wirken, weil sie hier auf ein verwandtes Instrument und einen gleichgerichteten Musizierstil trafen[4]. Die römische Tibia ist kein Derivat des griechischen Aulos, sondern verfügt über eine eigenständige Genesis. Die griechische Aulodik hatte sich aber offensichtlich zu einem höheren künstlerischen Rang entwikkelt, so daß die griechischen Spieler und ihre Instrumente den Römern überlegen waren. Auf diese Weise konnten die gedoppelten Rohrblattinstrumente des griechischen Kulturraumes ungehindert den Weg nach Rom finden, eben weil sie hier einem verwandten Instrumentarium begegneten.

Im Mittelalter wurde die hohe Auloskultur durch die Unduldsamkeit christlicher Würdenträger abgebaut. Mit der Abwertung instrumentalen Musizierens wurde auch die Aufschlagzunge indiziert. Das heißt aber nicht, daß die Instrumente verschwanden. Bilderstürmerei erreicht allgemein

[3] Joan Rimmer, The Tibiae pares of Mook, in: The Galpin Society Journal XXIX (Mai 1976), S. 42–46

[4] Heinz Becker, Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente, Hamburg 1966, Sikorski/Wagner

nur den offiziellen Bereich, im angestammten Lebensraum des niederen Volkes haften alte Praktiken länger. Die Wahrheit verkriecht sich nur. Mit dem Zurückdrängen der Aulodik aus dem Kulturbereich der Intelligenzia verfestigte sich vermutlich sogar die autochthone, ursprüngliche, unverbildete Kunst des Spiels auf den einfachen Rohrblattinstrumenten. Das ist eindringlich am irischen Pibcorn zu erkennen, der auf Grund seiner insularen Abgeschiedenheit ein erstaunliches Baharrungsvermögen bis in unsere Zeit hinein zu entwickeln vermochte.

Daß sich die Aufschlagzunge während des Mittelalters nicht verlor, sondern daß sie im Volksmusikinstrumentarium zu überleben vermochte, geht aus den Instrumentenzeugen hervor, wie sie sich neben dem irischen Pibcorn auch in der baskischen Alboquea, in gedoppelten Rohrblattinstrumenten auf Ibiza, Cypern, Kreta, den Balearen, im osteuropäischen Raum, in den nordafrikanischen Küstenstaaten und in den Launeddas auf Sardinien erhalten haben. Hier treffen wir allenthalben auf die Aufschlagzunge, die vor allem bei gedoppelten Instrumentenformen verwendet wurde, aber auch bei zahlreichen Monotypen auftritt. Daß sich diese Instrumente bevorzugt in Reliktkulturen und bei insularer Abgeschlossenheit erhalten konnten, verrät das Beharrungsvermögen solcher Instrumententypen, liefert aber zugleich auch ein Indiz für das hohe Alter dieser Instrumente, die im Laufe der Jahrtausende zwar regionale Veränderungen erfuhren, dennoch aber das ihnen angestammte Prinzip bewahrten.

Akzeptiert man die Hypothese, daß schon im 11. Jahrhundert kleine Handorgeln, die sogenannten Regale, mit Zungenstimmen ausgestattet wurden[5], so wäre hier für das beharrliche Überleben der Aufschlagzunge und ihren Einzug in das neue Tasteninstrumentarium ein wichtiges Indiz gefunden und der Beweis erbracht, daß die Aufschlagzunge noch vor der Gegenschlagzunge den Aufstieg in das Kunstmusik-Instrumentarium zu vollziehen vermochte. Curt Sachs[6] bringt sogar den Namen des Instruments etymologisch mit der Kehle, dem Aufschnitt für die schwingende Lamelle, in Zusammenhang, insofern „rigole" im Französischen die Bezeichnung für diese Kehle ist. Das lateinische „regula" wäre für die Benennung dieses Instrumententeils ebenfalls als sprachliche Stütze anzuführen, zumal die Kehle wirklich eine entscheidende, „regulierende" Wirkung auf das klangfarbliche Verhalten der schwingenden Zunge ausübt.

Die Umbildung des folkloristischen Idioglotters zum höheren Fertigungsgrad des Heteroglotters hat vor allem ergologische, weniger akustische Ursachen. Das zeigt sich schon in dem Verfahren der Trennung von Spieltubus und Mundstück, das schon in frühgeschichtlicher Zeit geübt wurde.

Die Neigung zu Verzierung und Verschönerung eines Instruments einerseits und der Hang zum Bewahren und Schonen des Geschaffenen andererseits prägen nicht weniger das Bild des folkloristischen Instrumentariums als akustisch-musikalische Absichten. Die optische Komponente, gerade auch bei einem akustischen Gerät, wurde seit alters her namentlich im niederen Kulturbereich hoch eingestuft. Man strebte nach dem schönsten, dem größten, dem kostbarsten Instrument. Schäfer deponierten in früher Zeit ihre Instrumente sogar für eine Zeitlang unter dem Altar und sahen das so gebenedeite Instrument als einen persönlichen Talisman an[7]. Die Spieltuben der Sackpfeifen wurden sogar innerhalb einer Familie von Generation zu Generation vererbt, während der Magazinsack als leicht verderbliches Gut häufig erneuert werden mußte.[8]

Die Anfälligkeit einer Rohrlamelle gegen Beschädigungen verschiedenster Art scheint der Anlaß gewesen zu sein, den ursprünglichen Idioglotter, bei dem die Lamelle aus dem Korpus des Instruments unmittelbar herausgelöst wurde, dahingehend abzuwandeln, daß man Grifflochtubus und idioglottes Rohr voneinander trennte und somit ein eigenständiges Mundstück erhielt, zwar noch immer einen Idioglotter, der aber nunmehr selbständig existierte und dem eigentlichen Spieltubus durch einen Zapfen eingepaßt werden konnte. Dieser Instrumententypus bot den Vorteil, daß

[5] Christhard Mahrenholz, Die Orgelregister, Kassel 1968, Bärenreiter, S. 133

[6] Curt Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913, Hesse; Nachdruck: Hildesheim 1964, Olms; Art. Regal

[7] Joan Rimmer, a. a. O., S. 43, zitiert nach D. Mazaraki

[8] Gottfried Habenicht, Die rumänischen Sackpfeifen, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 19, 1974, S. 128

man den Griffloch-Tubus, war einmal das Mundstück beschädigt, weiterverwenden konnte. Hier bietet sich ein Zeugnis für das Wechselspiel von ästhetischem Anspruch und ergologischer Praxis. Je reichhaltiger der Bläser sein Instrument mit Zierat und aufwendiger Ornamentik verschönert, um so höher muß sein Interesse wachsen, dieses Instrument vor schneller Vergänglichkeit zu schützen. Auch die weitere Entwicklung bei der Sackpfeife und dem Regal, die Spieltuben in eine hölzerne Wanne zu versenken und die eigentlichen Mundstücke mit einer Holzwandung (Stiefel) zu umgeben, bestätigt dieses natürliche Streben nach Erhaltung des Geschaffenen. Mit diesem Schritt ist aber zugleich eine Stufe gewonnen, auf der sich immer stärker regionale Eigenentwicklungen bemerkbar machen. Je mehr ein Musikinstrument ergologisch verfeinert wird, um so merklicher treten die individuellen Kennzeichen, regionale Traditionen und Geschmacksdetails hervor. Dennoch bleibt das ursprüngliche Prinzip erhalten.

Die entscheidende Frage nach dem Überleben der Aufschlagzunge im Mittelalter stellt sich aus dem Blickpunkt der Sackpfeife. Ob man schon im Altertum, in der römischen Antike, die gedoppelten Rohrblattinstrumente mit einem Blasebalg versah, ist keineswegs gesichert, obwohl Äußerungen des römischen Historikers Sueton und des Griechen Dio Chrysostomos darauf hinzudeuten scheinen. Ob sich hinter den Bezeichnungen „Bombaulios" (Aristophanos), „Ascaules" (Martialis) und „Utricularius" (Sueton) wirklich Sackpfeifentypen verbergen, wie bisher angenommen wird, ist durchaus zweifelhaft. Immerhin verwundert es, daß sich aus der so abbildungsfreundlichen Spätantike nicht eine einzige bildliche Darstellung von einer Sackpfeife nachweisen läßt. Das Fehlen solchen Bildmaterials nach dem Einbruch des Christentums überrascht weniger. Die Tatsache jedoch, die schon Sachs anmerkte[9], daß „scharf zu scheiden" sei zwischen einer Ostgruppe, bei der Bordun und Spielpfeife gleichermaßen mit Aufschlagzungen versehen seien, und einer „frei entwickelten Westgruppe", bei der die Spielpfeife (Chanter) der Sackpfeife mit einer Gegenschlagzunge (Doppelrohrblatt) versehen wurde, bietet den wichtigen Hinweis, daß die Sackpfeife keinen eigenständigen, autochthonen Instrumententypus, sondern lediglich eine Weiterentwicklung, genauer gesagt, die Mechanisierung des Spielvorganges bei den unterschiedlichsten gedoppelten Blasinstrumenten der älteren Zeit darstellt.

Hier scheint sich die Antwort auf die Frage zu verbergen, weshalb die Aufschlagzunge, die im Bereich des Volksmusikinstrumentariums bis in das hohe Mittelalter hinein eine so dominierende Rolle spielte, mit dem Aufblühen der westeuropäischen Kunstmusik seit dem 14. Jahrhundert für die neu entwickelten Instrumente der sogenannten Renaissance-Ensembles nicht übernommen wurde. In den Bordunen der Sackpfeife, die zwar nicht zum eigentlichen Kunstinstrumentarium zählt und gewissermaßen zwischen Volks- und Kunstmusik-Instrumentarium über Jahrhunderte hinweg eine Sonderstellung einnimmt, fristet die Aufschlagzunge ein verborgenes, um nicht zu sagen untergeordnetes Dasein. Alle gehobeneren Instrumente der Renaissance schließen sich dem Prinzip der Gegenschlagzunge an. Hieraus allerdings die Schlußfolgerung ziehen zu wollen, die Gegenschlagzunge repräsentiere das höhere Prinzip des Musizierens, die Aufschlagzunge das niedere, wäre voreilig und würde allein schon durch die Entwicklung des Regals und des Schnarrwerks in der Orgel widerlegt werden. Eine Wertung beider Prinzipien ist unzulässig. Die ausschließliche Benutzung der Gegenschlagzunge im Kunst-Instrumentarium und die ebenso konsequente Verwendung der Aufschlagzunge im Orgelbau beweisen vielmehr schlüssig, daß der in der modernen Instrumentenkunde verfestigte Gegensatz beider Anblasprinzipien über keine historische Basis verfügt. Die Aufschlagzunge dient im Orgelbau sogar dazu, sowohl Gegenschlagzungen-Instrumente zu imitieren als auch Kesselmundstück-Instrumente nachzuahmen. Nicht das Zungenprinzip, sondern die Mensur, die durch die Verbindung von Zunge und der Becherform gewonnen wird, ist für das Klangergebnis ausschlaggebend.

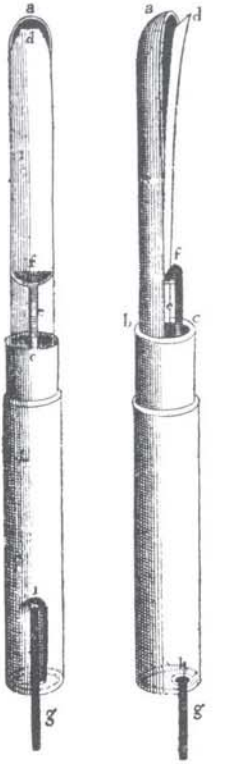
Auf die Frage, weshalb ausschließlich nur die Aufschlagzunge in den Orgelbau Eingang fand – das gilt ebenso schon für das ältere Regal –, hat Christhard Mahrenholz eine überzeugende Antwort angeboten: Durch die Verwendung einer Krücke konnte die Aufschlagzunge auf einfache Weise verkürzt oder verlängert und somit in kurzer

[9] Curt Sachs, Handbuch der Musikinstrumente, Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel, S. 352

Frist gestimmt werden[10]. Die Orgelkrücke, die lediglich eine Mechanisierung der volkstümlichen Fadenumwicklung bei der Aufschlagzunge darstellt, machte diese somit für die Verwendung einer ganzen Registerfamilie besser verfügbar. Die Gegenschlagzunge, die bei Einzelinstrumenten verwendet wurde, war somit der Aufschlagzunge aus rein praxisbezogenem Grund unterlegen.

Marin Mersenne[11] bietet in Abbildung und Beschreibung eine unmißverständliche Einsicht in die akustische Wirksamkeit solcher Zungenveränderung. Wichtig ist, was die weitere Entwicklung der Aufschlagzunge anlangt, daß im Orgelbau die Zunge, von Mersenne „languette" oder „échalotte" genannt, schon frühzeitig, ohne daß wir den genauen Zeitpunkt kennen, zum Heteroglotter umgebildet wurde und somit nicht mehr wie bei den urtümlichen Volksinstrumenten fest mit dem Mundstück verbunden war. Infolge der Verwendung von Metall zur Herstellung der Pfeifen für das Schnarrwerk wurde nun auch das schwingende Blatt aus Metall geschlagen und mußte somit zwangsweise vom eigentlichen Korpus der Pfeife separiert werden[12]. Gleichzeitig entdeckte man auch die akustische Wirkung der Kehle, die man nun, den klanglichen Erfordernissen entsprechend, unterschiedlich ausarbeitete. Damit war schon hier der Ausgangspunkt für die spätere Mundstücksbahn gewonnen. Dennoch wurde dieses Prinzip für das Kunstmusik-Instrumentarium zunächst nicht genutzt.

Wenn Georg Kinsky 1925 seine Kölner Dissertation[13] mit der Feststellung eröffnet, daß die „Doppelrohrblattinstrumente durch die große Zahl und Mannigfaltigkeit ihrer Arten" im Blasinstrumentarium der vorklassischen Zeit, in der Renaissance und im Barock, „an weitaus erster Stelle" stünden, so ist mit dieser durchaus treffenden Beobachtung auch gleichzeitig das Fehlen der Aufschlagzunge umschrieben. Über die bloße Feststellung des Vorherrschens der Doppelrohrblatt-Instrumente, also des Prinzips der Gegenschlagzunge, hinaus vermag Kinsky allerdings nichts zu sagen. Die Ursachen hierfür aufzuspüren und zu benennen scheint ihm nicht möglich gewesen zu sein. Kinsky übergeht das eigentliche Problem sogar mit dem lapidaren und zugleich falschen Hinweis, daß „die Erfindung des einzigen Instruments mit einfachem Rohrblatt" – die Klarinette – „erst in den Ausgang des 17. Jahrhunderts" falle. Kinsky erkannte nicht das eigentliche Problem, daß Aufschlagzunge und Gegenschlagzunge seit dem Mittelalter unterschiedliche Wege einschlagen, aber eben nicht aus klangästhetischen, sondern offenbar handwerklichen Gründen.



Darstellung einer Zungenpfeife im Schnarrwerk der Orgel: ab = Kehle, d = Schwingende Lamelle, f = Verstellbare Stimmkrücke. In: Marin Mersenne, Harmonie universelle (1636)

Ähnlich wie sich in der Orgel mit den Labialpfeifen und den Lingualpfeifen (Aufschlagzungen) zwei unterschiedliche Prinzipien verbinden, so werden seit dem Ausgang des Mittelalters in der Sackpfeife die beiden Anblasprinzipien der Gegenschlagzunge und der Aufschlagzunge vereint. Mit

[10] Christhard Mahrenholz, a. a. O.

[11] Marin Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1636, Charlemagne

[12] Nach einer mündlichen Mitteilung Rudolf Reuters an den Verfasser scheinen in früherer Zeit allerdings auch Zungen aus Schilfrohr verwendet worden zu sein.

[13] Georg Kinsky, Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel, in: AfMw 1925, S. 254

der Kombination beider Anblasprinzipien, die erst im 14. Jahrhundert eingetreten sein dürfte, mit der Verwendung von Gegenschlagzungen für den Grifflochtubus und der Aufschlagzunge für den Bordun, wird kenntlich, wie sich ein eigenständiges, neues Instrument herausbildet und der ursprünglich gedoppelte, bordunlose Typus als Instrumentenprinzip sein Ende findet. Für die Kombination beider Anblasprinzipien gibt es bei den gedoppelten Rohrblattinstrumenten im Bereich der Folklore keinen Vorläufer; es läßt sich kein einziges Beispiel anführen, wo in getrenntgedoppelten Blasinstrumenten beide Prinzipien der Aufschlag- und der Gegenschlagzunge gemeinsam verwendet wurden. Stets sind im folkloristischen Bereich die Bordunpfeifen nach dem Prinzip der Grifflochpfeife, also der Spielpfeife, geschnitten. Das gilt auch für gedoppelte Flötentypen.

Die Kombination zweier divergierender, unterschiedlicher Anblasprinzipien innerhalb eines Instruments bedeutet instrumentengeschichtlich einen exzeptionellen, geradezu artifiziellen Schritt. Er verbindet gleichsam intentionell die Sackpfeife mit der Orgel. Es bezeichnet zugleich deren Sonderstellung im Verbunde des europäischen Instrumentariums, daß die Sackpfeife trotz dieser deutlichen, artifiziellen Emanzipation aus dem angestammten Folklorebereich dennoch nicht in das moderne Kunstinstrumentarium der Renaissance aufgenommen wurde, von Randerscheinungen zweifellos abgesehen, daß andererseits auch die Orgel eine deutlich emanzipierte Stellung im Range einer Domina gegenüber dem übrigen Kunstmusik-Instrumentarium errang.

Wenn wir vom Kunstmusik-Instrumentarium sprechen, so sollten wir uns eingestehen, daß trotz aller Weiterentwicklung, trotz aller handwerklichen Verfeinerung in der Ausarbeitung der Instrumente Elemente des folkloristischen Musizierwollens dennoch nicht gänzlich ausgeschieden wurden, sondern, im Gegenteil, vital weiterwirkten. Das gilt auch für die Orgel. Mit der Feststellung, das Renaissancezeitalter gehe nicht auf An- und Abschwellwirkungen aus, es kenne keine Stärkedynamik, unterstreicht Curt Sachs[14] im Grunde nur das Weiterleben eines ursprünglichen, folkloristischen Musizierideals. Auch in der instrumentalen Volksmusik ist dynamisches Musizieren unbekannt. Die Windkapsel, sowohl bei den Kunstmusikinstrumenten als auch im Stiefel bei Orgel und Sackpfeife erkennbar, ist sogar ein untrügliches Zeichen für das Beharren folkloristischer Klangtraditionen, die erst allmählich einem neueren Stilwollen wichen.

Hier stellt sich die Frage nach dem Weiterleben der Aufschlagzunge im folkloristischen Instrumentarium.

Tatsächlich ist Marin Mersenne der einzige Instrumententheoretiker, der in seiner „Harmonie universelle" durch Abbildung und Beschreibung auf die Existenz der Aufschlagzunge im folkloristischen Bereich verweist, wobei er bezeichnenderweise die Begriffe „Chalumeau" und „Fluste" sowohl sprachlich als auch bildlich synonym setzt[15]. Gäbe es hier nicht die unmißverständlichen Abbildungen, so wären auch seine Beschreibungen nicht eindeutig. Er bietet instrumentengeschichtlich den einzigen Beweis für die Existenz der folkloristischen Aufschlagzunge im sogenannten „Chalumeau", einem einfachen, idioglott geschnittenen Rohrtubus mit wenigen Grifflöchern.

Der Barock leitet klanggeschichtlich einen eruptiven Umbruch ein. Er ist das Zeitalter unserer modernen, gleichschwebenden Temperatur; er ist das Zeitalter, da sich die bunt zusammengewürfelten alten Instrumentalensembles zum modernen Orchester umbilden; er ist das Zeitalter, da die Aufschlagzunge im neu entwickelten Klappenchalumeau und der gleichzeitig entwickelten Klarinette erstmalig Eingang in die Kunstmusik findet. Mit einem Schlage versinken die Familien der Doppelrohrblattinstrumente, treten die Windkapselinstrumente als Zeugen einer überwundenen, starren, unelastischen Tongebung in das Dunkel der Geschichte zurück. Mit der Begeisterung für ein vitales, pralles Lebensgefühl öffnet sich das Gespür für den lebendigen, in der Lautstärke regulierbaren, differenzierten Vortrag, für dynamische Abwechslung. Nichts mehr von starrer Tongebung, von Dauerton und Permanenzklang. Alles richtet sich jetzt auf formale, gestufte Periodisierung und wird auf die Nuancierung der Tongebung abgestimmt.

Welche Ursache läßt sich für diese plötzliche und

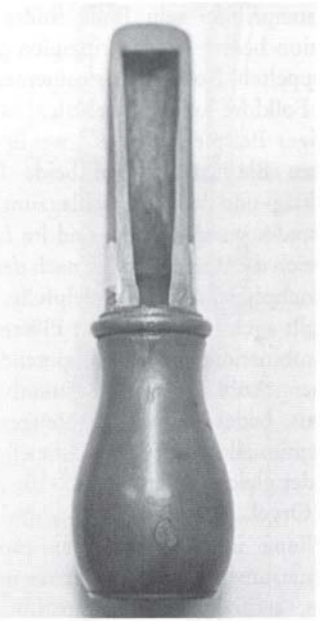
[14] Curt Sachs, Die Musikinstrumente, Breslau 1923, Hirth, S. 34

[15] Marin Mersenne, a. a. O.

vehemente Umwandlung des allgemeinen bis dahin herrschenden Klangbildes geltend machen? Um 1600 tritt eine neue musikalische Gattung ins Licht des Interesses: die Oper. In bisher unvorstellbarem Ausmaße formuliert man jetzt einen weltlich orientierten Kunstanspruch und beginnt die bis dahin dominierende Kirchenmusik in ihrer Vorherrschaft zurückzudrängen. Und das sogar sichtbar: das Opernhaus tritt in wachsendem Maße als prunkvoller öffentlicher Bau, aller Welt sichtbar, als architektonischer Komplex konkurrierend neben Kirche und Rathaus. Gleichzeitig entwickelt sich ein weltliches, öffentliches Konzertleben. Die Oper erheischt ein völlig neues Verständnis der Symbiose zwischen Wort und Ton. Monteverdi verlangt vom Sänger die Kunst des musikalischen Sprechens, in der sich die Feinheiten der sprachlichen Senkungen und Hebungen unmittelbar auf die Musik übertragen. Das konnte niemals durch einen starren, adynamischen Ton erreicht werden, sondern bedingte ein flexibles Eingehen auf die unregelmäßigen Tonschwankungen und Zäsuren der Sprache.

Die dynamische Schattierung auf engstem Raum wird zu höchster Kunstfertigkeit kultiviert. Mit dem Wandel der Gesangskunst ändert sich das Ideal der Klangvorstellung, und zwangsläufig müssen sich auch die Auffassungen über die Vollkommenheit des Instrumentalklanges, insbesondere des Bläserklanges ändern, den man seit alters her stets am Vorbild der menschlichen Stimme orientierte.

Als man um 1700 beginnt, gleichzeitig in den Instrumentenbauwerkstätten von Denner in Nürnberg, von Oberlender und Kelmer an einem neuen Instrumententypus zu arbeiten, geht es offenbar darum, die Blockflöten, die ihrer geringen Lautstärke wegen für die Verwendung im modernen Orchester Probleme aufwerfen, durch schallstärkere Instrumente zu ersetzen, und man verfällt offenbar auf die Idee, den Typus der alten Blockflöte mit einem Rohrblattmundstück zu versehen. Das Ergebnis ist das Klappenchalumeau mit der zum Heteroglotter umgestalteten Aufschlagzunge. Entscheidend ist die Entwicklung der geschliffenen Mundstückbahn, auf der die nun frei schwingende Zunge aufgebunden wird. Bei der gleichzeitig entwickelten oder nur wenig später konstruierten Klarinette ändert sich im Prinzip nichts. Die formale Vielfalt der an den frühen Chalumeaux der Stockholmer Instrumentensammlung noch erhaltenen Mundstücke lassen ebenso wie die Mundstücke der frühen Denner-Klarinetten erkennen, daß man mit den Mundstückbahnen intensiv experimentiert hatte. Die heteroglotte



Kopfstück eines Chalumeau der Stockholmer Sammlung

Aufschlagzunge konnte sich erst in Verbindung mit dieser entscheidenden Neuerung, mit der Entdeckung der Mundstückbahn zu ihrer eigentlichen geschichtlichen Bedeutung aufschwingen.

Es wurde schon angedeutet, daß die Mundstückbahn des Chalumeau durchaus in der Kehle des Schnarrwerks der Orgel ihren Vorläufer haben könnte. Die „Vox humana", stets als Rohrblattpfeife disponiert, wurde mit einer gerade verlaufenden Kehle ausgestattet, deren Form so auffällig den Mundstückbahnen der frühen Klappenchalumeaux ähnelt, daß man hier deren eigentliches Vorbild erkennen könnte. Andererseits läßt sich auch ein wichtiges Indiz anführen, das auf den folkloristischen Idioglotter als den eigentlichen Vorläufer schließen ließe.

Die Tatsache, daß bei den frühen Chalumeaux ebenso wie bei den Denner-Klarinetten das schwingende Blatt zur Oberseite (Gaumenseite)

gewendet war[16], also in der Verlängerung der Grifflochreihe lag, wäre ein Indiz für das folkloristische Chalumeau als den eigentlichen Vorläufer, da auch bei diesen, wenigstens in der überwiegenden Zahl, die Rohrlamelle auf der Seite der Grifflöcher geschnitten wurde. Dieser maxillare Ansatz[17], den die Theoretiker im 18. Jahrhundert als „Übersichblasen" bezeichneten, hielt sich noch bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts. Über seine Vor- und Nachteile wurde eifrig hypothetisiert, ohne daß wirklich überzeugende und zwingende Gründe genannt werden konnten. Gerade diese Unsicherheit in der künstlerischen Bewertung dieses Verfahrens unterstützt sogar die Vermutung, daß hier lediglich die alte Tradition des folkloristischen Blasansatzes weiterlebte, ohne daß man sich dessen bewußt war. Erst mit dem 19. Jahrhundert ging man ausschließlich zum heutigen mandibularen Ansatz über, d. h. zu einer Blastechnik, bei der der Bläser das Blatt zur Unterlippe wendet.

Wir dürfen heute mit Sicherheit vermuten, daß es für den entscheidenden Schritt, ein Blasinstrument mit Mundstückbahn und Aufschlagzunge zu versehen, vermutlich schon Vorbilder in Paris gab, nach denen in Deutschland an mehreren Stellen gleichzeitig der neue Instrumententypus entwickelt wurde, zunächst noch in der Zwischenform des Chalumeau. Entscheidend: das auf eine geschliffene Bahn aufgesetzte Blatt konnte nun vom Spieler mittels Lippendruck tonlich reguliert und so eine Modulierung des Tones gewonnen werden.

Das Chalumeau, typologisch gesehen ein Vorläufer der Klarinette, ist intentionell als ein Nachfahre der Blockflöte anzusehen, die es offenbar klanglich ersetzen sollte. Es verbreitet sich rasch, bringt in kurzer Zeit eine reichhaltige Literatur hervor. Telemann, Graupner, der Wiener Johann Joseph Fux, der Durlachische Kapellmeister Johann Melchior Molter und viele andere renommierte Komponisten der Zeit steuern Kompositionen bei. Mit ihnen findet die einst so im Verborgenen existierende Aufschlagzunge Eingang in die höfischen Säle und die Salons der Patrizier.

Ein empfindlicher Mangel des Chalumeau, sein geringer Tonumfang, wird bald empfunden. Diese tonliche Beschränkung, da sich das Chalumeau nicht überblasen läßt, grenzt den Anwendungsbereich des neuen Instruments ein. So vollzieht sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein einmaliger geschichtlicher Vorgang: während mit dem Chalumeau die Aufschlagzunge als Prinzip der Klangerzeugung zum ersten Male in das europäische Kunstinstrumentarium eintritt, wird gleichzeitig in den Instrumentenwerkstätten bei Denner in Nürnberg an einer Verbesserung des Instruments gearbeitet, die gleichsam ein neues Instrument hervorbringt: die Klarinette. Wie schon der Name sagt, das Diminutiv von Clarino, suchte man hier einen Ersatz für die schwer spielbare und anstrengend zu blasende Clarintrompete zu gewinnen.

Geht man von der Klanglichkeit beider Instrumente aus, so scheint es gerechtfertigt, die Klarinette als den Nachfahren der hohen Clarintrompete zu identifizieren. Ihr Name bestätigt das sogar. So gesehen wäre die Klarinette keine Verbesserung des Chalumeau, sondern die Ausnutzung des neuen Spielprinzips für ein völlig anders konzipiertes Instrument. Der äußere Habitus der Klarinette stützt diese Hypothese: während das alte Chalumeau mit einem Fußstück wie die Blockflöte gearbeitet wurde, obwohl ihre Tubusbohrung anders verläuft, versieht man die Klarinette mit einer Stürze, wie sie auch die Trompete trägt. Johann Walther, der kompetente Lexikograph der Bachzeit, bezeichnet den Klang der neuen Klarinette als „von ferne einer Trompete nicht unähnlich"[18]. Mit keinem Wort zieht er einen Vergleich zum Chalumeau. Für ihn sind beide – von der Klangerzeugung gesehen so ähnlichen – Instrumente grundverschieden. Majer reiht in seinem Instrumententraktat das Chalumeau zur Blockflöte, die Klarinette jedoch zur Trompete[19].

---

[16] Heinz Becker, Zur Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert, in: Die Musikforschung VIII, 1955, S. 271–292. Vgl. MGG, Bd 7, Art. Klarinette, Sp. 1005–1027

[17] Maxilla: lat. Oberkiefer
Mandibula: lat. Unterkiefer
Vgl. Heinz Becker, Das Chalumeau im 18. Jahrhundert, in: Fs H. Husmann, Speculum Musicae Artis, München 1970, Fink, S. 23–46

[18] Johann Gottfried Walther, Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, 1732, Art. Klarinette [Neuausgabe: Kassel, 1953, Bärenreiter]

[19] Joseph, Friedrich, Bernhard, Caspar Majer, Museum Musicum, Schwäbisch Hall 1732, G. M. Majer; Faks.-Neudruck hrsg. v. H. Becker, Kassel 1954, Bärenreiter

So nimmt es auch nicht wunder, wenn man das neue Instrument in ganz anderer Weise verwendet als das Chalumeau: man setzt es vor allem in der strahlenden Höhe der Clarintrompete ein, also in jener Klanglage, die das Chalumeau niemals erreichte. Nadelregister nennt man bei der Klarinette diese hohen Töne. In der Tat: sie wirken spitz, schlank, überaus geschlossen. Nichts ist hier mehr von der fülligen Wärme und der hohligen Sonorität des Chalumeautones zu spüren.

Eines aber wird auch hier noch deutlich: Auch jetzt, zu Beginn des 18. Jahrhunderts, stellt die Aufschlagzunge noch kein instrumentenkundliches Problem dar. Die Entscheidung für ihre Zuordnung wird nicht vom Typus her getroffen, sondern vom klanglichen Ergebnis. Es blieb den modernen Instrumentenkundlern vorbehalten, neue Kriterien zu ersinnen, um eine logische, akustisch begründete Divisio instrumentorum zu gewinnen, wobei man in Kauf nahm, historisch gewachsene Erfahrungen und Einsichten eher zu verwischen als zu erhellen.

Colin Lawson

Das Chalumeau-Repertoire

Ein kurzer Überblick

Dem Chalumeau-Spieler heute fehlt ein Gesamtkatalog der für Chalumeau geschriebenen Werke, zumal es auch fast keine Neuausgaben gibt. Im folgenden will ich das hauptsächlich im 18. Jahrhundert komponierte Repertoire charakterisieren[1]; die Entwicklung des Instruments selbst wird recht eingehend in Heinz Beckers Artikel „Das Chalumeau im 18. Jahrhundert"[2] besprochen.

Leider läßt sich noch nicht genau datieren, wann die Verbindung eines einfachen Rohrblattmundstücks eintrat mit einem Corpus, der äußerlich der Blockflöte entlehnt ist, was ja wohl die Komponenten des Chalumeau sind. Frühe Zeugnisse sind Kompositionen für die sogenannte „Mock Trumpet", gedruckt in London 1698 und ausführlich besprochen von Thurston Dart[3]. Außerdem gab Telemann in Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte" (Hamburg 1740) an, daß er in seiner Hildesheimer Zeit (1697–1701) „Schalümo" gespielt habe. So mag das Chalumeau zehn oder fünfzehn Jahre vor der Klarinette existiert haben, die wiederum nicht mit Bestimmtheit vor 1710 belegt werden kann[4]. Falls wirklich eine Bedeutung in der Jahreszahl 1690 liegt, die traditionell für die Erfindung der Klarinette angegeben wird, bezieht sich diese sicher eher auf die Entstehung des Chalumeau.

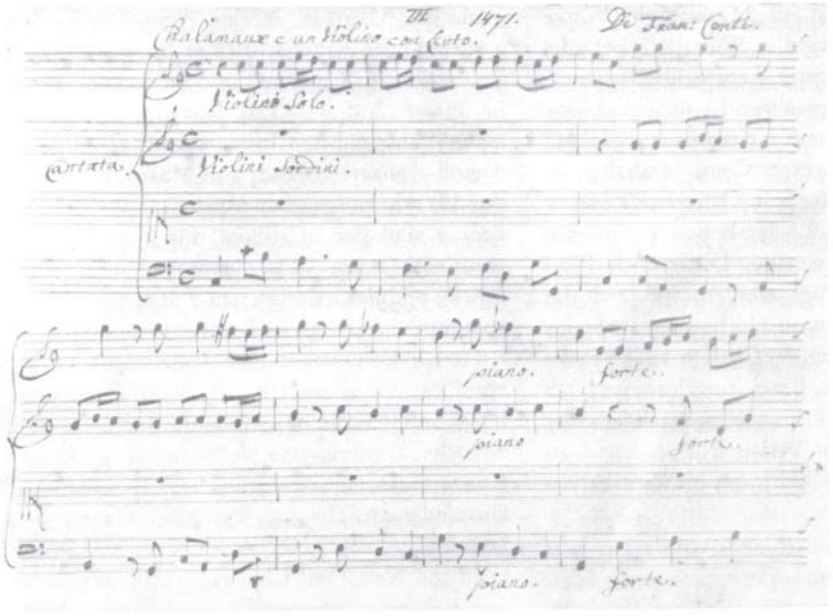
Die barocken Chalumeau- und Klarinettenkomponisten behandeln beide Instrumente auf sehr verschiedene Weise, denn das recht schwache untere Register der Klarinette wird praktisch bis in spätere Jahre des Jahrhunderts ignoriert. Daher verschwand das Chalumeau auch nicht sofort von der Bildfläche, da eben sein begrenzter Umfang an Grundtönen eine Funktion erfüllte, für die die frühe Klarinette nicht besonders gut ausgerüstet war. Eine Erwähnung der Klarinettennotation in Johann Philipp Eisels „Musicus Autodidaktos" (Erfurt 1738) ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung: *Was hat das Clarinett vor einen Clavem? Das gemeine und ordentliche Zeichen dieses Instruments ist insgemein der Clavis G, und so dann wird es auf Clarinen-Art tractiret, doch kommt auch jezuweilen der Discant und Alt-Clavis, wenn man das Clarinett wie einen Chalu-*

[1] Ausführlich in der Dissertation des Verfassers *The Chalumeau in Eighteenth Century Music.* Diss. phil. Aberdeen/Scotland 1976

[2] In: *Speculum Musicae Artis,* Festgabe für Heinrich Husmann. München (Fink) 1970

[3] *The Mock Trumpet,* in: Galpin Society Journal, im folgenden GSJ bezeichnet, VI (1953)

[4] Vgl. Ekkehart Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg,* München (Katzbichler) 1971



Partiturseite aus einer Kantate von Francesco Conti (1682–1732). Eine Singstimme (Sopran) wird begleitet von Chalumeau, Solovioline, Violinen und b. c.

meaux handelt, vor. Einzelheiten über frühe anspruchslose Duette für Chalumeaux geben Dart im oben genannten Artikel und in „The Earliest Collections of Clarinet Music" (GSJ IV) und der Autor in „The Early Chalumeau Duets" (GSJ XXVII). Fünf der anonymen „Airs à deux Chalumeaux, deux Trompettes . . . ou deux Clarinettes", die der Amsterdamer Verleger Etienne Roger 1716 anzeigte, sind nach einem überlieferten Exemplar im Brüsseler Konservatorium als „Klarinetten-Duette aus der Frühzeit des Instruments" (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1954) neu herausgegeben worden von Heinz Becker. Die Tatsache, daß Chalumeau und Klarinette als Alternative im Titel erscheinen, ist vielleicht doch nicht so bedeutsam, wie frühere Kommentatoren dachten, da sich Probleme hinsichtlich des Umfangs für Chalumeau in diesen Stücken ergeben.

Wenn das Chalumeau wie die Klarinette anfangs im Klang mit der Trompete verglichen wurde, so wurde seine Möglichkeit, einen intimeren Ton hervorzubringen, bald ausgenutzt. Nachdem wir es um 1706 in Wien finden, wird es gelegentlich im dortigen Opern- und Oratorien-Orchester verwendet, sicher bis 1772 in Florian Leopold Gassmanns „I Rovinati". Die bekannten Chalumeau-Partien in Willibald Glucks „Orfeo" und „Alceste" müssen daher im Zusammenhang einer längeren Tradition gesehen werden. Köchels Biographie des Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux führt Belege an, daß das Chalumeau von Oboisten gespielt wurde[5]. John Henry van der Meer (Johann Joseph Fux als Opernkomponist, Bilthoven, Creyghton, 1961) erwähnt die zehn zwischen 1708 und 1725 geschriebenen Opern von Fux, in denen er Chalumeaux verwendet, hauptsächlich in Hirten- und Liebesszenen. Sein Instrument entspricht der höchsten der vier in Majers „Museum Musicum" (Schwäbisch Hall 1732) genannten Stimmlagen mit dem Grundton f'. In „Julio Ascanio" (1708; vgl. Gesamtausgabe V,1 ed. Helmut Federhofer, Graz 1962) kommt eine Arie vor, in der gleich zwei solcher Chalumeaux mit einem Bassone, wahrscheinlich eine Oktave tiefer gestimmt, kombiniert werden. Anderweitig kommt die Kombination von Chalumeau und Flöte mit Streichern häufig vor, darüber hinaus auch obligat mit Gambe und Theorbe. In dem Oratorium „Il Fonte della Salute aperto dalla Grazia nel Calvario" (1716) spielen – ganz unüblich – Chalumeau und Posaune in einer Arie zusammen. Unter anderen Wiener Komponisten für Chalumeau sollen Ariosti, Bonno, die Brüder Bononcini, Caldara und Rossi-Romana[6] erwähnt werden. In einer Arie, die Kaiser Joseph I. zu „Chylonida" (1710) von Ziani

[5] Ludwig Ritter von Köchel, *John Joseph Fux*. Wien 1872

beisteuerte (abgedruckt in „Musikalische Werke der Kaiser", ed. Guido Adler, Wien 1892) befindet sich ebenfalls ein obligater – etwas überladener – Chalumeau-Part. Zu erwähnen ist auch noch eine „Cantata quinta con leuti e chalamaux e violini" des Lautenisten Francesco Conti (enthalten in „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" 84).

Diesem attraktiven Wiener Repertoire müssen Divertimenti von Gassmann, Dittersdorf, Pichl und Starzer hinzugefügt werden, während das Konzert von Franz Anton Hoffmeister (1754 bis 1812) das Vorhandensein des Chalumeaus bis in die Klassik hinein beweist. Bezeichnenderweise blieb das Werk im Manuskript, selbst nachdem der Komponist 1784 einen Verlag eröffnet hatte, zu einer Zeit also, als die Klarinette in Wien bereits festen Fuß gefaßt hatte.

In vielen Teilen Deutschlands wurde fast ausschließlich das Sopranino-Chalumeau verwendet. Obwohl dieses Instrument in Johann Sebastian Bachs Werken nicht erscheint, schrieb sein Vetter Johann Ludwig ein kunstvolles Obligato dafür in einer in Meiningen 1728 aufgeführten Kantate. Bachs Nachfolger in Leipzig, Johann Gottlob Harrer, komponierte eine Partita für Harfe, Flöte, Chalumeau, Violine und Continuo, angezeigt bei Breitkopf 1763. Unter den Werken der Dresdner Komponisten Zelenka und Hasse befindet sich ein bedeutendes Konzert von letzterem. Ebenfalls in Dresden ist ein Konzert des Zerbster Kapellmeisters Johann Friedrich Fasch überliefert, das ausführlich von Gottfried Küntzel in seiner Dissertation „Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch" (Diss. phil., Frankfurt 1965) besprochen wird.

