

TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

2/80

INHALT

Francesco Luisi

Der Gebrauch der Akzidentien in der musikalischen
Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts

David Lasocki

Die Theorien der Akustik und Spieltechnik der Flöte
des Jacques Vaucanson

Karl Ventzke

Theobald Boehm. Leben und Werke

Georg Meerwein

Schubert-Lieder für Flöte von Theobald Boehm

Wolfram Waechter

Das Gemshorn – ein neues „altes Originalinstrument“?

Heino Jürisalu

Die Leningrader Sammlung und ihre Flöteninstrumente

Harry A. Vas Dias

Rohrbau für Barock-Oboen

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Francesco Luisi: Der Gebrauch der Akzidentien im 16. Jahrhundert (81)
David Lasocki: Die Theorien der Akustik und Spieltechnik der Flöte des J. Vaucanson (87)
Karl Ventzke: Theobald Boehm (1794–1881). Leben und Werke (90)
Georg Meerwein: Schubert-Lieder für Flöte von Theobald Boehm (97)
Wolfram Waechter: Das Gemshorn – ein neues „altes Originalinstrument“? (101)
Heino Jürisalu: Die Leningrader Sammlung und ihre Flöteninstrumente (105)
H. A. Vas Dias: Rohrbau für Barock-Oboen (107)
 Das Porträt: *René Clemencic* (114)
 Berichte (117): *Otto Steinkopf* / *Trossinger Bundesakademie / Erste Frankfurter Musikmesse / Ein merkwürdiges Künstlerleben* (Projekt Th. Boehm, Berlin) / *Nichtalltägliches für Blockflöten / Blockflötenmusik für Kinder und Kenner / Deutsch-Niederländische Blockflötentage 1980*
 Zeitschriften / Periodica (129)
 Bücher (132)
 Noten (139)
 Schallplatten (151)
 Leserforum (155)
 Nachrichten (157)

Dieser Nummer liegt ein Prospekt des Verlages B. Schott's Söhne bei

Kunstbeilage: „Musiker mit Oboe“ (Anonymus)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik
5. Jahrgang, Heft 2/1980

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. Versandkosten

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; Titellentwurf Karl-Heinz Lingner

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

Der Gebrauch der Akzidentien in der musikalischen Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts

Musikdrucke und -handschriften des 16. Jahrhunderts enthalten nicht immer jene Versetzungszeichen (#, b, ♭), die heute in praktischen Ausgaben vorgefunden werden. Moderne Ausgaben bringen oft Akzidentien über den Noten mit oder ohne Klammer, um einen Ausführungsvorschlag bzw. eine obligatorische Ausführung zu kennzeichnen. In gewissen Fällen scheint der Bearbeiter dabei nach freiem Ermessen und dem harmonischen Denken seiner Zeit entsprechend gehandelt zu haben. Hier soll nun versucht werden, die Grenzen zu ziehen, innerhalb derer sich kritische Ausgaben bzw. Bearbeitungen bezüglich der Akzidentien historisch fundiert bewegen können, und anhand einiger typischer Beispiele eine praktische Anleitung dazu zu geben.

Die musikalischen Quellen des 16. Jahrhunderts sind nicht etwa frei von Akzidentien, enthalten jedoch weit weniger, als praktisch ausgeführt wurden. Aus Analysen weltlicher und geistlicher Musik ist deutlich erkennbar, daß in weltlicher Musik mehr Versetzungszeichen nachweisbar sind. Das bedeutet, daß Akzidentien, wie sie in einem Madrigal oder einer Canzone vorkommen, nicht immer einfach auf eine Messe oder Motette der Zeit übertragbar sind. In der Messe *Ecce Sacerdos Magnus* von Palestrina (1554) finden sich z. B. für 847 Alterationen nur 14 Vorzeichen im Original, im Madrigal *Chi estiguirà il mio foco* zur selben Zeit (1555) für 65 dagegen 33 originale Vorzeichen. In einer späteren Zeit desselben Jahrhunderts findet man bei einem Vergleich der Messe *Regina coeli* und dem möglicherweise gleichaltrigen geistlichen Madrigal *Spirito Santo Amore* (1581) etwa das gleiche Verhältnis: 614 zu 32 in der Messe, 75 zu 32 im Madrigal. Diese durch die Gegenüberstellung gezeigten Verhältnisse dauern das ganze Jahrhundert an und unterstreichen, daß für die Aufnahme und Erprobung neuen harmonischen

Empfindens die weltliche Musik zweifellos als geeigneter bevorzugt wurde.

Während die Kirchenmusik, von Zeitgenossen als „reiner“ bezeichnet, im Klima der Reformation und Gegenreformation der liturgischen Tradition den Vorrang gab und keinesfalls die Aufnahme irgendwelcher Elemente gestattete, die an weltliche Kompositionen erinnerten, konnten moderne Elemente auf die weltliche Musik Einfluß nehmen. Eine vollkommene Trennung wurde jedoch besonders in den von Rom weiter entfernten Zentren trotz Vorsichtsmaßregeln nicht erreicht. Der Kirchengesang war gegen den Einfluß weltlicher Musik schon deswegen nicht immun, weil die Komponisten sich sowohl mit geistlicher als auch mit weltlicher Musik befaßten (eben auch Palestrina!). So beklagt Ludovico Zacconi 1622 die Praktiken in der Kirche: „... heutzutage singt man (ohne daß ich die ehrenwerten Sänger beleidigen wollte) mit derartig unzüchtigem Gebaren, daß sie (die Sänger; Red.) wie leidenschaftlich Verliebte erscheinen.“

Sicher ist, daß weltliche und geistliche Musik gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr Akzidentien aufweisen. Die Musiker bemühten sich, die neue ausgesprochen harmonisch-tonale Musikästhetik in ihrer Kunst anzuwenden. Auch in der Kirchenmusik wurden Alterationen stets unentbehrlicher. Doch mußte immer entschieden werden, ob ein Werk hauptsächlich zur weltlichen oder zur geistlichen Musik gehörte. Bezüglich der Akzidentien bestand keine Übereinstimmung, weder zwischen Messe und Motette noch zwischen Madrigal und Canzonette, selbst wenn es sich dabei um ein spätes liturgisches und ein frühes weltliches Werk gehandelt hätte. Ganz anders sieht es aber bei den kirchlichen Werken der venezianischen Schule aus. Hier sind die Stilmittel weltlicher Herkunft, die Grenze zwischen weltlicher und geistlicher

Musik wird allein durch die Auswahl der Texte und deren Verwendung festgelegt. Daß eine Motette oder Messe heute ohne ergänzende Akzidentien aufgeführt werden könnte, muß ausgeschlossen werden. Über ihre Ausführung bestand im 16. Jahrhundert zweifellos Übereinkunft, und das machte die graphische Darstellung überflüssig. Auch das weltliche Repertoire, obwohl reicher an originalen Angaben für Alterationen, zwingt den Bearbeiter zu einer Reihe unerläßlicher Eingriffe, um eine dem musikalischen Geist des 16. Jahrhunderts getreue Aufführung zu gewährleisten.

Eine erste Erklärung für das Fehlen von Versetzungszeichen kommt von Vanneo, der im 3. Buch des *Recanetum* eindeutig feststellt, daß sie nur in Werken für Anfänger oder „unerfahrene Jugendliche“ notiert werden sollen. Zarlino schrieb nach der Mitte des Jahrhunderts über stillschweigend vorausgesetzte Akzidentien: „... es ist notwendig, daß in der vorletzten Figur dieser Kadenzen die kleine Terz genommen wird, wie man es immer hört, wenn die Fortschreitung zum Einklang führt, wobei eine Stimme einen Ganzton abwärts, die andere in gleicher Bewegung einen Halbton aufwärts steigt, oder umgekehrt. Und so kann man immer verfahren, ohne ein Kreuz setzen zu müssen.“ Weiter sagt er, das sei so natürlich, daß „... nicht nur die Kenner der Musik, sondern auch die Bauern, die doch ohne jede Kunst singen, diesen Halbtonschritt benutzen.“ Es handelt sich also um eine fest verwurzelte Konvention, der auch noch im folgenden Jahrhundert entsprochen wurde. Das Erreichen endgültiger harmonischer, wenn auch noch nicht eindeutiger tonaler Positionen machte es notwendig, der Oberflächlichkeit traditioneller Schreibgewohnheiten, die sicher nicht völlig mit der sogenannten mündlichen Überlieferung übereinstimmen, ein Ende zu machen. Doch änderte sich die Situation nicht abrupt. Auch das 17. Jahrhundert betrachtete etliche Alterationen weiterhin als selbstverständlich, wenn auch nicht so häufig.