Für die tieferen Chalumeaux zu schreiben war in westdeutschen Städten üblich. Die beiden Werke von Johann Melchior Molter (1695–1765) für 2 Chalumeaux und 2 Hörner mit Fagott (noch vorhanden in Karlsruhe) sind Beispiele für Harmoniemusik, bei der ein größerer Stimmumfang durch die Kombination verschiedener Chalumeaugrößen zustande kam. Telemanns Vorwort zu seiner Kantatensammlung „Harmonischer Gottesdienst" (1725) beweist seine Bekanntschaft mit drei Größen, da er schreibt, daß die Singstimme, wenn nötig, auch durch Geige, Viola, Blockflöte, Fagott und „auch mehrenteils den mittleren Chalumeau & c" ersetzt werden könne. Selbst nachdem Telemann die Klarinette in eine Pfingstkantate 1721 aufgenommen hatte, schrieb er bis in seine späte Zeit weiter für Chalumeaux. Von den von Becker in seinem Aufsatz „Das Chalumeau bei Telemann"[7] aufgeführten Instrumentalwerken ist das d-moll-Konzert kürzlich von Musica Rara (London 1971) herausgegeben worden. Ausgelassen von Becker sind der „Carillon" für 2 Chalumeaux, veröffentlicht in „Der getreue Musikmeister" (1728), und das „Konzert zu 9 Stimmen", dessen autographe Partitur in Berlin vorhanden ist. In letzterem kontrastiert eine konzertante Gruppe von Flöte, Oboe und Chalumeau mit 2 konzertanten Kontrabässen, während die durchweg französische Terminologie vermuten läßt, daß das Konzert während Telemanns Besuch in Paris 1737 entstanden ist. Den von Becker erwähnten Kantaten sollte man noch verschiedene sakrale und weltliche Werke mit Chalumeaux aus verschiedenen Lebensabschnitten des Komponisten hinzufügen. Von Telemanns Kollegen in Frankfurt verwendete Johann Balthasar König (1691–1759) das Instrument in einer einzelnen Kantate, während in Hamburg Reinhard Keiser Chalumeau-Partien in einer Serenata von 1716 und in der Oper „Croesus" (1710, 1730)[8] vorkommen läßt.

In Darmstadt nahm der fruchtbare Johann Christoph Graupner Chalumeaux in über 80 Kantaten nach 1734 auf, indem er oft für drei Größen im Ensemble schrieb und Kenntnis aller vier bewies. Die einzige veröffentlichte in „Denkmäler deutscher Tonkunst" 51/2 ist dabei nicht so typisch in der Einfachheit der Chalumeau-Schreibweise. Seine achtzehn Instrumentalwerke mit Chalumeau umfassen fünf Konzerte, elf Ouvertüren und zwei Trios und beziehen einige ungewöhnliche Instrumentenkombinationen ein. Ausführliche Informationen über die Konzerte finden sich in

[6] Vgl. Edgar Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, in: Studien zur Musikwissenschaft VI (1919)

[7] Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg 1969

[8] Denkmäler deutscher Tonkunst, Band 37/38

[9] Ed. für 3 Klar. von Edgar Hunt, London (Schott) 1961

[10] Pamela Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*. London 1971

[11] Gesamtausgabe, Band 51, 142 und 318. Mailand (Ricordi) 1949–1960

Martin Wittes „Die Instrumentalkonzerte von Johann Christoph Graupner" (Diss. phil., Göttingen 1963). Von den Ouvertüren sind zwei für die 3 tiefsten Chalumeaux unbegleitet[9], während das einzige solistische Werk für Sopranino mit Streichern ist. Die Viola d'amore, mit der das Chalumeau in mehreren Werken mit großer Besetzung vorkommt, hat das Tenor-Chalumeau in einem der Trios zum Partner, während das andere Graupners Vorliebe für dunkle Tonfarben in der Besetzung mit Fagott, Tenor-Chalumeau und Continuo zeigt.

Zeugnisse für das Chalumeau außerhalb Deutschlands sind vereinzelt. Jaroslav Pohankas Anthologie „Dejiny ceské hudby v prikladech" (Prag 1958) bringt ein seltenes Zeugnis für das Instrument in Böhmen-Mähren: Rezitativ und Arie aus der Oper „L'Origine di Jaromeritz in Moravia" (1730) von Frantisek Václav Mica, was aber eher Wiener Einfluß erkennen läßt als eine eigenständige Tradition. In Frankreich wurde 1728[10] ein Chalumeaukonzert in Paris aufgeführt und das Instrument recht ausführlich in der Eccyclopédie méthodique, Arts et métiers mécaniques, IV (Paris 1782) beschrieben, aber kein bekanntes Repertoire ist hier überliefert. In Italien ist die Hauptquelle Filippo Bonannis „Gabinetto Armonico" (Rom 1722), und Partien für Chalumeau („salmoè") kommen in „Juditha Triumphans" und in drei Konzerten von Vivaldi[11] vor. In Großbritannien gab der reisende Virtuose „Mr. Charles" Vorstellungen auf dem „shalamo", während Händel 2 „chalameaux" in einem autographen Entwurf für „Riccardo Primo" vorsah; die in Frage stehende Arie steht als Appendix in Chrysanders Gesamtausgabe, Band 74.

Über die Chalumeau-Spieler selbst ist wenig überliefert. Über das jetzt bekannte Chalumeau-Repertoire hinaus mag bei weiterer Forschung das Chalumeau in der heutigen Aufführungspraxis der Werke des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewinnen.

Deutsch von Hermann Moeck

Dieter Klöcker

Konzertante Sinfonien

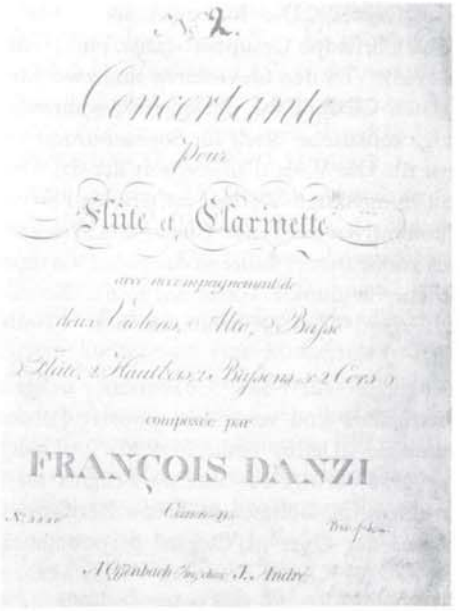
Anmerkungen zu einer Schallplattenveröffentlichung (Vgl. Schallplattenbesprechung in diesem Heft, S. 73)

Ähnlich wie auf dem Gebiete der Oper treten wir auf dem der Instrumentalmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts in eine neue Welt ein. Am deutlichsten vollzieht sich dieser Stilwandel im Bereich des Formalen. Das barocke Concerto grosso hatte an Bedeutung verloren, und man suchte nach neuen Ausdrucksformen.

So war die klassische Sinfonie gerade erst geboren, als parallel dazu der Begriff Sinfonia concertante im Konzertleben auftaucht. Joseph Haydn war auch hier einer der ersten, welcher sich in seinen Werken mit dieser neuen Erfindung beschäftigt. Seine Sinfonien „Le matin", „Le midi", „Le soir" (Nr. 6, 7, 8) kommen der Natur einer concertanten Sinfonie am nächsten. Doch es wäre zu einfach, das rätselhafte und oft als Zwitter belächelte Wesen nur von der Sinfonie herzuleiten. Viel interessanter für ihre Entwicklung sind kammermusikalische Formen. Tatsächlich ist die Sinfonia concertante eine Verschmelzung von Serenade, Divertimento, Cassation, Solokonzert und Sinfonie, deren Ursprünge in Böhmen und Mannheim liegen. Als Musterbeispiele für diesen Verschmelzungsvorgang sind zweifellos Werke wie Mozarts Haffner-Serenade (mit concertierender Violine) und Franz Xaver Dusseks Serenaden-Nonett (concertierende Klarinette, Violine und Cello) anzusehen. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Sinfonia concertante eine sinfonische Gattung für zwei bis elf concertierende Instrumente ist, deren Blütezeit in der Hochklassik zwischen ca. 1780 und 1825 liegt. Ihre frühesten Meister waren Karl Stamitz, Johann Christian Bach und Carl Friedrich Abel. Einer der letzten, welcher sich

dieser Gattung ausführlich widmete, ist Adalbert Gyrowetz. Prag, den 10. Januar 1833, so lautet das Datum unter seinem – bezeichnenderweise – „Divertimento concertante" genannten Solowerk, frühe Erlebnisse waren für den Titel verantwortlich. Im Augenblick gibt es keine Untersuchungen (abgesehen von Einzelveröffentlichungen, z. B. von Boese und Barry S. Brook) über das Wesen der Sinfonia concertante und ihren Einfluß auf andere Konzertformen, die Wissenschaft beschäftigt sich überwiegend mit der Definition dieses Begriffs. Wenn im heutigen Musikleben von concertanten Sinfonien die Rede ist, fallen unseren Programmgestaltern fast immer nur die zweifellos hochkarätigen Kompositionen von Mozart und Haydn ein. Doch diese Werke waren Randerscheinungen und gehen in der Fülle des überlieferten Materials unter. Unsere Veranstalter wären gut beraten, ihre Programme mit den besten Werken dieser Gattung zu bereichern.

Einmal abgesehen von Beethoven und Schubert – letzterer stand stilistisch schon an der Peripherie zur Klassik –, haben fast alle Komponisten europäischer Länder in den Jahren zwischen 1760 und 1830 Werke dieser Art hinterlassen, mit einer Ausnahme: Italiens Musiker, die in ihrer Entwicklung noch zu sehr barocken Vorstellungen huldigten. Ausnahmen – welche auch hier die Regel bestätigen – waren jene Italiener, deren künstlerische Heimat ein anderes europäisches Land, vor allen Dingen aber Frankreich war (Boccherini, Fiorillo, Viotti, Cambini). Fest steht, daß die Concertante – wie sie abgekürzt auch genannt wurde – eine wichtige musikalische und soziale Funktion im späten 18. Jahrhundert hatte. Die rasche Zunahme des öffentlichen Konzertlebens (heraus aus dem fürstlichen Palais, Eintritt in ein Konzert nur gegen direkte Bezahlung) war der Nährboden, auf dem sich die neue Gattung entfalten konnte. Hinzu kommt die enorme Weiterentwicklung im instrumentaltechnischen Bereich, deren Ergebnisse die „Virtuosi" – vor allen Dingen die Bläsersolisten – zu Experimenten inspirierte. War einmal kein Komponist zur Stelle, so geschah es nicht selten, daß concertante Werke vom Solisten selbst angefertigt wurden, natürlich unter besonderer Berücksichtigung der eigenen Fähigkeiten und der damit verbundenen Erfolgsaussicht. Eine ungeheure Anzahl von Solisten überschwemmte daher Europa mit eigenen oder eigens für sie angefertigten Kompositionen, welche natürlich Exklusivpreise erbrachten. So ist es auch zu verstehen, daß neben zahlreichen Drucken – vor



„Concertante" von F. Danzi (1763–1826)
Titelblatt der Erstausgabe

Manuskript von F. A. Hoffmeister (1754–1812)

allem bei französischen Verlagen – auch heute noch viele dieser „Exklusivwerke" in handschriftlich überlieferter Form Museen und Archive füllen, wobei es sich um die besten Werke handelt, denn nur ungern gab der Virtuose sein Erfolgswerk dem Verleger in die Hände. Zentren dieser Musikausübung waren Wien, Paris, London, Mannheim und München. Aus Wien wird berichtet, daß die Bläsersolisten an Zahl den Streichern und sogar den Pianisten überlegen waren, wie überhaupt die Sinfonia concertante in erster Linie für den Bläser von Bedeutung war.

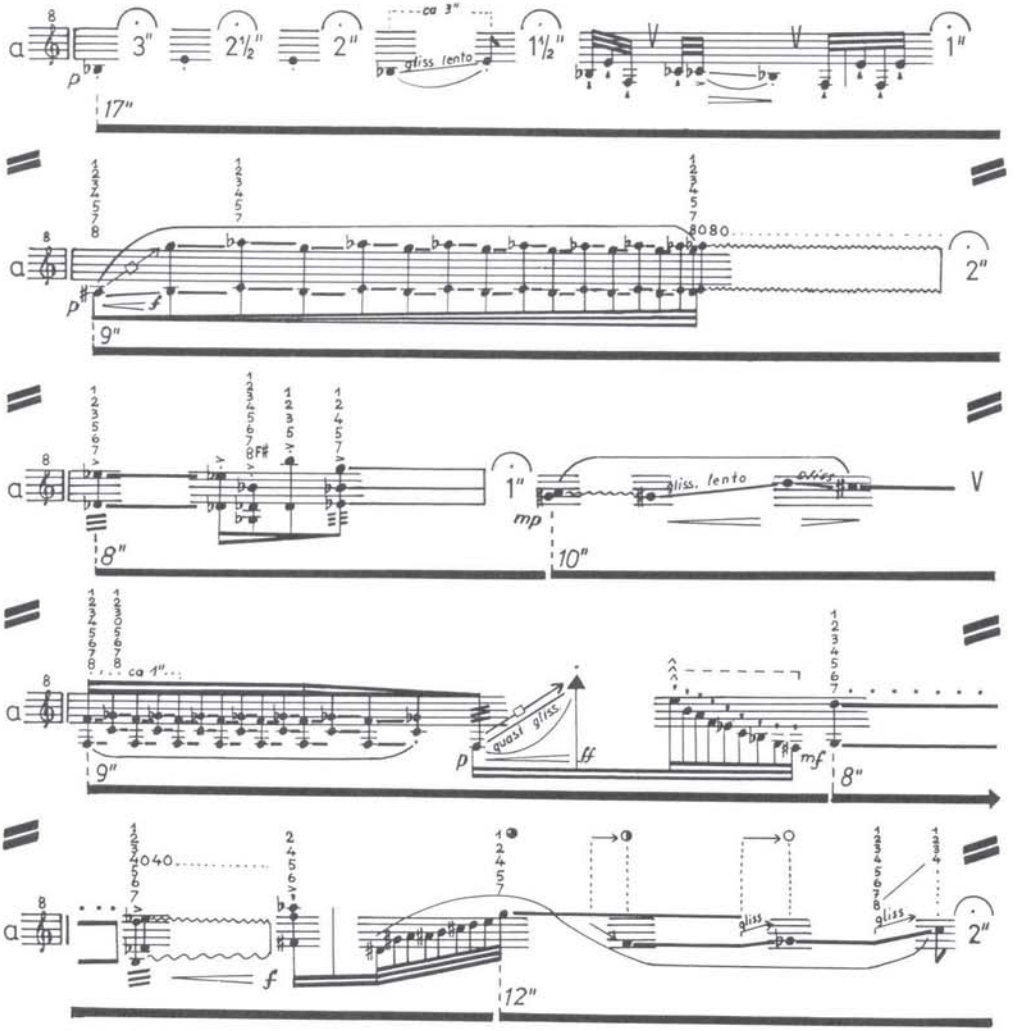
Die Kombination mit einem oder mehreren Streich- und Tasteninstrumenten hatte oft reine Alibi-Funktion und war in vieler Hinsicht ein gesellschaftlicher Faktor: Bläser = Musikanten, Streicher = Musiker, Pianisten und Komponisten = Genies! – ein Zustand, welcher sich mit der aufkommenden Romantik änderte, zugleich aber auch einen Rückgang des Virtuosentums mit sich brachte. Etwa Mitte des 19. Jahrhunderts waren die Concertante tot und Bläsersolisten nicht mehr gefragt. Überlebt hatten Cello, Violine und Klavier, welche auch weiterhin ihre Komponisten fanden. Als z. B. 1866 der Klarinettist Romeo Orsi in Wien auftrat, schrieb der Kritiker Hanslick: „Geh in dein Orchester! Das ist der Platz, auf dem wir den Clarinett-, Oboe- und Fagottspieler zu schätzen wissen. Über die Zeit, wo diese Künstler scharenweise gereist kamen, sind wir hinüber." Doch wenige Jahre später mußte sich Hanslick zu einem anderen Urteil bequemen und feststellen: „Das entsetzliche Überhandnehmen des Claviers, dieses allerdings selbständigsten, aber bereits aufdringlichsten Instruments, stimmt uns heute viel versöhnlicher gegen die entthronten Bläser . . ." Hanslick hat sich öfter geirrt, und heute, nach fast zweihundert Jahren, sind für uns concertante Sinfonien eine Entdeckung wert. Natürlich erreichen die wenigsten Werke dieses Genres den Tiefgang Mozartscher oder Beethovenscher Instrumentalkonzerte (mir ist z. B. keine Concertante in Moll bekannt), aber das wollen diese Kompositionen auch gar nicht. Sie können ihre Herkunft vom Divertissement (=Unterhaltung) nicht verleugnen, wobei die natürliche urmusikantische Freude am musikalischen Wettstreit in diesen Kompositionen eine hohe Stufe erreicht.

Tadeusz A. Zielinski

Anmerkungen zu „Arrangements" für 1 bis 4 Blockflöten von Kazimierz Serocki

Kazimierz Serocki, ein Komponist, der zu den interessantesten „Koloristen" im Bereich der zeitgenössischen Musik gehört, beschäftigte sich mit Blockflöten erstmals in „Impromptu fantasque" (1973), wo er seine Idee realisierte, neue unkonventionelle Klangfarben und Spielarten als Kompositionsmaterial zu verwenden. Dieses besondere Interesse des Komponisten für die Blockflöte und ihre noch nicht ausgenutzten klanglichen Möglichkeiten traf zufälligerweise zusammen mit einer analogen Passion des polnischen Klarinettisten Czeslaw Palkowski, der auf eigene Faust die noch nicht erforschten Klangeffekte der Blockflöten verschiedener Stimmlagen untersuchte. Als Resultat einer intensiven Zusammenarbeit zwischen Komponist und Musiker entstand das „Concerto alla cadenza per flauto a becco ed orchestra" (1974), ein Werk, in welchem die neuen Spielarten und Klangfarben lebendige und überzeugende musikalische Gestalt angenommen haben und das darüber hinaus als ein Kompendium der Klangmöglichkeiten von Blockflöten aller Größen betrachtet werden kann.

Da viele auf die Blockflöte bezogene musikalische Einfälle in der Partitur des „Concerto alla cadenza" keinen Platz mehr finden konnten, beschloß der Komponist, diese in einem anderen Werk zu verwenden, und auf diese Weise entstanden im Jahre 1976 „Arrangements" für 1 bis 4 Blockflöten. Trotz ähnlichen Klangmaterials hat dieses Stück ein ganz anderes künstlerisches Ziel, eine ganz andere Konzeption als das „Concerto alla



© 1976 by Moeck Verlag, D-3100 Celle

Serocki, Arrangements – Segment 2: Altblockflöte solo

cadenza". Dort ging es Serocki um die sukzessive Präsentation von verschiedenen Klangfarben und Spielarten in virtuosem Solospiel (der Solist spielt abwechselnd Tenor-, Alt-, Sopran-, Sopranino-, Baß- und Großbaßblockflöte und dazu auch auf den abgenommenen Kopfstücken dieser Instrumente und bietet damit eine geordnete Übersicht der verschiedenen Klangmittel); hier, in „Arrangements", verbinden sich verschiedene Klangfarben und Spielarten miteinander und erscheinen in veränderten Konfigurationen. Ging es dort um Verknüpfung des solistischen Blockflötenklangs mit einem entsprechend angepaßten Orchesterklang, so hier um das kontrapunktische Zusammenspiel der Klangfarben von Blockflöten unterschiedlicher Stimmlage. Und darüber hinaus ist die Konstruktion des Konzerts präzise und unveränderlich, wogegen „Arrangements" in offener Form und dazu für eine variable Besetzung (1–4 Musiker) komponiert sind, was eine veränderbare musikalische Gestalt nach sich zieht.

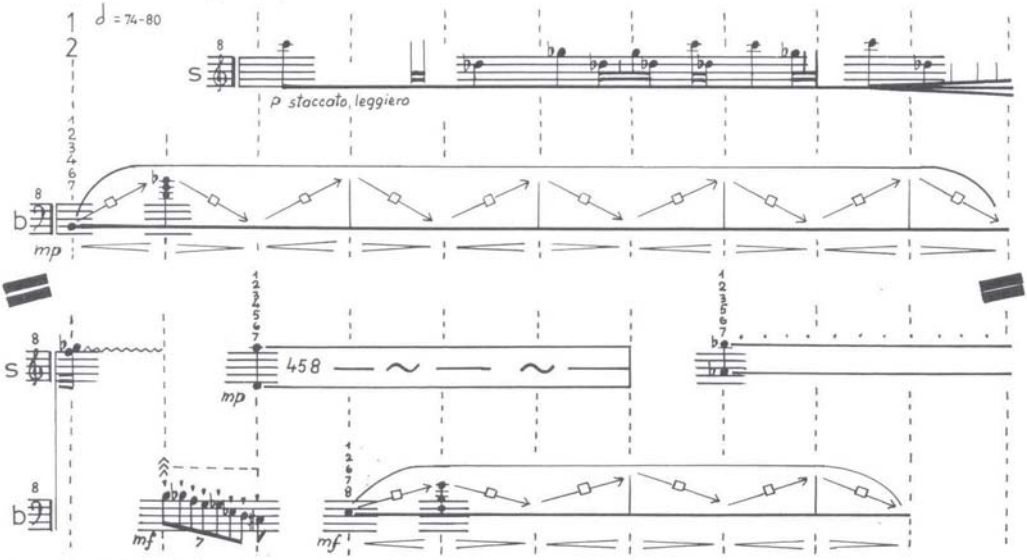
Dieses Werk bildet eine Art Unikum in der zeitgenössischen Blockflöten-Kammermusik. Es besteht aus 17 Segmenten (jedes auf einem separaten Blatt notiert), die in beliebiger Reihenfolge und in 15 verschiedenen Besetzungsvarianten gespielt

werden können (d. h. in allen Besetzungen, die mit Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßblockflöte möglich sind – von der Soloversion für jedes der vier Instrumente über alle Duo- und Triokombinationen bis zum Quartett). Die Segmentblätter sind „progressiv" numeriert: zuerst vier Solokadenzen – je eine für jedes der vier Instrumente – (1–4), dann alle möglichen Duo-Kombinationen, wobei jeder Kombination ihr besonderes Segment zukommt (5–10), darauf folgen – nach demselben Prinzip – alle Trio-Kombinationen (11–14) und schließlich drei Segmente für Quartett (15–17). Die Wahl einer Besetzungsvariante ist gleichbedeutend mit einer entsprechenden Segmentauswahl nach den vom Komponisten gegebenen Regeln, wobei keine Besetzungsvariante die Aufführung aller 17 Segmente zusammen vorsieht. Die Auswahlregeln sind folgende:

- In der Soloversion werden alle diejenigen Segmente gespielt, in denen das betreffende Instrument vorkommt. Jede Soloversion besteht aus 10 Segmenten.
- In den Duo-Varianten erscheinen alle Segmente, in denen eines der beiden Instrumente solo oder beide gemeinsam vorkommen. Jede Duo-Variante besteht aus 8 Segmenten.
- Trio-Varianten umfassen alle Segmente, in denen eines der drei Instrumente solo, zwei von ihnen gemeinsam oder alle drei zusammen vorkommen. Jede Trio-Variante besteht aus 10 Segmenten.
- Für die Quartett-Variante werden alle Segmente gebraucht mit Ausnahme der Solosegmente – also 13 Segmente.

Die Reihenfolge der einzelnen Segmente ist in allen 15 Besetzungsvarianten und in jeder Aufführung beliebig und bleibt den Spielern überlassen, jedoch darf keines der für die jeweilige Besetzungsvariante vorhandenen Segmente weggelassen oder wiederholt werden.

Die Realisierung dieses Werkes in einem so breiten Umfang (gemeint ist die Vielzahl der Besetzungs- und Aufführungsvarianten) war deshalb möglich, weil der Komponist hier die *Klangfarben* als *grundsätzliches Kompositionsmaterial* angewendet hat. Insgesamt kann man ca. 40 verschiedene Klangfarben unterscheiden, die durch unkonventionelle Spielarten auf dem ganzen Instrument oder nur auf dem abgenommenen Kopfstück erzeugt werden (verschiedenes An- und Überblasen, Spiel „con voce" etc.). Der bei herkömmlichem Spiel entstehende Klang wird als eine unter anderen gleichberechtigten Farben verstanden, und ihre Verwendung überschreitet – bezogen auf das ganze Werk – nicht 10 Prozent. Der Komponist verfuhr hier nach einer Komposi-



© 1976 by Moeck Verlag, D-3100 Celle

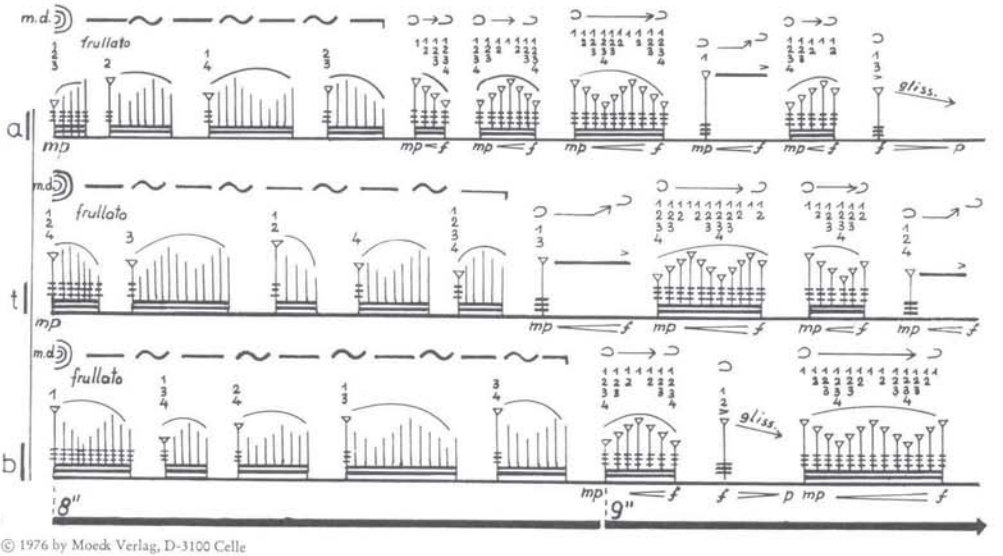
Serocki, Arrangements – Segment 7 (Ausschnitt): Duo Sopran- und Baßblockflöte

tionsmethode, die darauf beruht, jedem Segment einen einheitlichen musikalischen Charakter zu geben, der aus der Anwendung der entsprechenden Klangfarben resultiert. So ist beispielsweise Segment 11 im Hinblick auf die verschiedenen Spielarten auf dem abgenommenen Kopfstück komponiert; Segment 10 präsentiert als Klangfarbe das Spiel auf dem Kopfstück bei gleichzeitigem Brummen des Vokals U (Doppellauteffekt); Segment 12 besteht aus Klangfarben, die durch verschiedene An- und Überblasarten erzeugt werden, Segment 14 aus pfiffartigen Klangfarben und Segment 15 aus solchen, die durch gleichzeitiges Singen und Anblasen des Instruments entstehen („con voce").

Die Solo-Segmente (1–4) sind vornehmlich aus verschiedenen Akkorden und Mehrklängen komponiert, die unter Anwendung von unkonventionellen Griffen beim Überblasen entstehen. Die Duo-Segmente enthalten entweder einheitliche Klangfarben (5, 7, 8, 10), oder jedes der Instrumente repräsentiert eine eigene Klangfarbe, wodurch sich eine Art „Klangfarben-Polyphonie" bildet. Von den Trio-Segmenten (11–14) war bereits die Rede, mit Ausnahme des Segments 13; in diesem Segment treten zwar nur Klangfarben auf, die auf determinierten Klängen basieren, die aber durch entsprechende rhythmisch improvisierte Manipulationen an den Grifflöchern der Instrumente einen eigenartigen musikalischen Charakter gewinnen.

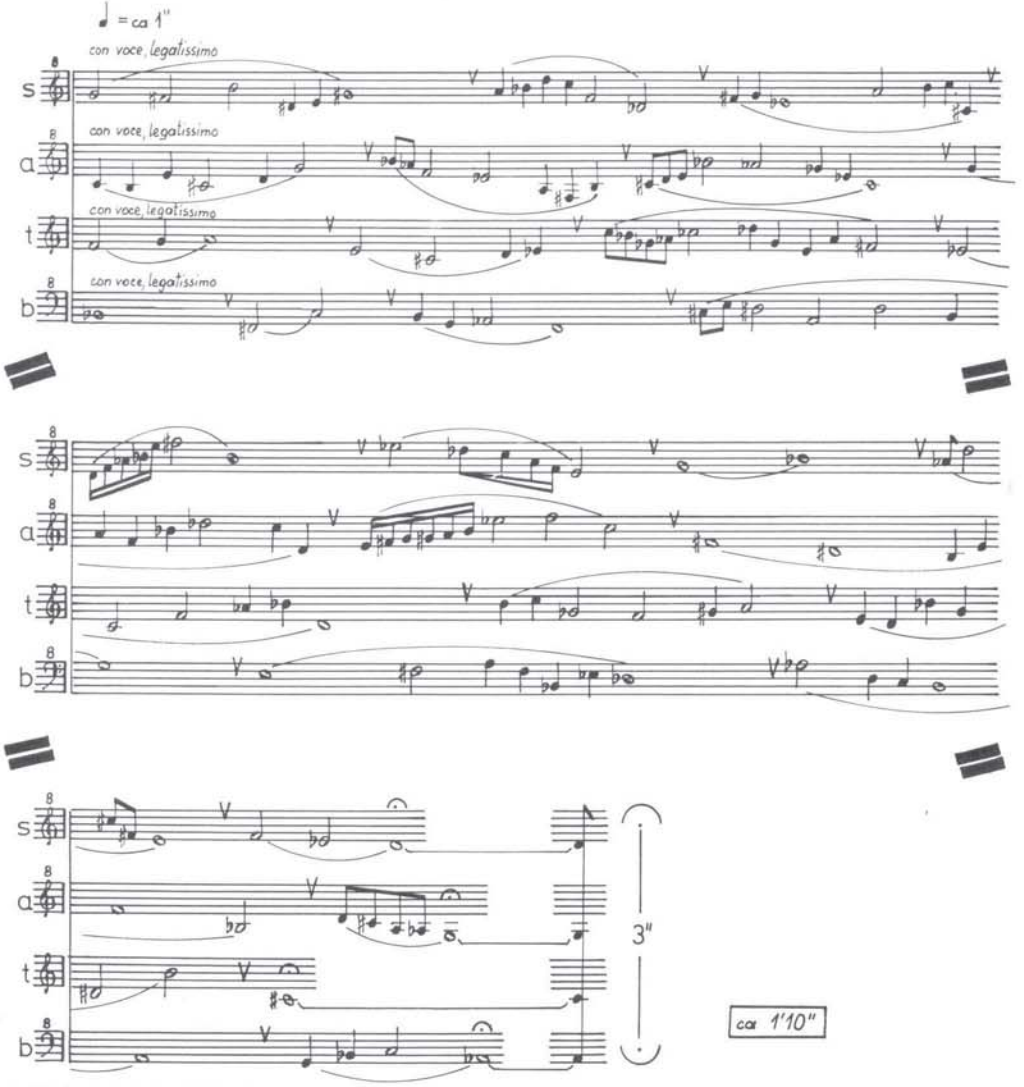
Den Quartett-Segmenten (15–17) kommt innerhalb des Werkes besondere Bedeutung zu, weil sie mit jeder Besetzungsvariante verbunden sind, denn jedes der drei Segmente enthält ja – außer der Quartett-Version selbst – noch 14 andere Besetzungsvarianten: 4 Solo-, 6 Duo- und 4 Trio-Varianten. Um dieser Bedingung gewachsen zu sein, mußte jede einzelne Instrumentalstimme so komponiert werden, daß sie sowohl, solistisch gespielt, genügend attraktiv in sich selbst als auch in beliebigen Verbindungen mit anderen Stimmen „mischbar" ist und dabei einen organischen musikalischen Verlauf bewahren kann.

Wie wurde dieses Problem z. B. in Segment 15 gelöst? Das Segment hat den Charakter eines Chorals, wobei in allen Stimmen dieselbe einheitliche Klangfarbe angewendet wurde: das Spiel legatissimo mit gleichzeitigem Singen eines anderen Tones („con voce"). Jeder Spieler führt seinen Part auf der Basis der als Annäherungswert gegebenen Zeiteinheit (ca. ein Viertel pro Sekunde) unabhängig und auf individuelle Weise aus; das Segment endet, wenn alle Ausführenden sich auf ihren auszuhaltenden Tönen „getroffen" haben. An Formanten von undefinierten Tonhöhen reiche Klänge, homogene Klangstruktur und Choralcharakter des ganzen Segments haben zur Folge, daß in



© 1976 by Moeck Verlag, D-3100 Celle

Serocki, Arrangements – Segment 14 (Ausschnitt): Trio Alt-, Tenor- und Baßblockflöte



© 1976 by Moeck Verlag, D-3100 Celle

Serocki, Arrangements – Segment 15: Quartett Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßblockflöte

jeder beliebigen Besetzungsvariante die strukturelle Substanz wie auch das Formkontinuum erhalten und der musikalische Charakter des Segments deutlich erkennbar bleiben. Die Segmente 16 und 17 verwenden als Klangmaterial normale Klänge mit definierten Tonhöhen bei normaler Spielart, unterscheiden sich aber extrem in ihren musikalischen Charakteren voneinander: Segment 16 – mit durchgehender Dynamik zwischen *pp* und *p* – muß sehr schnell und virtuos gespielt werden, während Segment 17 aus melismatischen Linien mit sehr langsamem Ablauf besteht.

„Arrangements", deren Aufführungsdauer je nach Variante zwischen 6 und 10 Minuten liegt, stellen ein Werk dar, welches ebenso schimmernd und reich an effektvollen Details wie fein in Zeichnung und Formgestalt, reizvoll, elegant und mit diskretem Witz komponiert ist. Diese Musik, frei von konstruktivistischer Spekulation und in erster Linie auf den Höreffekt eingestellt, kann sowohl dem Hörer als auch den Spielern viel Freude und Zufriedenheit bereiten. Das Stück ist attraktiv für jeden Blockflötisten, weil es einem jeden erlaubt, seine technischen, tonlichen und

koloristisch-klanglichen Fähigkeiten zu zeigen. Hier wurden neue, ausgewählte Artikulationsmittel gebraucht, und die Art und Weise ihrer Anwendung durch Kazimierz Serocki zeugt erneut von der „koloristischen" Erfindungskraft dieses Komponisten – eines der besten in der zeitgenössischen polnischen Musik.

Laurence Libin

Holzblasinstrumente im Metropolitan Museum of Art in New York

Seit ihrem Beginn 1889 ist die Musikinstrumentensammlung des Metropolitan Museum of Art, New York, auf etwa 4000 Instrumente aus aller Welt und zeitlich von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart angewachsen. Verglichen mit einigen europäischen Sammlungen, deren Wurzeln z. T. in die Renaissance reichen, ist unsere Sammlung zwar jung, doch sie gehört zu den umfassendsten. Unter den hier zusammengetragenen europäischen Instrumenten befinden sich wertvolle Stücke, die auch neuerdings wieder ausgestellt sind in der André-Mertens-Galerie für Musikinstrumente, einem Geschenk in Erinnerung an den bekannten Impresario von dessen Witwe. Hier können Besucher auch Plattenaufnahmen (gelegentlich auch Live-Aufführungen) auf unseren Instrumenten mit Musikern wie Franz Brüggen, Mieczyslaw Horszowski, Michel Piguet, Jaap Schröder und anderen hören.

Da unser alter Katalog von 1904 nicht mehr ganz aktuell ist, wird der ganze Bestand zur Zeit neu aufgenommen. Doch ist die Sammlung historischer Holzblasinstrumente mit am besten „aufgearbeitet". Auch hier brachten in den vergangenen Jahren unerwartete Entdeckungen in unseren Lagerräumen Seltenheiten ans Licht wie z. B. einen gut erhaltenen Sopran-Dulcian aus Ahorn (um 1600, 2 Klappen nachträglich hinzugefügt) mit leider unleserlicher Herstellermarke.

Gut erhalten ist auch eine einfache unsignierte Renaissance-Altblockflöte hoher Stimmung aus Ahorn. Trotz Rissen am Mundstück hat sie noch immer einen lieblichen sanften Ton, ganz verschieden von dem der Barock-Blockflöten. Des weiteren ist ein unsignierter Tenor-Pommer aus Ahorn zu nennen, von dem nur das Mittelstück original zu sein scheint (das separate Schallstück ist wohl eine Nachbildung). Wie andere Instrumente hier wird er unter sorgfältiger Aufsicht bei Vorführungen und Plattenaufnahmen gespielt, ist aber nicht in ständigem Gebrauch.

Wohl einer Hofkapelle könnte unser eleganter Elfenbeinzink aus dem 17. Jahrhundert gehört haben, der mit vergoldetem Kupfer verziert ist und noch rotes Stimmwachs in der Bohrung hat. Er hat auch noch sein altes Mundstück und ist ein Chorzink in A. Wegen seiner Bedeutung ist eine technische Zeichnung von ihm angefertigt worden. Ein weiterer Zink in D, wahrscheinlich auch deutsch, 17. Jahrhundert, ist von der üblicheren mit Leder bezogenen Art. Er ist einer der wenigen Zinken, die eine Herstellermarke auf dem Schallstückrand haben; die Buchstaben scheinen NWK zu sein. An Serpenten ist ein merkwürdig geformter, klappenloser, mit Leder bezogener Militärserpent von ca. 1800, gestempelt W. Schmidt in Mainz, vorhanden, einziges bekanntes Exemplar dieses Herstellers.

Die Gruppe Flöten und Blockflöten des Museums ist nicht groß, verglichen mit anderen Sammlungen, aber sie hat repräsentative Stücke. Eine einklappige Flöte aus Obstholz von Frederick Eerens (Utrecht, ca. 1750) hat noch ihre originalen drei auswechselbaren Mittelstücke zum Verändern der Stimmung. Eine spätere sächsische Buchsbaum-Flöte von C. F. Starck (ca. 1800) hat ebenfalls Ersatzstücke mit 3 und 5 Klappen; dieser Hersteller ist nur von unserem Exemplar her bekannt. Sehr eindrucksvoll ist eine herrliche einklappige Porzellan-Flöte mit Blumendekor und Goldbeschlägen (sächsisch, ca. 1760 bis 1790),

Von links: Altblockflöte in F von I. W. Oberlender, Nürnberg, Mitte 18. Jh.; Oboe in C von Jacob Denner, Nürnberg, frühes 18. Jh. (vor 1735); Altblockflöte in F von I. B. Gahn, Nürnberg, um 1700; Oboe in C von Jacob Denner, Nürnberg, frühes 18. Jh. Sämtliche Instrumente im Besitz des Metropolitan Museum of Art, New York

ebenfalls mit drei alternativen Mittelstücken. Obwohl sie schwer in der Hand liegt, spielt sie sehr gut und stimmt perfekt. Ebenfalls aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und in gutem Zustand ist eine klappenlose Querpfeife aus Ahorn von G. Walch (Berchtesgaden).

Größere mehrklappige Flöten von Bühner & Keller (Straßburg, ca. 1800), Claude Laurent (Paris, 1813 und 1815), Charles Sax (Brüssel, ca. 1825), Boehm & Mendler (München, nach 1862), Rudall Carte & Co. (London, nach 1878) und anderen prominenten Herstellern veranschaulichen die Hauptentwicklungslinien im 19. Jahrhundert. Laurents patentierte Flöten verdienen besondere Erwähnung wegen ihrer „experimentellen" Kristallkörper, demgegenüber es auch in Amerika Besonderheiten gab, so z. B. ein Schildpatt- und Messingmodell von William Rönnberg (New York, 1860–90) mit einem einzigartigen Zwölfklappen-System. Moderne Standard-Silberflöten von Louis Lot (Paris, nach 1860) und A. G. Badger (New York, 1860–68) verwenden das Boehm-System mit der Briccialdi-B-Klappe; diese Flöten zeigen, wie stark Boehms Einfluß auf Flötenhersteller außerhalb Deutschlands war.

Wiedererwachtes Interesse an authentischer Aufführung von Barockmusik hat den Blockflöten und Flageoletten des Museums viel Aufmerksamkeit eingetragen. Ein flämisches Elfenbein-Flageolett in G (wohl 17. Jahrhundert), gestempelt De Haze, ist das einzige überlieferte Instrument dieses Herstellers; diese „Vogelpfeife" ist nur 114 mm lang. Ungewöhnlich auf andere Weise ist ein Pariser Buchsbaum-Flageolett von Collin (vor 1830), ein Experimentiermodell, bei dem zwei kurze Röhren Seite an Seite verbunden sind, parallel zur Hauptröhre; das Mundstück ist an der Seite der ersten kurzen Röhre, so daß das Flageolett etwa ähnlich der Traversflöte gehalten wird, wobei die Hauptröhre etwas vom Gesicht des Spielers entfernt ist. Viele typische französische und englische Flageolette (einschließlich mehrerer Doppelflageolette und sogar eines Tripelmodells) und Dreiloch-Schwegel zeigen die Mannigfaltigkeit dieser einst populären Flötentypen.

Besonderes Interesse finden unsere alten Blockflöten. Eine der berühmtesten ist eine Sopran in Ebenholz von Thomas Boekhout (Amsterdam, ca. 1700), die auch mehrfach kopiert worden ist. Eine Buchsbaum-Alt von I. W. Oberlender und eine phantasievoll geschnitzte Elfenbein-Alt von I. B. Gahn stammen beide aus dem Nürnberg des 18. Jahrhunderts. Diese Stadt, ein historisches Zentrum für die Herstellung von Blasinstrumenten, ist auch die Heimat unserer Pflaumenholz-Blockflöten, offensichtlich von H. F. Kynseker (vgl. die Instrumente des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg). Wir haben eine Sopran-, eine Alt- und eine Tenorblockflöte mit seiner Marke, aber es ist leider nicht sicher, ob sie wirklich authentisch sind. Wie von anderen Instrumenten haben wir auch von ihnen technische Zeichnungen und Röntgenfotos angefertigt, so daß sie mit Exemplaren in anderen Sammlungen verglichen

werden können. Eine seltene Buchsbaum-Altflöte von Joseph Bradbury (ca. 1700) repräsentiert die charakteristisch englische Tradition, während eine Doppelflöte (*flûte d'accord*) aus Buchsbaum von Ulrich Ammann (Toggenburg/Schweiz, spätes 18., frühes 19. Jh.) an die geometrisch geschnitzte *dvojnice* osteuropäischer Länder erinnert. Unter unseren vielen Holzblasinstrumenten der europäischen Folklore sind viele Flöten, Schalmeien und klarinettenähnliche Instrumente aus Jugoslawien, gebaut in den 1930er Jahren. Ihre Herstellung und Verwendung ist in Fotografien und Interviews dokumentiert, die in unserer Bibliothek verwahrt sind.

Unter unseren Klarinetten sollen nur einige erwähnt werden, die meist aus dem 19. Jahrhundert stammen, als die Klarinettenfamilie sowohl als Kammermusikinstrumente sich voll durchgesetzt hatte als auch Bestandteil jeder Kapelle und jeden Orchesters war. Unter den hohen Klarinetten befinden sich Exemplare in F (5 Klappen, Boisselot aîné, Montpellier), Es (10 Klappen, J. S. Stengel, Bayreuth) und G (1 Klappe, C. Mathieu, Paris). Eine schöne Alt in F mit 13 Klappen (A. Knochenhauer, Berlin) stammt auch aus dem 19. Jahrhundert. Eine Elfenbeinklarinette von Charles Sax ragt wegen ihres prächtigen Äußeren hervor; sie ist 1831 datiert und trägt das eingravierte Wappen und die Devise der belgischen königlichen Familie. Ihre 13 Klappen haben die Form von Löwenköpfen. Eine unserer frühesten Klarinetten gehört zur englischen Schule, ein fünfklappiges Buchsbaumexemplar von John Hale (nach 1784). An alten Bassetthörnern, einer Spezialität deutscher und österreichischer Hersteller, sind schöne Exemplare vorhanden von J. Seidel (Buchsbaum, 17 Klappen, Mainz, 19. Jh.), Simon Unglerth (Buchsbaum, 8 Klappen, Laybach, spätes 18. Jh.), Fischer (Buchsbaum und Messing, 15 Klappen, Eger, Mitte 18. Jh.), J. G. Freyer (Buchsbaum und Messing, 9 Klappen, Potsdam, ca. 1775) und anderen. Weniger bekannt sind die Baßklarinetten italienischer Hersteller. Ein geschnitztes fünfklappiges Exemplar aus Olive von Nicola Papalini, Italien, um 1810, zeigt, wie dieser Hersteller versucht hat, die tiefer gelegenen Grifflöcher in bequeme Reichweite zu bringen; die sich daraus ergebende Form ist amüsant, muß aber unbequem herzustellen und zu halten gewesen sein. Der Glicibarifono, erfunden von Catterino Catterini um 1838, ist eine Baßklarinette in Fagottform, jetzt auch veraltet; unserer von einem unbekannten Hersteller zeigt viele Änderungen an den Klappen, was vermuten läßt, daß die ursprüngliche Form nicht vollkommen war. Eine moderne Lösung des Problems, diese großen Klarinetten zu bauen, kann man an einem B-Kontrabaß des späten 19. Jahrhunderts mit 13 Klappen sehen, erfunden von Fontaine-Besson in Paris und hergestellt auch in London.

Die Oboen-Familie ist bei uns besonders gut vertreten, wobei zwei Buchsbaum-Exemplare von Jacob Denner die bedeutendsten sind. Diese dreiklappigen Oboen sind von modernen Herstellern kopiert worden, und Zeichnungen und Röntgenfotos sind für Studienzwecke vorhanden. Andere schöne Oboen in der Sammlung sind die

Klarinetteninstrumente im Besitz des Metropolitan Museum of Art, New York. Links: Bassetthorn aus der Werkstatt J. G. Freyer, Potsdam, 18. Jahrhundert; rechts: italienische Baßklarinette, frühes 19. Jahrhundert

von Hendrik Richters, J. H. Grenser, H. C. Tölcke, Paul Hippolyte Camus, Valentin Metzler, C. Lesti, Theodore Berteling u. a.; sie zeigen einen weiten Bereich europäischer und amerikanischer Tradition. Eine schöne dreiklappige Elfenbein-Oboe aus dem 18. Jahrhundert trägt eine Herstellermarke, die nicht zu entziffern ist; Form und Ton des Instruments lassen auf holländischen Ursprung schließen. Andere Oboentypen reichen von einem Heckel-Modell, das die Klappen-Technologie des 19. Jahrhunderts veranschaulicht, zu einfacheren Volkstypen wie den *Hautbois de Poitou*.

An seltenen Oboen in alter Stimmung, die hier zu finden sind, gibt es eine zweiklappige Oboe d'amore aus Ahorn von Poerschmann (Leipzig ca. 1725), sehr geeignet für die Musik von Bach. An Englischhörnern sind zu nennen solche von Hammig jr. (Wien, spätes 18. Jh.), Grassi (Mailand, 18. Jh.), Fornari (Venedig, 1832) und eine Oboe da caccia aus dem 18. Jahrhundert von H. C. Strisch oder Strisce, vielleicht einem deutschen oder polnischen Hersteller. Darüber hinaus gibt es einen ungewöhnlichen Tenor Vox Humana von William Maurice Cahusac (London, frühes 19. Jahrhundert).

Das Museum zeigt auch eine Mannigfaltigkeit an nationalen Stilen von Fagotten vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Ein Ahorn-Fagott aus der Mitte des 18. Jahrhunderts mit kugelförmigem Messingschallstück wurde wahrscheinlich für die Verwendung in einer Schweizer Kirche hergestellt; es trägt die gut bekannte, aber mysteriöse Marke I·IR. Das einzige bekannte Exemplar eines Militärfagotts von Galander (erfunden in Paris 1853), genannt das Galandronome, befindet sich in unserer Sammlung; es hat 20 Klappen und steht in B. Ebenfalls aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammt ein Kontrafagott aus Ahorn und Messing des Wiener Herstellers J. T. Uhlmann, des ersten einer bedeutenden Familie von Blasinstrumentenherstellern in dieser Stadt. Das späteste Fagott ist eins aus Ahorn im Ebenholz-Look von Wilhelm Heckel, gebaut 1932 nach dem Entwurf eines New Yorker Musikers. Heckel betrachtete dieses als das komplizierteste Fagott, das er je gemacht hat; es kombiniert die Systeme Almenräder und Boehm und erregte Sensation, als es zuerst zu sehen war.

Interessant auch wegen seines Klappensystems ist ein siebenklappiges Ahorn-Fagott von Baumann (Paris, ca. 1815) mit Messingbeschlägen im Empire-Stil und einem von C. H. Felix 1813 erfundenen Mechanismus; dieses Fagott hat einen Extraflügel für Verwendung in tiefer Stimmung. Der amerikanische Holzblasinstrumentenmacher J. Meacham ist in unserer Sammlung durch ein vierklappiges Fagott aus geflammtem Ahorn vertreten, das in Albany, N. Y., um 1815 gebaut wurde. Doch bedeutender ist ein vierklappiges Buchsbaum-Fagott von I. Scherer aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Dieser bekannte Hersteller, von dem man bisher annahm, er habe in Paris gearbeitet, scheint in Wirklichkeit in Butzbach gelebt zu haben; jedenfalls ist der Name dieser deutschen Stadt auf dem Stiefel des Fagotts eingestempelt.

Wo nur möglich, versucht unsere Sammlung ganze Instrumentenfamilien vorzustellen. Saxophone – von französischen Herstellern und auch vom Erfinder Sax selbst – besonders beliebt in diesem Land für Jazz und Reklame, werden in Größen vom Sopran bis zum Bariton gezeigt. Das Sarrusophon, das sich nie als Orchesterinstrument durchgesetzt hat, ist vom Sopran bis zum Baß vertreten.

In den ersten Anfängen unserer Sammlung wurden vielfach Reproduktionen alter Holzblasinstrumente gezeigt. Inzwischen konnten diese aber nach und nach durch authentische Exemplare ersetzt werden. Doch in den letzten Jahren sind selbst einige dieser Reproduktionen wertvoll geworden als Zeugnisse für das Wiedererwachen des Interesses an historischen Holzblasinstrumenten. Wir hoffen, daß künftige Ankäufe die Sammlung noch weiter bereichern und daß die Ausstellungen und die von uns herausgegebenen Checklisten und Zeichnungen Hersteller und Spieler ermuntern werden, ihr Wissen an unseren „Schätzen" zu bereichern.

Deutsch von Hermann Moeck

Lyndesay G. Langwill

Ein besonderes Nachschlagewerk – dieser Art heutzutage eine seltene Leistung – ist in verhältnismäßig kurzer Zeit das Standardwerk auf seinem Gebiet geworden: Immer wenn es gilt, den Hersteller eines Blasinstruments zu identifizieren, ist der schnellste und oft auch der einzig mögliche Weg der des „schlag nach im Langwill". In der relativ jungen Blasinstrumentenkunde hat Lyndesay Langwills „Index of Musical Wind Instrument Makers" mit seiner alphabetischen Aufzählung von über 5000 Herstellern eine wirkliche Lücke geschlossen. So schreibt z. B. Dr. van der Meer aus Nürnberg, „seit seinem Erscheinen ist kaum ein Tag meiner Tätigkeit als Museumskurator vergangen, an dem ich ihn nicht zu Rate gezogen hätte". Darüber hinaus ist besonders auch zu würdigen, daß sein Autor auch die Drucklegung und den Vertrieb des Buches in eigener Regie macht, und dies alles nur als „Hobby" neben seiner beruflichen Tätigkeit als Buchprüfer (wir würden sagen „Steuerberater"). Lyndesay G. Langwill ist einer aus der Reihe bemerkenswerter begeisterter britischer Amateure, die durch ihre Forschung bedeutende Beiträge zur Musikinstrumentenkunde geleistet haben. Neben seinem „Index" ist er auch bekannt durch sein Buch über das Fagott: Dieses Instrument fesselte ihn von jeher, und vom Fagott her kam er auch zu seinem umfangreichen und schwierigen Vorhaben, ein Lexikon aller Blasinstrumentenhersteller zusammenzustellen.

Lyndesay G. Langwill, Jahrgang 1897, ist Schotte, geboren und geblieben in Edinburgh, dem „Athen des Nordens" in seiner schönen Lage und mit seiner vorwiegend aus dem 18. Jahrhundert stammenden Architektur. Langwills Vater hatte dort ein Buchprüfungsbüro, in das Sohn Lyndesay nach Beendigung seiner Studien gleich eintrat und es später selbst übernahm. Er war zeit seines Lebens ein eifriger Musikant, zunächst auf dem Cello, womit er auch in den örtlichen Liebhaberorchestern mitwirkte. In seinen dreißiger Jahren erwarb er dann ein französisches Fagott, auf dem er nicht nur ein tüchtiger Spieler wurde, sondern das

Foto Kinghorn, Edinburgh

auch sein historisches Interesse am Fagott weckte. Das einzige Werk, das er damals über die Geschichte des Fagotts finden konnte, war „Der Fagott" in der veränderten Fassung, die Wilhelm Heckel 1931 nach dem 1899 erschienenen Büchlein seines Vaters gerade herausgegeben hatte. Nachdem seine Bemühungen, dieses Buch übersetzen zu lassen, erfolglos waren, versuchte Langwill, sich mit Hilfe von Wörterbüchern soviel Deutschkenntnisse beizubringen, um diese Übersetzung selbst zu machen. Nach Abschluß dieser Arbeit schickte er eine Kopie an Heckel, der ihn daraufhin zu einem Besuch in Biebrich einlud. Langwill besichtigte nicht nur die Werkstätten dort, sondern studierte und photographierte auch die schöne Heckelsche Sammlung alter Fagotte. (Er blieb aber trotz der bis zu Heckels Tod 1952 währenden Freundschaft als Spieler seinem Buffet-Fagott und -Kontrafagott treu.)

Des weiteren übersetzte Langwill auch andere Schriften über die Geschichte von Blasinstrumenten ins Englische, so u. a. von Euting, Halbe und vielen anderen. Er begann auch, ein Fotoarchiv aller ihm damals bekannten historischen Fagotte in öffentlichen (so Leipzig, Wien, Berlin, Nürnberg, München, Den Haag u. a.) und privaten Sammlun-

gen anzulegen und trug auch alles museale und kommerzielle Katalogmaterial zu diesem Thema zusammen einschließlich Originalausgaben von Mersenne und Bonnani und Schriften von Abrahame und Almenräder. Seine Musikinstrumentensammlung enthält mehrere frühere Fagotte und – aus dem Besitz der englischen Musikantenfamilie Wesley – eine interessante anonyme Oboe, die einst Mozart gehört haben soll.

In der Absicht, ein vollständiges Verzeichnis aller bekannten Fagotthersteller zusammenzustellen, setzte Langwill eine Liste mit einigen 40 Herstellern in Umlauf an jeden, von dem er glaubte, er könne vielleicht etwas dazu beitragen. Viele derer nun, die antworteten, bedauerten ausdrücklich, daß er solche Nachforschungen nur auf Fagotthersteller beschränkte, denn es fehle überhaupt ein Verzeichnis von Blasinstrumentenherstellern, während es Lexika über Saiteninstrumentenmacher genügend gäbe. Ernst Euting hatte als Anhang zu seiner Dissertation von 1899 „Zur Geschichte der Blasinstrumente" eine Liste zusammengestellt, die 600 Hersteller umfaßte, aber nie veröffentlich worden war. Daher beschloß Langwill, seine Nachforschungen auf alle Blasinstrumentenmacher auszudehnen und die Daten in einer Kartei zusammenzutragen, wobei ihm seine beruflichen Erfahrungen zugute kamen. Bis Kriegsende hatte er dann eine Liste mit über 1500 Herstellern zusammen, die er an seine Hobby-Freunde verschickte. 1959 umfaßte diese Liste 3000 Namen, und er beschloß, sie – mit Hilfe eines Stiftungsdarlehens – bei einem ortsansässigen Drucker in 500 Exemplaren drucken zu lassen. Bei allen Auflagen des Werkes überwachte Langwill die Herstellung selbst, er lieferte die Bestellungen auch selbst aus. Zwei Jahre später war eine 2. Auflage erforderlich; drei weitere revidierte folgten, jede umfangreicher und besser als die vorangegangene, insgesamt 4200 Exemplare.

Langwills Index führt nicht nur die Hersteller mit Namen, Zeit und Ort an, sondern auch den Verbleib ihrer erhalten gebliebenen Instrumente und enthält außerdem bibliographische Zusammenstellungen und Illustrationen. Ihrer Natur nach kann eine solche Liste nie vollständig sein, und die höfliche Bitte des Autors um Berichtigung und Ergänzung hat ein allenthalben dankbares Echo gefunden: Sammler aus aller Welt senden ihm Angaben über ihre Stücke, und Liebhaberkollegen wie Günter Hart aus Peine oder Karl Ventzke aus Düren und professionelle Museumskuratoren teilen gern mit ihm ihr Wissen über Instrumentenmacher und deren Wirkungsstätten.

In der Zwischenzeit wurden aber auch Fagottforschungen nicht vernachlässigt. Eine gekürzte Fassung seiner Heckel-Übersetzung wurde 1940 vom amerikanischen Journal of Musicology gedruckt. Abgesehen von einigen kleineren Artikeln ergab sich 1939 die erste Gelegenheit, seine Forschungen einem größeren Publikum bekanntzumachen mit einem Vortrag „Das Fagott, sein Ursprung und seine Entwicklung" vor der Royal Musical Association, gefolgt drei Jahre später von einem solchen über das Kontrafagott. Diese Vorträge waren die Basis seines Buches „The Bassoon and Contrabassoon" (London 1965, 270 Seiten), das eine Zusammenfassung des wichtigsten geschichtlichen Quellenmaterials, Angaben über Hersteller und eine Übersicht über Fagottkompositionen enthält. Dieses Buch wurde vom Londoner Ernest Benn Verlag für die berühmte Monographienserie „Instruments of the Orchestra" in Auftrag gegeben und ist ebenfalls zu einem Standardwerk geworden.

1965 weitete Langwill seine Forschungen als Mithelfer eines befreundeten Geistlichen aus, dem gegenüber er sich bereit erklärte, an einem Buch über die in englischen Kirchen im 18. und 19. Jahrhundert verwendeten Drehorgeln, die sogenannten *barrelorgans*, mitzuwirken. Als sein Mitautor kurz danach starb, vollendete Langwill das Buch nicht nur, sondern gab auch noch zwei weitere neue Auflagen heraus.

1946 gehörte Langwill auch zu der ausgewählten Gruppe von Enthusiasten, die die Galpin Society gründeten, so genannt nach dem damals gerade verstorbenen Pfarrer „Canon" Francis William Galpin, dem Pionier der Musikinstrumentenforschung in England. Er war deren ehrenamtlicher Schatzmeister bis 1968. – 1956 erschienen auch seine Artikel über das Fagott und anderes in der 5. Auflage von „Grove's Dictionary of Music & Musicians".

Doch Langwills Interesse erschöpfte sich nicht auf dem Gebiet der Musik, viel Aktivität hat er auch dem Tierschutz zugewandt. Von 1924 bis 1967 war er Sekretär und Schatzmeister der

„Scottish Society for the Prevention of Cruelty to Animals" und ist heute noch Vizepräsident der in Zürich gegründeten „Weltföderation für Tierschutz", nachdem er zwei Jahre lang deren Präsident war. Für diese Dienste erhielt er den OBE (Order of British Empire), und 1964 verlieh ihm die Universität Edinburgh den Grad eines Master of Arts ehrenhalber für seine musikwissenschaftlichen Leistungen.

1967 zog er sich offiziell aus dem Berufsleben zurück, hat aber noch einige private Klienten beibehalten. Sein einziger Sohn ist als Soldat im Kriege gefallen. Nach 53jähriger Ehe verlor er seine erste Frau und heiratete 1977 wieder, doch seine zweite Frau starb schon 18 Monate später. In einem Alter, wo die meisten ruhig dahinleben, ist Lyndesay Langwill noch immer sehr aktiv. 1978 besuchte er – zum erstenmal – die USA, um vor der American Musical Instrument Society in Yale einen Vortrag zu halten. Er spielt noch Fagott und Kontrafagott in Liebhaberensembles. Am allerwichtigsten aber: Er bereitet z. Z. eine weitere Auflage seines Index vor, nachdem er alle Exemplare der letzten Auflage verkauft hat. Diese 6. Auflage, erweitert auf 340 Seiten, für die Dr. Dieter Krickeberg vom Berliner Museum ein enthusiastisches Vorwort schrieb, wird die vielen Ergänzungen und Korrekturen enthalten, die er ständig aus aller Welt bekommt. Der Redaktionsschluß für diese neue Auflage ist Ostern 1980, und ein Prospekt, in dem um Bestellungen geworben wird, wird demnächst verschickt. TIBIA hat ihn dieser Nummer beigelegt. Die diversen Pflichten, die mit der Drucklegung dieses Bandes verbunden sind und mit der Versendung an die Abonnenten, werden Lyndesay Langwill – und das hoffen seine vielen Freunde – sicher für viele weitere Jahre beschäftigen. *William Waterhouse*

Deutsch: Hermann Moeck

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

'Ieorg 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 ODD, England

Schweizerische Tonkünstlerpreisträger stellen sich vor

Im zweiten Studiokonzert von Radio Basel wurden die Gewinner des Solistenpreises des Schweizerischen Tonkünstlervereins von 1978 und 79 vorgestellt: Roland Perrenoud, Oboe und Jürg Lüthy, Klavier, die sich in den Konzertabend teilten.

Der uns an dieser Stelle besonders interessierende Roland Perrenoud wurde 1949 in La-Chaux-de-Fonds geboren. Er studierte zunächst am dortigen Konservatorium bei Edgar Shann. Nach erworbenem Lehrdiplom setzte er seine Ausbildung bei Heinz Holliger an der Freiburger Musikhochschule fort und schloß im Jahre 1974 seine Studien mit Auszeichnung ab. Von 1975–78 war Perrenoud Solo-Oboist beim Philharmonischen Orchester des Niederländischen Rundfunks Hilversum. Er lebt und lehrt zur Zeit in Genf.

Perrenoud hatte seinen Programmteil klug zusammengestellt. Etwa eine Stunde stand ihm zur Verfügung, um sein Können unter Beweis zu stellen. Und so wurden zwei Werke aus dem Jahre 1962, die Sonate von Francis Poulenc und Jacques Wildbergers Rondeau für Oboe solo, von zwei Werken des 19. Jahrhunderts eingerahmt, den drei Romanzen von Robert Schumann und einem Capriccio in f-moll des vor allem als Opernkomponist bekannten Italieners Amilcare Ponchielli (1834–1886).

Bereits in den poetischen Schumann-Stücken erfreute der wunderbar geschmeidige Oboenton Perrenouds, dessen Schönheit in der klangsinnlichen Sonate Poulencs an Farbgebung noch gewann, am Klavier umsichtig und einfühlsam begleitet von Fredy Felgenhauer. Zu diesem an den neoklassizistischen Stil Strawinskys erinnernden Stück bildete Jacques Wildbergers Rondeau für Oboe solo den rechten Kontrast. Hier konnte Perrenoud seine Freiburger Schule nicht verleugnen. Mit allen Wassern gewaschen bestand er dieses glasklare, mit allen modernen Raffinessen gespickte Stück. Der Eindruck der enormen technischen Leistung überwog hier den Aussagewert des Werkes. – Zum Abschluß Ponchiellis Capriccio f-moll, ein herrlich flaches, opernhaft glänzendes Bravourstück, teils arienhaft, teils halsbrecherisch virtuos. Noch einmal zeigte Perrenoud sein großes Können und wurde belohnt mit Bravorufen und herzlichem Applaus. – *gel*

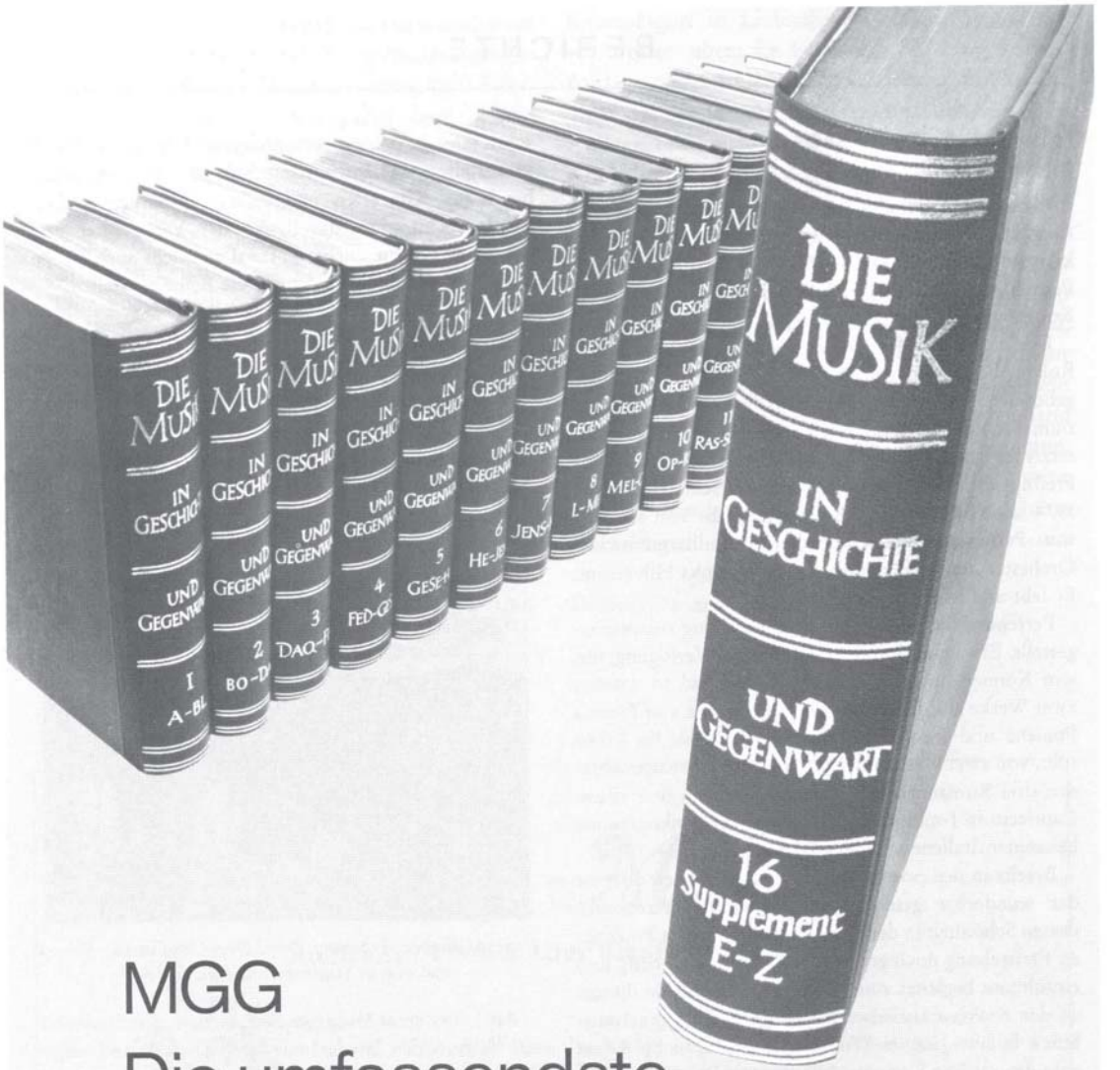
„Musikalischer Herbst" auch in Löwen

Die Musikhochschule der belgischen Stadt Löwen, das Lemmens Institut, konnte im Herbst 1979 auf hundert Jahre ihres Bestehens zurückblicken. Aus diesem Anlaß veranstaltete das Institut musikalische Festtage, bestehend aus Konzerten und Lehrveranstaltungen. Der Erfolg rechtfertigte das Risiko der Veranstalter und ermutigte sie, ein solches Festival vielleicht auch in den kommenden Jahren wieder auf die Beine zu stellen.

Unermüdlicher Arbeiter: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck (mit einem Studenten in Löwen 1979)

Als Leiter eines Meisterkursus, zu dem sich Studenten aus Belgien, den Niederlanden und Deutschland eingeschrieben hatten, hatte das Lemmens Institut einen Grandseigneur des Flötenspiels ins herbstliche Flandern eingeladen – Gustav Scheck. Mit anscheinend unerschöpflicher Intensität arbeitete er mit den Teilnehmern nicht nur am Hauptthema der Woche – „Das Flötenwerk Johann Sebastian Bachs" –, sondern behandelte ausgiebig auch technische und vor allem tonliche Probleme. Als die Studenten schon vor dem harten Arbeitstempo zu kapitulieren drohten, konnte Scheck es sich noch erlauben, abends in einem hinreißenden Vortrag das Thema „Die Flöte im Werk Bachs und seiner europäischen Zeitgenossen" abzuhandeln und anschließend ein einstündiges Konzert zu spielen . . .

Die Professoren Lenski und Dombrecht betreuten das Gebiet der klassischen Kammermusik, und das Amphion Ensemble eröffnete die Woche mit einem Konzert in



MGG

Die umfassendste Musikenzyklopädie der Welt jetzt vollständig

Bärenreiter

gewohnter Delikatesse. Der „Musikalische Herbst Löwen 1979" endete mit Darbietungen der Teilnehmer, zusammengefaßt in einem Programm mit Flötenwerken von Bach und klassischer Kammermusik. *k. l.*

Flötisten-Schwemme

Bemerkungen zum ARD-Wettbewerb 1979

Massenandrang von Schülern und Unterricht-Suchenden kennt heute jeder Flötenlehrer; bei Probespielen in den Orchestern sind 60 und mehr Bewerbungen keine Seltenheit, und nun überschwemmt ein wahrer Massenansturm auch die Wettbewerbe.

Beim 28. Internationalen Musikwettbewerb der ARD 1979 in München lag die Zahl der Anmeldungen für Flöte mit 137 so hoch, daß man sich – verständlich, aber auch fragwürdig – entschloß, den Anmeldeschluß nachträglich vorzuverlegen. Es erschienen dann 104 Flötisten aus 17 Ländern, die im 1. Durchgang 104mal das Konzert von J. Ibert auswendig spielten, was gleichzeitig eine wahre „Marathon-Leistung" für die Jury bedeutete, aber natürlich eine gute Handhabe zum notwendig raschen Trennen von „Spreu und Weizen" gab. Immerhin blieben danach noch 20 Spieler im Rennen. Ihnen stand im 2. Durchgang eine Vielseitigkeitsprüfung Barock – Romantik – Moderne bevor. Insgesamt bewegte man sich nun schon auf sehr hohem Niveau, gleichzeitig zeichnete sich ein Trend ab, der technische Perfektion an die erste Stelle rückte; weit abgeschlagen blieben dahinter persönliche musikalische Gestaltung, Ausdruckskraft, Tempogefühl oder gar stilistische Kenntnisse zurück. Das betraf am wenigsten die modernen Kompositionen, wo der Vortrag meist eindeutig vorgeschrieben ist. Hier konnte man beachtliche Leistungen hören. Auf dem Weg zurück in frühere Epochen fiel die Leistungskurve immer stärker ab bis zu recht unprofilierten Darbietungen bei der Interpretation der Bach-Sonaten, wo auch einige sonst gute Bläser versagten. Grotesk etwa, wieviele verschiedene Versionen vom 2. Satz der h-moll-Sonate von Bach hier geboten wurden: die Skala reichte vom Charakter des Satzes, etwa einem pathetischen Adagio, über Tempowechsel (5. Takt!) bis zu den bekannt berüchtigten Vorschlägen. Sicher gibt es häufig nicht nur eine „richtige", aber, wie man hören konnte, leider eine Vielzahl bestimmt falscher Ausführungsmöglichkeiten.

Unter den 104 Teilnehmern aus 17 Ländern stellten die 29 Japaner (28%) das mit Abstand größte Kontingent vor der Bundesrepublik Deutschland mit 14 (13,5%), Frankreich und USA mit je 11 (10,6%). Im Hinblick auf die Qualität ergibt sich ein noch günstigeres Bild: 1. Durchgang: 29 Japaner = 28%; 2. Durchgang: 7 Japaner = 35%; 3. Durchgang: 2 Japaner = 40%; Orchesterprüfung: 2 Japaner = 50% = zwei 3. Preise.

Worin mag diese offensichtliche Überlegenheit der Japaner begründet sein? Sicherlich nicht in der Art der Ausbildung, denn mit Ausnahme von vier Spielern studierten alle in Europa, also vielfach bei den gleichen Lehrern wie die Europäer. Die Gründe dürften vielfältig sein, ich möchte nur einige mögliche anführen:

- Japan als Land mit alter Flöten-Tradition, daher großes Angebot, starke Konkurrenz.
- Die im Ausland studierenden Japaner stellen schon eine Auslese dar (Stipendienvergabe).
- Die Ausnahme-Situation der in der Fremde Studierenden (Musik als Verständigungsbasis, Mangel an Ablenkung).
- Starkes Einfühlungsvermögen.
- Nicht zuletzt aber wohl der schon fast sprichwörtliche Fleiß und die starke Konzentrationsfähigkeit.

Jedenfalls sprechen die Zahlen für sich, wenn man vergleicht, daß Frankreich (auch ein traditionelles Flötenland!) mit 3, die Bundesrepublik mit 2 Teilnehmern nur noch im 2. Durchgang vertreten waren. Die „Elf" aus den USA schied nach dem 1. Durchgang ganz aus, während von den (für ein Ostblockland erfreulich zahlreich erschienenen) 8 Ungarn immerhin zwei den 2. Durchgang erreichten. Im 3. Durchgang konnten sich neben den drei Preisträgern noch Arife Gülşen Tatu aus der Türkei und die Neuseeländerin Marya Martin behaupten. Letztere zeigte eine vorbildliche Fingertechnik mit extrem kleinen Bewegungen, hatte aber leider in der anschließenden Orchesterprüfung große Schwierigkeiten mit der Intonation. Die japanischen Preisträger Shigenori Kudo und Hideaki Sakai, die beide mit einem 3. Preis ausgezeichnet wurden, zeigten bei Mozarts G-dur-Konzert sehr verschiedenartige Temperamente. Kudo, der in Paris studierte, blies sehr expressiv, vielleicht doch etwas zu ausladend. Sakai, aus Detmold kommend, bevorzugte in seiner sehr ausgeglichenen Interpretation mehr das klassische Ebenmaß. Die Jugoslawin Irena Krstić-Grafenauer, Soloflötistin des Symphonie-Orchesters des Bayerischen Rundfunks, die den 2. Preis erringen konnte, spielte das Mozart-Konzert mit bewundernswerter technischer Meisterschaft, sehr ausgeglichener schöner Tongebung und einwandfreier Intonation, auch bei den gefürchteten tiefen Tönen. An diesem hohen technischen Niveau gemessen fiel meinem Empfinden nach die persönliche interpretatorische Leistung doch ein wenig ab. Zwar bestach ihre durchweg sehr natürliche Musikalität, dabei ließen aber die Farbigkeit der Tongebung, Feinheiten des Ausdrucks (ich denke z. B. an das Umschlagen der Stimmung bei Eintritt des herrlichen e-moll-Seitenthemas im Rondo) und die Temponahme in den Ecksätzen durchaus noch Wünsche offen. In diesem gewissen Ungleichgewicht mag die Juryentscheidung auf Vergabe „nur" eines 2. Preises begründet sein, die heftig diskutiert und in der Presse als Fehlurteil apostrophiert

Foto Hans Grimm, München

Irena Krstić-Grafenauer

wurde. Ich glaube, beim Rang dieser Jury, die sich aus international führenden Künstlern zusammensetzte, verbietet sich ein solcher Vorwurf. Subjektiv hat sicher jeder von ihnen seine Wertungen nach bestem Wissen und Gewissen abgegeben. Natürlich ergeben sehr gegensätzliche Punktwertungen im Schnitt ein Mittelmaß, was aber andererseits einseitige Über- oder Unterbewertungen verhindert. Eine objektive Wertung kann es in der Musik nicht geben.

Vielleicht zeitigt aber selbst hier bei den Preisträgern der schon erwähnte Trend zu einer möglichst makellosen, perfektionierten, vorrangigen Technik – in der Reihenfolge zuerst Technik, dann musikalische Gestaltung – erste Anzeichen negativer Auswirkungen. Gewiß, das sind Zeichen der Zeit; allgemeine Technisierung, Rundfunk und Schallplatte tun das ihre dazu, diese Entwicklung zu fördern. In den Jahren nach dem 2. Weltkrieg wurde der Ruf nach mehr Technik im Bereich der nachschaffenden Musiker laut, und das war damals notwendig, um den Anschluß an das internationale Niveau zu finden, das ist gleichermaßen auch heute und morgen von entscheidender Wichtigkeit – ohne ein Höchstmaß an Technik geht es nicht. Sie sollte aber immer eine dienende Rolle spielen, sich unterordnen unter das, was das innere Ohr vorgibt. Demgemäß könnte ich mir eine verstärkte, frühzeitige Schulung dessen vorstellen, was Martienssen den schöpferischen Klangwillen nennt. An ihm sollte sich Technik orientieren und könnte in seinem Gefolge sogar noch wachsen und ihren eigentlichen Sinn erfüllen.

Konrad Hampe

Die Flöte

Musikinstrumentenausstellung und Konzertreihe im Kulturzentrum Herne vom 6.–9. 12. 1979

Unter der Schirmherrschaft des nordrhein-westfälischen Kultusministers veranstaltete die Stadt Herne in ihrem Kulturzentrum zum vierten Male eine Musikinstrumentenausstellung in Verbindung mit Konzerten namhafter Interpreten der betreffenden Instrumente. Offenbar traf das Thema „Die Flöte" einen Hauptnerv, denn obgleich die vorausgegangenen Veranstaltungen sich schon einer kontinuierlich wachsenden Beliebtheit erfreut und weit über die Grenzen des Ruhrgebietes hinaus Beachtung gefunden hatten, dürften die Initiatoren kaum mit einem derartigen Interesse und Andrang des Publikums gerechnet haben. Nicht nur, daß die Konzerte wochenlang im voraus ausverkauft waren, auch die Ausstellung der 36 in- und ausländischen Werkstätten mit Holzblasinstrumenten der Renaisscance- und Barockzeit – im Mittelpunkt natürlich Block- und Traversflöten – war ständig überfüllt, ebenso der Raum, in dem die einzelnen Hersteller, die zum Teil sogar aus Übersee gekommen waren, ihre Instrumente vorführen konnten. Das größtenteils professionelle Publikum machte ausführlich Gebrauch von der Möglichkeit, die Instrumente der vielen ausländischen Hersteller – aus Dänemark, England, Frankreich, Holland, Israel, Japan, Österreich, der Schweiz und den USA – kennenzulernen und mit bereits bekannten Produkten zu vergleichen. Auffallend war die Vorliebe für Instrumente in alter Stimmung, die

Ein Begriff für die Musikwelt

musik_riedel

Noten
Schallplatten
Musikbücher
Antiquariat
Musikinstrumente

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

Foto: Kulturamt der Stadt Herne

Trio (v. l.) Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, Anner Bylsma

von fast allen Ausstellern angeboten wurden, sowie für Instrumente der Renaissancezeit und für aparte Besonderheiten wie Sixth Flute und Voice-Flute. Auch hier eine große Spannweite von kostbaren handgemachten und reich verzierten Instrumenten aus edelsten Materialien bis zur Plastik-„Kopie" eines Renaissance-Rankettes.

Nach der Eröffnung durch den Kulturdezernenten Stadtdirektor Hengelhaupt gab „Altmeister" Ferdinand Conrad aus persönlicher Sicht einen Überblick über die Geschichte der Blockflöte seit ihrer Wiederentdeckung, erinnerte an die endlosen, bis in die dreißiger Jahre andauernden Diskussionen über die Grundstimmung; an die unterschiedlichen Ausgangspunkte in Deutschland und England, wo von Anfang an, ohne Umwege über weltanschauliche Probleme, aufführungspraktische Fragen im Mittelpunkt gestanden hatten; an die ersten Instrumentenbauer, die schon erkannt hatten, daß nur möglichst exakte Kopien zum besten klanglichen Ergebnis führen. Ergänzt wurden die umfangreichen Ausführungen mit Beispielen auf Instrumenten aus der Entwicklungszeit.