Das Fehlen von Akzidentien in den Handschriften wurde also als normal angesehen. Daß dennoch in der Praxis anders verfahren wurde, belegen einige besondere Notendrucke des 16. Jahrhunderts: die Intavolierungen der bekanntesten ursprünglich vierstimmigen Stücke aus dem Frottole- und Madrigalrepertoire der Zeit für Gesang

und Laute. Diese praktischen Ausgaben, mehr oder weniger gleichzeitig mit der vierstimmigen Version erschienen, sind für uns von großem Interesse. Die Lautentabulatur zeigt die Ausführung der einzelnen Stimmen durch Angabe der Akzidentien, die in der vierstimmigen Fassung fehlen. Somit erhält man einen unwiderlegbaren Beweis für Alterationen an bestimmten Stellen und hat ein Zeugnis für die Verschiedenheit mündlicher und schriftlicher Überlieferung, wie Beispiel 1 zeigt.

(1a) Vierstimmiger Satz (*Antico, 1513; Petrucci, 1514*)

(1b) Intavolierung für Singstimme und Laute (*Petrucci, 1511*)

(1c) Intavolierung für ein Tasteninstrument (*Antico, 1517*)

Außer dem Kreuz vor f im 3. Takt zeigen diese Intavolierungen deutlich das tonale und harmonische Empfinden seit Beginn des Jahrhunderts. Die Quellen der Zeit bieten Hunderte von Beispielen dafür, allein in Ausgaben von Petrucci und Antico lassen sich bis zu 200 Beispiele finden, die mit

vierstimmigen Fassungen vergleichbar sind. Eine letzte Bestätigung für den Unterschied zwischen *musica theoretica* und *musica prattica* gibt Zarlino im 11. Kapitel der *Istitutioni Harmoniche*: „... die Geschwindigkeit der Hände, der Zunge und jede Bewegung und andere Verzierung, die man bei einem Sänger oder Spieler schön findet, ist der Gewohnheit und nicht der Wissenschaft zuzuschreiben.“

Kritische Eingriffe hinsichtlich der Versetzungszeichen kann man von zwei analytischen Standpunkten aus vornehmen: dem melodisch-kontrapunktischen und dem harmonisch-tonalen. Ersterer gilt auch für die horizontale Fortbewegung der Stimmen, was selten besondere Probleme bezüglich der Akzidentien aufgibt. Alle Fälle lassen sich auf zwei Möglichkeiten zurückführen:

1. Auf die melodische Fortschreitung im Tritonus (übermäßige Quart).
2. Auf die genaue Beachtung der Intervalle in strengen Imitationen.

Im ersten Falle ist das Intervall eindeutig zu einer reinen Quart zu machen. Die Ansicht der Theoretiker dazu ist klar. Bei Pietro Aaron ist im *Toscanello* zu lesen: „... da dieser Tritonus hart

Beispiel 2



Beispiel 3



und spröde ist, ist es immer notwendig, daß er durch ein *b* gemildert und versüßt wird...“ Lanfranco bestätigt in *Scintille di musica*, daß man „beim Zugehen auf eine Quart, sei es stufenweise oder im Sprung, die Note *e* in *f* verwandeln muß“. Nach der Solmisationspraxis heißt das, *h* (*e*) in *b* (*f*) zu verwandeln. Auch Zarlino bestätigt in den *Istitutioni*, daß der Tritonus „dissonantissimo“, in den Kontrapunkten zu vermeiden und durch Veränderung „konsonant“ zu machen sei. Im selben Jahr veröffentlicht Diruta den 2. Teil des *Transilvano* (1622) und sagt ebenfalls: „... Die Abhilfe ist sehr einfach. Bedient euch der Zeichen *#* und *b*, damit ihr solche Irrtümer nicht begeht...“

Bei der Betrachtung der Musik findet man den Tritonus am häufigsten zwischen *f* und *h*. Sowohl stufenweise aufsteigend als auch als Sprung braucht er immer ein *b* als Vorzeichen (Beispiel 2).

Anders ist die Situation jedoch, wenn das *h* weiter aufsteigt. In diesem Fall ist die Anzahl der Zwischennoten für das Vorzeichen entscheidend (Beispiel 3).

Bei (3a) reicht die Anzahl der Noten nicht aus zur Bestimmung einer eindeutigen harmonischen Funktion und daher auch nicht zur Bestimmung eines Auflösungszeichens vor *h*. Also ist es wie bei (2a), (3b) und (3c) hingegen sind viel eindeutiger, da in den Tritonus eine oder zwei Noten eingeschoben sind (Durchgangsnoten). (3d) zeigt, wie bei anderen harmonischen Voraussetzungen das *h* mit einem *b* versehen werden muß.

Ein weiteres Problem liegt darin, daß im Original manchmal vor dem *h* ein *b* steht, manchmal aber nicht. Es ist möglich, daß dies einer präzisen Regel folgt, die vielleicht mit der Gewohnheit des horizontalen Lesens der Interpreten im Zusammenhang stand. So kann es sein, daß ein *h* nach vorausgehendem *f* sicher ein *b* verlangte, sofern das *f* nicht ein Kreuz hatte (*fis*). Wenn andererseits *f* nach *h* in absteigender Linie kommt, dann muß *f* erhöht werden, solange der obere Ton

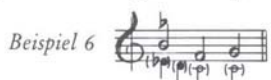


nicht zu *b* wird. Das *b* mußte also gesetzt werden, damit der Interpret den absteigenden Tritonus nicht nach der allgemein gültigen Regel verändert (Beispiel 4).

Wie man sieht, ist (4a) eindeutig, während (4b) ohne jede Angabe sehr wohl zu einer Änderung des *f* führen kann, wenn es die Harmonie erlaubt (5).



Eine andere harmonische Situation kann dagegen die Lösung des Beispiels 4a fordern (6):



In Imitationen sind Akzidentien vor allem bei strenger thematischer Wiederholung im Einklang oder in der Oktave notwendig, seltener dagegen

(7) Palestrina, Madrigal „Se non fusse il pensier“ (1586)

(und im Original immer angezeigt) trifft das bei Imitationen in der Quarte oder Quinte zu. Das folgende Beispiel aus dem Madrigal *Se non fusse il pensier il* (T. 23–30) von Palestrina zeigt die notwendigen Akzidentien (vom Komponisten selbst) in der wörtlichen Imitation, schließt auch zugleich Vorzeichnungen bei den Imitationen auf anderen Stufen aus (Beispiel 7).

Die Teile A sind gleich nach dem Prinzip strenger Imitation in der Oktave. Dies gilt auch für die Teile B, die untereinander im Einklangverhältnis stehen. Untereinander sind A und B aber nicht gleich. Sie imitieren denselben melodischen Bogen, aber auf verschiedenen Stufen (eine Quarte darunter und eine Quinte darüber). Hier ist es nicht nur überflüssig, die Intervallverhältnisse anzugleichen, es ist im Hinblick auf das b im Akkord sogar undenkbar.

In diesem Zusammenhang gibt es bei Palestrina noch einmal eine Passage, die im Original keinerlei Akzidentien in der Oktav-Imitation aufweist und in der man sie natürlich setzen muß (8):

Zacconi sagt im ersten Teil der *Prattica*, ein Interpret solle wissen, daß alle gewöhnlichen Kadenzen vom Erhöhungszeichen getragen werden müßten und so auf der vorletzten Note eine Art Vorhalt bilden. Er fügt hinzu, der Kadenz nach e müsse als Ausnahme ein d vorangehen. Im

Beispiel 9

Kapitel 50 derselben Schrift wird bestätigt, daß nur drei Noten – c, f, g – von Natur aus erhöht werden können, d, e und a dagegen nicht. Er schließt deshalb die Kadenzformeln aus, die über Halbtöne nach e und h führen, während er solche nach c, d, f, g und a bzw. über h, cis, e, fis und gis zuläßt, wobei diese Töne allerdings auch viertletzte Noten sein können. Das Beispiel (9) zeigt die von Zacconi dargestellten Möglichkeiten.

(8) Palestrina, Madrigal „Deh, fust'hor qui madonna“ (1586)

In diesen Beispielen wurde nur ein einziges melodisches Modell benutzt. Natürlich kann es in jedem Falle anders ausgeführt sein, wie einige mögliche Varianten zeigen (10).

Beispiel 10



Viele Bearbeiter ziehen es vor, fehlende Vorzeichen nur bei der dem Schlußton unmittelbar vorangehenden Note (Leitton) zu setzen, jedoch nicht für die gleiche Note an viertletzter Stelle in einer Kadenz. Aus zahlreichen Angaben in den Instrumental-Tabulaturen und den spärlichen Angaben der Autoren selbst (auch im vierstimmigen Satz) ist zu ersehen, daß Akzidentien meist zur vorletzten Note gesetzt werden.

Im 3. Teil der *Istitutioni* spricht Zarlino über Kadenzen im Einklang, von denen er sagt, es müsse ihnen eine kleine Terz vorangehen. So wird z. B. die Kadenz im Einklang auf d vom absteigenden e und aufsteigenden cis erreicht. Diese Regel Zarlinos findet sich bereits vollständig bei Aaron in *Toscanello* (1523), bei Vanneo, der auch schreibt, daß die Auflösung zur Quinte dagegen von einer großen Terz eingeleitet werden muß, und bei Lanfranco, beides 1533. Aaron schreibt außerdem, daß das Erhöhungszeichen in den Schriften der Gelehrten zwar nicht als notwendig bezeichnet, aber doch gesetzt werde, da der ungeübte und verständnislose Sänger sonst die richtige Note nicht singen würde. Diesem äußerst wertvollen Zeugnis kann man die Anmerkung Lanfrancos anfügen, daß man das Erhöhungszeichen nicht immer setzt, sowie seinen Rat: „Du aber, der du danach begehrt, richtig zu singen, spitze die Ohren und singe so, daß es keine Mißtöne gibt.“

In diesen Zusammenhang gehört auch die Sexte, die bei Gegenbewegung zur Oktave führt. Lan-

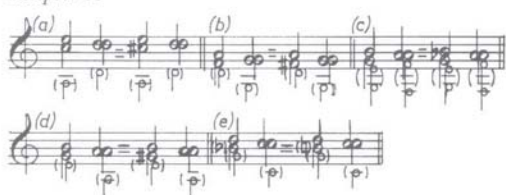
Beispiel 12



franco erklärt, daß sie groß sein müsse (cis über e nach d-d octava). Diese theoretische Formulierung ist jedoch lange vor 1533 bekannt. Gaffurio spricht darüber ausführlich in *Practica Musica* (gegen Ende 15. Jahrhundert). Ähnliches findet sich wieder bei Zarlino, Vanneo und Aaron. Ein Beispiel aus Lanfranco: „... Ähnlich, wie man b in den Cantilenen gebraucht, um dem Tritonus zu entgegen, wird ein Kreuz angewandt, um den Tritonus zu mildern . . . z. B. bei großen Sexten, die zur Oktave, und bei kleinen Terzen, die zum Einklang führen, oder bei den Terzen und großen Dezimen am Ende der Kadenzen, vor denen man meist dieses Kreuz setzt, hauptsächlich im Sopran . . .“ Es gibt also keinen Zweifel für den Gebrauch der Akzidentien zur Bildung von großer Sexte oder kleiner Terz, wenn die Harmonie der Kadenz aus dem Baß klar abzuleiten ist. Einige konkrete Beispiele:

- Eine kleine Terz, durch Gegenbewegung in den Einklang aufgelöst (11). Man beachte die zweifache Möglichkeit der Auflösung in (c) und (d)

Beispiel 11



angesichts unterschiedlicher harmonischer Verhältnisse, wie aus den eingeklammerten Noten hervorgeht. (c) ist eine Ausnahme, da in der Auflösung eine ungewöhnliche Verdoppelung der Terz entsteht.

- Eine große Sext, durch Gegenbewegung in die Oktave aufgelöst (12). Auch hier zwei Möglichkeiten bei (c) und (d) aus den oben angeführten Gründen. Die Ausnahme bei (d) entspricht (11c).

- Eine große Terz, durch Gegenbewegung in die Quinte aufgelöst (13).

Beispiel 13



Erwähnt werden muß wohl auch, daß solche Verfahrensweisen nicht nur bei Schlußkadenz anzutreffen sind, sondern, wie Lanfranco sagt, „an jeder beliebigen Stelle der Cantilene“, sofern sie eine Phrase abschließt.

Für den Baß setzen die Theoretiker, wie wir gesehen haben, eine Bewegung von der V. zur I. oder von der II. zur I. Stufe voraus. Im ersten Fall hat man die vollkommene Kadenz, das moderne Verhältnis Dominante-Tonika. Der Baß ist unter zwei Gesichtspunkten zu sehen: kontrapunktisch und harmonisch. Gewöhnlich ist im ersten Fall der Baß an Imitationen (oft nur rhythmische) vorgegebener thematischer Einfälle gebunden, und Akzidentien können von den bereits erwähnten Tritonus-Verhältnissen bestimmt sein oder auch von einer besonderen Lage der Stimmen, durch die

Beispiel 14



zwei kleine Terzen übereinander eine verminderte Quinte bilden. In solchem Falle muß eine der beiden Terzen in eine große geändert werden, um eine reine Quinte zu erhalten (Beispiel 14).

Der harmonische Aspekt hingegen sieht den Einsatz von Akzidentien auf den melodischen, über dem Baß liegenden Linien vor, beispielsweise dann, wenn vertikal eine Sexte entsteht, die in Gegenbewegung zur Oktave führt und eine große werden muß (siehe die Beisp. 12 (a), (b), (c), (d), (e) mit der Stufenfolge II-I im Baß).

Hat der Baß jedoch lange Notenwerte mit Kadenzbedeutung, von den anderen Stimmen hinsichtlich jeglicher Imitation abgehoben, so liegt in der Regel eine unzweifelhaft harmonische Funktion zusammen mit dem Ende einer musikalischen Periode vor, wie sie modernen Verhältnis-

sen entspricht. Neben der Stufenfolge II-I, die sowohl am Ende wie inmitten einer Periode auftreten kann, findet sich also auch die Folge V-I [Bsp. 11 (a-e) und 12 (h-i)] sowie V-IV (Beispiel 13), I-V (Beispiel 15) und V-VI (Beispiel 16), die alle von Vanneo als Trugschlüsse gedeutet werden – wie heute.

Außer diesen Beispielen tritt auch die Folge VI-V mit Halbtonfortschreitung auf, die immer wie eine unterbrochene Kadenz auf der Dominante (also mit einer großen Terz) gedeutet wird. Aaron bringt dafür Beispiel 17.



Eine Terz im Schlußakkord macht diesen nach einheitlicher Ansicht der Theoretiker unvollkommen. Vanneo und Zarlino bezeichnen nur diejenige Kadenz als vollkommen, die mit dem Einklang oder der Oktave schließt. Das erklärt ausreichend das seltene Vorkommen einer Terz im Schlußakkord. Tritt sie aber auf, sollte sie so wenig unvollkommen wie möglich, also eine große sein, wie zahlreiche Beispiele aus dem 16. Jahrhundert zeigen.

Gekürzter Nachdruck aus der in Rom erscheinenden Zeitschrift „Il flauto dolce“, Jahrgang 1976, Nr. 7, mit freundlicher Genehmigung der Redaktion. Deutsch von Grit Werther und Daniela Dolci.

Literatur

- F. Gaffurio: *Practica Musica*. De Lomatio, Milano 1946
- G. Diruta: *Il Transilvano, Seconda Parte*. Alessandro Vincenti, Venezia 1622
- G. M. Lanfranco: *Scintille di Musica*. Lodovico Britannico, Brescia 1533
- S. Vanneo: *Recanetum de Musica Aurea*. Valerio Dorico, Roma 1533
- L. Zacconi: *Prattica di Musica (Prima Parte)*. Girolamo Polo, Venezia 1592
- L. Zacconi: *Prattica di Musica, Seconda Parte*. Alessandro Vincenti, Venezia 1622

Die Theorien der Akustik und Spieltechnik der Flöte des Jacques Vaucanson (1738)

Der Erfinder Jacques de Vaucanson (1709–1782) stellte 1738 in Paris etwas aus, das der *Mercure de France* damals als ein „Phänomen der Mechanik, das einzigartigste und zugleich schönste, welches man wohl bisher gesehen hat“, schilderte. Besagtes Phänomen war ein Automat, der erste, von dem wir eingehendere Kenntnis haben, eine lebensgroße Puppe in Gestalt eines Faun, der mit Zungen-, Lippen- und Fingerbewegungen sowie Veränderungen der durch den Mund strömenden Luft



Le flûteur automate

richtig Flöte spielte „wie die Meister, 14 in Charakter, Tonart und Bewegung völlig verschiedene Stücke“, auch „die Doubles (verzierte Veränderungen), die auf diesem Instrument so bezaubern, sind dabei keineswegs vergessen, und das alles mit Schwellern, Diminutionen und sogar passenden Dehnungen nach dem besten Ge-

schmack“. Vaucanson legte in jenem Jahr der Königlichen Akademie der Wissenschaften eine Denkschrift über die Wirkungsweise seines Flötenspielers vor, die unter dem Titel *Le Mécanisme du flûteur automate* veröffentlicht wurde. Ausstellungen in Frankreich, England und Deutschland in den Jahren darauf brachten größte Erfolge. Anscheinend hat der Automat nicht überlebt.