Das Abendkonzert mit Frans Brüggen, Gustav Leonhardt und Anner Bylsma machte die Spannweite deutlich, deren die Blockflöte fähig ist – vom pädagogischen Instrument einerseits bis zum subtilen Klangwerkzeug, so „ein guter Meister drüber kömpt". Wenn man davon absieht, daß die Tempi zuweilen bis an die Grenze des Möglichen getrieben schienen, war alles perfekt: der Klang der Instrumente, das Zusammenspiel, die artikulationsmäßigen Raffinessen, die atemberaubenden Auszierungen vor allem der Sonaten des frühen 17. Jahrhunderts (Fontana, Pesenti, Castello). Bewunderungswürdig das

Das Ensemble Odhecaton Leitung Ludolf Lützen

Foto: Kulturamt der Stadt Herne

Foto: Kulturamt der Stadt Herne

Kulturdezernent Stadtdirekor Hengelhaupt (2. v. r.), Herne, im Gespräch mit Ausstellern

Continuo-Spiel von Anner Bylsma, der als Solist mit der G-Dur-Suite von Joh. Seb. Bach zu wahren Begeisterungsstürmen hinriß.

Eine völlig andere Art des Musizierens bot das Wiener Blockflötenensemble unter der Leitung von Hans Maria Kneihs. In der oftmals erprobten Form des „Offenen Konzertes" sollte dem Publikum die Möglichkeit eingeräumt werden, eine Programmauswahl nach seinen eigenen Wünschen zu treffen, wobei allerdings die Diskussion so viel Zeit in Anspruch nahm, daß man sich fragte, ob diese Zeit nicht besser hätte genutzt werden können, zum Ensemblespiel z. B. auf den so bestechend schön klingenden Renaissance-Kopien von Bob Marvin. Hier liegt die Stärke des Ensembles – in der lebendigen Wiedergabe der Consortmusik, die überwiegend im Achtfuß-Register dargeboten wurde, wobei trotz guter linearer Zeichnung der einzelnen Stimmen immer wieder der verschmelzungsfähige Klang der Instrumente im Vordergrund stand und begeisterte. Schade, daß vom Publikum so viele Solostücke gewünscht wurden (Selbstbestätigung?) und die Diskussion über die Gruppe mit moderner Literatur fachlich nicht qualifiziert war.

Höhepunkt des Kammerkonzertes mit dem Linde-Consort auf Original-Instrumenten war die Bach-Kantate BWV 209 „Non sa che sia dolore", die in Eva Csapò, Sopran, und Hans-Martin Linde, Traversflöte, ebenbürtige Solisten gefunden hatte, die von einem sehr schwebenden Streicherklang getragen wurden. Bezaubernd auch die Zugabe einer Arie für Sopran, Sopranino-Blockflöte und Basso continuo von Thomas Arne. Eine Matinee mit weihnachtlicher Musik der Renaissance, dargeboten vom Kölner Vocal Consort und dem Ensemble Odhecaton unter der Leitung von Ludolf Lützen, faszinierte wohl jeden Zuhörer durch die überaus lebendige Wiedergabe und die außerordentlich vielfältigen Klangfarben des reichen Instrumentariums, das aus Krummhörnern, Renaissance-Travers- und Blockflöten, Gemshornquartett (zauberhaft „O Jesulein zart" im Satz von J. H. Schein), Cornamusen, Sordunen, Pommern- und Dulcian-Quartett, Schalmei, Dudelsäcken, Drehleier, Posaune, Violen, Laute, Harfe, Portativ und Schlagwerk bestand. Die ständig wechselnden Kombinationen und die besonders glückliche Mischung mit den hervorragenden Singstimmen verhalfen den 400 bis 500 Jahre alten Weisen zu einer erstaunlichen Aktualität. Schien kaum noch eine Steigerung möglich, so bildete doch das abschließende Orchesterkonzert der Deutschen Barocksolisten noch einmal einen Glanzpunkt. Der Beifall des Publikums galt allen Solisten gleichermaßen: dem Trompeter Guy Touvron, der mit anscheinend müheloser Brillanz Torellis D-Dur-Konzert blies sowie den schwierigen Part in Bachs 2. Brandenburgischen Konzert (allerdings als einziger auf einem nicht originalen Instrument), dem sympathisch-bescheidenen Barock-Oboisten Helmut Hucke für das d-moll-Marcello-Konzert, den Block- und Traversflötisten Günter Höller und Konrad Hünteler, die sich in der musikantischen Wiedergabe des e-moll-Doppelkonzertes von Telemann selbst übertroffen hatten, sowie allen anderen Mitwirkenden. Miteinbezogen in den allgemeinen Jubel wurde auch der Entschluß des Kulturdezernenten, entgegen anderslautenden Plänen doch den einjährigen Turnus dieser Veranstaltungsreihe beizubehalten, mit der die Stadt Herne Maßstäbe gesetzt hat und zum Anziehungspunkt für Musikliebhaber und Professionelle geworden ist. *Ilse Hechler*

Theorie und Praxis

An den Rahmen der Musikinstrumentenausstellung und Konzertreihe „Die Flöte" der Stadt Herne vom 6. bis 9.12.79 hatte der Bundesverband der deutschen Musikinstrumentenhersteller zwei Seminare gehängt, die aber leider mangels Platzes im „Maritim" im benachbarten Gelsenkirchen stattfinden mußten. Darum war auch das Bemühen, Verbandsfremde aus dem Kreis der in Herne

Anwesenden einzuladen, nicht so recht erfolgreich. Schade.

1. Seminar über Forschungsarbeiten und -ergebnisse der wissenschaftlichen Untersuchung an Blockflöten in der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt in Braunschweig. Referenten: Die Doctores ing. Meyer und Wogram.

In diesem Zusammenhang ist zu nennen die Arbeit des ersteren „Zur Tonhöhenempfindung bei musikalischen Klängen in Abhängigkeit vom Grad der Gehörschulung" (Acustica XLII,4, Stuttgart 1979) und hinsichtlich der verwendeten Apparatur Wogram/Ramm „Ein digitales Meßgerät zur schnellen und genauen Ermittlung von Stimmungsfehlern musikalischer Klänge" (Acustica XXXVI,3, Stuttgart 1976/7). Dazu lasen wir in vorher verteilten Druckschriften:

a) Umfangreiche Hörtests (eine mehr quantitative Untersuchung in Schulklassen ohne qualitative Differenzierung, wie auf Befragen zugegeben wurde), die im Rahmen eines von der Stiftung Volkswagenwerk finanzierten Forschungsvorhabens gewonnen wurden, haben ergeben, daß die Tonhöhenempfindung bei Kindern, die Blockflöte spielen, weitaus präziser und feinstufiger ist, wenn diese Kinder zusätzlich in einem Chor singen. Dieses Ergebnis legt den Schluß nahe, daß im Blockflötenunterricht der Intonation nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet wird, weist aber zugleich auch darauf hin, daß starke zeitliche Schwankungen der Frequenz im Verlauf eines Tones, wie sie durch ungleichmäßiges Anblasen zustandekommen, die Tonhöhe nicht präzise erkennen lassen. Aufgrund dieses Resultates erhebt sich die Frage, welche Konsequenzen sich daraus für die Blockflötenhersteller und vielleicht auch für die Pädagogen ergeben.
b) Da Blockflötenspiel kaum zur Gehörschulung von Jugendlichen beiträgt, wie Messungen gezeigt haben, die Blockflöte jedoch eine starke Abhängigkeit der Tonhöhe vom Anblasdruck aufweist, kann die Erscheinung nur auf mangelnde Sorgfalt beim Unterricht zurückgeführt werden. –

Die Sache mit dem Chorsingen wußte schon Martin Agricola aus Schwiebus (1486–1556), und er hat's in Versen ausgedrückt in seiner „Musica Instrumentalis Deudsch" (Wittenberg 1528). Das drucken wir hier ausdrücklich nochmal komplett ab, um eventuellen „verschobenen" Vorstellungen vorzubeugen. Er schrieb also:

Wiltu ein recht fundament begreiffen
Auff Flöten / Krumhörnern / künstlich pfeiffen
Und auff Zinken / Bomhart / Schalmeyn mit list,
So mercke das volgend zu aller frist.
Wiltu ein recht Fundament vberkomen,
so bringt dir der gesang großen fromen.
Auff den Instrumenten gehts also zu:
Wer den gsang versteht, der mag mit ru
Ynn einem halben Quartal (wenn er vleis thut)
Mehr fassen und lernen ym seinem mut,
Als einer des gesangs vnerfaren
Ynn eim halben iar mag ersparen.
Denn die Musica ist das fundament,
Daraus her flissen alle Instrument.
Darümb schepfft ewren grund aus dieser kunst,
so werdet yhr erlangen große gunst.
Und vbbt euch vleißig auff beyden teylen,
so möcht yhr allerley künst ereylen.
Denn es ist nichts so schwer auff erden
Das nicht mit vleiß erlanget mag werden.

Zurück zum Seminar. Die Vortragenden führten zunächst sehr sinnfällig in die Grundphysik der Blockflöte ein, so u. a.: ein „stimmendes" Instrument sei so beschaffen, daß es von unten nach oben einen gleichmäßig ansteigenden Blasdruck brauche; äußere Temperaturen machen 2,5 Cents pro Grad aus etc. etc. Wie weit aber stimmen mögliche wissenschaftliche „Allgemeingültigkeiten" mit den individuellen Vorstellungen von Künstlern überein? Die Vortragenden sagten es, und es ist ja auch bekannt: vielfach nehmen Künstler Stimmungsmängel mehr in Kauf, als sie zugeben, zugunsten gewisser besonderer Klangvorstellungen. Sie gewöhnen sich sogar mitunter so an diese Instrumente, daß u. U. auch manchmal das genaue Hören darunter leidet (z. B. durch die oft zu tiefen Duodez-Überblastöne). Sie übertragen auch die Gewöhnung an ein bestimmtes Instrument auf die Beurteilung eines anderen, besonders u. a. auch hinsichtlich des „Entfaltungsbereichs" der einzelnen Töne, der zuweilen sowieso nicht unbedingt intonationsfreundlich ist. Hier fiel mir spontan die Bemerkung eines Flötenbauers aus Übersee ein, dessen Instrumente ich in der Ausstellung in Herne probierte: you prove too much the intonation (der alte Streit nach der Präferenz von Klang oder Stimmung).

Die Referenten gingen auch auf zwei aktuelle Arbeiten ein, und zwar auf

> *Niels Bak, A physical and physiological study of blowing technique in recorder playing. In: Aripuc 10, 1976 (Annual Report of the Institute of Phonetics, University of Copenhagen)*

und

> *Ando & Shima, Physical properties of sustained part of the treble recorder tone and its subjective excellence of quality. (Journal of the Japanese Musicological Society, Vol. XXIII, 2 (1977)*

Bei ersterem ist besonders zu vermerken seine Frontstellung gegen die hergebrachte Mundhöhlenresonanztheorie. Die Mundhöhle sei in diesem Sinn kein „angekoppeltes Schwingungssystem", und ihr Einfluß sei höchstens als Druckminderventil mittels Kieferstellung, Lippen und Zunge zu werten, was die Strömung im

Windkanal beeinflussen könne und damit auch die Frequenz. Die beiden Japaner dagegen stellten fest, daß das, was viele Profis schön finden, die schlichten Musikliebhaber noch lange nicht schön, wenn nicht scheußlich finden. Das schien das Stichwort für eine Diskussion zu sein. Eine der Zuhörerinnen ließ ihrem Zorn freien Lauf über das „Hauchen mit Tupf" bzw. die „Heultechnik", wo sprachlich-rhetorische Manieren auf ein Musikinstrument übertragen würden und dies zum Akademismus ausarte, d. h. auf den Hochschulen sei nur noch „in", wer hier ebenfalls – mit den Wölfen natürlich – „heule" (alle Macht den Heulern!). Unschwer zu erkennen, daß sie Kollisionskurs zum „Heiligen Franz" ansteuerte. Aber . . .: die, die Frans Brüggen am Abend vorher im Konzert gehört hatten (er hatte sich wirklich in wunderbarer Weise selbst übertroffen; das war Musicke), wiegten nur bedächtig den Kopf ob solcher Pauschalierungen. Letztlich ist Musik Stil, und Stil ist Emotion und weckt welche, mit Recht.

Im übrigen hinsichtlich des Vibratos: Es ist bei Blockflöten optimal hinsichtlich Unterschied zwischen Amplitude und Frequenz, wenn nicht zu viele hohe Teiltöne mitspielen, so sagen jedenfalls Ando und Shima, anders wirkt's brutal in Hinsicht auf acerbo und gegen dolce (vgl. Michael Vetter); und: Nicht nur Mundhöhlenresonanz, auch Körperresonanz . . . ist nicht, es sei denn, der Bläser geht mit gesteigertem Wohlbefinden (durch Rückkoppelung oder wie auch immer) an die Flöte „ran".

Was doch so'n Stück Luft mit was drum (Kurzdefinition für Flöte) für Probleme aufgibt. Und die Wissenschaftler geben sich redlich alle Mühe, herauszufinden, was ein gutes Instrument sei. Leider gehen Objektives (bzw. physikalisch Überschaubares) und Subjektives hier zuweilen auseinander, denn Künstler haben neben einer empfindlichen auch eine quasi unkalkulierbare Seele.

Und was die kleinen Blockflötenspieler angeht hinsichtlich ihres Gehörbildungsnachteils gegenüber den Geigern: Sie hören auf jeden Fall besser die Sinustöne als diese. Immerhin hat die Braunschweiger Untersuchung wohl thesenmäßig und deutlich ergeben: Die Anforderungen an den Unterricht und vor allem auch an das gepflegte Zusammenspiel lassen viel zu wünschen übrig. (Vgl. hierzu auch Wolfram Waechter in TIBIA 3/77.)

Wie oben schon gesagt, man hätte diesem Seminar mehr Öffentlichkeit gewünscht, denn hier war eine gute Basis, in wichtige Grundfragen „einzusteigen". Im übrigen versprach Herr Dr. Meyer zum Thema der Braunschweiger Forschungen demnächst einen Aufsatz für TIBIA.

Das 2. Seminar bezog sich auf Verwendung von Kunststoffen (der betreffende Referent war aber leider nicht erschienen) und/oder Polymerholz beim Bau von

neu bei zimmermann

Becker, Günther
Tricinia für Flöte (Piccolo), Oboe (Engl. Horn), und Klarinette in B (Baßklarinette) ZM 2100

Bücheler, Franz
Kleine Studien für 4 Flöten ZM 2163

Call, Leonhard von
Triostücke für Flöte, Violine, (2. Violine) und Gitarre ZM 2195

Hessenberg, Kurt
Das bucklichte Männlein
für Flöte, Oboe, Klarinette in B, Horn und Fagott ZM 2198

Hofmann, Wolfgang
Sonata piccola für Flöte
und Schlaginstrumente ZM 2165

Kuhlau, Friedrich
Introduction und Variationen
für Flöte und Klavier
(H. Eppel) ZM 2128

Molique, W. B.
Introduction, Andante und Polonaise
für Flöte und Klavier
(W. Richter) ZM 2157

Paggi, Giovanni
Il Gondoliero
Capriccio für Flöte und Klavier
(T. Wye) ZM 2156

Pixis, J.P.
Grand Sonate für Flöte und Klavier
(T. Wye) ZM 2193

Reissiger, Carl G.
Duo en forme de Sonate e-Moll
für Violine oder Flöte und Pianoforte
(D. Förster) ZM 2155

Zumsteeg, J. R.
Konzert D-Dur
für 2 Flöten und Klavier
(W. Richter) ZM 2197

Gaugrafenstraße 19-23, 6000 Frankfurt

Musikinstrumenten. Der Euphorismus des Chefs des Musikinstrumentenholzmonopolisten (eigentlich im guten Sinne gemeint) Nagel in Hamburg, Herr Krauth, wirkte für viele pro domo, aber sicher stimmt's: Holz gibt's genug, und es regeneriert sich auch immer wieder von selber, im Gegensatz zu Kohle und Öl. Bloß was für Holz – denn immerhin braucht ein verwertbarer Grenadillstamm 250 Jahre zum Wachsen. Nun, man wird eventuell auf Ersatzhölzer ausweichen, wo dies möglich ist. Fest steht aber, daß die derzeitige Verknappung meist mehr politischer als sachlicher Natur ist.

Kann man nun schlichtere Hölzer durch Kunststoffeinlagerungen zu quasi Edelhölzern machen? Es gibt hier noch zu wenig Erfahrungen, und teuer wäre dieses Verfahren in jedem Fall auch, was möglicherweise weniger dramatisch wäre, wenn man damit gute mechanische und akustische Eigenschaften einhandeln könnte wie z. B. Stehvermögen und Reißfestigkeit.

In der Diskussion in Gelsenkirchen kam natürlich auch gleich das weltanschauliche Problem durch: wäre das schon Kunststoff oder noch Holz? Auf dieses Glatteis will sich der Berichterstatter nicht begeben: Er liebt das eine, ohne das andere unbedingt zu verdammen.

Den anwesenden Saiteninstrumentenherstellern, die so präzise Maßanforderungen an das Material wie Holzblasinstrumentenmacher nicht stellen, war die ganze Fragestellung ziemlich wurscht, es sei denn, man hätte mit der Tränkungsmethode auch ihre kummermachenden streifigen Ebenholzgriffbretter tiefschwarz färben können und natürlich billig. Geht aber nicht (wegen der Molekülgröße) und wäre auch, wenn, bestimmt nicht billig.

Hermann Moeck

Zehn Jahre „neue musik in delmenhorst"

Am 11. November 1979 fand in Delmenhorst ein Jubiläumskonzert zum zehnjährigen Bestehen der Reihe „neue musik in delmenhorst" statt. Ausführende dieses Konzertes waren das Ensemble „trial + error" unter der Leitung von Bojidar Dimov. Vor dem Konzert hatten die Kulturvertreter der Stadt zu einem Empfang ins Foyer des „Kleinen Hauses" geladen, in dem auch eine Ausstellung „neue musik in delmenhorst im Spiegel der Presse" zu sehen war.

Auch für den mehr professionellen Musikhörer ist der Besuch eines Konzertes mit neuer Musik oft wohl mehr Pflicht als Lust. So hatte ich mich denn auch auf einen anstrengenden Abend gefaßt gemacht; daß dieser Abend dann aber sehr lustvoll sich zeigte, lag an vielerlei Umständen. Zuerst einmal waren recht viele Zuhörer anwesend, und es war ein Publikum, daß sich durchaus nicht aus den immer wieder gleichen Insidern zusammensetzte. Dieses Publikum ließ sich von Bojidar Dimov animieren, vor den Berührungsängsten vor der neuen Musik die Berührungsängste voreinander abzulegen und näher an die Musiker und zusammenzurücken. Dimov und sein Ensemble huldigen nicht der bei neuer Musik so üblichen Musikerhaltung, die das Publikum bestenfalls ansieht als Mittel zur Verbesserung der Saalakustik. Dimov will, und das gelang ihm auf unaufdringliche und einnehmende Art, Verbindungsfäden spannen von den Musikern zu den Hörern und umgekehrt. Das Ensemble brauche Reflexe aus dem Publikum, es müsse spüren, daß der Zuhörer da sei. Sicher ist es auch nützlich für den Zuhörer, wenn sich wenigstens die äußere Distanz zur neuen Musik verringert.

Foto Gunther Joppig, Wittbergen

Das Ensemble „trial + error", Köln, Leitung Bojidar Dimov

Das Netz von Fäden war wohl besonders eng gespannt, denn das Ensemble musizierte mit eindringlichster Intensität, stattete jedes Werk mit lebendigem Atem aus und war technisch von absoluter Makellosigkeit.

Das zeigte sich sofort beim ersten Werk des Abends. Ernstalbrecht Stieblers „Monodien", fünfstimmig, aus dem Jahre 1976, ist ein Stück „minimal art", wie sie etwa Steve Reich und Terry Riley schreiben. In der gebotenen Fassung für Bläser und Streicher erhielt das Werk durchaus dynamischen Charakter. Namentlich die Bläser, deren Instrumente zu einer „Verlängerung der Stimme" wurden, trugen zu einem Zurücktreten mechanistischer Elemente in dieser Musik bei. Wenn die Klarinette mit fast unhörbar leisen, feinsten, aber festen Tönen begann, suchte jeder Musiker das noch zu überbieten; wohl oder übel mußte da das Englischhorn passen. Ein Nachteil zum Schaden des Werkes? Nein, sicher nicht, sondern lebendige Musik.

„en-kin (das fern-nahe)" für Klarinette, Sopransaxophon, Fagott, Flügelhorn und Kontrabaß, komponiert 1970 von Hans-Joachim Hespos, ist Musik der kürzesten Impulse, des Geräuschtons, der zerrissenen Atemlosigkeit. Hespos ließ es zweimal spielen. Vor dem zweiten Mal ließ er die Hörer wissen, daß das Werk für einen Raum mit langer Nachhallzeit konzipiert sei. Ein gutes Beispiel, wie ein anderes Hörbewußtsein ein Werk verändert.

Die „Widersprüche" von Heinz-Martin Lonquich waren kurzfristig ins Programm genommen. Lonquich gibt den Spielern Anweisungen, Anregungen, die musikalisiert werden sollen. Einige dieser Vorschläge zur Befindlichkeit der Musiker – „fühle dich wie eine Mimose" – wurden dem Publikum vorgelesen. So gab es ein gespanntes Rätselraten, welche Stimme – im ursprünglichen Sinn, denn Musik wird hier sehr sprachähnlich – denn nun welches Gefühl ausdrücke. Der Beifall nach diesem Stück war begeistert und rief die Musiker auf die Bühne zurück. Überhaupt muß die „Stimmung" des Abends als angenehm entspannt und der Begegnung mit ungewohnter Musik sehr förderlich beschrieben werden. Sehr förderlich war natürlich auch die Anwesenheit der Komponisten Stiebler, Hespos, Delas und Dimov, die mehr oder weniger widerstrebend in ihre Werke einführten. Sicher, die Musik spricht für sich, doch das Publikum bedarf verbaler Hörhilfen.

Nach der Pause erklang von José Luis de Delas das 1977 komponierte „Denkbild – kurze Schatten" für sieben Instrumentalisten (Flöte, Baßklarinette, Fagott, Bratsche, Cello, Gitarre und Schlagwerk). Hier interpretiert eine überaus farbige, von wechselnden Stimmungen geprägte Musik mediterranen Charakters mit diversen alten und neuen Mitteln Texte von Walter Benjamin.

Bojidar Dimovs „Vereinigungen II – Musik zur Hochzeit von Susa" (komp. 1978/79) für zwei Instrumentaltrios (Baß, Cello, Bratsche – Altsaxophon, Englischhorn, Flügelhorn) und Schlagzeug erklang als Uraufführung. Diese überaus schöne Musik ließ mich im Zwiespalt. Dimovs Werk hat den Vereinigungsgedanken Alexanders zum Hintergrund. Es geht ihm um die Sehnsucht nach Erneuerung, die Überwindung von Rassenschranken und die Neugestaltung der Welt. Das alles ist guter Grund, eine strahlende, hymnische, melodienreiche Musik zu schreiben. Nun war aber die Zwangshochzeit von Susa ein Akt brutaler Machtausübung. Dieser Aspekt wurde mir nicht offenkundig.

Schon ein einziger so rundum geglückter Abend mit neuer Musik lohnt das Weitermachen. Der Initiator dieser Reihe, Hans-Joachim Hespos, sollte sich auch durch die üblichen Widerstände der Kulturbürokratie und Veranstalter davon nicht abbringen lassen.

Günter Matysiak

New Jazz Meeting Baden-Baden 1979

Abschlußkonzert in Mainz

Als 1976 fünf Klarinettisten unter dem Namen „Clarinet Contrast" beim Deutschen Jazz-Festival in Frankfurt auftraten, meinte Joachim-Ernst Berendt im Südwestfunk: „Die Klarinette wird nicht sympathischer, wenn sie massiert auftritt." In seiner Eigenschaft als Produzent denkt Berendt nach drei Jahren anders: nicht fünf, sondern gar sechs Klarinettisten lud er zu einem „Clarinet Summit", einem klarinettistischen Gipfeltreffen, ein. Im Rahmen des New Jazz Meetings Baden-Baden probten die Musiker und machten Studioproduktionen, im Kurfürstlichen Schloß zu Mainz fand das öffentliche Abschlußkonzert statt.

In seiner mit fragwürdigen Superlativen und peinlichen Selbstbeweihräucherungen durchsetzten Moderation wollte Berendt glauben machen, daß es der Initiative des Südwestfunks, sprich: J.-E. Berendt, zu verdanken sei, wenn die im modernen Jazz jahrelang kaum beachtete Klarinette zukünftig mehr an Bedeutung gewinnt. Wenn schon, dann kann sich eher ein praktizierender Musiker – Theo Jörgensmann – die Lorbeeren für die Klarinetten-Renaissance, die mittlerweile (auch ohne Berendt) begonnen hat, an den Hut stecken. Jörgensmann hat nämlich die Gruppe „Clarinet Contrast" ins Leben gerufen und konnte damit mit einem Festival-Auftritt die Klarinette ins Rampenlicht bringen.

Im Free Jazz der sechziger Jahre gab es eigentlich nur einen (bekannten) Klarinettisten von Format, der auf seinem Instrument Pionierarbeit leistete: der Amerikaner Pery Robinson. Vorwiegend auf emotionaler Basis brachte er mikrotonale Intervalle und Schleiftöne ein, ohne dabei einen kräftigen Blues-Background zu verlieren. Vom Bebop inspiriert, machte der Bottroper Jörgensmann die Klarinette free-jazz-gefügig: rasende

Foto: Hans Kumpf

New Jazz Meeting des SWF in Mainz (V. l. Perry Robinson, Bernd Konrad, Ernst L. Petrowsky, John Carter)

Läufe in virtuoser Phrasierung und intensivem rhythmischem Empfinden. Neben Jörgensmann und Robinson war auch Bernd Konrad Mitwirkender bei „Clarinet Contrast" und jetzt in Mainz; Konrad übernimmt subtile Techniken von der Neuen Musik, beispielsweise Mehrklänge und kaum hörbare Geräuschnuancierungen.

Ein zu unrecht nur wenig bekannter Klarinettist ist der Afroamerikaner John Carter. Emotionalität und rationale Gestaltung verbindet er gekonnt miteinander; einerseits wirkt sein Spiel archaisch, andererseits findet er zu äußerster Komplexität und ordnender Kontrolle. Vehement, aggressiv und intellektuell gleichermaßen das Spiel von Ernst Ludwig Petrowsky aus der DDR. Klassisches Know-how und avantgardistische Instrumentbehandlung bei dem Italiener Gianluigi Trovesi. In seinen „Variazioni ed Improvvisazioni su un antico Saltarello" unternahm er mit Es- und Baßklarinette sowie Sopran- und Altsaxophon fliegende Instrumentenwechsel, wobei er das Springtanz-Thema buchstäblich in die klanglichen Bestandteile aufsplitterte.

Das am unkonventionellsten konzipierte Stück des Konzerts war zweifellos die musikalische Grafik „Clarinet Meeting", die von Bernd Konrad geschaffen wurde. Auch im klanglichen Resultat war fast nichts Jazz-Traditionelles mehr vorhanden. Bei der Zugabe, Konrads „The Day Before", war den Bläsern gleichfalls die Möglichkeit gegeben für kreatives und interaktionsreiches Improvisieren, was ansonsten – mit der Ausnahme eines Robinson/Carter-Duos – selten aufkam.

Zwei Schlagzeuger, zwei Bassisten sowie der Geiger Didier Lockwood und der Posaunist Eje Thelin komplettierten das Meeting. Doch die Quantität an Musikern konnte die Qualität der Musik meiner Meinung nach nicht steigern. Der von Berendt stark protegierte Lockwood und Thelin blieben relativ blaß, sie konnten sich nicht „ausspielen". Immerhin war interessant, eine Palette von verschiedenen Klarinettisten (mit ihren individuellen Techniken) und von verschiedenen Klarinetten (von der Es-Klarinette bis zur Kontrabaßklarinette) zu erleben.

Hans Kumpf

ZEITSCHRIFTEN-RUNDSCHAU

The Double Reed. Offizielles Organ der International Double Reed Society, East Lansing, Mich./USA. Vol. 2 No. 2, Oct. 1979

Die jüngste Ausgabe der Zeitschrift enthält neben Berichten über das 1979er Treffen der IDRS in Columbus, Ohio, einige kurze, erwähnenswerte Artikel:

Lowry Riggins berichtet über seine persönlichen Erfahrungen mit einer Plastikoboe von Loree. Er empfiehlt diese Instrumente wegen ausgezeichneter Ansprache, Stimmung und Tonqualität, verschweigt allerdings auch ihre Tücken nicht (u. a. Herstellungsmängel aufgrund schwieriger Bearbeitungstechniken von Plastik, stärkere Reaktion auf Temperaturwechsel). Rig-

Conrad
Mollenhauer
Blockflöten
Boehmflöten

gins ruft zu einem allgemeinen Erfahrungsaustausch der Spieler von Plastikoboen auf.

Das Problem, mit dem sich Instrumentallehrer an den Music Departments amerikanischer Universitäten konfrontiert sehen, nämlich aufgrund umfangreicher administrativer Aufgaben und zusätzlicher musiktheoretischer Unterrichtstätigkeit kaum zum eigenen Üben zu kommen, stellt sich in diesem Umfang an unseren Ausbildungsstätten wohl nicht. Das Übekonzept „Daily practice for the professor of oboe", das Charles Lehrer hier vorstellt, arbeitete er für den Eigenbedarf aus. Es ermöglicht ihm, bei einem Aufwand von nur einer Stunde täglichen Übens seinen Standard zu halten und bildet insofern einen interessanten Beitrag zu rationeller Übetechnik.

Die vergleichende Grifftabellensynopse „Comparing fingerings for evolving bassoons from the second half of the 18th century to the beginning of the 19th century", die einen Abschnitt der Dissertation „Etienne Ozi (1754–1813): Bassoonist, Teacher and Composer" von Harold Eugene Griswold bildet, entbehrt hier, aus dem Zusammenhang gerissen, des erläuternden Kommentars. Spieler alter Fagotte können aber zumindest eine Reihe (möglicherweise unbekannter) Alternativapplikaturen kennenlernen. *C. S.*

FOMRHI Quarterly. Fellowship of Makers and Restorers of Historical Instruments, 7 Pickwick Road, Dulwich Village, London SE 7 JN, U. K. (England). Nr. 10 (Jan. 1978) bis 17 (Okt. 1979)

Auf dieses interessante Bulletin habe ich schon in TIBIA 79, S. 368, aufmerksam gemacht. Die Artikel zeichnen sich durch knappe Diktion aus und sind von Anfang an durchnumeriert, auch um die ausgiebige Diskussion zu erleichtern.

In Comm. (Communication) 118 schreibt Bob Marvin über eine „Ganassi"-Blockflöte und ihre Schwierigkeiten und in Comm. 226 über eine frühbarocke Blockflöte. Hierzu stellt er aggressiv gezielt fest, daß die Typen des 16. Jahrhunderts historisch viel bedeutsamer seien als die hochgezüchteten des 18. Jahrhunderts, die doch nur für die Hosentaschen von Amateuren, für gelegentliche pastorale Effekte in Opern und Kantaten und für „Nähmaschinen-Sonaten" (die „eintönige Welt Telemanns und Marcellos") bestimmt seien. Das ist fast eine Kritik vom Format Adornos. Auf der Suche nach einem Instrument, das vor „Hotteterre & Cie." liegt, fand er drei Museumsflöten als mögliche Vorbilder: 8521 und 8518 in Wien und eine Elfenbeinflöte in Den Haag. Aber so recht ideal seien die bisherigen Ergebnisse nicht.

In Comm. 170, 181 und 229 (hier besonders über die Korkposition) schreibt Felix Roudonicas aus Leningrad über „Blown Resonance of Baroque Transverse Flutes". Seine Meßmethoden lassen aber der subjektiven Beurteilung zu viel Raum; anders ist es natürlich auch schwierig.

John Hanchet schneidet in Comm. 241 die Frage an, ob eventuelle historische Krummhörner aus Holunder gemacht worden seien.

Diese Zeitschrift ist eine Fundgrube für allerlei Wissenswertes (natürlich nicht nur über Holzblasinstrumente), für Werkzeuge und Meßmethoden. Wußten Sie zum Beispiel, daß man Kunstelfenbein aus Milch machen kann? (Gemeint ist das allseits bekannte Verfahren der Kasein-Kunststoffe, das aber fast aus der Mode ist.) Und bitte schön: Was ist eine Braunschweigische Elle? Wichtig für die Zeichnungen in Praetorius' „Syntagma Musicum", Wolfenbüttel 1619! Es sind 570,7 mm – also muß Praetorius' abgebildeter Maßstab (Papierschwund etc.) auf 142,675 mm berichtigt werden (comm. 155). Wer Näheres darüber wissen will, sollte lesen: Heinz Ziegler, Alte Gewichte und Maße im Lande Braunschweig; in: Braunschweigisches Jahrbuch, Band 50, Braunschweig 1969 (Selbstverlag des Braunschweigischen Geschichtsvereins)*. *–m–*

Musical Instrument Conservation and Technology Journal (MICAT J), Cary Karp, Musikhistoriska Museet, Stockholm. Jg. 1978, Nr. 1

Auch diese Zeitschrift ist schon in TIBIA 79, S. 368, erwähnt worden. Diese Nr. 1 enthält Referate von der Restauratorenkonferenz 1974 in Nürnberg. Für unseren Zusammenhang ist besonders interessant, was Anthony Baines von Spielerleichterungen an „alten" Instrumenten meint. Soll man sie zugunsten der Intonation „sauberer" machen, als sie es einmal waren? Er meint, nein. Eine wichtige Grundsatzfrage! Immerhin aber: Unsere Ohren haben sich verändert. Die Wahrheit wird in der Mitte liegen.

Cornett and Sackbut (= Zink und Posaune; das ist natürlich nicht allzu wörtlich zu nehmen). Editor: Paul Gretton, Hespertal 17, 4300 Essen 16. No. 1 (Mouthpieces Number), Februar 1979

Ebenfalls eine neue Zeitschrift (im Maschinenschriftbild) in der Spezialisierungswelle der Musikzeitschriften. Die „globalen" Musikzeitschriften der großen Verlage erreichen wohl die Vielfalt der Diskussion nicht mehr. Diese Nummer bringt viel über den Zinken (Gretton, Drake, M. und Mme. Leguy). Sie sind zu bewundern, diese Leute, die keine Mühe und Kosten scheuen, um sich unkonventionell und unkommerziell Kommunikation zu verschaffen, um zur Sache und nicht etwa ins Spektakuläre zu kommen, das ihnen – liebenswert – fernliegt.

* Freundlicher Hinweis von Prof. Edgar Stahmer, Braunschweig

Hierher gehören auch international:

Musique Ancienne, Revue trimestrielle. Centre Animation Expression Loisir, 6 Chemin du Tennis, F-92340 Bourg-la-Reine, und

Divisions, A Journal for the Art and Practice of Early Music, P. O. Box 18647, Cleveland Heights, Ohio 44118, USA, wovon uns Nr. 3 vorliegt mit u. a. einem Aufsatz „Crumhorn Repertory" von Hullfish. Dagegen sind mehr „hausgemacht"

LIENS (= Freundschaftsbande), Bulletin de Liaison. Organ der Association des flûtistes à bec Roussillon et Languedoc, 1574 Rue de las Sorbés, F-34000 Montpellier, und

Spalten. Utges av Svenska Blockflöjtpedagogförbundet

Das ist wohl nur für den internen Gebrauch, aber lustig und weltoffen gemacht, entsprechend dem anspruchsvollen „Klima" in Stockholm. *-m-*

Musick. Vierteljahresschrift der Vancouver Society for Early Music (VSEM), 1254 West 7th Ave., Vancouver, B.C., Canada V6H 1B7. Vol. 1 No. 3

Die ansprechend aufgemachte Vierteljahresschrift propagiert speziell die Aktivitäten der VSEM: Konzerte, Kurse, Meetings –, stellt Interpreten vor, Musikalien, Schallplatten, bietet Anzeigenraum für alle, die auf dem Gebiet der alten Musik etwas zu offerieren haben.

No. 3 des 1. Jahrgangs enthält einen interessanten Hinweis auf die rege Tätigkeit zahlreicher lokaler Interessengemeinschaften für alte Musik in Canada. Allein vier davon (incl. VSEM) unterhalten derzeit eigene Periodica. So erscheint seit zwei Jahren in Toronto „Continuo". „The Rackett" ist das Organ der ebenfalls in Vancouver ansässigen „Towne Waytes Society", und das jüngste Erzeugnis dieser Art ist „Le Tic-Toc-Choc", Journal des Studios für alte Musik in Montreal. Von Mangel an Information für die Freunde alter Musik in diesem Teil der neuen Welt kann also keine Rede sein . . . *-h*

BÜCHER

Arthur H. Benade: Fundamentals of Musical Acoustics. London–New York: Oxford University Press, 1976. 596 S. gr. 8°, geb. £ 11,50

Aus dem umfangreichen Werk sollen hier nur die ca. 100 Seiten betrachtetet werden, auf denen sich der Verfasser mit der Akustik der Blasinstrumente befaßt. Kapitel XX behandelt die Blechblasinstrumente und die Kapitel XXI und XXII die Holzblasinstrumente. Diese Abschnitte sind deswegen von ganz besonderer Bedeutung, weil die Akustik der Blasinstrumente nicht nur sehr kompliziert ist, sondern auch seit vielen Jahrzehnten vernachlässigt worden ist. Es mag dies daran liegen, daß die Musikwissenschaft sich nicht zuständig fühlt, weil ihr Schwergewicht bei der Musikgeschichte liegt, und weil die zweifellos zuständige Physik die Akustik an die heute selbständige Elektrotechnik abgegeben hat, da fast das ganze Interesse für Akustik sich auf die Elektro-Akustik bezieht. Man kann es daher für die Elektro-Akustiker nicht als selbstverständlich betrachten, sich mit der mechanischen Akustik schwingender Luftsäulen zu befassen. Andererseits kann die Akustik nicht mehr auf die Elektro-Akustik verzichten, weil ihr dadurch Meßgeräte zur Verfügung stehen, welche die Wissenschaft vorher nicht kannte. Es wäre ungerecht, nicht anzuerkennen, daß in den letzten Jahren mit Hilfe der modernen Meßmethoden eine Anzahl von Arbeiten zustande gekommen ist, die sich mit der Akustik der Blasinstrumente befassen. So gibt es z. B. sehr sorgfältige Darstellungen der Teiltöne und Formanten von den verschiedenen Instrumenten, welche zu den Tonqualitäten in Beziehung gebracht werden, sowie interessante Messungen über die Intonationsgenauigkeit. Die wesentlichen Probleme werden aber seltener angesprochen.

Benade gibt uns nun in seinem Buch einen Überblick über den heutigen Stand der Erkenntnisse in der Erforschung der komplizierten Vorgänge in Blasinstrumenten. Der amerikanische Akustiker hat ein Buch geschrieben, welches allen Interessenten, die die englische Sprache beherrschen, zugänglich ist, da bei den Lesern keinerlei höhere mathematische Kenntnisse vorausgesetzt und mathematische Formulierungen vermieden wurden. Da das Werk sich offensichtlich an die vom Verfasser gehaltenen Vorlesungen anlehnt, sind die ausführlichen Darstellungen in einem Stil abgefaßt, der für den Nichtfachmann kaum ermüdend wirken kann. Hierbei wirkt sich günstig aus, daß die zahlreichen graphischen Darstellungen einerseits in ihrer Bedeutung genau beschrieben und andererseits die sich daraus ergebenden Folgerungen dem Leser verständlich gemacht werden.