Im zweiten Teil seiner Denkschrift beschreibt Vaucanson den Mechanismus des Flötenspielers. Er war unsichtbar in dem Sockel verborgen, auf dem der Faun saß. Der Antrieb erfolgte über eine anscheinend handgetriebene Kurbel, die über Drähte drei Paar Blasebälge betätigte (für schwachen, mittelstarken und starken Wind) sowie eine Stiftwalze bewegte (vgl. Spieluhren). Die Stifte wirkten über 15 Hebel und diesen zugeordnete Drähte: drei besorgten das Öffnen und Schließen der Blasebälge, sieben betätigten die Finger (3 der linken, 4 der rechten Hand), vier die Lippen (um sie vor- und zurück-, auseinander- und zusammenzuziehen) und einer die Zunge (zum Herauslassen und Anhalten der Luft).

Für die Geschichte der mechanischen Musikinstrumente ist solche technische Information natürlich von eminenter Wichtigkeit. Doch das Hauptinteresse an Vaucansons Denkschrift muß für uns heute in deren erstem Teil liegen, in welchem er das benutzt, was das *Journal des Sçavans* seinerzeit „die gründlichsten Untersuchungen der Physik und Anatomie“ nannte, um Akustik und Spieltechnik der Flöte zu erklären und in seinem Flötenspieler praktisch anzuwenden. Wenn es natürlich auch längst Theorien gibt, die zur Darstellung der Tatsachen und Zusammenhänge geeigneter sind, so ist doch Vaucansons Theorie von der Entstehung des Flötentones geistreich und größtenteils einleuchtend, obgleich nicht in jeder Hinsicht klar. Sie besagt im wesentlichen folgendes: Schwingungen der Luft aus dem Mund des Spielers stoßen auf die Kante des Mundlochs, dann auf „Teilchen“ des Flötenkörpers, darauf auf die Luft außerhalb des Instrumentes und erreichen schließlich als Ton das Ohr. Wenn die „Kraft“ der Luft auf die „Teilchen“ der Flöte verteilt wird, reduziert sich ihre Geschwindigkeit im Verhältnis zur Zahl der betroffenen „Teilchen“. Dies wiederum bewirkt die Höhe des entstandenen Tones (Zahl der Schwingungen in einer bestimmten Zeit). Je kürzer

die klingende Länge der Flöte, auf desto weniger „Teilchen“ wird die „Kraft“ aufgeteilt, die Zahl der verbleibenden Schwingungen ist desto größer und der Ton entsprechend höher. Das stimmt für die erste Oktave der Flöte, bis alle Tonlöcher geöffnet sind, also bis die klingende Länge die Hälfte der vollen Länge (bei d') beträgt. Die hier erwartete Oktave d" erscheint aber nicht wegen des später so genannten „Dämpfungseffekts“ unterhalb des bestimmenden Tonlochs. Jedoch kann d" durch Verstärken der Luft zur Erhöhung der Schwingungszahl erzielt werden. Um bei klingender Länge von d' (alle Löcher geschlossen) die Oktave zu erzeugen, die die doppelte Schwingungszahl erfordert, muß die Kraft der Luft verdoppelt werden.

Soweit erscheint das logisch. Dann sagt Vaucanson ohne weitere Erklärung, daß die gesamte erste Oktave einen bestimmten konstanten Blasdruck erfordert, die zweite Oktave den doppelten, die dritte den dreifachen. Weil aber nun bei der dritten Oktave die Schwingungen so schnell sind, ist der Dämpfungseffekt geringer als bei den unteren Oktaven. Daher muß man mehr Tonlöcher öffnen, und der Blasdruck kann etwas geringer sein als der dreifache der ersten Oktave. (Das ist *seine* Erklärung dafür, daß die dritte Oktave andere Griffe braucht als die ersten beiden.) Tatsächlich besaß Vaucansons Flötenspieler solche abrupten Wechsel des Drucks für die drei Oktaven.

Wie Vaucanson richtig aufzeigt, hat die Flöte gegenüber anderen Flöteninstrumenten mit fester Anblasvorrichtung (Blockflöte, Flageolet, Orgelpfeife) einen Vorteil. Der Spieler kann nicht nur den Blasdruck variieren (von der „Brustmuskulatur“ gesteuert), sondern auch die Größe des Lippenspalts und die Lage der Lippen an Flöte und Mundloch, auch kann er die Flöte nach innen und außen drehen. Vaucanson erwähnt nur die vertikale Veränderung des Lippenspalts, obwohl schon Hotteterre genausogut die horizontale anwendet. (Seine *Principes* erschienen 1707 als einzige Flötenschule vor der Denkschrift). Der für höhere Töne nötige größere Luftdruck wird durch schärferes Blasen und zugleich Verkleinern des Lippenspalts erreicht. Weiter fügt er hinzu, daß die Lippen seines Flötenspielers auch auf dem Mundloch nach vorn bewegt werden, was einer Einwärtsdrehung der Flöte beim lebendigen Spieler gleichkommt.

Beides sind Wege, den Anblaswinkel zu ändern. Einen anderen Vorteil, wie er von Quantz 14 Jahre später (*Versuch . . .*, 1752) empfohlen wird, erwähnt er auch nicht, nämlich die Änderung dieses Winkels durch unterschiedliches Verschieben der einen oder anderen Lippe. Sein Flötenspieler war dafür nicht eingerichtet.

Vaucansons Verteidigung eines verstärkten Blasdrucks zur Hervorbringung der höheren Töne wird von Quantz scharf kritisiert, welcher über das Anblasen der Töne von d" bis g" im IV. Hauptstück sagt: „ . . . darf der Wind keineswegs verstärkt oder verdoppelt werden: wie Mr. Vaucanson, in seinem mechanischen Flötenspieler, irrig lehret; indem er vorgiebt, daß man die Octaven, auf der Flöte traversiere, nicht anders als auf solche Art, heraus bringen könne. Sie müssen vielmehr durch das Zusammenpressen der Luft in dem Mundloch der Flöte, welches aus dem Vorwärtsschieben des Kinns und der Lippen entsteht, gewirkt werden: und ist jenes also eine ganz falsche und schädliche Meynung. Das Gegentheil erhellet auch daraus, weil man in der Höhe mit dem Athem länger aushalten kann, als in der Tiefe; und also unmöglich mehr Wind drauf gehen kann. Ich gebe zu, daß die Art des Herrn Vaucanson, bey einer Flöte, so durch eine Maschine gespielt wird, nöthig sey: weil hier die Bewegungen der Lippen eingeschränket sind.“ Quantz gibt vielmehr die Anweisung, daß „die Töne in der tiefen Octave allezeit stärker, als die in der hohen gespielt werden müssen“, zweifellos aus musikalischen Gründen, denn die tiefen Töne sind weniger durchdringend als die hohen. Er sagt außerdem: „Ich weiß aber auch aus der Erfahrung, daß bei solchen mechanischen Flötenspielern, die Regel, daß die tiefen Töne stark, und die hohen hingegen schwach gespielt werden müssen, nicht beobachtet wird. Sollten nun die Octaven durch die Stärke und Verdoppelung des Windes herausgebracht werden; so würde folgen, daß die hohen Töne stärker, als die tiefen angeblasen werden müßten: welches aber wider die Eigenschaft der Flöte ist, und die hohen Töne überaus rau und unangenehm machet. Man muß sich also dadurch auf keinen Irrweg verführen lassen.“

Es ist wahr; es gibt viele Flötenspieler, so wider diese Regeln handeln. Dieses fließt aus dem schlechten Ansatz, den sie haben: daß sie nämlich

das Mundloch nicht bis an die Hälfte mit der Lippe bedecken; sondern dasselbe zu weit offen lassen: wodurch sie des Vortheils beraubt werden, in den tiefen Tönen die Lippen zurück zu ziehen, und in den hohen Tönen dieselben genugsam vorwärts zu schieben. Weil also das Mundloch zu weit offen ist: so müssen sie die hohen Töne, aus Noth, durch stärkeres Blasen heraus zwingen. Sie wissen auch nichts von der nöthigen Bewegung des Kinns und der Lippen; sondern lassen dieselben beständig unbeweglich stehen: da doch das Reinspielen der Flöte von dieser Bewegung großen Theils abhängt.“

Wie wir gesehen haben, war sich Vaucanson aber der Wichtigkeit des Vor- und Rückwärtsbewegens der Lippen wohl bewußt und baute sie in den Mechanismus seines Flötenspielers ein. Die Kritik kann somit nicht gegen ihn gerichtet sein. Sein Bestehen auf verstärktem Blasdruck gründete sich vermutlich auf die zeitgenössische französische Praxis, wie sie von Hotteterre und Corrette gelehrt wurde, wenn auch ohne abrupten Wechsel für jede Oktave. Eine moderne wissenschaftliche Studie rechtfertigt in gewissem Sinne Vaucanson wie Quantz. Sie zeigt, daß eine Reihe Berufsflötisten und fortgeschrittener Laien mit bemerkenswerter Übereinstimmung eine Kombination aller drei Methoden zur Hervorbringung der hohen Töne anwendet: verstärkter Blasdruck, Verschieben der Lippen und Verkleinern des Lippenspaltes. Quantz hat einfach die beiden ersten, Vaucanson die letzteren zwei gebraucht.

Vaucansons wenn auch kurze Erklärung des Zungenstoßes ist schließlich genauer als die von Hotteterre oder Corrette, indem sie nämlich erkennt, daß die Funktion der Zunge im zeitweiligen Freigeben des Luftdrucks besteht, nicht aber darin, die Luft in irgendeiner Weise zu stoßen („Zungenstoß“ ist ein falsches Wort).

Hotteterre hat in seiner Schule nichts über Dynamik gesagt, obwohl er ein Jahr später seine berühmten „Echos“ für Flöte solo publizierte, in denen jede Phrase abwechselnd laut und leise zu spielen ist. Vaucansons Theorie über Dynamik auf der Flöte ist wieder nicht völlig klar, besagt aber etwa, daß bei gegebenem Atemdruck und ganz geöffnetem Mundloch eine große Luftmenge in die Flöte eintritt, auf eine große Zahl „Teilchen“ der Flöte stößt, dann auf eine große Menge Außenluft,

und so laute Töne hervorbringt. Wenn dagegen die Lippen bei einwärts gedrehter Flöte das Mundloch stärker abdecken, tritt weniger Luft in die Flöte ein, stößt auf weniger „Teilchen“, danach auf weniger Außenluft und bringt somit leisere Töne hervor. Dann findet sich ein vieldeutiger Satz: „Wenn nun ein Schweller (d. h. decrescendo mit nachfolgendem crescendo) auf einem Ton zu machen ist, dreht man die Flöte erst einwärts, bis die Lippen sich der Mundlochkante soweit nähern, daß nur eine kleine Luftmenge herein- und herausgeht, welche man schwach hineinbläst, um einen schwachen Ton zu erzeugen; dreht man in der Folge die Flöte allmählich nach außen, erlauben die Lippen einen größeren Hin- und Rückstrom der Luft, die man mit mehr Kraft anstoßen muß, damit sie sich einer größeren Luftmenge mitteilt und dadurch den Ton verstärkt . . .“ Damit mag gemeint sein, daß z. B. ein Verschieben der Lippen den Ton schwächer macht, oder aber auch, daß man die Lippen verschiebt und gleichzeitig schwächer bläst. Im theoretischen Teil der Denkschrift wird das nicht geklärt. Bei der Erklärung der Arbeitsweise des mechanischen Flötenspielers räumt Vaucanson jedoch ein, daß „es nötig war, bei Schwelltönen in der Zeit ein- und derselben Note einem schwachen Wind unmerklich einen starken folgen zu lassen und einem stärkeren einen schwächeren und in Verbindung damit die Bewegungen der Lippen zu verändern, was bedeutet, diesen eine jedem Winddruck genau entsprechende Stellung zu geben“. Er änderte somit praktisch sowohl die Vor- und Rückwärtsbewegung der Lippen als auch den Blasdruck. (Die mögliche Einwirkung eines variablen Winddrucks auf die Gültigkeit seiner Theorie wird allerdings übersehen.)

Doch Vaucansons Darstellung seiner Praxis ist auch verwirrend, weil Änderung des Blasdrucks und Vor- und Rückwärtsbewegen der Lippen nicht nur die Dynamik, sondern auch die Tonhöhe (dazu meist die Tonqualität) ändern, es sei denn, man ändere auch die Größe des Lippenspaltes. Verstärken des Blasdrucks und Zurückziehen der Lippen z. B. machen den Ton lauter und höher. Die Weite des Lippenspaltes konnte der Flötenspieler aber nicht ändern. Im Abschnitt über die Dynamik erklärt Vaucanson die unterschiedliche Windversorgung der Flöte durch mehr oder weniger Öffnen der Lippen als Vorteil, und vielleicht variierte er die

Höhe der Lippenöffnung seines Flötenspielers zur Erlangung unterschiedlicher Dynamik. In der Realität tun Flötisten dies nicht, aber es ist möglich, daß Zurückziehen der Lippen und Höherstellen des Lippenspalts, vermutlich bei gleichzeitiger Verstärkung des Blasdrucks, ein Anwachsen des Tones ohne Intonationsschwankung bewirken könnten. Die Effektivität solcher Methode hat allerdings Grenzen, und die Tonqualität würde deutlich beeinträchtigt.

Quantz' Praxis war davon sehr verschieden, vielleicht auch effektiver, wobei die Tonqualität vermutlich weniger verändert wurde: Er sagt, um leiser zu spielen, blase man weniger, ziehe die Lippen zurück und drehe die Flöte auswärts; um lauter zu spielen, blase man stärker, schiebe die Lippen vor und drehe die Flöte einwärts. Zur Korrektur fehlerhafter Stimmung bestimmter Töne auf der alten Flöte (z. B. waren fis' und fis'' zu tief und f in den beiden Oktaven zu hoch) schlägt Vaucanson schließlich das Vor- und Zurückbewegen der Lippen vor. Er sagt, dies sei gleichbedeu-

tend mit dem Aus- und Einwärtsdrehen der Flöte. Auch stärkeres und schwächeres Blasen gibt er an. Hotteterre und Quantz korrigieren die Intonation auf dieselbe Weise.

Dank für hilfreiche Unterstützung bei der Vorbereitung des Aufsatzes schulde ich Frau Prof. Betty Bang Mather, Iowa, ebenso wie Herrn Frits Knuf, Buren, für die freundliche Erlaubnis zur Verwendung des Materials, das Teile des Vorworts meiner Facsimile-Ausgabe bildet.

Deutsch: Nikolaus Delius

Literatur

John W. Coltman: Acoustics of the Flute (in: The Instrumentalist XXVII/6-7, 1972)

Neville Fletcher: Some Acoustical Principles of Flute Technique (in: The Instrumentalist XXVIII/7, 1974)

J. Hotteterre le Romain: Principes de la flûte traversière . . . (Facs. Kassel 1942)

Johann J. Quantz: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen (Facs. Kassel 1953)

Weitere detaillierte Angaben enthält die Facsimile-Ausgabe (Besprechung S. 135). Vgl. im übrigen auch S. 124: The Flute-Playing Machine.

Karl Ventzke

Theobald Boehm (1794–1881)

Leben und Werke

Den nachstehenden Beitrag bringen wir im Zusammenhang mit einer Multimedia-Präsentation um Leben und Werk Theobald Boehms, die der Flötist Eberhard Blum mit seiner Projektgruppe vom 16. Februar bis 2. März in Berlin dargeboten hat (Bericht S. 123), zugleich aber auch im Hinblick auf eine vom Verfasser angeregte Gedenkausstellung anlässlich des 100. Todestages Boehms, die im November 1981 in der Musikinstrumentensammlung des Münchner Stadtmuseums zu sehen sein wird. (Red.)

1.

Die bayrische Residenzstadt München, in der Theobald Boehm am 8. April 1794 geboren wurde, hatte zu dieser Zeit etwa 40000 Einwohner,

darunter fast 4000 Soldaten. Protestanten und Juden konnten damals in München weder Bürgerrecht noch Grundbesitz erwerben. Wer in München seßhaft werden wollte, mußte katholisch sein.