Nach den vorbereitenden Kapiteln über die allgemeinen akustischen Zusammenhänge werden alle Orchesterinstrumente, teilweise mit ihren historischen Vorläufern, ferner die Saxophone und sogar das ungarische Tarogato ausführlich behandelt; die Blockflöten sind allerdings ausgelassen worden. Es ist im Gegensatz zu manchen anderen Ausführungen bei Benade immer wieder deutlich zu spüren, daß er die untersuchten Instrumente nicht nur genau kennt, sondern sie auch meistens selbst blasen kann, und daß er sich darüber hinaus bei kompetenten

Musikern und Instrumentenmachern eingehend über alle Probleme informiert hat.

Die Schwerpunkte von Benades Untersuchungen beruhen auf der Auswertung von meßbaren Werten, wie z. B. Eingangsimpedanz von zu Schwingungen erregten Luftsäulen, Wellenimpedanz, Resonanzspitzen und Tiefen; eine besondere Bedeutung kommt in seinen Ausführungen der sog. „cutoff"-Frequenz zu, oberhalb welcher die am Eingang erregten Schwingungen nur noch ganz unvollkommen reflektiert werden. Ferner spielen die Eigenfrequenzen von Mundstücken und Rohrblättern und ihr Einfluß auf die Frequenzen eine wichtige Rolle. Die durch die plötzliche schallstückartige Erweiterung von Luftsäulen verursachte akustische Schranke wird untersucht und überhaupt ganz allgemein festgestellt, welche Luftsäulenformen für musikalische Zwecke brauchbar sind, und wie sich Veränderungen dieser Form auswirken. Ausführliche Untersuchungen gelten den offenen und geschlossenen Tonlochreihen sowie den Überblaslöchern bei Holzblasinstrumenten und den Berechnungen der Ventillängen bei Blechblasinstrumenten. Die Problematik der unterschiedlichen frequenzabhängigen Klangabstrahlung bei Mikrophon-Aufnahmen kommt abschließend ebenso zur Sprache wie die Auswirkungen des Materials beim Instrumentenbau.

Bei dem Umfang des Werkes ist die geringe Zahl von Druckfehlern bemerkenswert. Ich habe lediglich festgestellt, daß auf Seite 412 die Länge der B-Trompete mit 1840 mm angegeben ist, was sicher 1480 mm heißen soll, wie man aus der Angabe der zugehörigen Ventillängen genau zurückrechnen kann; allerdings ist diese Länge dann auch noch zu groß. Auf Seite 40 in Figur 21,5 sind die Frequenzspitzen des Tarogato für notiertes G_4 bei 400 Hz und 800 Hz eingezeichnet; das würde etwa für das klingende G_4 zutreffen. Für das klingende F_4 (= notiert G_4) würde etwa 350 Hz und 700 Hz richtig sein. Das tut aber dem Wert des Werkes nicht den geringsten Abbruch. Sehr nützlich ist das umfangreiche Literaturverzeichnis, wie überhaupt die Erkenntnisse anderer Wissenschaftler in den Darstellungen auch wiedergegeben werden.

Das Werk ist ein wesentlicher Beitrag zur Erforschung der Blasinstrumenten-Akustik! *Otto Steinkopf*

Frederick Neumann: Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With special Emphasis on J. S. Bach. Princeton, N. J. (USA): Princeton University Press, 1978. 630 S.

In unserer Gegenwart spielt die Musik der Vergangenheit im Hause, in den Schulen, in Kirche und Konzertsaal wie nicht zuletzt auch im Rundfunk und auf der Schallplatte noch immer eine große Rolle – eine Musik also, deren Wiedergabetradition, weil unterbrochen, im eigentlichen Sinne heute nicht mehr lebendig ist und daher immer erst wieder zu neuem Leben erweckt werden muß. Bei diesen Wiederbelebungsversuchen fällt auf, daß hier teilweise musikalisch wenig überzeugende, dafür aber oft doktrinär eingeengte Regeln mit allgemeinem Gültigkeitsanspruch aufgestellt wurden und heute immer noch werden, die – weil sie den natürlichen, lebendigen Erfordernissen nicht gerecht werden können – den Prozeß einer erfolgreichen „Reanimation" in Gefahr bringen. Hier wären etwa als Beispiele die undifferenzierte und oft viel zu grobe Anwendung des französischen Inégalité-Prinzips und seine Übertragung auf sämtliche Bereiche der Barockmusik wie ebenfalls die vielerorts stark übertrieben geübte dynamische Behandlung der Anfänge längerer Töne auf Blas- und Streichinstrumenten und beim Singen zu nennen. Zu diesen Doktrinen gehört weiterhin die Legende, daß es damals nur eine einzige Stimmung gegeben hätte und diese um einen halben Ton tiefer gewesen wäre als unsere heutige, eine These, die inzwischen *Arthur Mendel* dankenswerterweise zurechtgerückt hat (*Pitch in Western Music since 1500.* In: Acta Musicologica, Vol. L, 1978, S. 1 ff.). Mit einer weiteren und ebenfalls durchaus des Fragens würdigen Doktrin hat sich nun *Frederick Neumann* in seinem umfangreichen „Ornamentation"-Buch eingehend beschäftigt, nämlich mit derjenigen, wonach in der Musik dieser Zeit Vorschläge und ihre Abarten grundsätzlich betont auf den Schlag kommen müßten und sämtliche Triller ebenfalls betont von der oberen Hilfsnote aus zu beginnen hätten.

Das ganz hervorragend ausgestattete Werk ist „klar und deutlich" (Descartes) gegliedert, sein Inhalt dementsprechend gut formuliert und mit zahlreichen vokalen und instrumentalen Beispielen belegt. Seine besondere Überzeugungskraft gewinnt das Buch aus der überall zu verspürenden undogmatischen und musikalisch lebendigen Einstellung seines Autors, der sowohl ein ausgezeichneter Musikwissenschaftler (Universitätsprofessor in Richmond, USA) als eben auch ein guter Musiker (Geiger und Dirigent) ist, und der die aufführungspraktischen Probleme dieser so facettenreichen, vielfarbigen und in musikalischen Fragen im Grunde so toleranten Zeit mit entsprechender Toleranz behandelt und somit dem damals so bedeutungsvollen Prinzip des „ Ohngefehr" (Heinichen) den ihm zukommenden Platz einräumt.

An eine allgemeine Einführung in das Gebiet der Verzierungen im Barock und Nach-Barock schließen sich – jeweils bezogen auf die französische, die italienische und die deutsche Stilrichtung unter besonderer Berücksichtigung der Musik Johann Sebastian Bachs – die einzelnen Kapitel über die verschiedenen Vor-, Zwischen-, Nach- und Zusammenschläge, wobei sich ergibt, daß – wie in der Musik der anderen Barockkomponisten – auch bei Bach bestimmte Vorschläge vorausgenommen werden sollten, andere vorausgenommen werden kön-

nen, und daß diese Verzierungen somit keineswegs immer nur betont auf den Schlag zu bringen sind. In dieses Problem spielen ja außer dem Zeit-Parameter auch noch andere Faktoren wie Dynamik, Höhe und Länge des Tons, Stimmführung (Parallelen), Intervall, Stellung im Akkord, ja Instrument und Affekt mit hinein, so daß hier niemals ein Dogma bestimmend sein darf, sondern – wie in der alten Zeit überhaupt – vielmehr das Ohr entscheiden muß (wobei derartige Entscheidungen durchaus auch einmal verschieden ausfallen können). Neumann weist einleuchtend darauf hin, daß man sich bei der Wiedergabe Bachischer Musik weniger an den schon dem galanten Stil verpflichteten Lehrwerken der Zeit nach ihm als vielmehr an der während seiner Jugend- und Mannesjahre gültigen Verzierungspraxis und -theorie orientieren sollte. In diesem Sinne ist hier beispielsweise der als kleines „Nötgen" notierte Vorschlag im allgemeinen auch nicht – wie dann im galanten Stil der Söhnegeneration die Regel – als langer zu behandeln, da Bach eine solche Verzierung, wenn beabsichtigt, ohnehin in vollen Werten auszuschreiben pflegte. Gerade auch in diesem Zusammenhang warnt Neumann davor, den bisher vielfach als Kronzeugen für eine wohl behauptete, in Wirklichkeit aber nie bestanden habende allgemeingültige Sing- und Spielpraxis der Zeit in Anspruch genommenen Carl Philipp Emanuel für den Vater sprechen zu lassen, und er apostrophiert den Sohn seiner großen Reglementierfreudigkeit wegen gar als vom „genius loci of Prussian militarism" beeinflußt.

Nach der sich an die Vorschlagskapitel anschließenden Besprechung des Schleifers wird der Triller mit seinen verschiedenen Formen näher untersucht, wobei sich eben herausstellt, daß – wie bei Bach – auch bei Händel und ihrer beider Zeitgenossen ein jeder Triller durchaus nicht mehr betont auf der oberen Hilfsnote anfangen müsse, und natürlich spielen wie beim Vorschlag auch hier die bereits erwähnten verschiedenen Faktoren eine mitbestimmende Rolle. Es folgen weitere instruktive Abschnitte über den Mordent, den Doppelschlag, Anschlag, das Arpeggio, Vibrato und die „Willkürlichen Veränderungen" (Quantz), also die freien Auszierungen. Alle diese Kapitel stellen das gesamte Gebiet der barocken und nachbarocken Verzierungen in den drei wesentlichen Stilbereichen derart detailliert und so anschaulich dar, wie es bisher wohl in keinem Werk der einschlägigen Literatur der Fall gewesen ist, und sie erweisen sich im Sinne der Wiederbelebung einer inzwischen verlorengegangenen Tradition als höchst hilfreich. In einem Postscript schließlich beleuchtet Neumann das Verhältnis von historischer Forschung und heutiger Aufführungspraxis und findet beherzigenswerte Worte zum Problem der gerade jetzt so häufig beschworenen „Authentizität". Ein ausführliches Verzeichnis der verschiedenen Verzierungsbegriffe, ihrer Namen und ihrer nicht immer eindeutigen graphischen Zeichen beschließt den Band.

Sehr zu beklagen ist, daß sich bisher noch kein Verlag bereitgefunden hat, eine – wenn auch vielleicht gekürzte – deutsche Ausgabe des Werkes zu veranstalten: im Interesse der zahlreichen deutschsprachigen „Kenner und Liebhaber" wäre eine solche Tat dringend erwünscht. *Hans-Peter Schmitz*

Karl Ventzke/Claus Raumberger: Die Saxophone. Beiträge zur Baucharakteristik und Geschichte einer Instrumentenfamilie. Mit einem vergleichenden Bericht von Dietrich Hilkenbach. Frankfurt a. M.: Verlag Das Musikinstrument, 1979. 109 S., 21×28 cm, DM 68,–.

Das Saxophon, hierzulande fast ausschließlich als Jazz- und Tanzmusikinstrument angesehen, hat es schwer, sich als gleichrangiges Instrument neben den „traditionellen" Orchesterinstrumenten durchzusetzen. Es wird als Anhängsel der Klarinette, als Zweit- oder Nebeninstrument ohne autonome Funktion gewertet. Auch steht das Saxophon in Verdacht, mit nur wenig Übung beherrscht werden zu können (wer Klarinette spielt, kann auch Saxophon!). Dieser langjährige Irrtum scheint sich erst in neuerer Zeit zu korrigieren. Wenn der „Bolero" oder die „Arlésienne"-Suite auf den Programmen deutscher Kulturorchester stehen, bahnen sich Schwierigkeiten an. Es

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

gibt zu wenig profilierte Saxophonisten in Deutschland, und wen wundert es, wenn Karajan „seine" Saxophonisten aus England oder Frankreich einfliegen läßt?

Es lassen sich zwar inzwischen erfreuliche Verbesserungen in der Ausbildungssituation feststellen. Hochschulen und Konservatorien in Deutschland sind auf diesen Mangel aufmerksam geworden, doch wird es einige Zeit in Anspruch nehmen, die Lücken und Versäumnisse der letzten Jahre aufzuholen. Neidvoll blickt man nach Frankreich, dem Geburtsland des Saxophons: Saxophonklassen an allen Hochschulen, hervorragende Pädagogen und Solisten, die sich um dieses Instrument bemühen und ihm zu einem wichtigen Faktor im dortigen Musikgeschehen verholfen haben. Die großen Verlage haben allein in den letzten Jahren eine außerordentliche Vielzahl von neuen Werken, Saxophonschulen und theoretischem Material auf den Markt gebracht.

Um so bemerkenswerter ist die Tatsache, daß nun ein so ausgezeichnetes Buch wie das vorliegende auf dem deutschen Markt erschienen ist. Abgesehen von weitverstreuten Aufsätzen und allgemeinen Hinweisen in Saxophonschulen und Instrumentationslehren ist dies die erste publizierte und als wissenschaftlich zu bezeichnende Abhandlung über die Saxophone. Umfassende Untersuchungen zur Baucharakteristik, Mechanik und den akustischen Kriterien von Korpus, Mundstück und Blatt werden sinnvoll und verständnisreich erläutert. Besonders aufschlußreich für den praktizierenden Saxophonisten sind die Messungen über Differenzen bei Mundstükken mit gleicher Bahnbezeichnung und Bauweisen der verschiedenen handelsüblichen Mundstücke und Blätter, die übersichtlich in Tabellenform und Schaubildern dargestellt werden. Auch ein Exkurs über Auswahlkriterien von Mundstücken sowie ein kritischer Vergleich eines Altsaxophons von Adolphe Sax mit modernen Altsaxophonen gehören zu den interessanten Kapiteln dieses Buches. Ein weiteres Plus dieser Publikation ist die Tatsache, daß nicht nur rein wissenschaftliche Erkenntnisse abgehandelt werden, sondern auch in ansprechender Form ein historischer Aufriß über das Leben von Adolphe Sax sowie ein Rückblick auf die Entwicklung des Saxophons in Deutschland („Rückblick auf ein Jahrhundert vorwiegender Verkennung") Platz finden.

Sicher erhebt das Buch von Ventzke, Raumberger und Hilkenbach keinen Anspruch auf Vollständigkeit. So wird auf musikalische Fragen, Spielpraktiken und physiologische Gesichtspunkte nur peripher eingegangen. (Als sinnvolle Ergänzung wird dem Interessenten das Buch von Larry Teal „The Art of Saxophone Playing", erschienen bei der summy-birchard company, empfohlen.)

Schade ist, daß kein gesondertes Kapitel über die Besonderheit des Saxophons im Jazz verfaßt wurde, da sich für den Jazzsaxophonisten z. T. ganz andere Probleme stellen als für den klassisch ambitionierten Musiker. Der Hinweis Ventzkes im Vorwort, daß die Bedeutung des Saxophons im Jazz durch einige deutschsprachige Arbeiten bereits gewürdigt wurde, muß bei genauerer Durchsicht als unzutreffend abgetan werden. Auch auf diesem Gebiet gibt es noch wenig Sinnvolles. (Der Rezensent arbeitet diesbezüglich an einer Studie.)

Hinweisen möchte ich noch darauf, daß für alle Untersuchungen (trotz des Titels „Die Saxophone") ausschließlich das Altsaxophon gewählt wurde, das für die Konzertmusik wichtigste Instrument. Interessant wäre jedoch gewesen, einige grundlegende Besonderheiten von Sopran-, Tenor- oder Baritonsaxophon herauszuarbeiten, doch hätte diese Forderung wahrscheinlich den Rahmen des Buches gesprengt.

Daß schließlich auf den letzten Seiten auf Werbeanzeigen der großen Saxophonfirmen nicht verzichtet werden konnte, ist etwas bedauerlich, da der Preis von DM 68,– nicht gerade gering ist. Anlaß mag die geringe Auflage dieses Fachbuchs sein. Dies sollte jedoch beileibe kein Grund sein, dieses ausgezeichnete Buch nicht zu erstehen – im Gegenteil, ein M u ß für jeden Saxophonisten, den interessierten Theoretiker und für alle diejenigen, die dem Instrument eine bessere Zukunft wünschen als bisher.

Bernd Konrad

Jack Brymer: Die Klarinette (Yehudi Menuhins Musikführer, Bd. 3). Zug, Schweiz: Edition Sven Erik Bergh, 1978. Auslieferung für die Bundesrepublik: WMP Auslieferungsdienst GmbH, Postfach 2027, 7400 Tübingen. 320 S. DIN A 5, DM 34,–

Yehudi Menuhin ist der Herausgeber einer interessanten Reihe von Musikführern, welche jetzt auch der Klarinette – nach Klavier, Violine und Viola – einen Platz einräumt. Menuhin verpflichtet für diese großartigen Unternehmungen jeweils prominente Instrumentalkünstler. Seine Wahl fiel bei der Klarinette auf Jack Brymer, wozu man ihn nur beglückwünschen kann. Brymer pflegt einen lockeren, kollegialen, von eigenen Erfahrungen geprägten erzählerischen Stil und behandelt nicht nur ausführlich die Geschichte des Instruments, sondern auch pädagogische und bautechnische Probleme. Sein Kapitel über das Mundstück ist gar nicht hoch genug zu bewerten. Es versteht sich von selbst, daß Brymer das Vibrato auf der Klarinette favorisiert, womit er zumindest für deutsche Bläser einen interessanten Aspekt zur Sprache bringt. Brymer hat gründlich gearbeitet. Die Probleme der deutschen Klarinette und auch deren Vorteile sind ihm ebenso geläufig wie französische, amerikanische oder italienische Schulen. Ein wenig überflüssig finde ich sein Kapitel über das Repertoire für Klarinette. Bei der Fülle des vorhandenen Notenkapitals

muß ein solches Bemühen innerhalb dieses so verdienstvollen Buches weniger wertvoll erscheinen. Doch kann diese kleine Schwäche den Gesamteindruck nicht trüben, und ich kann dieses Werk allen Klarinettisten nur auf das wärmste empfehlen. *Dieter Klöcker*

Eugen Brixel: Klarinetten-Bibliographie I. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978. 512 S. 8°

In seinem eindrucksvollen Vorwort weist Dr. Eugen Brixel zu Recht auf die Problematik einer Klarinettenbibliographie hin. Vollständigkeit – so Brixel – kann nicht garantiert werden. Wie wahr! So entstand eine Arbeit, welche dem interessierten Laien und bestenfalls noch dem Studenten Aufklärung bietet. Mit Sicherheit hat der Verfasser keine gründlichen Quellenforschungen betrieben. Nicht einmal die Klarinettenwerke der wenigen von ihm aufgeführten und angeblich besuchten Bibliotheken sind vollständig in der Bibliographie enthalten. Hier wurde eine ganz große Möglichkeit – nämlich endlich einmal die Literatur für Klarinette gewissenhaft aufzuarbeiten – vertan. Exakte Nachforschung über viele Jahre in allen entscheidenden Bibliotheken und nicht lediglich blinde Kataloggläubigkeit wären notwendig gewesen, um ein solches Projekt erfolgreich werden zu lassen. Viele der von Brixel angeführten Arbeiten sind zum Teil längst überholt. Die Liberalisierung des Bibliothekswesens in Ost und West nach dem II. Weltkrieg, die Entstehung neuer Nachschlagewerke auf wissenschaftlicher Grundlage und die zahlreichen Initiativen privater Forscher blieben unberücksichtigt. So entstand zwar eine Fleißarbeit, welche aufgrund ihrer ergänzenden Funktion zu begrüßen ist, jedoch ihr fast ausschließlich an der Sekundärliteratur orientierter Inhalt zwingt den Fachmann auch weiterhin, zahlreiche Einzelquellen zu benutzen. *Dieter Klöcker*

Miroslaw Hošek: Das Bläserquintett. Grünwald: Bernhard Brüchle Edition, 1979. 234 S. 8°, dt./engl., Ln. DM 48,–

Der Autor ist Solooboist der Oper in Olmütz – einer von jenen Praktikern, denen Übersicht, und zwar möglichst vollständige, nicht nur Bedürfnis für die tägliche Praxis, sondern ideelles Anliegen ist im Sinne des Überblickens einer Tradition ihres Instruments, ihres Ensembles, von der Literatur dokumentiert. Dem entspricht die liebevolle Ausstattung des Bandes mit Porträts der klassischen Komponisten für Bläserquintett, Originaltiteln etc. und ein Inhalt, der nicht allein im ausführlichen Literaturverzeichnis besteht (gedruckte und ungedruckte Kompositionen), obwohl dies natürlich den überwiegenden Platz beansprucht. Es gibt einen kurzen Essay über die Geschichte der Gattung, einen Abriß über akustische und daran geknüpfte aufführungspraktische Fragen der einzelnen Instrumente wie des Ensembles von Mojmír Dostál sowie ein Verzeichnis zur Zeit bestehender Bläserquintette (mit Gründungsjahr, Mitgliedern, Adressen etc.), schließlich Verzeichnisse der Verlage, Bibliotheken, Quellen usf. Positiv für alle gesammelten Daten wirkt sich aus, daß der Autor eine große Zahl Informationen auch aus jenen Ländern einbringen konnte, über die wir dank mangelhafter Kommunikationsmöglichkeiten doch nur lückenhaft unterrichtet sind. So bietet sich der hübsche Band als ergiebiges Handbuch rund ums Bläserquintett an. *D.*

Josef Eckhardt: Zivil- und Militärmusiker im Wilhelminischen Reich. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Musikers in Deutschland. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1978. 131 S. 8°

Den Konkurrenzkampf zwischen Zivil- und Militärmusik habe ich in der Kunstbeilage zu vorliegendem TIBIA-Heft bereits angedeutet. Darum dreht es sich hauptsächlich auch in genannter Schrift, die – hinsichtlich des Zivils – allerdings nicht weit hinausgeht über das, was schon bei Heinrich Waltz „Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Musikgeschäfte" („Stadtpfeifereien"), Karlsruhe 1906, gesagt ist.

Wer noch tiefer in den Themenkomplex eindringen will, sollte auch unbedingt lesen: *Alfred Dieck, Die Wandermusikanten von Salzgitter. Ein Beitrag zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte des nördlichen Harzvorlandes,* Göttingen (Heinz Reise Verlag) 1962. Hier findet der Leser „erregende" Berichte über „weltreisende" Konzertkapellen, zu Fuß und per Großengagement, Damenensembles etc. etc. am Zarenhof, in Indien, an den Lagerfeuern der Goldgräber ebenso wie in den mittel- und ostdeutschen Bauerndörfern mit Nächtigung in Scheunen. *Hermann Moeck*

Wolfgang Suppan (Hrsg.): Bericht über die zweite internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik, Uster/Schweiz, 1977. Reihe ALTA MUSICA, Bd. 4. Tutzing: Verlag Hans Schneider, 1979. 242 S. 8°

Die Aktivitäten der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der (gemeint ist vornehmlich: der populären) Blasmusik, die vor allem von der Universität Graz bzw. von Wolfgang Suppan ausgehen, sind beachtenswert, weil sie mithelfen, Musikwissenschaft im weitesten Sinn zu sehen. Zu den gedruckten Referaten u. a.:

1. *Detlef Altenburg: Zum Repertoire der Türmer, Stadtpfeifer und Ratsmusiker im 17. und 18. Jahrhundert.* Ein weiterer Beitrag zur Musikergeschichte, immerhin „keine Gesellschaft in Teutschland, sie mochte Nahmen haben wie sie wollte, kunte einen

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) 521066

publiquen Actum ohne Pfeiffer und Trompeter thun . . .".

2. *Eugen Brixel: Blasmusik und Avantgarde.* Fazit des Autors ist, daß die „zeitgemäße sinfonische Blasmusik" den früher keineswegs verleugneten „kunstgewerblichen Zuschnitt" hinter sich gelassen habe und „in eine neue Phase musikalischer Emanzipation eingetreten" sei und daß die „klanglichen Möglichkeiten bei allen avantgardistischen Idiomen heute noch keineswegs ausgeschöpft" seien. Merkwürdig, daß diese Bestrebungen immer ein so starkes Korsett brauchen.

3. *Friedrich Deisenroth: Das deutsche Spielmannswesen.* Gemeint sind die Spielmannszüge, Fanfarenkorps etc. mit in der Bundesrepublik um 300000 (!) Mitgliedern. Der Autor geht vor allem auch auf das schlechte Niveau ein. Warum läßt man diese vielen blasbegeisterten jungen Leute in Land und Stadt musikalisch so allein? Das ist doch ein Volksbildungsmanko bzw. macht eklatant andere fehlgeleitete unsinnige Förderungsmaßnahmen evident; und es ist Deisenroth anzurechnen, daß er ohne Bitterkeit sagt: „Es wäre nicht erträglich, wenn nicht auch immer wieder Einsicht und guter Rat zugleich Erfolge brächten, diesen ideal gesinnten vielen jungen Menschen eine Basis vernünftiger Musikerziehung zu schaffen, die zuläßt, für das Musikleben eines Volkes Talente zu finden, die einmal mehr werden können."

Erwähnt wird auch der neue Querpfeifenchor mit zusätzlich f'- und c'-Instrumenten, über den in TIBIA gelegentlich ausführlich berichtet werden sollte. *-m-*

David Whitwell: Band Music of the French Revolution. Reihe ALTA MUSICA, Bd. 5. Tutzing: Verlag Hans Schneider, 1979. 212 S. 8°

Nach Roger Cottes kleinem Beitrag „Blasinstrumente bei freimaurerischen Riten" (TIBIA 1979, S. 315 ff.) hier eine Zusammenstellung zu einem verbundenen Thema. Alle die Lefèvre, Devienne, Hugot, Ozi, Gebauer, Schneitzhöffer, Kenn, Domnich etc. tauchen auch hier wieder auf im Zusammenhang des Blasorchesters der Nationalgarde, der Keimzelle der französischen Bläserschulen.

Interessant auch der Katalog der dazugehörigen Kompositionen, Hymnen etc. dieser kurzzeitigen, aber auslösenden politischen Epoche; erinnert sehr an Gehabtes vor mehr als 40 Jahren hier und noch anderswo unter anderen Vorzeichen, Musik im Dienste von weltlichen Ideologien. *-m-*

Karl Raab: Entwicklung der Militärmusik vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Zweite Auflage. 8230 Bad Reichenhall 4, Postfach 49: Eikon Verlag A. Wrede, 1979. 54 S. DIN A 4, brosch. DM 35,–

Dieses bescheiden aufgemachte Heft ist eine Art Atlas, enthaltend die Auswertung von vielerlei Einzelheiten über die Oboisten des 18. Jahrhunderts bis zur britischen Band beim Polizeifest in Bremen. Gedacht ist diese Veröffentlichung für Zinnfigurensammler. Der Verfasser beschränkt sich auf die Aufstellungsschemata (190!) und knappe Erläuterungen dazu. *–m–*

Tony Curtis (Hrsg.): Antiques and Their Values – Musical Instruments. Glenmayne, Glashiels (Schottland): Lyle Publications, 1978. 126 S. kl. 8°

Was sind historische Musikinstrumente wert? Der Autor gibt in der bekannten Lyle-Antiquitätenserie einen Leitfaden anhand von Auktionsergebnissen, ohne allerdings die Auktionen im einzelnen (auf jeden Fall sind Sotheby und Christie in London dabei) anzuführen. Inzwischen dürften viele dieser Auktionsergebnise übertroffen, teilweise auch zurückgegangen sein.

Im folgenden einige der genannten Preise (alle in US $): Originale schottische Dudelsäcke 450,– bis 500,–; gebogenes Englischhorn von Triebert (Paris 1850) 3000,–; „gewöhnliche" Buchsbaumklarinette 120,– bis 200,–;

Blackman flute in case. $80 £40

Eleven keyed rosewood flute by Henry Hill, 28¼in. long. $290 £145

Fine six keyed boxwood flute by Clementi & Co., London, circa 1810. $460 £230

Boxwood four-keyed flute by Rudall & Rose, London, 1840-50, 21in. long. $432 £240

One keyed boxwood flute by William Millhouse, 21¼in. long, circa 1790. $520 £260

Carved ivory six keyed flute by Henry Hill, London, 23¾in. long. $650 £325

Fine eight keyed ivory flute by Louis Drouet, London, circa 1815, sounding length 23½in., in leather case. $820 £410

Good one keyed stained boxwood flute by Thomas Cahusac, London, late 18th century, 21in. long. $910 £455

A fine eight keyed ivory flute by Louis Drouet of London, circa 1815. $1,010 £505

Late 18th century four-keyed flute, 21in. long. $1,206 £670

Ten keyed ivory flute by Henry Hill, London, circa 1835, 24½in. long. $1,870 £935

French one keyed ivory flute, mid 18th century, sounding length 21½in., unstamped. $1,920 £960

One keyed boxwood flute by Proser, London, late 18th century, 21¼in. long. $2,040 £1,020

Important one keyed flute by Thomas Stanesby Junior, London, 1738. $2,640 £1,320

Maori bone flute, carved with a grotesque tiki-like figure. $3,520 £1,760

Mid 18th century one-keyed boxwood flute, 21¾in. long. $6,120 £3,400

An important gold mounted ivory concert flute by Thomas Stanesby Junior, London, circa 1740. $8,800 £4,400

An important two keyed flute in its original case, formerly the property of Frederick The Great of Prussia. $12,760 £6,380

Eine Kostprobe: Zwei Seiten aus Tony Curtis' Buch „Antiques and Their Values

demgegenüber brachten aber ein Satz mit 4 Klarinetten von Bolton (London 1840) 2420,– und eine fünfklappige Klarinette von Henry Kusder (London 1865) sogar 5720,–. Ein englischer Pipe-and-Tabor-Set von 1776 mit 2 Einhandflöten brachte 300,–. Englische Doppelflageolette stehen zwischen 620,– und 1100,–. Das Flötenangebot ist so interessant, daß wir es oben abdrucken. Diese Preise sind aber zur Zeit unrealistisch überhöht und haben sich wieder normalisiert.

Oboen des 18. Jahrhunderts sind verzeichnet von Astor 1700,–, Cahusac 2600,– (Tenor), Stanesby sen. 7.800,– und in Elfenbein von Klenig 7400,–, während eine zehnklappige Buchsbaumoboe von 1860 mit 150,– bewertet ist und ein Piccolo mit alternativem Flageolettkopf mit 70,–. Eine namenlose Barockblockflöte ist mit 1500,–, eine von Stanesby jun. mit 5000,– und eine von Bradbury mit 6400,– angegeben (Preise für Blockflöten sind inzwischen weiter nach oben gegangen). Dagegen stehen Serpente aus dem frühen 19. Jahrhundert unter „Neupreis", nämlich 900,– bis 1100,–.

Alles ist natürlich in Fluß, unterliegt der Mode und auch dem Zufall, nur die Zeit wie vor 20 Jahren, als man solche Instrumente für ein „Trinkgeld" erwerben konnte, kommt absehbar nicht wieder. *– m –*

Brockhaus-Riemann komplett

Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): Brockhaus-Riemann Musiklexikon in zwei Bänden. Band II: L bis Z. Wiesbaden-Mainz: Verlage F. A. Brockhaus und B. Schott's Söhne, 1979. 732 S., 148,– DM.

Hierzu möge der Leser meine Besprechung des ersten Bandes in TIBIA 1/79 vergleichen. Eine gute Planung: Schnell ist es gegangen mit dem zweiten Band. Das Lexikon liegt jetzt vollständig vor und füllt „schlagkräftig" eine wirkliche Marktlücke aus. Daß die Namensauswahl dem einen oder anderen nicht immer einsichtig ist, läßt sich vielleicht nicht vermeiden. Doch scheinen mir besonders die russischen, polnischen und tschechischen Namen überrepräsentiert zu sein. Auch hinsichtlich der U-Musik ist man sehr sortiert: James Last, Mangelsdorf, Marika Rökk etc. sind im Gegensatz zu früher musiklexikonreif. Demgegenüber sind Instrumentenbauer, auch historisch bedeutsame, kläglich vertreten, und daß bekannte Akustiker, u. a. auch der weltberühmte Benade, fehlen, zeigt in etwa auch das Ungeschlossene der Musikwissenschaft, wenn ich mich mal so ausdrücken darf.

Die zeitgenössischen Komponisten sind up to date ausgewählt, allerdings sind die vor dem 1. Weltkrieg

geborenen, die nicht der „modernen" Richtung angehören, vielleicht etwas zu kurz gekommen (z. B. u. a. Lechner, und in anderem Zusammenhang Wolters, Twittenhoff etc.). Im zweiten Band sind zum Thema Holzblasinstrumente ca. 60 Stichwörter durchweg knappest behandelt. Zu berichtigen ist mir u. a. aufgefallen, daß die Panflöte in Europa schon in der Antike (daher auch der Name) nachgewiesen werden kann, daß die Rauschpfeife im 17. Jahrhundert nicht vom Kortholt ersetzt wurde, daß Vetters „Il Flauto dolce ed acerbo" keine drei Bände hat und daß die a-Zinken durchweg nicht mit Messingstürzen benietet wurden, zwecks Gewinnung der Altlage. Auch die Schryari als verkehrt konische Doppelrohrblattinstrumente hat noch niemand realiter einsichtig gemacht.

Alles in allem: Ein wenig trauert man dem Stil von Hans-Joachim Mosers Musiklexikon nach, doch sollte dies keinesfalls zum Nachteil vorliegenden Lexikons festgeschrieben werden. – *m* –

Neueingänge

Wulf Arlt (Hrsg.): Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis. Bd. I, 1977; II, 1978. Winterthur: Amadeus Verlag, 1978/1979

Richard Erig (Hrsg.): Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze. Winterthur: Amadeus Verlag, 1979

Honegger – Massenkeil (Hrsg.): Das Große Lexikon der Musik. Bd. 2, C - Elm. Freiburg: Herder Verlag, 1979

Walther Siegmund-Schultze (Hrsg.): Georg Friedrich Händel – Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1979

Uri Toeplitz: Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1978

Roland Würtz (Hrsg.): Das Mannheimer Mozart-Buch. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1979

NOTEN

Ein Blockflötenlernbuch für kleine Leute

Elisabeth Schaeftlein und Franz Josef Barta: Enrico und seine wunderbare Blockflöte. Universal Edition, Wien. UE 16760, 48 Seiten

Unter Einbeziehung der allgemein-musikalischen Grundschulung ist dieses Spiel- und Lernbuch für Vor- und Volksschulkinder konzipiert. Es kann sowohl im Gruppen- als auch im Einzelunterricht verwendet werden.

Ein Clown namens Enrico versucht jeweils am Anfang eines neuen Abschnitts in bildlicher und textlicher Darstellung den nachfolgenden Lernstoff für die Kinder schmackhaft zu machen. So ist da tatsächlich die Rede von der „Geschmacksflöte" und all den verschieden schmeckenden Tönen, wie z. B. A = Apfelton, H = Himmbeerton, C = Citronenton. In dieser Reihenfolge werden auch die Notennamen, Töne und entsprechenden Griffbilder für die Blockflöte eingeführt. Auf einer lose im Heft liegenden Grifftabelle sind die Töne und Zeichensymbole auch farbig dargestellt. Der zu erlernende Tonumfang beschränkt sich auf eine Dezime unter Einbeziehung von b und fis.

Außer einigen Tanzsätzen besteht die Literaturauswahl aus meist einstimmigen alten und neuen Kinderliedern. Der Lernstoff ist für Blockflöten mit deutscher Griffweise zusammengestellt. Wird jedoch mit barocker Griffweise gearbeitet, sollen alle Stücke mit f erst nach Einführung des tiefen c gespielt werden. Es taucht die Frage auf, ob diese Umstellung für Blockflöten mit barocker Bohrung wirklich notwendig ist, wenn man bedenkt, daß ein sauber und wohlklingendes tiefes c doch viel schwerer zu spielen ist als ein f mit dem Gabelgriff. Daß man den Gabelgriff für die rechte Hand heute immer noch vermeidet, obwohl er für die linke Hand beim b ohnehin unerläßlich ist, kann im Sinne einer fundierten instrumentaltechnischen, wenn auch spielerischen Ausbildung nicht eingesehen werden. Sollte dem Blockflöte spielenden Kind weniger spieltechnisches Können abverlangt werden als etwa einem gleichaltrigen Klavierspieler, der beim Akkordspiel gleich mehrere Gabelgriffe zu bewältigen hat?

Der methodische Grundgedanke dieses Lehrbuches, spielend mit der Blockflöte zur Musik zu finden, kommt auf vielfältige Weise zum Ausdruck. Vom Blasen auf dem Flötenkopf und den dazugehörenden grafischen Aufzeichnungen, vom Musikerfinden und Klangverfremden ist da die Rede. Artikulationssilben (da-da, ta-ta, na-na, la-la), eine unerläßliche Hilfe im Bereich von Tonbildung und musikalischem Ausdruck, werden hier angewendet, um betonte und unbetonte Töne zu blasen. Für schnelle Töne (Achtelnoten) wird eine schnellere Zungenbewegung und ein Zungenstoß mit der Silbe ti-ti-ti empfohlen. Das muß zur Folge haben, daß alle schnellen Tonfolgen im staccato erklingen, ganz gleich, ob dieses Ausdrucksmittel für das betreffende Musikstück zutreffend ist oder nicht, z. B. bei den Tanzsätzen Nr. 87, 89 und 92.

SCHOTT

Neuerscheinungen

ORIGINALMUSIK FÜR BLOCKFLÖTEN

Girolamo Frescobaldi

Canzona (II) detta „la Bernardinia" 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 - Branslè 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, klassicher Flötentechnik dar und sollten in keiner Bibliothek von Pädagogen und Studenten fehlen.

Daß man schnelle Tonfolgen auch mit einer weichen Artikulationssilbe, z. B. di-di-di, spielen kann, wird in dieser Flötenschule nicht gefordert. Die Einführung der Töne b und fis wird vom Clown Enrico in äußerst ungewöhnlicher Form vorgenommen: beim b steht er auf der Note und „drückt sie ein Stück hinunter, damit sie ein bißchen tiefer klingt", beim fis zieht er mit einem Kreuz an der Angelschnur den Ton f „ein Stück in die Höhe". Diese gewollt kindliche Erklärung für den Vorgang des Alterierens steht im krassen Gegensatz zur anspruchsvollen Ausdrucksweise für die Zeichen Fermate = Corona und Haltebogen = Ligatur.

Es gibt einige gute Anweisungen zum Üben, z. B. mit geschlossenen Augen, oder erst stumm greifen, dann spielen, oder den Hinweis auf die Fingerschaukel. Der Terminus „Blockgriffe" für das gleichzeitige Bewegen mehrerer Finger ist neu. Da so ein Bewegungsvorgang jedoch auch bei anderen Instrumenten vorkommt, ist es nicht zu verstehen, warum hier von Blockgriffen gesprochen wird, anstatt einfach von Fingergruppen. Am Ende des eigentlichen Lernbereichs folgt dann im Anhang ergänzende Spielliteratur, geordnet nach textlichem Inhalt, einschließlich einer Gruppe Weihnachtslieder.

Abschließend sei noch gesagt, daß es ja wohl üblich ist, auf der hinteren Einbandseite eines Lehrbuches für ergänzende Unterrichtsliteratur zu werben, die im gleichen Verlag erschienen ist. Daß jedoch die Vorder- wie auch die Rückseite eines Schulwerkes dazu benutzt wird, für Hohner, den „größten Blockflötenhersteller Europas", zu werben, ist ein Tatbestand, der wohl als äußerst ungewöhnlich bezeichnet werden muß.

Armgard Pudelko

Teilweise Unübliches

Marin Marais: Suiten g-moll und C-dur für 2 Altblockflöten und b. c., hrsg. von Nikolaus Delius. OFB 138/139, je DM 15,–

Neuzeitliches Spielbuch für Altblockflöte und Klavier (Werke von Linde, Lüthi, Nobis und H. Walter). OFB 137, DM 12,–

B. Schott's Söhne, Mainz

Arcangelo Corelli: Sonate F-dur op. 5/4 für Altblockflöte und b. c., hrsg. von John Madden. Musica Rara, London; Bundesrepublik: Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart. Ed.-Nr. 41899, DM 9,–

Daniel Purcell: Sonata seconda für Altblockflöte und b.c., hrsg. von Walter Bergmann. Edition Peters, Frankfurt a. M. EP 9676, DM 9,–

Georg Philipp Telemann: Zwei neue Sonatinen für Altblockflöte und b. c., hrsg. von Claus E. Maynfrank. Musica Rara, London; Bundesrepublik: Hänssler, Ed.-Nr. 41916, DM 33,–

Music from Shakespeare's Plays für 2 Sopran- (oder Alt- oder Tenor-)Blockflöten und b. c. ad libitum, hrsg. von Carl Dolmetsch. Universal Edition, London; UE 14045, DM 12,–

Johann Christian Schickhardt: L'Alphabet de la Musique, op. 30. 24 Sonaten in allen Tonarten für Altblockflöte und b. c. in 6 Heften, hrsg. von Paul J. Everett. Musica Rara, London; Bundesrepublik: Hänssler, Ed.-Nr. 41923 bis 41928, je DM 39,–

In sehr respektabler Aufmachung, wenn auch leider mit getrennt gedruckten Stimmen, gibt Nikolaus Delius bei Schott die Suiten g-moll und C-dur heraus, die einer 1692 veröffentlichten Sammlung von Triostücken des Franzosen Marin Marais entstammen. Die beiden Suiten, die zehn und mehr Sätze sehr unterschiedlicher Länge enthalten, folgen der e-moll-Suite aus der gleichen Sammlung, die Delius kürzlich bei Moeck (Ed.-Nr. 2505) publizierte. Die Stücke sind klanglich reizvoll, technisch unproblematisch (c''' wird kaum überschritten, die Flötenstimmen laufen nicht selten parallel, Phrasen sind klar erkennbar) – „jedoch verlangt ihre adäquate Wiedergabe stilistisches Gespür und aufführungspraktisches Wissen", wie Sebastian Kelber in TIBIA 3/76 zur e-moll-Suite schrieb. Es handelt sich also um Gebrauchsmusik im besten Sinne, bei deren Wiedergabe sich halbwegs erfahrene Spieler voll auf die Anwendung ihrer Kenntnisse des „französischen Geschmacks" konzentrieren können.

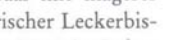
Hinter dem etwas antiquiert anmutenden Titel „Neuzeitliches Spielbuch" verbirgt sich eine Sammlung von vier lt. Schott-Werbung „in Stil und Technik progressiv angeordneten" Kompositionen recht unterschiedlicher Provenienz. Leider enthält die Ausgabe außer dem Entstehungsjahr (in zwei Fällen) keine Angaben über die Urheber oder die Adressaten des Heftes, das Leichtes und Diffiziles zugleich enthält. Ist es für den Instrumentallehrer am Klavier gedacht, damit er einen ganzen Nachmittag lang aus dem gleichen Heft begleiten kann? Die zweite Frage stellt sich beim Aufblättern: Wieso nennt Lüthi seine Stücke „rhythmisch", wenn der Rhythmus ausschließlich im Klavier stattfindet? Oder kaufen sich Pianisten jetzt Blockflötenmusik, wenn sie rhythmisch Interessantes suchen? Nach fünf Miniaturen von Herbert Nobis, die sehr jungen Spielern Spaß machen dürften, folgt Heinz Walters dreisätzige Sonatine, die den Rhythmus zwar nicht im Titel führt, dafür aber im Notentext zeigt. Das ist interessant gemacht, spritzig, zum Teil spannungsvoll, und fordert Lockerheit und Spielfertigkeit von beiden Partnern. Obere Mittelstufe. – Am Schluß des Heftes stehen Hans-Martin Lindes fünf Studien, die den Rahmen des Herkömmlichen in dieser Edition sprengen, indem sie etliches an neuen Spieltechniken und Notationsformen einbeziehen und hierzu – bei Linde angenehme Gewohnheit! – eindeutige Spielanweisungen

enthalten (Ausnahme: warum ‚Glissando' immer noch als Zackenlinie, statt dem Klang entsprechend als Balken?). Erfreulich ist auch, daß der z. T. sehr frei geführten Flötenstimme auf einer eigenen Druckzeile die korrespondierenden Klavieraktionen beigegeben sind.

Musica Rara läßt seiner bereits 1974 vorgelegten C-dur-Sonate op. 5, Nr. 3 von Arcangelo Corelli (Ed.-Nr. M.R. 1664) nun endlich die Sonate Nr. 4 F-dur folgen. Opus 5 ist eine Sammlung von 12 im Jahre 1700 erschienenen Violinsonaten, von denen die beiden obengenannten von „an eminent Master" für Blockflöte arrangiert und 1707 publiziert worden sind. In den langsamen Sätzen fühlt man sich durchaus an Telemanns Methodische Sonaten op. 13 erinnert, die bekanntlich einen exemplarischen Einblick in die Ornamentierungspraxis der Zeit gestatten. Die schnellen Sätze lassen schon an der Phrasenlänge, an den zu endlosen Perlenketten aufgereihten Sechzehnteln der gebrochenen Akkorde erkennen, daß dies ursprünglich nicht Bläsern zugedacht war. Aber bei der vergnüglichen F-dur-Sonate macht das Ersticken direkt Spaß! Weniger Vergnügen bereitet freilich, daß der Verlag (um Geld zu sparen?) die Stimmen offensichtlich nach der Partiturvorlage photomechanisch reproduziert, weshalb man zum Spielen beinahe eine Lupe benötigt, jedenfalls in einem Saal mit magerer Beleuchtung. Als ein besonderer editorischer Leckerbissen erscheint die bereits erwähnte Sonate Nr. 3 in C-dur. Herausgeber David Lasocki ist besonders sorgfältig zu Werke gegangen, wie das instruktive Vorwort und die Ausführungsvorschläge zeigen. Der besondere Reiz liegt aber darin, daß hier unter der Flötenstimme des „eminent Master" (der lt. Herausgeber so eminent auch nicht war, um namentlich genannt zu werden) die ursprüngliche Violinstimme notiert ist. Für Interessenten sei ferner erwähnt, daß Lasocki auch die Sonate Nr. 4 ediert hat (bei Hargail Music Press; H 101), allerdings ebenfalls ohne Violinstimme. Von der Violinfassung der Sonaten op. 5 ist mir nur die alte Klengel-Ausgabe (© 1927 und 1955) bei Peters bekannt (Ed.-Nr. 10575 und 10596).

Von dem jüngeren Purcell-Bruder Daniel erschien bei Peters in Leipzig die von Walter Bergmann sehr sorgfältig edierte Urtextausgabe der zweiten einer Sammlung von drei Blockflötensonaten. Sie verlangt von den Spielern eine gewisse Wendigkeit in einem allerdings begrenzten Rahmen und eignet sich so gut für das Zusammenspiel in der unteren Mittelstufe.

Nach den vielen Bach-Rekonstruktionen der letzten Jahre gibt es nun auch ein Telemann-Remake: den ‚Erstdruck' zweier ‚Neuer Sonatinen', die Claus E. Maynfrank nach der wieder aufgefundenen Flötenstimme rekonstruiert hat. Er bezeichnet die vorliegende Fassung in wohltuender Bescheidenheit selbst als einen vorläufigen Notbehelf und kündigt eine Neuausgabe für den Fall an, daß sich der Basso-continuo-Part doch noch finden lassen sollte. Einstweilen werden Telemann-Enthusiasten den hohen Preis für die beiden hübschen Sonatinen vielleicht nicht scheuen.

Bühnenmusik aus dem persönlichen Umfeld Shakespeares ist der Inhalt einer Dolmetsch-Ausgabe bei UE. Es handelt sich dabei um zwölf kurze Stücke von Byrd, Bull, Holborne und anonymen Komponisten des späten 16. Jahrhunderts, wie sie wohl zur musikalischen Untermalung oder Ausdeutung des Textes gedient haben mögen. Dolmetsch verzichtet wie gewohnt auf genaue Quellenhinweise, auf die Mitteilung der Originalverschlüsselung, auf die Angabe eventueller Transposition und auf die Kennzeichnung dessen, was Original und was seine persönliche Zutat ist (so muß man z. B. in anderen Ausgaben einzelner Stücke nachsuchen, wo sich im Dolmetsch-Bc etwa die originale Tenorstimme eines vierstimmigen Satzes verbirgt). Dafür verzichtet er nicht auf entbehrliche Artikulationsangaben wie z. B.  , auf die Markierung unübersehbarer Echostellen und auf präzise Metronomziffern. Ich meine: was die Komponisten alter Musik an Freiheit der Besetzung, der Tempowahl, der Ornamentierung, der Artikulation, der musikalischen Gestaltung einräumten, geht durch Ausgaben, die die Einengung nicht kennzeichnen, unwiederbringlich verloren.

Als ein größeres Unternehmen hat sich Musica Rara (und jetzt auch Zen-On) die Edition von J. Chr. Schickhardts „Alphabet de la musique" vorgenommen, ein Zyklus von 24 Sonaten in allen (!) Tonarten „pour la Flute Traversiere ou pour le Violon avec une Basse continue, selon la Clef Françoise pour la Flute a Bec", also im französischen Violinschlüssel für die wahlweise Wiedergabe auf der Altblockflöte. Paul J. Everett, der das umfangreiche Opus in sechs Bänden herausgab, hat es sich nicht leichtgemacht: mit wissenschaftlicher Gründlichkeit befaßt er sich auf fünf engen Druckseiten u. a. mit dem Leben Schickhardts, mit Fragen der Transkription und mit dem Sonatenwerk selbst. Hier steht natürlich das Problem „ausgefallener" Tonarten und ihrer Realisierung auf mehreren Instrumenten im Vordergrund; denn die temperierte Stimmung war zu der Zeit außer auf der Laute durchaus noch nicht gang und gäbe. Bachs „Wohltemperiertes Clavier" erschien 1722, Schickhardts Opus 30, lt. Herausgeber das früheste Werk in allen Tonarten für zwei bis drei Instrumente, etwa ein Dutzend Jahre später; die 45 Solo-Präludien von Jacques Hotteterre le Romain kamen erstmals 1719 heraus, die von der Anzahl der Vorzeichen her gemäßigter wirkenden Préludes von Jean-Pierre Freillon-Poncein im Jahre 1700 (beide Zyklen übrigens mit ganz hervorragenden Erläuterungen von Betty Bang und David Lasocki bei Faber Music, Ed. Nr. F 0207). Die musikalische Substanz der großenteils mehrsätzigen, suitenhaften Schickhardt-Sonaten ist ab Nr. 7 meist die guter, gern gespielter

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

Barocksonaten. Die ersten sechs Sonaten dagegen bleiben stellenweise formal unbefriedigend, wohl auch deshalb, weil sie oft musikalische Gedanken nur anklingen lassen, ohne sie dann weiterzuführen. Dennoch müssen sie sich zu ihrer Zeit großer Beliebtheit erfreut haben, denn auf der Subskribentenliste fanden sich so illustre Namen wie Locatelli, Pepusch und Händel. Nicht überliefert ist allerdings, ob damals die Preise auch so stolz waren wie heute (DM 39,– pro Band bei durchschnittlich 78 Seiten Inhalt; vgl. Marais-Suiten bei Schott: durchschnittlich 70 Seiten für DM 15,–). Die graphische Gestaltung der Ausgabe ist sehr wohl gelungen, auch wenn gelegentlich unorganisch gesetzte oder überflüssige Atemzeichen stören und durchgestrichene statt gestrichelter oder in Klammern stehender Bindebogen ziemlich verwirren.

Fazit: Blockflötensonaten in Des-Dur, cis-moll, es-moll, Fis-Dur u. a. – eine Vorstellung nicht ohne Reiz, nicht ohne Anreiz zum Üben der Hilfs-, Triller- und Klangfarbengriffe außerhalb der „Normalskala". Und ein Grund zum Umdenken für Leute, die A-Dur auf der Blockflöte für eine „schwere" Tonart halten. Die Sammlung sollte in keiner Musikschul-Notenbibliothek fehlen, schon der vielen jungen Spieler wegen, die grifftechnisch schon etwas können, gestalterisch aber vorerst noch leichterer Kost bedürfen.

Wolfram Waechter

Zeitschrift für Spielmusik, Jahrgang 1979

Girolamo Frescobaldi: Fantasia (1608) zu 4 Stimmen, hrsg. von Helmut Mönkemeyer. ZfS 476/477, Spielpartitur (SpP) DM 5,80
Werner Rottler: Kindertanzbuch. Sechs kleine Stücke für 2 Melodieinstrumente (Blfl. in -c-). ZfS 478, SpP DM 3,80
Cesar Bresgen: Stornelli. Fünf Stücke für 3 Blockflöten in -f- und Gitarre. ZfS 479/480, SpP DM 5,80
Gerhard Maasz: Flauto trio. Sieben leichte Stücke für 3 Blockflöten in -c-. ZfS 481, SpP DM 3,80
Jacques Martin Hotteterre: Suite C-dur für 2 Melodieinstrumente und bc., hrsg. von Ilse Hechler. ZfS 482/483, SpP DM 5,80
Herbert Nobis: Sieben Phasen für Altblockflöte solo. ZfS 484, DM 3,80
Bartholomäus Gesius: Acht Exempel aus „Synopsis musicae practicae" (1615) zu 4 Stimmen, hrsg. von Helmut Mönkemeyer. ZfS 485, SpP DM 3,80
Eberhard Werdin: Vier Echostücke für Blockflötenquartett. ZfS 486, SpP DM 3,80
Caspar Othmayr: Weihnachtliche Bicinien, hrsg. von Ilse Hechler. ZfS 487, SpP DM 3,80
Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Celle

Spielmusik im guten Sinne – und etwas mehr – bringt der Jahrgang 1979 der Zeitschrift für Spielmusik. Fünf Heften mit zeitgenössischer Musik stehen vier weitere mit Beispielen aus Renaissance und Barock gegenüber.

Das interessanteste Beispiel neuer Musik dürften die „Sieben Phasen" für Altblockflöte solo von Herbert Nobis sein. Reich an dynamischen Abstufungen, rhythmisch lebendig, können sie zu ausdrucksvollen, mittelschweren Charakterstücken werden. Gelegentlich finden neue Spieltechniken Verwendung. Ein Hinweis über die Erzeugung von Flageolett-Tönen wäre eine Hilfe für ungeübtere Spieler.

Unproblematisch in der Ausführung, wenn auch jüngere Spieler vielleicht nicht unmittelbar ansprechend, sind die Stücke des „Kindertanzbuches" von Werner Rottler, die in bezug auf Rhythmus und Chromatik keine allzu hohen Anforderungen stellen. Außer mit zwei Sopranflöten können sie laut Vorwort auch mit Xylophon und/oder Metallophon ausgeführt und durch Schlaginstrumente farbiger gestaltet werden.

Leichter faßbar für Kinder erscheint mir das Heft „Flauto Trio" für drei Sopranflöten von Gerhard Maasz, obwohl von der ersten Flöte eine sichere Beherrschung der oberen Oktave gefordert wird. Schwierigkeiten im Zusammenspiel könnten bei der Intonation auftreten, da häufig Dreiklänge in enger Lage verwendet werden. Die parallel geführten Quinten in den Außenstimmen könnten jedoch als Basis einer guten Hörübung dienen. Räumlich getrennte Aufstellung der Spieler könnte bei den imitatorischen Stücken mit Stimmkreuzungen eine bessere Plastizität bewirken.

Neues für Blockflöte . . .

Arnold Cooke: Zweites Quartett (SATB). Ed.-Nr. 1527, P + St. DM 36,–
Reinhard Febel: Sechs Bagatellen für Altblockflöte und Klavier. Ed.-Nr. 1528, DM 9,–
Erhard Karkoschka: Flöten-/Tonband-Spiele für einen und mehr Flötisten mit einem und mehr Geräten. Ed.-Nr. 2513, DM 12,–
Herbert Nobis: Sieben Phasen für Altblockflöte solo. Ed.-Nr. 484, DM 3,80
Wolfgang Stockmeier: Konversation, für zwei Altblockflöten. Ed.-Nr. 1529, DM 5,–

. . . und Querflöte

Reinhard Febel: Ataraxie, für zwei Flötisten. Ed.-Nr. 5221, kpl. DM 15,–
– Delta, für Baßflöte und Tonband. Ed.-Nr. 5220, DM 8,–
Konrad Lechner: Drei Gedichte von hans magnus enzenberger, für eine Singstimme und Flöte. Ed.-Nr. 5219, DM 8,50
Zsigmond Szathmáry: Monolog, für Flöte und Live-Elektronik. Ed.-Nr. 5128, DM 12,–

MOECK

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · 3100 CELLE

Ebenfalls durch eine voneinander entfernte Aufstellung der Spielergruppen S/A – T/B wird die Wirkung der „Echostücke" von Eberhard Werdin gesteigert. Das Frage- und Antwortspiel der Stimmenpaare, die charmante volksliedhafte Diktion stellt die Spieler vor eine reizvolle, nicht allzu komplizierte Aufgabe.

Nicht nur von der Besetzung her originell sind die fünf Stücke für drei Blockflöten in -f- (Sopranino, Alt, Baß) und Gitarre, „Stornelli" = Stegreifgesänge genannt, von Cesar Bresgen. Die weit auseinanderliegenden Flöten werden oft unisono geführt. Zu diesem Register-Effekt tritt die Gitarre als klangverschmelzendes Element hinzu. Sie ist darüber hinaus durchaus auch mit eigenen musikalischen Aufgaben betraut wie z. B. mit Überleitungen oder impulsgebenden Ostinati. Heitere kleine Momentaufnahmen – mit leichter Hand geschrieben und ebenso auszuführen.

Beispiele kontrapunktischer Kunst des frühen 17. Jahrhunderts, noch stark der Renaissance verbunden, sind sowohl die Fantasia von Frescobaldi (1608) als auch die Acht Exempel des Bartholomäus Gesius (1615). Letztere sind Miniaturen, die kürzeste 13, die längste 35 Takte lang, in denen die musikalischen Silben ut, re, mi, fa, sol, la, also Leitern, in kontrapunktischer Meisterschaft kaleidoskopartig immer wieder zu neuen Gebilden zusammengefügt werden. Besonders hübsch sind die beiden Triplas am Ende des Heftes. Im Gegensatz dazu ist Frescobaldis Fantasia von erheblicher Länge. Durch ihre verschiedenen Themen und deren Verarbeitung ist sie melodisch und rhythmisch interessant und überdies außerordentlich klangschön. Sind die Acht Exempel eine gute Intonationsübung für jedes Quartett, stellt die Fantasia eine wertvolle Bereicherung des Quartett-Repertoires dar und ist eine Herausforderung zu plastischer Gestaltung.

Mit den Weihnachtlichen Bicinien, die vom Stimmumfang her in mannigfaltiger Blockflöten-Besetzung musiziert werden können, liegt ein Heft vor, das wohl in den nächsten Jahren viele Liebhaber finden wird: kontrapunktisch interessante, dabei nicht schwere Sätze über einige der bekanntesten Weihnachtslieder – wesentlich gehaltvoller als so manches der üblichen terzenfreudigen zweistimmigen Weihnachtsheftchen!

Eine begrüßenswerte neue Richtung in der Zeitschrift für Spielmusik ist mit J. M. Hotteterres Suite C-dur für zwei Melodieinstrumente und Basso continuo eingeschlagen worden, einem instruktiven Beispiel französischer Barockmusik, besonders im figurenreichen Prélude. Die Ausführung auf verschiedenen Instrumenten ist möglich. Die in der 1. Stimme über dem Violinschlüssel angegebene 8 weist darauf hin, daß in jedem Fall diese Stimme eine Oktave höher klingen soll als notiert. Ein

MUSIK FÜR BLOCKFLÖTE

Blockflöte solo

Jürg Baur
MUTAZIONI – Studie für Altblockflöte
EB 6451 DM 8,–

– PEZZI UCCELLI
Vogelstücke für Blockflöte solo
EB 6472 DM 11,–

Blockflöte und Klavier

Jürg Baur
CONCERTO DA CAMERA
Ausgabe für Blockflöte und Klavier
EB 6762 DM 22,–

– INCONTRI (Begegnungen)
3 Stücke für Altblockflöte und Klavier
EB 6923 DM 12,–

Blockflöte und Gitarre

Francesco Maria Veracini
SONATA TERZA (E. Schaller)
EB 6783 DM 6,50

Blockflöten-Kammermusik

Johann Sebastian Bach
BRANDENBURGISCHES KONZERT Nr. 4
BWV 1049
Ausgabe für 2 Blockflöten (Flöten), Violine und Klavier (U. Haverkampf)
EB 8057 DM 32,–

Georg Philipp Telemann
TRIOSONATE F-DUR
für 2 Blockflöten und B.c. (Cembalo oder Klavier, Gambe oder Violoncello ad lib.) (A. Hoffmann)
KM 1967 DM 9,50

– TRIOSONATE C-DUR
für Blockflöte, Violine (2. Blockflöte) und B.c. (Cembalo oder Klavier, Gambe oder Violoncello ad lib.) (A. Hoffmann)
KM 1968 DM 9,–

– TRIOSONATE C-DUR
für Blockflöte, Violine (2. Blockflöte) und Gitarre (mit Viola) (E. Schaller)
EB 6789 DM 7,50

– TRIOSONATE F-DUR
für 2 Altblockflöten und Gitarre (mit Viola) (E. Schaller)
EB 6790 DM 8,–

Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

Altflötenspieler muß diese Stimme also in der oberen Oktave spielen (s. dazu die Ausgabe des gleichen Stückes bei Heugel-Paris, 1973). Bei der Deutung der Verzierungszeichen ∨ = Port de voix und ∧ = Coulement scheinen andere Quellen gedient zu haben als Hotteterres eigene Angaben, da sie eine genau umgekehrte Zuordnung erfahren. Ein Abdruck der Hotteterreschen Verzierungstabelle nebst seinen eigenen Erklärungen (wie etwa in der Suite F-dur, Pelikan-Verlag, Musica Instrumentalis Heft 18), dem „Premier Livre de Pièces pour la Flute-traversiere, et autres Instruments, avec la Baße" entnommen, ist eine gute Möglichkeit, derartige Neudrucke für den Spieler informativ und zu einer kleinen „Schule" werden zu lassen.
Vivant sequentes! *Jeannette Cramer Chemin-Petit*

Neuerscheinungen für Blockflöte/Flöte und Gitarre

G. Ph. Telemann: Triosonate C-dur für 2 Blockflöten und Gitarre, hrsg. von Erwin Schaller. EB 6789, DM 7,50
– Triosonate F-dur für 2 Altblockflöten und Gitarre, hrsg. von Erwin Schaller. EB 6790, DM 7,50
Francesco Maria Veracini: Sonata terza für Altblockflöte und Gitarre, hrsg. von E. Schaller. EB 6783, DM 6,–
Erwin Schaller: Altlothringer Hirtenmusik für Altblockflöte, 2 Violinen und Gitarre, EB 6780, DM 5,–
G. F. Händel: Sonate e-moll für Flöte und Gitarre, hrsg. von Frank Nagel und Philippe Meunier. EB 6744, DM 7,50
Francesco Molino: Zwei Nocturnes für Flöte und Gitarre, op. 38, hrsg. von Frank Nagel. EB 6758, DM 10,–
Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Die oben aufgeführten Neuerscheinungen stellen, was die beiden Triosonaten von Telemann, die e-moll-Sonate von Händel sowie die Sonate von Veracini betrifft, alte Bekannte dar, die z. T. im gleichen Verlag bereits in der Fassung mit Cembalo (als Continuoinstrument) nahezu druckgleich vorliegen. Neu ist also lediglich die Übertragung des Generalbasses auf die Gitarre, die von E. Schaller (bei der Händelsonate Ph. Meunier) in befriedigender Weise besorgt wurde. Ein versierter Gitarrist wird sich allerdings einen eigenen, in barocker Manier ausgeschmückten Satz formen. Was die Triosonaten von Telemann betrifft, fällt die eigenwillige Besetzung der Gamben- bzw. Cellostimme mit einer Viola auf, deren Sinn ich nicht verstehen kann.

Die Nocturnes von Molino sind als Originalkompositionen für diese Besetzung anzusehen. In der Gitarrenstimme wurde lediglich ein Fingersatz hinzugefügt.

Neu ist die Altlothringer Hirtenmusik, die E. Schaller für Altblockflöte, 2 Violinen und Gitarre konzipiert hat. Ein Stück, das etwa in die Kategorie „Spielmusik nach alten Vorbildern" einzuordnen ist. *B.*

Barocke Flötenmusik in französischen Ausgaben

Jean-Marie Leclair: Sonate op. 9 No. 2 für Querflöte und b. c., hsg. von J.-C. Veilhan. A. L. 25.522
Georg Philipp Telemann: Suite in a-moll für Altblockflöte solo, hsg. von J.-C. Veilhan. A. L. 25.292
– *12 Fantasien für Altblockflöte solo, hsg. von J.-C. Veilhan. A. L. 25.457*
Marin Marais: Les Folies d'Espagne für Blockflöte in c oder Querflöte und b. c., hsg. von J.-C. Veilhan. A. L. 25.533
Verlag Alphonse Leduc & Cie., Paris

J. Bodin de Boismortier (hsg. von Pierre Paubon): Cinquième Suite op. 35 für Flöte solo. G. 2105 B.
– *Sonate op. 7 No. 4, d-moll, für 3 Flöten. G. 2107 B.*
– *Suite No. 1, op. 17, für 2 Quer- oder Blockflöten. G. 2104 B.*
Verlag G. Billaudot, Paris (Bundesrepublik: Großsortiment D. Zimmerhansl, München)

Archiv de la Musique Ancienne nennt sich eine Reihe, die von Veilhan bei Leduc betreut wird. Telemanns Suite a-moll und die Sonate von Leclair gehören dazu. Das Besondere an der Reihe ist die Beigabe des Facsimiles der originalen Vorlage, die jeden zum Textvergleich ermuntern soll. Das Vorwort berichtet kurz und bündig über Quelle und alle wichtigen Daten zur Komposition. Leider ist trotz ansprechender Aufmachung nicht ersichtlich, ob die Ausgabe von Telemann nur als Flötenstimme existiert. Dann bliebe sie ein Torso. Die Sonate von Leclair (e-moll) gehört zum vierten Buch der Violinsonaten, deren einige vom Komponisten ausdrücklich als auch auf der (Quer-) Flöte spielbar deklariert sind. Es liegt bereits eine Ausgabe dieses prächtigen Stücks von Ruf vor (Schott). Nun hätte ein Generalbassist die (vielleicht oft ersehnte) Möglichkeit, aus dem Facsimile zu spielen. Das voll abgedruckte *Avertissement* von Leclair sollte genau gelesen werden. In ihm warnt der Komponist vor verwirrenden Verzierungen wie vor „lächerlichen" Tempowechseln beim Übergang von Moll- zu Durtonarten zusammengehöriger Rondeaux.

Die von Veilhan für Blockflöte transponierte Fassung aller zwölf Fantasien von Telemann hält sich völlig an die Brüsseler Quelle. Gegen Transposition dieser Stücke ist an sich nichts einzuwenden, doch wäre gut gewesen, jeweils die Originaltonart zu vermerken. Nicht alle Fantasien sind gleich gut geeignet für das Umsetzen auf die Blockflöte, weshalb ja auch bei uns nur eine Auswahl gängig ist. Veilhan hat sich nicht immer für die normalerweise übliche Terztransposition entschieden. Dadurch vermiedene schlechte Lagen auf der einen Seite muß man mit ebenso schlechten auf der anderen Seite bezahlen.

Daß es eine gute Idee sei, die Folia-Variationen von Marais für Sopran- (oder Tenor-)Blockflöte herauszugeben, wage ich zu bezweifeln. Andere Instrumentalisten werden sich aber über eine vollständige Ausgabe in d-moll freuen. Der Herausgeber zitiert selbst im Vorwort Marais, der bei der Aufzählung der für die Ausführung seiner Stücke in Frage kommenden Instrumente ausdrücklich auch die Querflöte, aber nicht die Blockflöte erwähnt. Sehr positiv ist der Abdruck der Interpretationshinweise des Komponisten zu vermerken, doch sollte eine spätere Auflage Unebenheiten der deutschen Übersetzung glätten.

Die Ausgaben der Stücke von Boismortier durch Paubon sind editionstechnisch keine Musterwerke. In den Suiten wie in der Sonate sind alle Sätze bearbeitet: Außer Tonhöhen, Takt und Rhythmus ist kaum etwas Originales übriggeblieben, und auch letzterer ist durch ausgeschriebene, also „interpretierte" Vorschläge bereits verfälscht. Je näher man die Ausgaben betrachtet, desto ärgerlicher wird man über musikalisch sinnwidrige Artikulation, falsche Phrasierungen, falsch interpretierte Verzierungszeichen und ungeeignete Tempoangaben. Was nützt es dagegen zu wissen, daß der erste Teil einer Bourrée 9 Sekunden dauert? Das alles und vieles mehr läßt wünschen, der Herausgeber möge sich mal informieren, was in seiner eigenen Stadt über die „Spielregeln" der alten Musik seines eigenen Landes in seiner eigenen Sprache geschrieben wurde. Außerdem ist die zweistimmige Suite die *dritte* aus op. 17! *D.*

Dreimal C

Arcangelo Corelli: Sechs Sonaten nach den Violinsonaten op. V Nr. 1–6 für Flöte und b. c., hrsg. von Masahiro Arita. ZEN-ON Music Co., Tokio (Bundesrepublik: MIMEX, München 19)

Giuseppe Cambini: Sonaten C-dur (Livre I, 4) und Es-dur (Livre I, 6) für Flöte und b. c., hrsg. von Peter Anspacher. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven; N 1458/59, je DM 15,–

Giuseppe Cambini: Quintett Nr. 2 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, hrsg. von Josef Marx. Verlag McGinnis & Marx, New York; Ed. Nr. 1571

Corellis Violinsonaten op. 5 sind „Schlüsselwerke" der Musikgeschichte. Ihre hervorragende Qualität und immense Bedeutung sind von den Zeitgenossen sofort erkannt worden. RISM nennt allein 44 Auflagen, Titelauflagen, Raubdrucke usw. für die ersten hundert Jahre seit dem Erscheinen 1700 in Rom, die überwiegende Zahl in der ersten Jahrhunderthälfte. Darüber hinaus hat es an zeitgenössischen Bearbeitungen und Adaptionen nicht gefehlt. Geminiani hat aus den Sonaten Concerti grossi gemacht, Unbekannte haben einen Teil für Blockflöte zurechtgesetzt (am bekanntesten davon die *Follia*), hier nun werden die ersten sechs Sonaten in einer zeitgenössischen Version für Querflöte wieder zugänglich gemacht.

ACCORT

Neue Musik für Blockflötenensemble
Herausgegeben von KLAUS LÜCHTEFELD

Serie A: Originalkompositionen des 20. Jahrhunderts

A.1: FRIEDRICH METZLER
Quartett (1976)
Spielpartitur DM 7,-

A.2: HANS-DIETER VERMEER
Miniatursuite über das schlesische Volkslied „Ach Blümlein blau"
Spielpartitur DM 7,-

A.3: NORBERT LINKE
Concerto d'oro
Partitur DM 7,- Stimmen kplt. DM 18,-

A.4: HEINZ MARTIN LONQUICH
Verwandlungen
Spielpartitur DM 18,-

Serie B: Bearbeitungen von Werken des 18./19. Jahrhunderts

B.1: ANTON BRUCKNER Drei Orgelwerke
Vorspiel d-moll, Fuge d-moll, Nachspiel d-moll
Partitur DM 9,- Stimmen kplt. DM 16,-

B.2: SCOTT JOPLIN
„The Entertainer"
Partitur DM 9,- Stimmen kplt. DM 12,-

P. J. TONGER · MUSIKVERLAG
5000 KÖLN 50 (RODENKIRCHEN)

Grundlage der Neuausgabe, deren Bearbeiter anonym ist, ist ein Pariser Druck (ca. 1754 bei Leclerc und Boivin). Die Erstausgabe der Violinfassung wurde zum Vergleich herangezogen, den langsamen Sätzen als Alternativ die verzierte Fassung beigegeben, die, 1710 in Amsterdam und 1711 in London veröffentlicht, die Verzierungen der Adagios so bringt, „wie Corelli sie gespielt haben wollte". Um (auch schon zeitgenössischen) Zweifeln in diesem Punkt von vornherein zu begegnen, hieß es dort weiter, daß „diejenigen, die neugierig sind, Corellis Original mit den darauf bezüglichen Briefen zu sehen, diese bei Estienne Roger einsehen können". – Der Herausgeber fügt dem Vorwort einen Revisionsbericht bei, aus dem alle Einzelheiten hervorgehen. Die Ausgabe besticht auch äußerlich durch saubere graphische Präsentation und die Tatsache, daß Flöten- und Continuostimme jeweils beide Parte enthalten. Die Aussetzung des bezifferten Basses ist gekonnt, wenn auch zurückhaltend (Chiyoko Arita).

Die Sonaten von Cambini stammen aus dem Ende desselben Jahrhunderts (1782). Obwohl auch Cambini zur Flötenstimme nur einen (unbezifferten) Baß gesetzt hat – mit Barockmusik hat das nichts mehr zu tun. Cambini hat seine Meriten auf dem Gebiet der konzertanten Sinfonie. Seine Musik ist der galanten Unterhaltung der Pariser Salons verpflichtet, ihr Stil der Klassik. Der Herausgeber hat versucht, dem bei der Gestaltung des Generalbasses Rechnung zu tragen durch einen vorzugsweise zweistimmigen Klaviersatz. Klangliche Vorbilder finden sich bei Vanhal, dem jüngsten Bach-Sohn und vielen anderen. Terzen, Sexten und manche gelungene Imitation sind oft ganz hübsch, doch sind die häufigen Vermischungen binärer und ternärer Gliederungen ebenso unschön wie die Vorwegnahme von Vorhaltsauflösungen störend.

Das Quintett F-dur gehört zu drei konzertanten Quintetten für fünf Bläser, die der Komponist dem berühmten Pariser Klarinettisten Lefèvre widmete. So ist im Originaltitel die Klarinette auch zuerst genannt. Historisch verdient das Opus besonderes Interesse, da das offensichtlich gesicherte Erscheinungsdatum 1802 gegen Reichas Behauptung spricht, als erster Bläserquintette komponiert zu haben. Josef Marx hat den der Widmung entsprechend bevorzugt ausgestatteten Klarinettenpart für B-Klarinette transponiert. Die anderen Stimmen erscheinen als Faksimile des Erstdrucks, jedoch praktikabel mit Taktzahlen ausgestattet. Ein gut klingendes Stück! *D.*

Wiener Querflöten-Edition

W. A. Mozart: Die Hochzeit des Figaro, für 2 Flöten oder Violinen nach einer Ausgabe von 1799 hrsg. von Gerhard Braun. Universal Edition, Wien. UE 16773, DM 18,–

Die „Zauberflöte" hat in ihrer Bearbeitung für zwei Flöten und deren Neuausgabe bei UE (Besprechung in TIBIA 2/77 auf S. 316) wohl schon ihren Weg gemacht. Man hört von der Verwendung dieser Ausgabe sowohl bei Musikhochschul-Klassenvorspielen wie auch auf öffentlichen Plätzen oder in Unterführungen durch Flötenliebhaber oder Studenten (zur Aufbesserung des BAFöG-Betrages).

Natürlich folgen andere Mozart-Opern nach. Ob sich allerdings der Erfolg der „Zauberflöte" wiederholt? Die vorliegenden zwölf „Figaro"-Arien lassen etwas Zweifel aufkommen. Denn der Bearbeiter ist sicher ein anderer. Und sicher nicht Mozart selbst. Die 2. Flöte ist von A bis

BLOCKFLÖTENMUSIK für die Unterrichtspraxis

Erstes Zusammenspiel mit den jungen Sopranflötenspielern. Tonarten G und D bevorzugt. Keine rhythmischen Schwierigkeiten für die Anfänger. Kein Unterschied in der Schwierigkeit des ersten und letzten Stückes. Überschaubarer Inhalt.

Theo Warttmann

6 dreistimmige Spielstücke (S-S-A; DM 3,50)

12 zweistimmige Spielstücke (S-S; DM 3,50)

Vierstimmige Liedsätze für Blockflötenquartett, je 15 in einem Heft. Winter, Frühling, Sommer, Herbst, Weihnachten (je DM 4,–)

(Die Preise verstehen sich rein netto)

MUSIKSCHULE LINSENHOFEN
Theo Warttmann, Pfarrgasse 2
7443 Frickenhausen 3

Z zur Begleitung verdammt. Natürlich können zwei gleich gute Partner sich in der Führung abwechseln. Trotzdem bleibt in der Bearbeitung etwas Schwung- und Phantasielosigkeit zu beobachten, jedenfalls im Vergleich zur „Zauberflöte". Dennoch werden sich sicher viele Freunde der „immergrünen" Mozart-Melodien und des Flöten-Duettierens finden, die sich (und auch andere, nicht *zu* anspruchsvolle Hörer) damit ergötzen.

Hector Berlioz: Trio für 2 Flöten und Harfe (Cembalo, Klavier), hrsg. von Albrecht Imbescheid. Universal Edition, Wien. UE 16738, DM 14,–, Ausgabe für 2 Flöten und Gitarre: UE 16942, DM 14,–

Das ca. 6 Minuten dauernde Stück überrascht den Hörer und den Spieler, der das Vorwort nicht studiert hat, durch seinen „alten" Stil. Teilweise klingt es mehr nach Gluck als nach Berlioz. Die vielen Doppelschläge, die Terzen- und Sextenseligkeit, die schlichte Harmonik! Konzipiert ist das Stück als eines von mehreren instrumentalen Zwischenspielen in dem Oratorium „Die Kindheit Christi". Der Originaltitel lautet: „Trio pour deux Flûtes et Harpe – Exécuté par des jeunes Ismaélites", und das Stück findet sich im dritten Teil des Oratoriums „Die Ankunft in Saïs". Vermutlich möchte Berlioz mit quasi folkloristischen Mitteln eine in lichten Aquarellfarben hingetupfte Milieu-Skizze erstellen. Noch vor 20 Jahren hätte man – besonders in Flötenkreisen – diesen Stil als „nazarenisch" und dünnblütig abgetan. Aber die Zeiten wandeln sich . . . Wenn die Metronomzahlen original sind – und man kann das bei der gewissenhaften, sauberen Ausgabe wohl annehmen – dann wird bei den Einleitungstakten und im tänzerischen (oder kämpferischen?) Allegro-vivo-Teil einige Beweglichkeit erwartet, besonders von der ersten Flöte. Eingängige Melodien, häufige Wiederholungen und relativ leichte Spielbarkeit lassen das Stück für Unterricht und Schülervorspiel geeignet erscheinen, zumal aus der Mitte des 19. Jahrhunderts so wenig originale Flötenkammermusik vorhanden bzw. gedruckt ist. *Hartmut Strebel*

Kammermusik für Oboe in einem neuen Verlag

Nova Music, Publishers of Renaissance, Baroque, Classical and Contemporary Music. 48 Franciscan Road, London SW17

In den ersten acht Editionen des kürzlich gegründeten Verlages werden bereits sechs Ausgaben mit interessanten kammermusikalischen Werken verschiedener Epochen für Oboe vorgestellt, so daß hier wertvolle Bereicherungen unseres Repertoires zu erwarten sind.

Die Editionen sind gelungen: sie zeichnen sich aus durch instruktive Vorworte, in denen weder genaue Quellenangaben und Textvergleiche mit Lesartenabweichungen noch exakte Kennzeichnung der Herausgeberzusätze fehlen. Überdies wird noch auf Sekundärliteratur verwiesen. Nur anfangs leicht irritierend wirkt der braune Druck auf gelblichem Papier, das Notenbild büßt jedoch nicht an Klarheit ein.

Herausgegriffen und besonders empfohlen seien:

G. F. Händel: The Three Authentic Sonatas, für Oboe und b. c. hrsg. von David Lasocki – c-moll, op. 1 no. 8; B-dur (Fitzwilliam); F-dur (cf. op. 1 no. 5). N. M. 100, DM 18,–

Lasocki kommt in seinem detaillierten Vorwort aufgrund ausführlicher Quellenstudien zu der Erkenntnis, daß neben der uns bekannten c-moll-Sonate (B & H Nr. 1379; Ricordi Sy 512) sowohl eine F-dur-Sonate, bislang nur als G-dur-Fassung für Flöte bekannt, als auch eine B-dur-Sonate aller Wahrscheinlichkeit nach für Oboe konzipiert waren. Diese „authentischen" Sonaten legt er hier im Urtext vor. (Die aus den Ausgaben B & H Nr. 1377 und Ricordi Sy 513 bekannte g-moll-Sonate weist er der Violine bzw. Viola da gamba zu.)

Gottfried Keller: Sonata in G für 2 Blockflöten (Querflöten), 2 Oboen/Violinen (Querflöten) und b. c., hrsg. von David Lasocki. N. M. 101, DM 10,–

Keller (gest. 1704), vermutlich Deutscher, der sich Ende des 17. Jahrhunderts in London als Cembalist niederließ, trat nachweislich wiederholt mit J. Paisible und J. Banister jun. auf, beides bekannte Oboisten, letzterer vermuteter Autor der ersten gesicherten Spielanleitung für Oboe. Das vorliegende Werk basiert auf Doppelchörigkeit en miniature und sollte daher auch nur paarig besetzt werden. Es wurde einer Sammlung von sechs Sonaten in gleicher Besetzung entnommen, die 1698 erstaufgelegt wurde, und bildet somit ein frühes Beispiel kammermusikalischer Behandlung der erst etwa 40 Jahre alten Barockoboe. Spieltechnisch stellt die kurze viersätzige Sonate keine großen Anforderungen.