Boehms Vater Karl Friedrich (1763–1819), Sohn des Hofgerichts-Advokaten Johann Adam Boehm in Liebenzell (Württemberg), war Protestant. Er kam während seiner Wanderschaft als Goldschmied über Regensburg nach München. Um die Tochter seines Münchener Meisters heiraten zu können, konvertierte er 1793.

Boehms väterliche Vorfahren sind bis ins 16. Jahrhundert bekannt. Ursprünglich im Vogtland (Sachsen) ansässig, wanderten sie später nach Württemberg. Sie waren Tuchmacher, Kaufleute, Juristen, Verwaltungsbeamte und Professoren, Musiker kamen nicht vor.

Theobald war das älteste Kind unter elf Geschwistern.

Im Jahre 1820 heiratete er die Schneidermeisters-tochter Anna Rohrleitner (1796–1875). Dieser Ehe entstammten acht Kinder, nämlich eine Tochter und sieben Söhne. Die Tochter blieb unverheiratet, die Söhne übten handwerkliche, industriell-technische oder Berufe der Verwaltung aus. Keiner von ihnen wurde Musiker oder Instrumentenbauer.

Boehms Tochter schreibt 1896, daß ihr Vater in der Familie „stets den nötigen Ruhepunkt mitten in seinem vielbewegten Leben fand. War er zu Hause, so fehlte es auch da nicht an Leben und Bewegung. Er versammelte gern seine Freunde und Bekannten zu musikalischen Übungen in geselligem Kreise. Es kamen Freunde aus aller Herren Länder . . . einzelne Schüler brachten Wochen und Monate in seinem Hause zu“.

2.

Wenn wir die fast 88 Jahre des Boehmschen Lebens rückschauend überblicken, dann ergeben sich mit hinreichend guter Abgrenzung Abschnitte mit folgenden kennzeichnenden Inhalten:

- bis 1818 Lehrjahre und Hofmusikeranstellung
- 1818–1831 Orchestertätigkeit und Konzertreisen
- 1828–1833 eigene Flötenwerkstatt und Neukonstruktion der Flöte
- 1834–1845 Aktivitäten in der Eisenindustrie
- 1846–1862 systematische Studien zur Flötenkonstruktion, eine neue Werkstatt für „eine neue Art von Flöten“
- ab 1862 Altersarbeiten



Theobald Boehm, kgl. bayerischer Kammermusikus. Lithographie von Jos. Selb, um 1827 (Sammlg. Ventzke)

Nach dem Besuch einer privaten Elementarschule von 1800 bis 1803 und einem zweijährigen Unterricht in der „Höheren Bürgerlichen Klasse“ wurde Theobald Boehm zunächst im Handwerk seines Vaters und bei diesem zum Goldschmied ausgebildet. Der junge Boehm zeigte sich so geschickt, daß er bald zu schwierigen Arbeiten herangezogen wurde: nach Schaffhäutl beauftragte ihn z. B. der berühmte Anatom und Physiologe Sam. Sömmering (1755–1830), die Silberarbeiten an den Skeletten in der Münchener Anatomie auszuführen.

Er übte sich auch im Drechseln und in anderen mechanischen Arbeiten. Als er 1810 die Grundlagen des Flötenspiels autodidaktisch erlernt hatte, baute er selbst seine erste Flöte. Sein Lehrer im Flötenspiel wurde dann der Münchener Hofmusiker Johann Nep. Capeller (1776–1843), ein Nachbar der Boehmschen Familie. 1811 arbeitete er mit Capeller an Flötenverbesserungen, welche Carl Maria von Weber noch im gleichen Jahre öffentlich beschrieb. Im Alter von 18 Jahren wurde Theobald Boehm Flötist am königlichen Isartor-Theater mit drei Dienstabenden wöchentlich, also nebenberuflich. 1816 machte er zum Studium des Spieldosenbaues eine Reise in die Schweiz. Am 1. Juni 1818 wurde er „Königlicher Hofmusiker“.

In den folgenden beiden Jahren widmete er sich neben der Orchestertätigkeit besonders dem Studium der Komposition bei Jos. Graetz (1760–1826) und der Instrumentation bei Jos. Stuntz (1793 bis 1859). Am 11. Dezember 1820 trat er in München mit seinem ersten eigenen Flötenkonzert auf, das später als Opus 1 bei Jos. Aibl im Druck erschien und seinem Kollegen Anton Bernhard Fürstenau (1792–1852) gewidmet war.

Seine erste Konzertreise um die Jahreswende 1821/22 führte ihn nach Wien, Prag, Dresden und Leipzig. In den Jahren 1823/24 unternahm er eine andere Kunstreise mit dem Geiger Bernhard Molique (1802–69) bis Berlin und Hannover. 1825 und 1826 war die Schweiz das Ziel je einer Konzerttour. Im Jahre 1828 bereiste er Österreich und Ober-Italien. Nach einem nochmaligen Konzertaufenthalt in der Schweiz im Jahre 1830 folgte 1831 „die große Tour“ über Paris nach London, wo er von März bis August weilte und interessante Bekanntschaften machte. Nachhaltig beeindruckte ihn der englische Flötist Charles Nicholson (1795



„Boehm's newly invented Patent Flute“, London 1831. Signatur C. GEROCK LONDON PATENT, Jahreszeichen 1831 (German. Nationalmuseum Nürnberg MI 471, Leihgabe Karl Ventzke)



„Theobald Boehm's neu construirte Flöte“, München 1832. Signatur BOEHM & GREVE A MUNICH, um 1840 (German. Nationalmuseum Nürnberg MI 412, Leihgabe Karl Ventzke)

bis 1837), dessen Instrument ungewöhnlich große Fingerlöcher hatte. „Flötenverbesserungen“ scheinen überhaupt das Thema des Tages in London gewesen zu sein. Bei Gerock & Wolf stellte Boehm das Modell einer eigenen, neuartigen Flöte her, die ihn aber ebensowenig zufriedenstellte wie alle anderen Problemlösungen, die er in London kennenlernte – dem „happy-hunting-ground for distinguished professors of the flute, each of which was in possession of the one and only true method“ – wie Adam Carse treffend die damalige Situation beschreibt –. Als Flötenvirtuose anerkannt und mit neuen Ideen im Kopf kehrte Boehm im September 1831 von London nach München zurück. Dies war eigentlich seine letzte große Virtuosenreise. Denn bei späteren Besuchen Englands spielten andere Interessen eine größere Rolle.

Wir müssen noch nachholen, daß Boehm im Herbst 1828 eine eigene Flötenbauwerkstatt in München einrichtete, weil ihn die Instrumente fremder Herkunft auf die Dauer nicht befriedigten und er eigene Ideen in eigener Werkstatt glaubte besser und schneller realisieren zu können. In Rudolph Greve (1806–1862) fand er schon 1829 einen tüchtigen und zuverlässigen Mitarbeiter. In diesem Jahre erhielt er für die „ihm eigentümliche Verfertigung von Flöten“ ein bayrisches Patent. In seiner Werkstatt arbeitete Boehm auch die Ideen aus, mit welchen er von London heimgekehrt war: seine Grunderkenntnis bestand darin, „Zeit und Mühe auf die Konstruktion und Einübung einer ganz neuen Flöte zu verwenden, auf welcher – bei möglichst reiner Intonation, Gleichheit und Fülle des Tones – zugleich durch einen zweckmäßigen Mechanismus die reine Ausführung jeder musikalischen Figur möglich wird“.

In das Jahr 1832 fiel die Vollendung der neuen Flöte mit korrektem Lochabstand, mit Ringklappen an Längsachsen und mit dem dazugehörigen neuen Griffsystem. Im Herbst 1832 trat Boehm mit einer Flöte dieser Art in München öffentlich auf.

Im folgenden Jahr besuchte er Paris und London, wo er sein neues Instrument bei Fachleuten vorführte.

Aber eigentlich verfolgte er schon jetzt andere Interessen: die in England üblichen Verfahren der Eisenerzverhüttung näher kennenzulernen, sie zu verbessern und in Bayern einzuführen.