J. W. Kalliwoda: Morceau de Salon op. 288 für Oboe und Klavier, hrsg. von Robin Canter. N. M. 108, DM 10,–

Johann Wenzel Kalliwoda (geb. 1801 in Prag, gest. 1866 in Karlsruhe), der in seiner Vaterstadt Violine und Komposition studierte, wirkte als Nachfolger K. Kreutzers von 1822 bis kurz vor seinem Tode als Hofkapellmeister in Donaueschingen. Trat er anfangs als vielseitiger, von Mendelssohn und Schumann geschätzter Komponist hervor (7 Symphonien, Solokonzerte – darunter das Concertino für Oboe in F-dur, op. 110 – Opern, zahlreiche Kammermusik), beschränkte er sich in späterer Zeit weitgehend auf das Genre der Salonmusik. Aus dieser an Oboenkompositionen so dürftigen Periode stammt das nun erstmals veröffentlichte „Morceau", ein dankbares Bravourstück ohne sonderlichen musikalischen Tiefgang, das dem Oboisten jedoch einiges technische Können abverlangt. *C.S.*

Klarinettenkonzerte

Valentin Rathgeber: Concerto C-dur, op. 6 Nr. 19, für Klarinette und Orchester, hrsg. von Erhard Nowak. Ed. Nr. 40506 (Partitur und Stimmen), Part. DM 8,60

Johann Melchior Molter: Konzert D-dur für Klarinette in D und Streichorchester, hrsg. von Klaus Hofmann. Ed. Nr. 40502 (Partitur und Stimmen), Part. DM 25,–

Carus Verlag, Stuttgart (Ausl. Hänssler)

Franz Tausch: Konzert für Klarinette und Orchester Es-dur, hrsg. von György Balassa; Klavierauszug und Kadenz von Mihály Hajdu. GM 729, DM 14,–

Charles Duvernoy: Konzert Nr. 3, B-dur, für Klarinette und Orchester, hrsg. von Akos Fodor. Klavierausgabe GM 780, DM 13,50

Ignaz Pleyel: Konzert B-dur für Klarinette und Orchester, hrsg. von György Balassa; Klavierauszug und Kadenzen von Elivér Nagy. GM 721, DM 15,–

Edition Eulenburg, Zürich

Alessandro Rolla: Concerto F-dur für Bassetthorn und Orchester, hrsg. von Ernst Hess; Klavierauszug von Fritz Kneusslin. Edition Kneusslin, Basel (Ausl. Hänssler); Ed. Nr. 47069, DM 32,80

Gaetano Donizetti: Concertino B-dur für Klarinette und Kammerorchester; für Klarinette und Klavier hrsg. von Raymond Meylan. Verlag C. F. Peters, Frankfurt a. M.; EP 8206, DM 8,–

Es war Heinz Becker, der die Augen der Öffentlichkeit erstmals wieder auf Klarinettenwerke des Barock lenkte. Mit seiner Ausgabe der Klarinettenkonzerte von Johann M. Molter (1696–1765) war Becker wegweisend und inspirierend zugleich. Heute sind die Klarinettenwerke von Händel, Graupner und Telemann allgemein bekannt und zugänglich, doch durfte man gespannt sein, ob sich noch weitere Kompositionen der Barockzeit für die erst um 1700 erfundene Klarinette finden würden.

Der Carus-Verlag stellt nun zwei weitere Kompositionen des 18. Jahrhunderts vor. Ich finde, daß die Ausgaben Beachtung verdienen. Molters Konzert für D-Klarinette ist der Reihe der bereits von Becker bei Breitkopf edierten Konzerte zuzuordnen und dürfte dort als fünftes einen würdigen Platz einnehmen. Neu ist mir, daß Valentin Rathgeber (1682–1750) Solomusik für die Klarinette komponierte. Sein Concerto in C-dur gehört als No. 19 zur Sammlung von 24 Instrumentalkonzerten, welche unter dem Titel *chelys sonora* 1728 als op. 6 in Augsburg gedruckt wurden. Rathgeber schrieb es für die Klarinette in C, ein sehr frühes Beispiel für die Verwendung dieser Stimmlage. Das kurze dreisätzige Werk stellt nicht die hohen technischen Anforderungen an den Spieler wie etwa Molters Konzert, jedoch ist es hübsch in der

Wiener Querflöten-Edition

HERAUSGEGEBEN VON GERHARD BRAUN

Neuerscheinungen:

UE 16744 Carl Maria v. WEBER:
Sechs Sonaten für Flöte und Klavier, Band II, Sonaten op. 10, Nr. 4–6, herausgegeben von Gerhard Braun

UE 16745 Johann Melchior MOLTER:
Drei Concerti für 4 Flöten und Basso continuo (Cembalo + Fag.), herausgegeben von Albrecht Imbescheid

UE 16994 Johann Nepomuk HUMMEL:
Grand Rondeau brillant für Flöte und Klavier, herausgegeben von Armin Guthmann

UE 16995 Luigi GIANELLA:
Quartett für 4 Flöten, herausgegeben von Albrecht Imbescheid

UE 16996 Franz SCHUBERT:
Sechs Lieder für Flöte und Klavier, arrangiert von Theobald Böhm, herausgegeben von Georg Meerwein

UE 16997 Johann Baptist VANHAL:
Sei Duetti a due Flauti I, herausgegeben von Paul R. Bryan

UE 16998 Johann Baptist VANHAL:
Sei Duetti a due Flauti II, herausgegeben von Paul R. Bryan

Verlangen Sie bitte unseren Katalog!

Universal Edition – Wien

Erfindung und dürfte vielen Klarinettisten als Einstieg in die Barockmusik dienlich sein. Beide Ausgaben haben ein ausgezeichnetes Vorwort und sind allen Klarinettisten zur Komplettierung ihrer Bibliothek zu empfehlen.

Mit der technischen Weiterentwicklung der Klarinette entstanden ab ca. 1770 immer häufiger Konzerte für das inzwischen ausgesprochen populär gewordene Instrument. Reisende Virtuosen komponierten für ihren eigenen Bedarf, Groß- und Kleinmeister folgten dem Trend. Den absoluten Höhepunkt bilden Mozarts Kompositionen für Anton Stadler. Die aufkommende Romantik bremst später das Bläservirtuosentum wieder, Quantität weicht der Qualität, und Hunderte klassischer Konzerte verschwinden in Archiven. Erst unsere Zeit beginnt, diese vergessenen Werke wiederzuentdecken und aufzuführen. Dabei zeigt sich, daß die meisten dieser Werke zu Recht in Vergessenheit gerieten. Der Forscher muß schon einen strengen Maßstab anlegen, um die Spreu vom Weizen zu sondern. Allzuviel Dutzendware steht neben wenigem Wertvollen. Die vorliegenden Klarinettenkonzerte bilden da fast keine Ausnahme und müssen sich auch weiterhin an Mozart, Haydn oder Beethoven messen lassen. Trotzdem sind die Neuausgaben zu begrüßen, zumal die Musik durchweg hohes handwerkliches Können beweist und mit originellen Einfällen auch heute noch in der Lage ist, den Zuhörer zu unterhalten (Tausch, Duvernoy).

NEU FÜR FLÖTE

Jolyon Brettingham Smith
Two Times Past
2 Stücke für Flöte und Harfe
Part. u. St. cpl. **36,– DM** Part. **18,– DM**

Donald Jenni
Music for Friends no. 2
für Flöte und Gitarre
□ **28,– DM**

Frank Michael
Invocationes für Flöte solo
15,– DM

Martin Christoph Redel
Szenen für Flöte und Klavier, op. 26
Spielpartitur **15,– DM**

Isang Yun
„Salomo" für Alt- oder Gr. Flöte
6,– DM

Hans Zender
Mondschrift (Lo-Shu II) für Flöte solo
18,– DM

□ = Associated Music Publ., Inc., New York

BOTE & BOCK

Rollas Concerto für Bassetthorn erhebt sich ein wenig über den Durchschnitt, was nicht zuletzt der Wahl des Soloinstruments zuzuschreiben ist. Donizetti hinterließ uns sein Concertino als Fragment, die vorliegende beachtenswerte Rekonstruktion verdanken wir Raymond Meylan. Als Vorstudie zu Rossinis Introduktion und Variationen ist das Werk wegen seines stilbildenden Charakters für Studierende von großem Wert. Ein weiteres Konzert von Pleyel rundet die Reihe der Neuerscheinungen positiv ab. Wenn das Werk auch nicht die Qualität des C-dur-Konzerts erreicht, so ist die Komposition doch in Erfindung und Durchführung interessanter als manches Virtuosenkonzert.

Die Initiativen der Verlage in dieser Richtung werden keine Fehlinvestitionen sein, diese Literatur wird benötigt, sie ist zumindest schön und technisch immer interessant, und schließlich wird uns auch durch die Erweiterung der Palette die Genialität Mozarts aus der Gegenüberstellung bewußter. Vielleicht werden viele Musiker aus der Kenntnis dieser Literatur heraus zurückhaltender im Umgang mit den Meistern.

Dieter Klöcker

Neues in der Reihe „Der Bläserchor"

Tiburtio Massaino: Canzon a 16 in 4 Chören, hrsg. von Helmut Mönkemeyer. Ed. Moeck Nr. 3621, kpl. DM 16,–

Clemens non papa: Souterliedekens (1556) zu drei Stimmen, hrsg. von Helmut Mönkemeyer. Ed. Moeck Nr. 3622, SpP DM 8,–

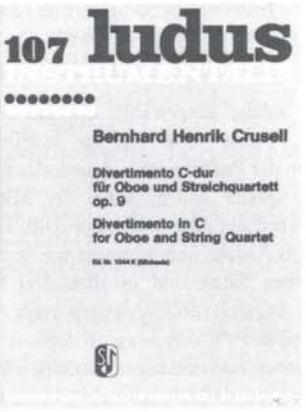
Johann Groh: Neue liebliche und zierliche Intraden zu fünf Stimmen, hrsg. von Helmut Mönkemeyer. Ed. Moeck Nr. 3623, SpP DM 8,–

In dieser Editionsreihe für das chorische Musizieren auf historischen Instrumenten folgen den ersten 20 Heften drei weitere Ausgaben, die von beliebigen Instrumentengruppen ausgeführt werden können. Die Canzon a 16 von Tiburtio Massaino ist dem Libro Primo der Rauerij-Sammlung entnommen, die 1608 unter dem Titel „Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti . . ." erschien. Die vier Chöre werden zunächst einzeln vorgestellt, dann paarweise kombiniert, in immer kürzeren Abständen sich gegenseitig ablösend. Der Satz hat auch im Tutti vorwiegend homophonen Charakter. Der Stimmumfang geht mit Ausnahme der ersten Stimme des ersten Chores nicht über eine Undezime hinaus, im dritten Chor beträgt er nur eine None, so daß auch Instrumente mit geringem Tonumfang verwendet werden können. Am reizvollsten wird eine Besetzung mit kontrastierenden Klangfarben in den einzelnen Chören sein.

Aus den Souterliedekens von Clemens non papa, die 1556 und 1557 bei Susato in Antwerpen erschienen,

KAMMERMUSIK ALTER MEISTER

Diese Editionsreihe umfaßt bisher über 100 Werke der Kammermusik. Dabei bildet die Besetzung mit Holzblasinstrumenten einen Schwerpunkt. Die Ausgaben verbinden das wissenschaftliche Prinzip der Werktreue mit den Erfordernissen der heutigen Aufführungspraxis. Namhafte Herausgeber und eine erstrangige Editionstechnik sichern den Ausgaben ihre anerkannt hohe Qualität.
Die Reihe präsentiert Werke verschiedener Schwierigkeitsgrade und Besetzungen. Sie empfiehlt sich sowohl für das Musizieren im Schulbereich und im privaten Spielkreis als auch für das professionelle Kammerensemble.



NEUERSCHEINUNGEN

Bernhard Henrik Crusell
Divertimento C-dur
für Oboe und Streichquartett op.9
(Michaels) – LUDUS 107
Ed. Nr. 1044 18,– DM
Ed. Nr. 1044/K Ob u. Kl 16,– DM

Edouard Dupuy
Quintett für Fagott, 2 Violinen,
Viola und Violoncello
(Hennige) – LUDUS 104
Ed. Nr. 785 24,– DM

Johann Friedrich Fasch
Sonate D-dur für Flöte,
Violine, Fagott und B.c.
(Wojciechowski) – LUDUS 91
Ed. Nr. 759 18,50 DM

Girolamo Salieri
Adagio con variazioni
für Klarinette und Streichquartett
(Wojciechowski) – LUDUS 92
Ed. Nr. 761 24,– DM

Das Werkreihenverzeichnis „LUDUS INSTRUMENTALIS“ ist kostenlos beim Verlag erhältlich. Bitte anfordern!

Musikverlag Hans Sikorski
Postf. 13 20 01 · 2000 Hamburg 13

SIKORSKI

Johannes-Arnold Reincke Zinkenist
Buchbinderei – Restauration
Sonnenweg 77 · 4515 Bad-Essen 1
Telefon (0 54 72) 6 20

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

wurden solche ausgewählt, die auf Instrumenten in Sopran-, Tenor- und Baßlage ausführbar sind. Bei einzelnen der Psalmlieder, die niederländische Volksweisen als Quelle haben, kann die Mittelstimme, der überwiegend der cantus firmus zufällt, auch von Instrumenten in Altlage übernommen werden. Die schlichten polyphonen Sätze sind in allen drei Stimmen gleich cantabel angelegt und verlangen auch eine ebensolche Wiedergabe.

Die sieben fünfstimmigen Intraden von Johann Groh sind vorwiegend oberstimmenbetont. Cantus und Quinta vox bewegen sich in der gleichen Stimmlage, lösen sich oft gegenseitig ab und würden deshalb am besten von Instrumenten mit unterschiedlicher Klangfarbe wiedergegeben. Oft bilden sie schon mit der Baßstimme eine Art Trio mit harmonischen Füllstimmen im Altus und Tenor. Es sind musizierfreudige Stücke, auch für weniger fortgeschrittene Spieler gut ausführbar. *h-r*

Spielbuch für historische Blasinstrumente komplett

Helmut Mönkemeyer (Hrsg.): Spielbuch in vier Teilen für Krummhörner, Cornamusen, Kortholte und andere Blasinstrumente der Renaissance- und Barockzeit
- *Teil III: Für 2 Instrumente im Oktavabstand. Ed. Moeck Nr. 2090, DM 18,50*
- *Teil IV: Für 2 Instrumente im Quartabstand. Ed. Moeck Nr. 2091, DM 18,50*

Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Celle

Wie in den beiden vorausgegangenen Teilen für Instrumente im Quintabstand und in gleicher Lage sind auch hier kapitelweise Bicinien zusammengestellt worden, deren Tonumfang sich kontinuierlich in beiden Stimmen gleichermaßen erweitert. Als Übungsstücke sind wiederum polyphone Exempel aus Lehrbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts gewählt, von Gaffori (1547), Widmann (1615), Demantius (1632) und anderen. Das Hauptgewicht liegt auf geistlichen und weltlichen Bicinien aus den Sammlungen von Rhaw (1545), Glarean (1547), Gumpelzhaimer (1595) und handschriftlichen Überlieferungen des 15.–17. Jahrhunderts. Daß diese Musterbeispiele polyphoner Satzkunst besonders geeignete Literatur für alle anspruchsvollen Spieler „blasender Instrumente" bedeuten, ist kaum zu erwähnen. *h-r*

Neueingänge

Amadeus Verlag (Bernhard Päuler), Zürich
G. Ph. Telemann: Die kleine Kammermusik. 6 Partiten (Blfl./Fl./Ob./Vl. + bc.). BP 2400
– 6 Sonaten für 2 Altblfl., 2 Hefte. BP 2426/2427

Boosey & Hawkes, Bonn–London–Paris
P. M. Davies (Hrsg.): Renaissance Scotch Dances (Fl., Vl., Git.). B & H 20406
St. Rosenberg (Hrsg.): The Recorder Consort. 47 zwei- bis fünfstimmige Stücke.

Bote & Bock, Berlin
D. Jenni: Music for Friends no. 2 (Fl.+Git.). AMP 7506
G. Schuller: Episodes (Klar. solo). AMP 7439
I. Yun: Oktett (Klar., Fg., Hr., Streichquintett). B & B 22777
– Salomo (Altfl. solo). B&B 22788
K. H. Wahren: Entrevue (Fl.+Org.). B&B 22745

VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig
Seltmann-Angerhöfer: Das Fagott, Schulwerk in 6 Bänden. Band II

Editio Musica, Budapest
L. Borsody: Shavings. 9 Stücke (Fg. solo). Z 8571

Musikverlag Hans Gerig, Köln
M. Denhoff: Quasi una serenata (Bl.-Quintett). HG 1371
H. Holliger (Hrsg.): Studien zum Spielen Neuer Musik für Oboe. HG 782
P. Kiesewetter: Le Tombeau de Lully (Bläserquintett). HG 1358
K. H. Stahmer: Marsiada (Ob. solo). Hg 1369

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven
J. Fritter: Vier Stücke (Blfl. SAT). N 1401
J. G. Graun: Sonate G-dur (Fl., Vl., bc.). N 1802
G. Platti: Sonata e-moll op. III, 3 (Fl.+bc.). N 1375
K. Rennicke (Hrsg.): Es ist für uns eine Zeit angekommen. Weihnachtslieder (S+Klav.) N 3421
J. R. Zumsteg: Konzert D-dur (Fl.+Klav.) N 1454

G. Henle Verlag, München
J. S. Bach: Flötensonaten. Band I: Die vier authentischen Sonaten (Urtext). Ed. Nr. 269

Uitgeverij Frits Knuf, Buren (Holland)
A. Mahaut: Monatlicher musikalischer Zeitvertreib (Fl. oder Ob. und bc.). Reprint

Nova Music, London
Corelli-Schickhardt: Triosonate in d (2 Altblfl.+bc.). NM 102
Ch. Delusse: 12 Caprices (Fl. solo). NM 111
G. Finger: Sonata in B-dur (2 Ob./Vl.+bc.). NM 109
– Sonata in c op. 3,2 (Altblfl.+bc.) NM 105
J. Pezel: 6 Sonatinen (2 Ob./Vl./Blfl.+bc.). NM 112
J. J. Quantz: Triosonate, K 46 (Ob., Fg., bc.) NM 103
A. Richardson: Sonatina (2 Ob.). NM 104
J. C. Schickhardt: Sonata in g op. 2,5 (Ob.+bc.). NM 106

– Variationen über La Folia, op. 6,6 (2 Altblfl.+bc.). NM 107
J. Triebensee: Menuetto con variazioni in F über ein Thema aus Mozarts „Don Giovanni" (2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., 2 Hr.). NM 110

C. F. Peters, Frankfurt a. M.
J. J. Quantz: Konzert g für Fl., Str. und bc. (Fl.+Klav.). EP 9697
F. A. Rösler: Bläserquintett Es-dur. EP 9732
F. Zipp: Elmauer Bagatellen (Fl. solo). EP 8389
– – (Klar. solo). EP 8390
– – (Fg. solo). EP 8391

G. Schirmer, London–New York
J. Buller: Poor Jenny (Fl.+Perc.). L 1004
J. Feld: Suite Rhapsodica (Klar. solo). 47952
C. M. v. Weber: Trio op. 63 (Fl., Vc., Klav.). 47660

B. Schott's Söhne, Mainz
Th. Boehm: 24 Caprices-Etudes op. 26 (Fl. solo). FTR 117
D. Castello: Sonata I (Sopranblfl.+Git.). OFB 141
L. Drouet: 25 Etüden (Fl.). FTR 118
G. Frescobaldi: Canzona II (Sopranblfl.+Git.). OFB 140
C. Gervaise: Tanz-Suite (Blfl.-Quartett). ED 6816
K. Hessenberg: Sonate in B op. 38 (Fl.+Klav.). FTR 109
J. J. Quantz: Triosonate e-moll (2 Ob.+bc.). OBB 19
J. C. Petz: Suite II (2 Altblfl.+bc.). OFB 76

Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg
B. H. Crusell: Divertimento C-dur op. 9 (Ob.+Klav.). Ed. Nr. 1044 K
J. F. Fasch: Sonate D-dur (Fl., Vl., Fg., bc.). Ed. Nr. 759

Verkaufe
KIRST-Traverskopie
von Fr. v. Huene, Bestzustand
Mittelstücke A = 440 und 415 Hz
Peter Spohr
Balduinstr. 76 · D-6000 Frankfurt 70

J.-P. Ostendorf: Etüde sul C (Fl. solo). Ed. Nr. 869
G. Salieri: Adagio con variazioni (Klar.+Streichquart.). Ed. Nr. 761

Verlag N. Simrock, Hamburg
L. A. Lebrun: Concerto No. 4 C-dur (Ob.+Klav.). Elite Edition 3315

Universal Edition, Wien
K. Lechner: Septuplum (Fl. solo). UE 16943
I. Moscheles: Sonata concertante op. 44 (Fl.+Klav.). UE 16740
W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail, für 2 Fl. oder Vl. nach einer Ausgabe von 1799. UE 16737
– Fünf Stücke für 3 Fl. UE 16157 L

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M.
C. P. E. Bach: Zehn kleine Trios (2 Fl.+Vl.). ZM 2116
H. Berlioz: Trio op. 25 (2 Fl.+Harfe). ZM 2119
Th. Blumer: Zehn Walzer op. 56 (Fl.+Klav.). ZM 2176
C. Bresgen: Fünf Miniaturen (Fl.+Git.). ZM 2159
F. S. Geminiani: Sonate e-moll (Ob./Fl.+Git.). ZM 2168
T. Roeder: Inventionen (Fl.+Perc.). ZM 2162
G. H. Stölzel: Concerto g-moll (Ob.+Klav.) ZM 2099
F. v. Suppé: Il primo amore (Fl.+Klav.). ZM 2088

SCHALLPLATTEN

Der Flöten Lusthof

Der Flöten Lusthof: Variationen für Blockflöte mit Gitarre. Hans Maria Kneihs (Blockflöte), Machiko Kikuchi (Gitarre). Christophorus SCGLX 73881

Blockflötenmusik der Renaissance – Deutschland. Kurt Equiluz (Tenor), Wiener Blockflötenensemble: A. Endelweber / U. Groier / Kl. Gund / R. Hofstötter / H. M. Kneihs / G. Mittermayer. Teldec 6.42182 AW

Haydn Edition Nr. XIII. Joseph Haydn: Sechs Flötentrios, op. 100 / Sechs Flötenquartette, op. 5. Wolfgang Schulz (Fl.), Gerhard Schulz (Vl.), Ulla Schulz (Vla.), Walther Schulz (Vc.). Teldec 6.35395 EK, 2 LP

Hans Maria Kneihs spielt solo aus dem ersten Band van Eyck Preludium, Fantasia en Echo, Engels Nachtegaeltje und die Pavane Lachryme aus dem zweiten Band (lauter Druckfehler auf der Hülle!). Die andere Plattenseite enthält drei Stücke aus der „Division Flute", darunter Greensleeves, sowie die japanischen Volksliedvariationen über Kokiriko von Teruyuki Noda – diese Seite mit Gitarre, was sich besonders für die grounds in den altenglischen Variationen gut macht. Die Instrumente: Kopien aus den Werkstätten von Huene und Morgan.

Flötistisch wird nichts geboten außer einer leidlichen Intonation, die in Dowlands Pavane nicht unbedingt selbstverständlich und andererseits auch nicht überall gleich gut ist. Eher schulmäßiges Buchstabieren des Textes läßt kaum einen Hauch künstlerisch frei entwickelten Spiels aufkommen. Positiv: Die Ergänzung der Schlußnote in Lachryme's ersten beiden Teilen um jeweils einen Takt. So stimmt die Form.

Die Einspielung des Wiener Blockflötenensembles mit Renaissancemusik ist nicht so mühevoll anzuhören. Eine

gewisse Steifheit z. B. in Schlußakkorden ist auch hier nicht ganz überhörbar, doch steht der gut geführte Zusammenklang ganz im Vordergrund. Besonders bei Verwendung der tiefen Flöten werden samten weiche Labialregister erreicht, in denen sich ausgezeichnete Ensemblearbeit ausweist. (Die Instrumente baute Bob Marvin in c'', g', c', g, f, c, F.) Das Programm versteht sich dokumentarisch. Im Mittelpunkt steht das Tenorlied und damit auch der Interpret der vokalen Partien, Kurt Equiluz. In ihm haben die Wiener einen Sänger, dessen stimmlicher Gestus dem Ensemblegedanken gerecht wird, ohne die Sonderstellung aufzugeben, die allein schon in der Textierung seines Parts begründet ist. Die Bläser hätten gut daran getan, manch sprachlichen Impuls des gesungenen Vorbilds in ihre oft zu weiche Artikulation aufzunehmen. So hätten sich musikalisch engere Verbindungen, mehr gemeinsame Interpretation auch der Texte erreichen lassen, wie sie von imitatorischen Ansätzen der Stimmführung oft geradezu herausgefordert wird und im Gutzgauch auch gelungen ist.

Die Platte gibt einen guten Einblick in die Gattung, unterstützt durch die ausgezeichnete Einführung Lothar Hoffmann-Erbrechts. Obwohl die wichtigsten Namen dokumentiert sind (wie Isaac, Senfl, Hofhaimer, Stoltzer, Forster, Formschneider, Ott), bietet die Überlieferung allein in den Sammlungen der letzteren soviel, daß man sich ein Doppelalbum dieser hervorragenden Musik gewünscht hätte.

Ein Flöten-Lust-Hof ist die himmelblaue Haydn-Kassette der Schulz-Familie: Ein Dutzend Trios und Quartette. Obwohl sehr weitgehend an die alten Flötentonarten D- und G-Dur gebunden, ist die Musik nie ermüdend. Im Gegenteil sind besonders die Trios Beispiele dafür, wie mit größter Ökonomie Reichtum an musikalischen Gedanken in kleiner, aber vollständiger Form untergebracht werden kann. (Die Mehrzahl der dreisätzigen Trios dauert weniger als sieben Minuten! Damit werden die Proportionen natürlich auch sensibler gegen das Weglassen von Wiederholungen – Trio V!) Die Quartette werden ohne Generalbaß aufgeführt, obwohl die Erstausgabe eine bezifferte Baßstimme aufweist (vgl. Upmeyer in NMA). Das tut dem Spiel hier keinen Abbruch, wie denn überhaupt diese ganze Divertimentomusik der Verwendung entsprechend oft genug besetzungsmäßige Umbauten oder veränderte Zusammenstellungen erfuhr. Helmut Wirth, der sich im Beiheft mit diesem Fragenkomplex auseinandersetzt, hätte aber auf die Generalbaßversion eingehen sollen.

Die Schulz-Familie – das ist der Flötist Wolfgang mit Frau und Brüdern – bietet eine ideale Kammermusikbasis, was deutlich hörbar ist. In jedem Takt, mit jedem Ton ist hier die Konformität spürbar, die wir in den

Gute Flöten müssen nicht teuer sein . . .

Die ELITE Schulblockflöte gibt es schon ab DM 25,– (unverb. Preisempfehlung) in deutscher oder barocker Griffweise

Die Blockflöte für den anspruchsvollen Schüler
STUDIOSO

Solisteninstrumente:
VIRTUOS
MEISTERKLASSE

Michael Praetorius
Renaissance-Flöten,
mit und ohne Fontanelle

Willy Hopf GmbH & Co
Musikland KG
Hasengartenstr. 36
6200 Wiesbaden

Hopf

Meisterwerkstätten
für Musikinstrumente

Mozartkonzerten stellenweise vermißten. Es wird gelöst, familiär musiziert, dem Charakter der Stücke angemessen „unterhaltsam", was bekanntlich eine Kunst ist. (Vorschläge sollte man aber richtig spielen!) Besonders auffallend ist die gepflegte Dynamik in den Piano-Bereichen und im Gegensatz zu vielen ähnlichen Unternehmungen die von Stück zu Stück bis zum letzten hin gesteigerte Spannung über die Gesamtaufnahme hinweg: Die letzten beiden Quartette sind der Höhepunkt des Zyklus. *N.*

Flöte und Harfe im Salon

Peter-Lukas Graf und Ursula Holliger spielen Werke für Flöte und Harfe von Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Louis Spohr, Niccolo Paganini, Gabriel Fauré und Joseph Lauber. Cla P 708; Claves Schallplatten-Verlag, Thun (Schweiz)

Abgesehen von W. A. Mozarts berühmtem Doppelkonzert sucht man die Namen „großer" Komponisten ziemlich vergeblich in der Liste mit Werken für diese beiden Instrumente. Dabei feiert die Kombination Flöte-Harfe in den Salons des 19. Jahrhunderts große Triumphe, erscheint sie doch geradezu prädestiniert für das Musikideal breiter Hörerkreise dieser und nicht nur dieser Zeit, das man auf die Kurzformel bringen könnte: schöne Melodie mit harmonischer Begleitung. Und so nimmt es nicht wunder, daß sich auf diesem Feld vor allem die damaligen Modekomponisten tummeln.

Es ist das große Verdienst von Peter-Lukas Graf und Ursula Holliger, mit vorliegender Schallplatte auch anspruchsvollere Kompositionen für diese Besetzung erschlossen zu haben. Der gescheite und überzeugende Plattentext von Heinz Holliger informiert über die einzelnen Stücke, warum und wie sie hergerichtet wurden: Es stimmt alles. Hinsichtlich der Besetzung sind die Grenzen fließend einerseits zwischen Flöte und Violine, andererseits zwischen Harfe, Klavier und Gitarre. Für Bearbeitungen gab es also damals und gibt es auch heute (bei Beachtung damaliger Praxis) großen Spielraum. Allein das letzte und jüngste Werk war vom Komponisten ausschließlich für Flöte und Harfe gemeint.

Die Platte ist wie ein gutes Konzertprogramm angelegt, beinahe chronologisch: Die Komponisten der ersten Seite sind alle am Ende des 18. Jahrhunderts, die der zweiten gegen Mitte des 19. Jahrhunderts geboren. Kurz: Bei A klingt's klassisch bis frühromantisch, bei B spätromantisch bis impressionistisch. Dominieren bei A Variation und Potpourri, so gehört B dem Charakterstück.

Bei den ersten drei Stücken wirkt die Harfe „originaliter" mit. Rossini meint eigentlich Violine, Donizetti auch Violine, Spohr auch Violine oder Violoncello. Interessant die Metamorphose bei Paganini: Hier handelt es sich um seine berühmte a-moll-Caprice (Op. 1 Nr. 24 für Violine solo), zu der er einen Gitarrenpart schrieb, dessen Überleitungsteile jetzt von der Harfe grandios ausgestaltet werden. Faurés Fantasie für Flöte und Klavier (1898) wird hier entsprechend früh geübtem Brauch geboten. Sein Impromptu (1904) gehörte und gehört immer noch ausschließlich der Harfe. Bei den vier mittelalterlichen Tänzen (etwa 1925) von Joseph Lauber, Schüler von Jules Massenet und Lehrer Frank Martins, wird der Salon gleichsam mit dem Chalet vertauscht.

Die ideale Klangdisposition Flöte-Harfe findet in dem Duo Graf-Holliger ihre ideale Entsprechung. Beide Interpreten verfügen über eine breite Palette farblicher, technischer und gestalterischer Möglichkeiten und setzen ihre Mittel immer sinnvoll ein. Das Zusammenspiel ist, auch bei virtuosesten Stellen, beispielhaft, obwohl – oder gerade weil – die beiden Temperamente so unterschiedlich angelegt erscheinen: die Flöte eher vagabundierend, die Harfe eher disziplinierend – umgekehrt wär's weniger schön.

Mit Schweizer Akkuratesse informiert die Plattenhülle über Harfe, Aufnahme, Technik, Leitung, Überspielung, Matrizierung, Pressung, Photo, Grafik, Druck und Produktion. Wie gern hätten wohl die TIBIA-Leser auch etwas über die (wenn auch noch so freizügig) verwendeten Noteneditionen erfahren! Vielleicht holen's die Interpreten im nächsten Heft an dieser Stelle nach.

Gerhard Kirchner

Musiche Veneziane

Antonio Vivaldi: Sonaten c-moll und g-moll (Nr. VI, aus „Il pastor fido") für Oboe und basso continuo; zwei Sonaten für Violoncello und basso continuo. Ingo Goritzki (Ob.), Johannes Goritzki (Vc.), Manfred Sax (Fg.), Jörg Ewald Dähler (Cemb.). Claves Schallplatten-Verlag, Thun (Schweiz). Cla D 901

Was die Aufführungspraxis von Barockmusik betrifft, ist bekanntlich in den letzten Jahren einiges in Gang gekommen. Schärfer als je zuvor scheiden sich heute die Geister. Daß man nicht mehr mit dem pastosen Ton des 19. Jahrhunderts spielt und die fetten Klavierbässe von Hugo Riemann oder Paul Klengel vermeidet, hat sich mehr oder weniger als verbindliche Norm durchgesetzt. Darüber braucht man heute wohl kaum noch zu diskutieren. Aber was man an die Stelle der romantischen Barockauffassung setzt, ist Gegenstand heftiger Debatten. Da gibt es zunächst die ganz Neutralen. Sie vermeiden die massiven Ahistorismen des 19. Jahrhunderts, setzten aber nichts Entsprechendes an die Stelle – aus Angst, etwas falsch zu machen. Ihre Spielweise ist nichtssagend und zopfig, ihr Klang ohne Profil. Daneben gibt es die engagierten Puristen. Streng historisch orientiert, lassen sie vom Instrument über die Spielweise

bis zur Notenausgabe nur das möglichst originalgetreue Abbild gelten und riskieren die Wiedererweckung einer fast 250 Jahre zurückliegenden Zeit, so gut man das eben kann. Nicht weniger engagiert und keineswegs historisch desinformiert ist eine dritte Gruppe von Spielern, denen alte Musik – sei sie nun aus dem Barock, aus der Renaissance oder aus dem Mittelalter – die willkommene Vorlage für lebendiges Musizieren ist. Ihnen ist das mehr oder weniger nur erfühlbare und durch nichts zu beweisende ursprüngliche Musik- und Musiziererlebnis wichtiger als die Debatte über das Falsch oder Richtig der Historiker.

Wie angesichts dieser Situation ein ganz überzeugender Kompromiß klingen kann, zeigt die bei der Schweizer Firma Claves herausgekommene Zusammenstellung von vier Sonaten Antonio Vivaldis. Der Oboist Ingo Goritzki besitzt den flexiblen, makellosen Ton, der niemals in die zeitlose Neutralität des Nur-noch-Schönen abgleitet und für das geistvolle Nachzeichnen der Vivaldischen Kantabilität bestens geeignet ist. Hervorragend sekundiert von Manfred Sax (Fagott) und Jörg Ewald Dähler (Cembalo von Scholz/Basel), läßt er auf einem modernen Instrument die Dialoge der Außenstimmen in den wunderbaren Sonaten c-moll und g-moll zum spannungsreichen Geflecht werden. Seine Tempo- und Rhythmusauffassung bewegt sich wohltuend zwischen den Extremen stupider Motorik und übertriebener Detailarbeit. Nicht weniger gelungen sind die von Johannes Goritzki eingespielten Sonaten B-Dur und a-moll – einsame Höhepunkte der Vor-Bachschen Celloliteratur. Hier macht sich besonders wohltuend das Bemühen der Interpreten um ein stilvolles, aber nicht blanko historisierendes Ergebnis bemerkbar. Gewiß, dem Historiker bieten sich Ansatzpunkte für seine berechtigte Kritik – aber soll man sich deswegen das Vergnügen am Zuhören liebevoll durchgestalteter Kammermusik trüben lassen? Besonderes Lob verdient die Aufnahmeregie der beiden beteiligten Tonstudios, die für ein angenehm präsentes und natürliches Klangbild sorgten, das dieser Musik adäquat ist. *Klaus Hinrich Stahmer*

Für Kenner und Liebhaber

Concertante Duos für Fagott und Klavier (Moscheles, Tschaikowsky, Saint-Saens, Dutilleux). Eberhard Buschmann (Fag.); Monica von Saalfeld (Klav.). Da Camera Magna SM 92920, DM 25,–

Der Titel gehört in die Klasse für „Kenner und Liebhaber". Außerordentlich saubere technische Realisation und partnerschaftliches Duospiel führen hier zu vorbildlich kammermusikalischem Musizieren eines ausgesuchten Programms, aus dem das Grand Duo von Moscheles und die Sonate op. 168 von Saint-Saens besonderes Interesse beanspruchen dürfen. Wenn die technisch sonst perfekte Aufnahme nicht so furchtbar direkt und akustisch trocken wäre, blieben keine Wünsche offen. Doch so wird ein gut Teil Charme des Spiels und Duft der Musik (Tschaikowsky, Nocturne!) von stockschnupfig gedämpfter Atmosphäre verschluckt.

Wolfgang Amadeus Mozart: Bläserkonzerte. Andreas Blau, James Galway (Fl.); Fritz Helmis (Harfe); Lothar Koch, Karl Steins (Ob.); Karl Leister, Herbert Stahr (Klar.); Günter Piesk, Manfred Braun (Fg.); Norbert Hauptmann (Horn), Berliner Philharmoniker, Ltg. H. v. Karajan. EMI Electrola Nr. 1C197–02 238/40

So steht der Titel allerdings nur auf der Rückseite der Kassette. Der Vordertitel beginnt mit *Karajan dirigiert* . . . Wie dem auch sei – auf die neue Seriennummer (1C 197) bin ich hereingefallen. Unter 1C 195 gab es das schon eher als Tibia – trotzdem oder gerade deswegen Grund genug, auf diese Anthologie aufmerksam zu machen (solange Vorrat reicht?). Sie ist aus vielerlei Gründen hörenswert und aktuell geblieben.

Die konzertanten Bläserwerke Mozarts, gern als „Gelegenheitskompositionen" apostrophiert, stammen aus drei Perioden (Fagottkonzert 1774, Konzertante Sinfonie, Flöten-, Oboen- und Flöte-Harfe-Konzert 1778, Klarinettenkonzert 1791), die auch im übrigen Werk Mozarts Abschnitte des Schaffens und der Entwicklung deutlich machen – unbeschadet der Tatsache, daß jedes dieser Konzerte ein Individuum fern jeder Schablonenhaftigkeit darstellt. So auch die Interpretation durch die Berliner Bläser, deren Verbindendes breit angelegte Tempi, runder Ton (Koch, Leister), viel Cantables (die klangselige Homogenität des Soloquartetts), wenig Blick auf musikalische Mikrostruktur, doch viel Selbstverständlichkeit des technischen Details ist. Auffallend dabei die Integration der Solopartien in einen vollen weichen Orchesterklang (Karajan dirigiert), der die Solisten nie vordergründig erscheinen läßt, im Anfang des Flötenkonzerts sogar die rhythmische Struktur maestoso überschwemmt, das alles selbstverständlich bei voller Balance zum Solo. Nur das Doppelkonzert mit Galway steht da etwas abseits. Hier ist vieles durchsichtiger, schlanker, kammerorchestraler in der klanglichen Anlage, auch nerviger, der Mittelsatz vorwärtsdrängend und so die oft üblichen Schleppstellen meidend, Präsenz und Brillanz einander bedingend. Die Kadenzen der Konzerte sind ein Studienobjekt eigener Art. Das Spektrum reicht hier von angemessener Knappheit (Schaeffer) bis ausufernd oder ziemlich einfallslos.

Wenn schon Neuauflage, dann hätte man im Begleitheft beim Fagottkonzert wenigstens *Op* in *KV* verwandeln und die unglückliche Sentenz vom goldenen Boden des Handwerks ausmerzen sollen. Die Kassette ist doch gerade ein Beispiel dafür, daß wir es hier nicht mit Handwerk, sondern mit Kunst zu tun haben! (Die Pressung unserer Exemplare ist davon ausgenommen.)

Johann Sebastian Bach: Flötensonaten. Milan Munclinger (Fl.), Josef Hála (Cemb.), František Sláma (Vc.). Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 4107, DM 16,–

Zu den mehr als ein halbes Dutzend Einspielungen, die allein der Bielefelder Katalog für Bachs Flötensonaten verzeichnet, kommt diese Übernahme von Supraphon mit den vier Sonaten, die heute als authentisch gelten. Lesens- und beherzigenswert (erster Abschnitt!) die Einführung von Georg von Dadelsen. Die Hörbeispiele wollen allerdings nicht so recht dazu stimmen. Hier hat eher Barge als die Neue Bachausgabe Pate gestanden, und auch als Angebot für Interpretationsstile wird keine diskutable Fassung geboten, es sei denn als Rückblick auf die dreißiger Jahre. *N.*

Parade der Virtuosen

Konzertante Sinfonien. Consortium Classicum (Grobholz, Ochi, Kussmaul, Meuter, Dohn, Schmalfuß, Klökker, Wandel, Grüger, Hartmann, Buschmann, Goethel, Genuit), Academy of St. Martin-in-the-Fields (Leitung Iona Brown). EMI Electrola Nr. 1C 157–30 762/66, Kassette mit 5 LP.

Die Kassette enthält folgende Werke – sämtlich mit dem Titel Sinfonia Concertante – für Soloinstrumente mit Orchester: Bernh. Henrik Crusell – op. 3 B-dur für Klarinette, Horn und Fagott; Georg Abraham Schneider – op. 19 D-dur für Violine und Viola; Franz Danzi – op. 41 B-dur für Flöte und Klarinette; Franz Anton Hoffmeister – Es-dur für 2 Klarinetten und B-dur für Klarinette und Fagott; August Ritter – F-dur für 2 Fagotte; Peter von Winter – B-dur für Violine, Klarinette, Horn und Fagott; Carl Friedrich Abel – B-dur für Violine, Oboe und Klarinette; Ignaz Joseph Pleyel – Op. 57 A-dur für Violine und Klavier; Leopold Kozeluch – Es-dur für Klavier, Mandoline, Trompete und Kontrabaß.

Einige allgemeine Ausführungen zur konzertanten Sinfonie von Dieter Klöcker finden sich an anderer Stelle (siehe Seite 21) und müssen hier nicht wiederholt werden. Ergänzend dazu darf vielleicht angemerkt werden, daß eine Quellenstudie (McCredie 1975) die Zahl solcher Kompositionen auf ca. 600 schätzt. Zudem ist wohl auch die Definition von Hermann Mendel nützlich (Musikalisches Conversationslexikon II, Berlin 1872) für die Verdeutlichung des Unterschieds von Konzerten (Doppel-, Tripel-) und der hier vorgestellten Gattung: „. . . eine Sinfonie mit einzelnen concertirenden Instrumenten. Aus dem Tutti des gesamten Orchesters heben sich einzelne Instrumente ab, welche den sinfonischen Gedanken in einer mehr virtuosen Weise ausführen und so der Form eine reiche belebte Ausstattung verleihen." Gerade hierfür finden sich in der Kassette hervorragende Beispiele (Crusell, v. Winter), wie auch andererseits

MUSIK FÜR BLOCKFLÖTE

Neuerscheinungen:

WILLIAM BABELL
Concerto in d-Moll op. 3/Nr. 3 für S und Klavier [3–4]
Adagio · Allegro · Adagio · Allegro
Das Konzert, welches um 1726 gedruckt wurde, ist im Original um einen Ton höher notiert (e-Moll). Das Werk ist in einem sehr gefälligen Stil komponiert und für fortgeschrittene Spieler gedacht. UE 17122 DM 8,–

CHARLES BUTERNE
Sonate in c-Moll op. 2/Nr. 4 für A und Bc [4]
Rondeau Allegro (La Bully) · Minuetto 1 und 2
Es ist eine prächtige, typisch französische Flötensonate mit allen Raffinessen und daher auch einigen technischen Anforderungen. Sie ist einer Folge von sechs Sonaten entnommen, die um 1750 erstmals gedruckt wurden. Ein sehr lohnendes Werk, welches einen routinierten Spieler voraussetzt. UE 17124 DM 7,–

GOTTFRIED FINGER
Sonate in C-Dur für A und Bc (Cembalo, Klavier) [2]
Grave · Largo · Allegro (Allemande) · Adagio
Die Erstveröffentlichung einer sehr leicht spielbaren Flötensonate von Finger, der als Komponist und Spieler der Blockflöte viele schöne Werke schuf. Er lebte zwischen 1685 und 1701 in England und trug viel zur Hochblüte des Blockflötenspiels in England bei. UE 17125 DM 5,–

RAPHAEL COURTEVILLE
Sonate in C-Dur für A und Bc (Cembalo, Klavier) [2–3]
Adagio · Allegro · Adagio · Largo
Courteville, Organist und Komponist französischer Abstammung, der in London lebte. Diese Ausgabe beinhaltet nicht schwer zu spielende Kompositionen. UE 17130 DM 7,–

Verlangen Sie bitte unseren Katalog!

UNIVERSAL EDITION – WIEN

Als vollsortierte Musikalienhandlung führen wir in unseren Geschäften

- Noten von Klassik über Unterhaltung bis Pop aller Verleger, auch aus USA, England, Frankreich, Italien u. a. für Vokal- und Instrumentalmusik
- Musikbücher, Texthefte, Partituren, Noten – Antiquariat
- Schallplatten und MCs aus Klassik, Unterhaltung und Pop
- Streich- und Schlaginstrumente, Orff-Schulwerk, Akkordeons und Mundharmonika, Block- und Querflöten (auch historische Instrumente), Klarinetten, Oboen u. a.
- Zusätzlich nur in SIEGBURG und OPLADEN: Klaviere, elektrische Orgeln und Yamaha-Orgel-Schule!

– Nutzen Sie unseren Versandservice –

seit 1822

Musikhaus Tonger

– 6mal im Rheinland –

seit 1822

5000 Köln 1, Am Hof 1, Telefon 0221 / 233055
5000 Köln 1, Fleischmengergasse 29, T. 0221 / 214569
5030 Hürth, Einkaufszentrum, Telefon 02233 / 72529
5200 Siegburg, Holzgasse 38, Telefon 02241 / 63628
5090 Lev.-Opladen, Birkenbergstraße 25, T. 02171 / 1854
5650 Solingen 1, Kasinostraße 3, Telefon 02122 / 24383

deutlich wird, daß nicht jedes Werk sich solcher Definition beugt. So wäre besonders Abel in unseren Augen doch wohl eher ein Tripelkonzert – wenn er es nicht anders betitelt hätte (übrigens nicht so einmalig bezüglich der Kombination hoher Soloinstrumente – vgl. Telemann, Graupner, Krommer u. a.). Klöcker weist mit Recht auf die enge Verknüpfung mit dem Divertimento hin, nicht die einzige Verflechtung dieser gerade für Bläser interessanten und wichtigen, wenn auch kurzlebigen Gattung. Eine Betrachtung der im Beiheft angegebenen Incipits zeigt auch hier die zeitgemäß starke Dreiklangbezogenheit der Anfangsthemen, was nicht hindert, daß gerade Hoffmeisters Allerwelts-Entrée eine besonders im ersten Satz gewichtige Komposition (für Klarinette und Fagott) eröffnet. Nur Kozeluch geht eigene Wege, wie denn überhaupt seine Sinfonie, die im Variationensatz allerdings besten klassischen Vorbildern folgt, in der Besetzung ein Kuriosum ist.

Mit Ausnahme Abels gehören die hier versammelten Werke und ihre Komponisten alle einer relativ kurzen Zeitspanne, also etwa derselben Generation an. Es ist die Beethovens. Dabei ist es gelungen, Personal- und Lokalstile, Besetzung und Form in den unterschiedlichen Möglichkeiten deutlich werden zu lassen. Außer bei Pleyel und Schneider, dessen vierzig solcher Sinfonien meist Bläser bevorzugen, beherrschen die Soloblöser die Szene. Das kommt den bläserisch betonten Consorten natürlich entgegen, und sie nutzen dies auch zu einer Parade der Virtuosität. Auffallend sind die fast durchweg sehr schnellen Tempi, die virtuoses Laufwerk entsprechend brillant erscheinen lassen, wie das z. T. exzellente Zusammenspiel nicht nur der solistischen Partner untereinander, sondern auch im Verein mit der Academy. Alles läuft mit einer unglaublichen Selbstverständlichkeit ab, die auf ein ausgezeichnetes partnerschaftliches Verhältnis von Consortium und Academy schließen läßt. Dem entspricht auch die sehr gute klangliche Ausgewogenheit der Aufnahme, die technisch offensichtlich in besten Händen war. (Bei der Pressung hätte man aber z. T. mehr Einlaufspielraum geben können.)

Besonders gut gelungen scheinen mir Crusell, Danzi und Hoffmeisters Sinfonia in B-dur. Die Begegnung mit dem Skandinavier Crusell ist auch musikalisch ein Gewinn, der sicher ebenso unbekannte Ritter wird wohl weiterhin in der untersten Riege der Kleinmeister verbleiben müssen. Klöcker als spiritus rector und Solisten aus den übrigen herauszuheben, will nur als pars pro toto verstanden werden. Das gilt genauso für Iona Brown, Band-leader und Konzertmeisterin der Academy, ohne deren warmen und flexiblen, intensiven und dynamischen Streicherklang das alles nicht möglich gewesen wäre. Bei mir hat die Kassette drei Sterne! *D.*

Ein Lehrgang in „Klarinettenkunde"

Ignace Joseph Pleyel, Konzert C-dur für Klarinette in C; Johann Melchior Molter, Konzert D-dur für Klarinette in D; Saverio Mercadante, Konzert B-dur für Klarinette in B. Thomas Friedli (Klarinetten); Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Leitung Paul Angerer; Claves Schallplatten-Verlag, Thun (Schweiz). Cla D 813

Was soll man mehr bewundern: den Plattentext, die Programmgestaltung oder die künstlerische Interpretation? Alle drei verdienen höchstes Lob! Der Nichtklarinettist ist dankbar für die konzentrierten Informationen zur Geschichte der Klarinetten und ihrer Literatur (von Thomas Friedli), zu den Werken und ihren Komponisten (von Paul Angerer), dankbar auch für den Abdruck der „Applicatio auf das Clarinett" bei Majer 1732.

Und da haben wir denn drei Konzerte aus drei Epochen für drei Klarinetten in drei Tonarten mit einem Solisten, und was für einem! Fast selbstverständlich, daß jeweils die Tonart der Klarinette mit der Haupttonart des Konzerts übereinstimmt. Hier chronologisch: D-dur, C-dur, B-dur. In dieser Reihenfolge beginnt es mit Johann Melchior Molter (1696–1765). Von ihm stammen überhaupt die ältesten bekannten Klarinettenkonzerte (um 1745). Das vorliegende, noch mit Generalbaß versehene, macht schon durch seinen clarinartigen Duktus die Herkunft der Instrumentenbezeichnung recht ohrenfällig, aber auch, daß es selbst damals von Karlsruhe bis Mannheim gar nicht weit war. Kurz vor 1800, wohl schon in Paris, entstand das Konzert für C-Klarinette (in der Sololiteratur eine Rarität) von Ignaz Pleyel (1757–1831), der auch hier seinem Lehrer Joseph Haydn verpflichtet bleibt. Die Kadenzen Thomas Friedlis stimmen stilistisch und in der Länge. Mit dem nur zweisätzigen Konzert (etwa 1820) von Saverio Mercadante (1795–1870) wird gleichsam der musikalische Südpol dieser Zeit markiert. Alle Werke werden in heutiger Stimmung und wohl auf modernen Klarinetten musiziert.

Das Zuhören ist ein reines Vergnügen: da stimmt alles – „en gros" und „en détail". Solist und Orchester haben bestes Einvernehmen. Thomas Friedli versteht es, seinen eigenen Stil mit den unterschiedlichen Stilen der drei Werke in Einklang zu bringen. Mit seinem nuancierten Blasen verfügt er über einen breiten Ausdrucksspielraum, der sich am ehesten durch Gegensatzpaare abstecken läßt: zugleich geschmeidig und doch bestimmt, wesenlos bis energisch, präzise zeichnend bis weich malend, bei aller Brillanz mit großer innerer Ruhe. Paul Angerer und das Süddeutsche Kammerorchester tragen wesentlich zum guten Gelingen bei: sie begleiten nicht, sie gestalten mit. Auch wenn, wie vor allem bei Pleyel, der Klang zum vollen klassischen Orchester geweitet wird, ist es eben kein für diese Einspielung reduziertes Philharmonisches Orchester. Es bleibt Kammerorchester: immer durchsichtig und dezent.

Besonders hervorgehoben sei, daß nicht nur die Notenausgaben mitgeteilt werden (Pleyel: Musica Rara London; Mercadante: Edizioni Suvini Zerboni, Mailand, rev. Giovanni Carli Ballola; Molter ist noch nicht ediert), sondern auch die Aufbewahrungsorte der handschriftlichen Quellen (Molter: Badische Landesbibliothek Karlsruhe; Pleyel: Britisches Museum London; Mercadante: Bibliothek des Konservatoriums S. Pietro a Maiella Neapel).

Der Bielefelder Katalog nennt keine weiteren Einspielungen dieser drei Werke. Hier handelt es sich also um echte Neuentdeckungen. Mein Rat: Man kaufe, lausche, staune. *Gerhard Kirchner*

Neueingänge

Albinoni: Adagio. Musik aus Venedig. J.-C. Veilhan (Blfl.), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Ltg. J.-C. Malgoire. CBS 76535

J. S. Bach: Die brandenburgischen Konzerte. Poln. Kammerorchester, Dir. J. Maksymiuk. EMI 1 C 151–03608/09

Blockflötenmusik des Barock. M. Eichberger (Blfl.), Württemberg. Kammerorchester, Dir. J. Faerber. EMI 1 C 057–45271

Due Boemi di Praga in Biberach. Werke für Baßklarinette und Klavier. J. Horák (Bkl.), Emma Kovárnová (Klav.). EGE F 666707

Flauto traverso solo. Werke von Bach, Boismortier, Stamitz. H.-M. Linde. EMI 1 C 065–30826

Flötenmusik des 20. Jahrhunderts. Roswitha Staege (Fl.), R. Havenith (Klav.). EMI 1 C 065–30834

G. Gabrieli / G. Guami: Canzoni da sonare. Ensemble Hesperion XX. EMI 1 C 065–45646

Inspirazione. Werke für Baßklarinette und Klavier. J. Horák (Bkl.), Emma Kovárnová (Klav.). Panton St 110614

Jugend musiziert (1978). Preisträger des 15. Bundeswettbewerbs (Streichinstrumente, Klavier, Blockflöten) spielen Werke von Isaac, Serocki, Telemann u. a. Hrsg. vom Deutschen Musikrat in Verbindung mit der Bundesgeschäftsstelle des Wettbewerbs, München. Bestellnr. 115

Klarinetten-Recital. D. Klöcker (Klar.), W. Genuit (Klav.). EMI 1 C 151–45392/93

F. Krommer: Concerti op. 37 (Ob.) *und op. 36* (Klar.). J. Mihule (Ob.), B. Zahradnik (Klar.), Prager Kammerorchester, Dir. F. Vajnar. EMI 1 C 065–03429 Q

H.-M. Linde und K. Ragossnig spielen Mozart, Schubert, Praeger und Fürstenau. EMI 1 C 065–45386

W. A. Mozart: Bläser-Serenaden, Folge 2. Consortium Classicum, Ltg. D. Klöcker. EMI 1 C 063–45547
– *Harmoniemusiken.* Collegium Aureum. EMI 1 C 065–99838

Musik für Bläser. Werke von Couperin, Dornel und Pinolet de Montéclair. Hotteterre-Ensemble, Tokyo. Polydor Archiv MA 5145

Musik mit drei Blockflöten. F. Brüggen und das Quadro Hotteterre Amsterdam. Teldec 6.42365 AW

Spiel mit auf deiner Blockflöte, Folge 1, Grundstufe. Ferdinand Conrad lädt ein zum Mitspielen von Tanzliedern des 17. Jh., Spielstücken K. F. Fischers und Niederländ. Tanzmusik von T. Susato. DGG 2536009

Tanzmusik der Renaissance. Tänze des 16. Jh. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Florilegium Musicum de Paris, Ltg. J.-C. Malgoire. CBS 76183

A. Vivaldi: Sechs Flötenkonzerte op. 10. J.-C. Veilhan (Blfl.), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Ltg. J.-C. Malgoire. CBS 76595

Zauber der Baßklarinette. J. Horák (Bdl.), Emma Kovárnová (Klav.). Carus Verlag, Stuttgart. FSM 53114

NACHRICHTEN

In memoriam

Dr. Helmut Zeraschi, der verdienstvolle Direktor des Instrumentenmuseums der Karl-Marx-Universität Leipzig und vormalige Leiter des Deutschen Verlags für Musik, ist im vergangenen Juli im Alter von 67 Jahren in Leipzig gestorben.

Hans Reznicek, Leiter einer Flötenklasse an der Wiener Musikhochschule und Mitglied der Wiener Philharmoniker, starb in Wien neunundsechzigjährig.

Wolfgang Rühm, Klarinettist der Wiener Philharmoniker, ist am 29. September 1979 tödlich verunglückt. Rühm ist 39 Jahre alt geworden.

Komponisten · Interpreten

Friedhelm Döhl hat eine neue Komposition für Blockflöte geschrieben: „sTÜCKwerk" (Szene für Charly). Sie ist Gerhard Braun gewidmet, der sie im Sommer 1980 in Stuttgart uraufführen wird.

„Quintett" für drei Blockflötisten und zweikanaliges Tonband von *Erhard Karkoschka* und „Tenebrae" für drei Blockflöten und Schlaginstrumente von *Konrad Lechner* kommen im Frühjahr in Darmstadt zur Uraufführung. Das Blockflötenensemble Gerhard Braun spielt die neuen Werke in einem Konzert aus Anlaß der in der Osterzeit stattfindenden Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung.

Helmut Bornefeld schrieb eine „Arkadische Suite" für Altblockflöte solo. Die Uraufführung findet im Rahmen der 3. Internationalen Sommerakademie am 28. Juli in Calw statt.

Georg Kröll, Komponist in Köln, hat von seinem Werk „Re-sonat tibia" für Shakuhachi (s. TIBIA 1978, S. 152 ff. und 197 f.) und Gitarre soeben eine Version für Flöte solo fertiggestellt. Die Kölner Flötistin *Ricarda Bröhl* spielte sie für den WDR auf Band. Die Druckausgabe erscheint im Laufe des Jahres 1980 im Moeck Verlag.

Dr. Hans Hadamowsky, emeritierter Professor für Oboe an der Wiener Musikhochschule und vielseitiger Lehrer mehr als einer Musikergeneration, wurde das Große Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich verliehen.

Fortbildungs- und Ferienkurse

Sommerkurse in Österreich

In Feldkirch, Vorarlberg, wird im Sommer 1980 ein Seminar für Holzbläser stattfinden. Als Dozenten sind Mitglieder der Wiener Symphoniker verpflichtet. Näheres durch das Kulturamt, A-6800 Feldkirch.

Die Sommerakademie des Mozarteums Salzburg bietet auch für Bläser wieder Kurse mit international bekannten Dozenten an. Für Teilnehmer besteht die Möglichkeit, im Orchester der Sommerakademie mitzuwirken. Anfragen werden erbeten an das Sekretariat „Mozarteum", Schwarzstraße 26, A-5020 Salzburg.

Vereniging voor Huismuziek

Die in Utrecht ansässige Vereinigung führt auch 1980 ein volles Kursprogramm für Musikfreunde aller Art und jeden Alters durch (schon für Kinder ab 10 Jahre!). Die Veranstaltungen liegen teils in den Ferien, teils an Wochenenden. Auch für Holzbläser gibt es ein ansehnliches Angebot. Wer an Ferienkursen oder Wochenenden in Holland teilnehmen möchte, kann sich informieren bei der Vereniging voor Huismuziek, Catharijnesingel 85, NL-3511 GP Utrecht.

The Early Music Centre, London

Einen umfangreichen Veranstaltungsplan für die Saison 1979/80 hat das Londoner Early Music Centre veröffentlicht. Er sieht neben länger dauernden Lehrgängen und Seminaren auch Wochenendkurse für alle möglichen Bereiche des Musizierens und für alle Altersgruppen vor. Die Vorschau reicht bis in den Juni 1980. Interessenten können das Programm beziehen durch The Early Music Centre, 62 Princedale Road, London W11 4NL, England.

Oberammergauer Lehrgänge 1980

Zum 27. Male veranstaltet der Landesverband Bayrischer Tonkünstler diese Lehrgänge. Sie finden diesmal statt vom 8. bis 12. April in der Städt. Musikschule Schongau; Gerhard Braun betreut das Programm Flöte/Blockflöte. Anmeldungen werden bis spätestens 31. März erbeten an den Landesverband bayrischer Tonkünstler, Hedwigstraße 4/V, 8000 München 19.

deutsch-niederländische blockflötentage

10. bis 13. April 1980
Ede Niederlande

- Wettbewerb für Amateur-Blockflötenspieler
- Konzerte
- Workshop
- Zusammenspiel u.s.w.

Ausführlicher Prospekt erhältlich:
Westfälische Schule für Musik
Königsstrasse 45 4400 Münster
Tel. 0251 492 2495 oder 2496

Reiner Röhrig
Wall 34 5600 Wuppertal
Tel. 0202 449273

Brüssel: Tage der alten Musik 1980

„Studium Musicae" in Brüssel veranstaltet Tage der alten Musik, verbunden mit einer Instrumentenausstellung, in der Zeit vom 16. bis 27. April. Das Programm umfaßt Konzerte und Seminare zu den verschiedenen Themen (Renaissance- und Barockmusik, historische Instrumente etc.). Einzelheiten und Anmeldung: Studium Musicae, 5a Ave. du Furet, B-1180 Bruxelles.

Week-Ends de Travail et Concerts

Das „Centre de Musique Ancienne" in Genf veranstaltet in der ersten Jahreshälfte 1980 Arbeits- und Konzertwochenenden für Instrumentalisten, darunter am 26./27. April für jugendliche Blockflötisten (13 bis 17 Jahre, Dozent Gabriel Garrido). Ein Blockflötenensemble wirkt mit am 3./4. Mai bei der Realisierung von Tänzen des 16. Jh. Einzelheiten durch das Centre de Musique Ancienne, 8 Rue Ch. Bonnet, CH-1206 Genève.

AMJ-Blockflötenlehrgänge 1980

Wie schon in den Vorjahren, veranstaltet der Arbeitskreis für Musik in der Jugend (AMJ) auch 1980 Kurzlehrgänge im „Haus der Begegnung" in Königstein im Taunus. Termine und Themen:

- 9. bis 11. Mai: Methodik des Blockflötenspiels I
- 20. bis 22. Juni: Zeitgenössische Blockflötenmusik
- 18. bis 22. August: Die Blockflöte in Werken G. Ph. Telemanns
- 26. bis 28. September: Methodik des Blockflötenspiels II

Die Leitung dieser Veranstaltungen hat Doris Hofer, Thomas-Mann-Straße 15, 6000 Frankfurt a. M. 50, Telefon (0611) 578156. Sie nimmt Teilnahmemeldungen entgegen (bitte rechtzeitig anmelden!) und erteilt Auskunft über Unterbringung, Teilnahmegebühren etc.

Blasorchester-Seminar in Pürgg/Steiermark

Die Musikabteilung der Illinois State University (USA) veranstaltet gemeinsam mit der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik vom 10. bis 24. Juni 1980 ein Seminar für Dirigenten, Studenten und Liebhaber, die sich mit Fragen der Theorie und Praxis der Blasmusik befassen. Interessenten erfahren Näheres durch Prof. Dr. W. Suppan, Leonhardstr. 15, A-8010 Graz.

Renaissancemusik und -tanz

bilden den Inhalt eines Ferienkursus vom 30. Juni bis 12. Juli 1980 in der Sjöviks Volkshochschule in Süd-Dalarna (Schweden). Auskunft und Anmeldung: Satoko & Sven Berger, Mor Annas Väg 9, S-44300 Lerum.

Internationale Ferienkurse für Neue Musik

Die im Zweijahresrhythmus in Darmstadt stattfindenden Kurse werden in diesem Jahr vom 20. Juli bis 5. August durchgeführt. Das Angebot umfaßt Kompositions- und Interpretationsseminare sowie zahlreiche Konzerte. Zu den Bläserdozenten gehören der Klarinettist Hans Deinzer und der Posaunist Armin Rosin. Als Prämie für kompositorische und interpretatorische Leistungen im Rahmen der Ferienkurse ist der Kranichstädter Musikpreis ausgeschrieben, dotiert mit DM 10000. Informationen und Anmeldung (bis spätestens 15. Juni): Internationales Musikinstitut, Nieder-Ramstädter-Straße 190, D-6100 Darmstadt.

Die Musik des Frühbarock

ist das Generalthema eines Seminars vom 25. bis 31. August 1980 in Niederalteich (Oberbayern), wo Literatur für Blockflöte, Violine, Gambe und Gitarre behandelt werden soll. Dozenten sind Helmut Schaller und Ernst Kubitschek (Blockflöte), Marianne Rônez (Violine) und Wolfgang Praxmarer (Gitarre und Laute). Auskunft und Anmeldung: Fräulein V. Wild, Ohlmüllerstraße 2, 8000 München 90.

„Jugend musiziert" in Österreich

Der alle zwei Jahre veranstaltete Bundeswettbewerb fand zuletzt Mitte 1979 in Leoben statt. Zugelassen waren die Preisträger der vorangegangenen Entscheidungen auf Landesebene. Erste Preise wurden u. a. in den Fächern Block- und Querflöte, Oboe und Klarinette vergeben. Das durchschnittliche Leistungsniveau war durchaus erfreulich, wenn auch viele Auszeichnungen eher als Ansporn zum Weiterarbeiten zu verstehen waren.

Deutscher Klarinettist Preisträger in Toulon

Beim Internationalen Klarinettisten-Wettbewerb 1979 in Toulon erspielten sich *Reiner Wehle* (Bundesrepublik Deutschland) und der Franzose *Paul Lamaze* zu gleichen Teilen den zweiten Preis. Ein erster Preis wurde nicht vergeben.

Podium junger Solisten

heißt eine Konzertreihe, deren erste Veranstaltungen im Rahmen der Internationalen Sommerakademie in Calw (Schwarzwald) vom 28. Juli bis 8. August 1980 stattfinden werden. Junge Blockflötisten (Altersgrenze 30 Jahre) können sich mit ihrem Repertoireangebot bei der Jugendmusikschule in Calw um die Teilnahme an diesen Konzerten bewerben.

Internationale Musiktage in Brügge 1980

Diese Veranstaltung findet in diesem Jahr zum 17. Male statt – vom 26. Juli bis zum 11. August. Im Mittelpunkt der Programme stehen das Cembalo und die Musica antiqua (bis 3. 8. eine Cembalowoche mit Wettbewerb für Solisten und Generalbaß; während der Gesamtdauer der Musiktage Konzerte unter dem Motto „J. S. Bach und seine Zeit, Glanz der Polyphonie"). Wettbewerbsbedingungen sowie das vollständige Programm sind ab 1. Januar 1980 erhältlich durch das Sekretariat Festival van Vlaanderen, C. Mansionstraat 30, B-8000 Brugge.

Internationaler Instrumentalwettbewerb in Rom

Der Wettbewerb für Blockflöte, der im September 1979 ausfallen mußte, wird in diesem Frühjahr (vom 8. bis 12. April) in Rom nachgeholt. Prospekte, die über alle Einzelheiten Auskunft geben, sind im Sekretariat erhältlich: Via dei Maffei 60, I-00165 Roma.

Internationaler Holzbläserwettbewerb in Pittsburgh

Einen Ersten Internationalen Wettbewerb für Holzbläser, Blechbläser und Schlagzeuger richtet das Amerikanische Symphonische Blasorchester in Pittsburgh im Juni und Juli aus. Es sind Preise von insgesamt 7500 US-Dollar ausgesetzt. Wettbewerbsunterlagen durch „International Competition / The American Wind Symphony Orchestra, att. Virginia Steiger / Post Office Box 1824 / Pittsburgh, Pa. 15230, USA".

Schnerzhofen '80

Neues Kurs- und Lehrgangsprogramm soeben erschienen.

Auszüge

25.–27.4.	Generalbaßspiel auf dem Cembalo *Leitung:* *Lisedore Praetorius*
14.–18.5.	Meisterkurs für Blockflöte *Leitung:* *Peter Thalheimer*
11.–13.7.	Generalbaßspiel auf der Gitarre *Leitung:* *Georg Lukeš*
26.–28.9.	Ensemblespiel mit Windkapsel-instrumenten *Leitung:* *Peter Thalheimer*
30.10.–2.11.	Ensemblespiel mit Traversflöten *Leitung:* *Peter Thalheimer*

Die Kurse finden im Hause des Blockflötenbauers Herbert Paetzold statt.
Die Teilnehmerzahl je Kurs ist auf 8 bis 12 beschränkt.

Prospekte und Anmeldeformulare durch **Herbert Paetzold**
D–8939 Schnerzhofen

Zu verkaufen
Bassquerflöte
Solisteninstrument, absolut neuwertig.
Sehr günstig.
Anfragen unter Nr. 1/M

Günstig zu verkaufen
Englischhorn
J. Albert, Brüssel, ca. 1935.
Feines Instrument. Preis 1500,– DM.
Anfragen unter Nr. 2/M

Gesucht: Kompositionen für Klarinettenchor

Die University of Maryland (USA) hat in Verbindung mit dem Verlag Kendor Music Inc. einen Wettbewerb ausgeschrieben: Gesucht werden Kompositionen für Klarinettenchor. Dem Gewinner winken 300 Dollar. Einsendeschluß ist der 1. Mai 1980. Adresse: Dr. Norman Heim, Music Department, University of Maryland, College Park, Maryland 20742 (USA).

Veranstaltungen

Donaueschinger Musiktage 1979

Blässe und Unauffälligkeiten bestimmten weitgehend die Uraufführungswerke der letztjährigen Donaueschinger Musiktage. Die von Roberto Fabbriciani geblasenen Flöten hatten bei Sylvano Bussottis „Opus Cygne" nicht solistische, sondern nur obligate Funktion. Piccolo-, normale Quer-, Alt- und Baßflöte dienten lediglich als klangliches Rückgrat und Kontinuum des Orchesterstücks, wobei die Behandlung des Flötenparts keine ausgesprochene Virtuosenartistik abverlangte und in verhältnismäßig konventionellen Bahnen verlief.

3. Internationale Sommerakademie 28.7.–8.8.1980

Interpretationskurse
Blockflöte: Gerhard Braun
Cembalo: Siegfried Petrenz

Konzerte mit alter und neuer Flötenmusik

Komponisten-workshops
mit Konrad Lechner
und Martin Gümbel

Auskunft und Einschreibung:
Städt. Jugendmusikschule
7260 Calw (Schwarzwald)

60 Jahre Städt. Konservatorium Osnabrück

Mit einer Festwoche vom 10. bis 15. November 1979 feierte das Städt. Konservatorium in Osnabrück sein sechzigjähriges Bestehen. Beginnend mit einem Tag der offenen Tür bestritten Lehrkräfte und Studierende fünf anspruchsvolle Konzertprogramme mit alter und neuer Musik. Für den Festvortrag war Prof. Dr. Siegfried Borris gewonnen worden.

Kasseler Musiktage 1980

Die diesjährigen Kasseler Musiktage finden statt vom 31. Oktober bis 2. November und stehen unter dem Motto „Joseph Haydn – heute". Das Vorprogramm kündigt konzertante Oper, ein Gastkonzert des Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchesters, Kammerkonzerte und ein Symposion an. Ein ausführlicher Prospekt steht ab Frühjahr 1980 zur Verfügung. Adresse: KMT, Heinrich-Schütz-Allee 33, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Oboe d'Amore
Moeck, Modell 1979
neuwertig, zu verkaufen
Angebote an:
Gerhard Thomann
Jenaer Weg 2 · 4000 Düsseldorf 12

... und was sonst noch interessiert

Neubau des Berliner Musikinstrumentenmuseums

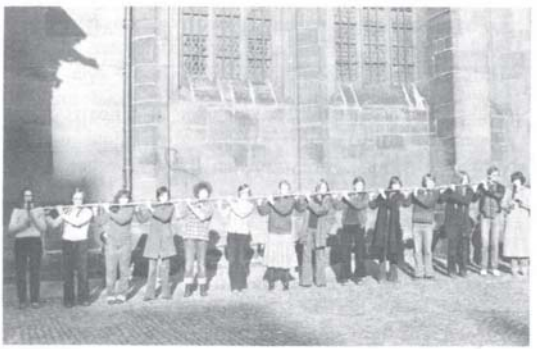
Wie aus Berlin zu erfahren war, soll das 1888 gegründete Berliner Musikinstrumentenmuseum in einem an die Philharmonie anzubauenden Trakt untergebracht und damit der Öffentlichkeit leichter zugänglich gemacht werden.

Neue Bundesakademie

Nach Remscheid und Trossingen soll nach einer Entscheidung der niedersächsischen Landesregierung Wolfenbüttel Standort einer dritten Bundesakademie werden. Als Schwerpunkte in der Arbeit dieses Institutes sind Museumspädagogik, Laientheater und Bildende Kunst vorgesehen.

Letzte Meldung

Nach langwierigen Versuchen konnte der Öffentlichkeit zum erstenmal eine 24-Fuß-Flöte System Boehm vorgestellt werden. Zur Inbetriebnahme ist eine zwölffa-



che Windlade erforderlich. Aufgrund von Experimenten erwies sich außerdem als zweckmäßig, den Klang an den Flanken in Längsrichtung abzuleiten. Dies geschieht mit Hilfe entsprechender flankierender Maßnahmen.

Die Autoren der Hauptartikel

Petra G. Leonards, Waldkircher Straße 10 A, 7800 Freiburg i. Br.: Geboren 1945 in der Tschechoslowakei, studierte Musikwissenschaft in Freiburg, absolvierte Practica (speziell als Zinkenistin) an der Schola Cantorum in Basel, konzertiert mit zahlreichen Ensembles für alte Musik.

Heinz Becker, c/o Musikwissenschaftliches Institut der Ruhr-Universität, Postfach 102148, 4630 Bochum 1: Geboren 1922 in Berlin, studierte Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität in Berlin (Promotion 1951) und an der Berliner Hochschule für Musik Komposition, Dirigieren, Klavier und Klarinette, lehrt seit 1966 als ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität.

Dieter Klöcker, Höfener Straße 96, 7815 Kirchzarten/Burg-Höfen: Geboren 1936 in Wuppertal, studierte bei Karl Kroll und Jost Michaels (Klarinette), gründete 1968 und leitet noch heute das Ensemble Consortium Classicum (zahlreiche Schallplatten), lehrt seit 1976 als Professor für Klarinette und Bläserkammermusik an der MHS Freiburg.

Colin Lawson, Flat B, 20 Oakholme Road, Sheffield, S10 3DF, England: Geboren 1949, Musikstudium in Oxford und Birmingham, Promotion 1976 an der Universität Aberdeen, derzeit Dozent an der Universität Sheffield und professioneller Klarinettist.

Laurence Libin, c/o The Metropolitan Museum of Art, Fifth Ave. at 82nd Str., New York, N.Y. 10028: Geboren 1944 in Chikago, studierte Cembalo und Musikwissenschaft in Chikago. Derzeit Kurator der Musikinstrumentenabteilung des Metropolitan Museum of Art, New York.

Tadeusz A. Zielinski, polnischer Musikwissenschaftler und Publizist, lebt in Warschau.

Nr. 2/80 erscheint im Juni und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Francesco Luisi: Alteration in der Musikpraxis des 16. Jahrhunderts

David Lasocki: Vaucansons mechanischer Flötenspieler

Karl Ventzke: Theobald Boehm – Leben und Werke

Vas Dias: Über die Herstellung von Rohren für Barockoboen

Wolfram Waechter: Das Gemshorn – ein „neues" altes Musikinstrument

Heino Jürisalu: Die Leningrader Musikinstrumentensammlung und ihre Flöteninstrumente

sowie ein Gespräch unseres Mitarbeiters Ernst Kubitschek mit René Clemencic.

FRITS KNUF 4116 ZJ Buren (Gld), Netherlands

just published The *sixth* issue of THE BASSOON, its History Construction, Makers, Players and Music, by Will Jansen. The complete book (c. 2700 pp.) is to appear in 14 issues, with 700 photographs and appr. 150 technical drawings in the text. With 2 indexes; bibliography of over 7500 entries; discography of over 6000 records.

Subscription and prepayment for 14 issues,
free of charge **Hfl 770,-**
3 binding-cases by prepayment **Hfl 60,-**
After completion (1980), 3 vols clothbound **Hfl 975,-**

Detailed leaflet and order form sent on application

The complete book contains an almost encyclopaedic amount of data (of which many never published before) about the Bassoon and Contrabassoon, and unique illustrative material: of the 700 ills only a few were published before; many are photographs and line drawings made by the author himself. There is much that is completely new, i. e. the complete story of the Contrabassoon's development, the story of Carl Almenraeder, pioneer of our present-day German type Bassoon, the story of the Heckel family, etc., etc.

just published JERRY L. VOORHEES, Classifying Flute Fingering Systems of the Nineteenth and Twentieth Centuries. c.100 pp. text; 4 charts and 12 plates with 45 figs. **Hfl 50,-**
(The Flute Library, Vol. 15)

just published CHARLES DELUSSE, L'Art de la Flûte Traversière (1760). Reprint with introduction and notes by Greta Moens-Haenen. **Hfl 70,-**
(The Flute Library, Vol. 10)

available LEO BECHLER & B. RAHM, Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente, nebst biographischen Skizzen der bedeutendsten ihrer Meister. PH. LOSCH, Musikliteratur für Oboe. Berlin 1914. Reprint 1978. 98, 32 pp. Wrappers. **Hfl 45,-**

Complete catalogue 1979/80 sent on application

MOECK
FLÖTEN

KRUMMHÖRNER
CORNAMUSEN
KORTHOLTE
DULCIANE
RANKETTE
POMMERN
ZINKEN
TRAVERSEN
FAGOTTE
UND OBOEN

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

Juljan Falat (1853–1929)

Der alte Musikant
Aquarell. Farbsteindruck in der Zeitschrift „Moderne Kunst in Meisterholzschnitten nach Gemälden und Skulpturen berühmter Meister der Gegenwart", 5. Band, Berlin 1891

Juljan Falat, Jagd- und Volksszenenmaler aus Galizien – nach Ausbildungsjahren in München, Aufenthalt in Italien und ausgedehnten Reisen in Osteuropa seit 1889 in Berlin ansässig und später Direktor der Krakauer Kunstakademie – zeichnet hier einen der vielen verarmten Musiker seiner Zeit. Mögen uns dazu auch die Verse von Johannes Trojan (1837–1915), Chefredakteur der politisch-satirischen Zeitschrift „Kladderadatsch" seit 1886, etwas zu sentimental erscheinen: Mit den Musikern hatte es öfter sein Elend.

Meist armer Leute Kinder, wurden sie mit 14 Jahren und früher zur Ausbildung in die Stadtpfeifereien gegeben, häufiger aber noch in oft nicht gerade seriöse Lehrlingskapellen. Den Sprung über weitere Ausbildung in die großen Orchester schafften nur wenige. Viele waren froh, wenn sie bei der Militärmusik bleiben konnten. Die meisten mußten sich dem harten Konkurrenzkampf der „Freistehenden" stellen. Kapellen etc., auch ad hoc zusammengestellt, gab es damals genug und in den kleinsten Orten. Bei allen anfallenden Gelegenheiten, wie Tanz, Unterhaltung in Lokalen und privat, war man ja – Musikkonserven standen noch nicht zur Verfügung – in jedem Falle auf Musiker in persona angewiesen. Hier standen sie aber in vielfacher Konkurrenz, besonders auch zu den Nebenengagements der Militärmusiker und den sich preiswert anbietenden Lehrlingskapellen. In Großstädten wie Berlin, Dresden, Hamburg etc. waren es Tausende dieser „Freistehenden", die sich täglich um Arbeitsvermittlungsbüros drängten und – bei allem bürgerlich-romantischen Wohlwollen für Musik – doch nur auf verhältnismäßig wenige „Dienste" kamen. Zum Alkoholismus und zur Bettelei war es oft nicht weit. Eine Altersversorgung hatte kaum einer.

– m –

© 1980 by MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG e.K. · Celle, Germany