Dieser industrielle Plan nahm 1834 Gestalt an. Boehm reiste im Juni über Paris nach London, und im Oktober folgte sein Münchener Freund Carl Schafhäutl (1803–1890). Gemeinsam reisten sie nach Sheffield weiter, wo sie bei einem Boehm befreundeten Fabrikanten namens Hounsfield metallurgische Experimente unternahmen. Im Mai 1835 erwarb Schafhäutl, der bis 1841 in England blieb, ein englisches Patent für ihr neues Verfahren zur Verbesserung des Puddling-Prozesses mit chemischen Mitteln. Boehm kehrte im Juli 1835 nach München zurück, wo er schon im September ein bayrisches Patent für dieses Verfahren erhielt. Der bayrische König kaufte die Nutzungsrechte an. Weitere Patentgesuche Boehms in den benach-



Porträt Carl Emil (von) Schafhäutl (1803–1890). Vorlage von D. Haiz, 1843 (Sammlung Ventzke)

barten Ländern mit Eisenwerken folgten. Soweit bekannt, schloß Boehm vier Verwertungsverträge mit außerbayrischen deutschen Eisenfabriken ab. Die Einführung dieser Verbesserungen bei den bayrischen Hüttenwerken übernahm Boehm selbst in den folgenden Jahren.

1839 interessierte ihn ein anderes industrielles Projekt: die Einführung eines Apparates zur besseren Nutzung von Hochofengasen, eine Erfindung des württembergischen Bergrates Faber du Four (1786–1855). Boehm erwarb dafür Patente in Bayern und Österreich und wurde 1841 vom bayrischen König sogar zum Spezial-Kommissar für diese Aufgabe bestellt. Aber hierbei war ihm nicht der erhoffte Erfolg beschieden. 1843 stellte er seine Tätigkeit ein.

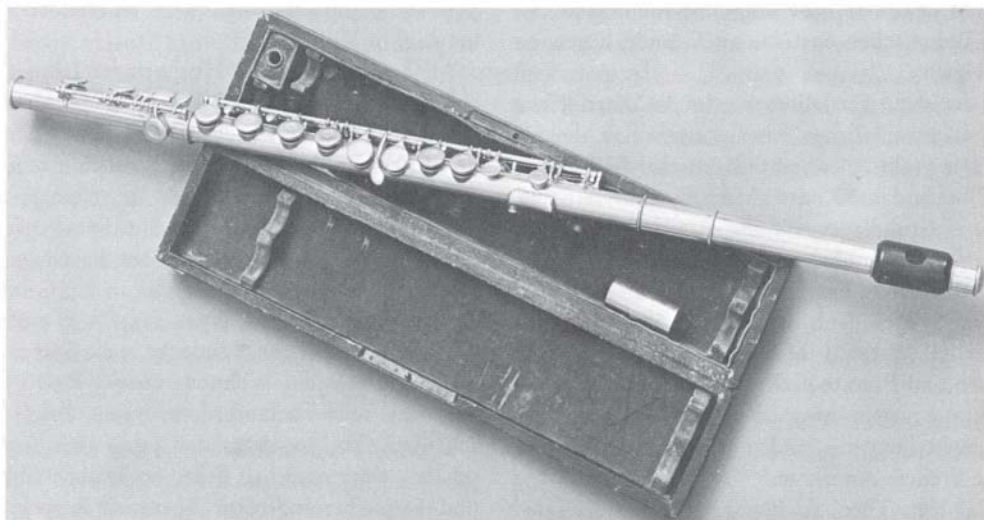
Inmitten seines Engagements als Eisenhütten-techniker vergaß Boehm nicht ganz seine musikalische Kunst. Er präsentierte im Mai 1837 seine neue Flöte der Pariser Akademie der Wissenschaften, um ein wissenschaftliches Gutachten zu erwirken. In London und Paris konnte er befähigte Musiker gewinnen, die sein neues Instrument annahmen, benutzten und lehrten: John Clinton (1810–64), Victor Coche (1806–81), Paul Camus (1796–?) und Louis Dorus (1812–96). Seine eigene Werkstatt hatte er jedoch 1839 an seinen Mitarbeiter Greve verkauft. Zwei Silbermedaillen errang er für seine neue Flöte auf Münchener Ausstellungen

während seiner Abwesenheit in den Jahren 1834 und 1835.

Seit 1844 lebte Boehm wieder seinem ursprünglichen Beruf als königlicher Hofmusiker. Er unterrichtete Schüler und nahm 1846 „zum Unterricht meiner Söhne“ – wie er schrieb – erneut Arbeiten zur Theorie und Berechnung der Flöte auf. Sein Freund Carl Schaffhäutl, als zweifacher Doktor aus England zurückgekehrt und in München zum Professor der Geologie, Bergbaukunst und Hüttenkunde berufen, hatte bei Boehm Wohnung bezogen und war diesem bei flöten-theoretischen Untersuchungen behilflich.

Im April 1847 konnte Theobald Boehm in München „eine in akustischen Verhältnissen und Material neue Art von Flöten“ zum Patent anmelden. Im Juli 1847 reiste er nach Paris, wo er einen weiteren Patentantrag eigenhändig einreichte, und dann führte er seine neue Flöte in London bei Rudall & Rose vor, die ihrerseits ein britisches Patent darauf nahmen.

Zur Herstellung seiner Silberflöten mit parabolisch verjüngtem Kopfteil richtete Boehm noch im Herbst 1847 eine neue Werkstatt in München ein. 1848 wegen seines bei den Hochofenarbeiten stark geschwächten Augenlichtes in den Ruhestand versetzt, konnte er sich in den folgenden Jahren auf einer auskömmlichen wirtschaftlichen Basis ganz der Weiterentwicklung und Verbreitung seines



Zylinderflöte mit parabolisch verjüngtem Kopfteil aus Metall mit großen Tonlöchern und Deckelklappen, 1847. Signatur: Th. Boehm Munich. Um 1860 (German. Nationalmuseum Nürnberg MI 414, Leihgabe K. Ventzke)



Foto der Familie Theobald Boehm, 1863 (Sammlung Ventzke)

neuen Gestaltungs-Systems für alle Klappenblasinstrumente widmen.

Teilnahme und Auszeichnungen auf den Industrie- und Weltausstellungen Leipzig 1850, London 1851, München 1854 und Paris 1855 geben dafür ebenso ein Zeugnis ab wie die Buchveröffentlichungen Boehms in deutscher, französischer, italienischer und – leider erst nach seinem Tode erschienen – englischer Sprache. 1852 machte Boehm seine letzte Reise nach London. In Paris stellte er 1855 anlässlich der Weltausstellung auch eigene Oboen- und Fagottmodelle aus. Darüber heißt es: „Das Anblasen der Töne auf diesen Röhren bewährte neuerdings die Richtigkeit der dem Böhm’schen Systeme zu Grunde liegenden Principien . . .“

In den sechziger Jahren werden die Daten seiner Aktivitäten spärlicher. Aber unermüdlich blieb er dabei, in praktischer und theoretischer Kleinarbeit die Flöte und ihre Konstruktion zu verbessern und weitere Grundlagen für die Anwendung seines Systems auf die übrigen woodwinds zu schaffen. Während sich in Frankreich Klarinetten nach dem Boehm-System dank dem Einsatz von Hyacinth Klose (1808–1880) bald durchsetzten, blieben Oboen und Fagotte nach dem Boehmschen Konstruktionssystem zwar die Sensation mehrerer Weltausstellungen, fanden aber bei Künstlern keine breitere Annahme.

1862 legte Theobald Boehm anlässlich der Londoner Weltausstellung, und weil die Stimmungsverhältnisse in den einzelnen Kulturländern so

stark differierten, seine Ausarbeitung zur Berechnung der Tonlochstellung bei Blasinstrumenten verschiedener Stimmungshöhen vor. Diese Arbeit präsentierte er auch zur Pariser Weltausstellung 1867, wo sie aber infolge falscher Beurteilung nicht anerkannt wurde. Die Rehabilitation Boehms erfolgte erst nach seinem Tode durch den Beurteiler selbst, den berühmten französischen Orgelbauer Aristide Cavallé-Coll.

Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens waren ausgefüllt mit Unterrichten, Korrespondenz, weiteren Verbesserungsversuchen der Flöte, mit Komponieren und mit der Abfassung seines Werkes „Die Flöte und das Flötenspiel“. Es erschien 1871 bei Aibl in München.

An Boehms goldener Hochzeit im Jahre 1870 nahmen 8 Kinder und 21 Enkelkinder teil. Als seine Frau 1875 verstarb, war er im Kreise seiner Kinder und Enkel wohl umsorgt. Gelegentlich machte er Ausflüge an den Tegernsee. Er schätzte das Schachspiel, war ein ausdauernder Spaziergänger und trank gern – Wasser. Hier ein Abschnitt aus der Erinnerung eines Enkelkinds an den Großvater Theobald Boehm: „Eines Tages – es muß im Jahre 1879 gewesen sein – stieg er in die über seiner Wohnung gelegene Wohnung meiner Eltern hinauf, um mich aufzufordern, seine Briefe zu schreiben. Ich, ein damals elf Jahre alter Lateinschüler, wäre natürlich lieber im Damenstiftshof und -garten herumgeturnt. Aber mein Respekt vor meinem Großvater war so groß, daß ich mich doch ohne Zögern dazu verstand. Das Schreiben dieser

Briefe war keine leichte Aufgabe, weder für mich, noch für ihn. Er insbesondere mußte – wenn ich mir auch wohl schmeicheln darf, mich nicht gerade ungeschickt angestellt zu haben – doch eine außerordentlich große Geduld aufbringen, um mir – da es sich ja zumeist um Geschäftsbriefe handelte – die vielen darin vorkommenden, mir gänzlich unbekanntem technischen Ausdrücke und die meist fremdsprachlichen Titel seiner Kompositionen zu buchstabieren. Von den letztern lagen immer ein paar sorgfältig geordnete Stöße zum Nachsehen bereit. Wenn mich meine Erinnerung nicht trügt, so sind fast alle diese Briefe – monatlich etwa 4 bis 6 – ins Ausland und zwar zumeist nach Amerika gegangen. – Wenn der Großvater mich benötigte, so pflegte er mit einem Besenstiel gegen die Zimmerdecke zu klopfen. Um meinen Eifer für die Sache anzuspornen, schenkte er mir für jeden Brief ein neues silbernes Zwanzigpfennigstück, mitunter, wenn die Schreiberei sehr lange dauerte oder besonders schwierig war, auch deren zwei“.

Am Abend des 25. November 1881 verstarb Theobald Boehm in seiner Münchener Wohnung am Altheimereck an Altersschwäche.

Einer seiner letzten ausländischen Besucher war im September 1881 Christopher Welch, dem wir die erste Monographie zur Geschichte der Boehmflöte verdanken.

Boehms Leben ist Beweis und Beispiel, daß ein Mensch in sehr unterschiedlichen Tätigkeitsbereichen zu Hause sein und dabei auch so viel Produktives leisten kann, das noch lange über seine eigene Zeit hinauswirkt.

3.

Die gedruckten Veröffentlichungen, deren Verfasser Theobald Boehm ist, belaufen sich nach meinen bisherigen Ermittlungen auf 22 Positionen. Es handelt sich um selbständig erschienene Arbeiten oder Beiträge in Fachzeitschriften. Nach ihrem Inhalt lassen sie sich einteilen in

- a) Griffstabellen und Beschreibungen für die Flöte
- b) Arbeiten zur Konstruktion der Flöte sowie ihrer Spielweise und Behandlung (in mehreren Sprachen)
- c) Beschreibungen von verschiedenen technischen Erfindungen Boehms.

1849 berichtet er – unter Beifügung entsprechender Zeichnungen – „Über die Fabrikation schmiedeeiserner Röhren zu Birmingham in England“!

Klarheit, Sachlichkeit und Beschränkung auf die notwendige Information kennzeichnen die schriftlichen Arbeiten Boehms.

Die veröffentlichten Kompositionen Boehms erreichen die Zahl von 53, davon 29 mit einer Widmung für Menschen, denen er verbunden war. Es wäre nicht ohne Reiz, die Beziehungen Boehms zu den Widmungsempfängern darzulegen.

Nicht alle Kompositionen tragen eine von Boehm gegebene Opus-Nummer. Es gab auch einige Arrangements für die Altflöte in G aus Boehms späteren Jahren, welche nicht gedruckt wurden und deren Manuskripte – mit einer Ausnahme – verschollen zu sein scheinen.

Boehm hat als Flötist für die Flöte komponiert. In Schillings Musik-Lexikon von 1835 finden wir folgende zeitgenössische Charakteristik: „Wir finden (unter Boehms Kompositionen) Konzertstücke, in denen Sätze vorkommen, womit der Spieler unmöglich etwas anderes als kalte Bewunderung seiner praktischen Meisterschaft einernten kann; Divertissements und Potpourris, die ohrenergötzend durchaus nichts weiter sagen wollen als angenehm unterhalten. Durch beides aber gewinnt er die Mehrzahl der Flötisten und Dilettanten für sich, und hat er diesen Zweck erreicht, so kann es auch nicht fehlen, daß seine „La Sentinelle . . .“, seine Variationen über „Nel cor più non mi sento“, seine „Grande Polonaise“, die mit Ogden zusammen komponierte „Fantaisie concertante“ für Flöte und Pianoforte und andere ähnliche Meisterwerke einen weiter verbreiteten Eingang finden, und so auf die Erweckung des Sinnes für echtere Kunst wesentlich hinwirken . . .“

Die zeitliche Verteilung der Erstdrucke ergibt folgendes Bild:

bis 1832:	22 Titel
1833–1845:	5 Titel
1846–1861:	16 Titel
1862–1881:	10 Titel.

Boehms Kompositionen erschienen hauptsächlich bei Aibl oder Falter in München und bei Schott in Mainz.

Der Form nach handelt es sich um Konzerte, Divertissements, Variationen, Rondos, Etüden, Liedbearbeitungen, Potpourris, Fantasien, Bear-

beitungen und Übertragungen von Fremdkompositionen für die Flöte und sonstige Salonstücke. Die technischen Anforderungen sind – für damalige Verhältnisse – ziemlich hoch. Insgesamt gesehen blieb Boehm dem Stil der ersten Jahrhunderthälfte treu.

Man wird nicht alle Kompositionen Boehms als musikalisch brauchbar oder wertvoll bezeichnen können. Sie teilen damit das Schicksal zahlreicher Schöpfungen von Virtuosen-Komponisten jener Zeit.

Die bisher ermittelten Patente und Patentanträge, an denen Theobald Boehm beteiligt war, beziffern sich auf 14 Titel. Seine sieben bayerischen Patente beziehen sich auf folgende Gegenstände:

- a) 1829: verbesserte Flötenverfertigung
- b) 1834: neue Klavier-Instrumente (mit Schafhäutl)
- c) 1835: Eisenverbesserung durch Anwendung chemischer Mittel (mit Schafhäutl)
- d) 1839: Apparat zur Ableitung und Verbrennung der Hochofen- und Kupolofengase (mit Faber du Four)
- e) 1841: Kamin für Lokomotiven bei Holzfeuerung
- f) 1847: neue Flötenart
- g) 1854: vereinfachter Klappenmechanismus für Blasinstrumente nach dem Boehm-System.

Die übrigen Positionen haben Anmeldungen gleichen Inhaltes in außerbayerischen Staaten zum Gegenstand.

Eine nicht patentierte Erfindung Boehms, welche hier wegen ihrer Originalität wenigstens erwähnt werden sollte, stammt aus dem Jahr 1841. Sie besteht in einer „Vorrichtung, um Lage, Entfernung und Namen durch ein Fernrohr gesehener Örter oder Gegenstände zu bestimmen“. Er wollte damit den Nachtwächtern auf dem Turm der Münchener Peterskirche die schwierige Arbeit erleichtern, nächtliche Brände schneller und genauer zu lokalisieren.

Als Lehrer des Flötenspiels hat Theobald Boehm eine für damalige Verhältnisse sehr weitreichende Wirksamkeit entfalten können, obwohl er nicht an einem öffentlichen Institut unterrichtete. 1866 sprach er von Erfahrungen „mit mindestens einhundert Schülern“. Wir wissen, daß sein persönlicher Unterricht von Flötisten aus vielen Ländern

gesucht wurde. Mehrere Schüler Boehms wurden später in den U.S.A. tätig, wie z. B. Edw. Heindl in Boston, Carl Wehner in New York, Eugen Weiner in New York, James Wilkins in Philadelphia.

Anders als seine berühmten Vorgänger Quantz und Tromlitz oder seine Zeitgenossen Fürstenau, Tulou, Drouet und Nicholson hat Theobald Boehm ein in sich geschlossenes Schulwerk nicht geschaffen. Zur Unterstützung eines persönlichen Unterrichtes verfaßte er jedoch folgende Studien-Kompositionen:

- a) 1831: 12 Etudes op. 19
- b) 1851: 24 Caprices-Etudes op. 26
- c) 1858: 24 Etudes op. 37
- d) 1871: 12 Übungsstücke ohne Opuszahl

Eine ausführliche Charakteristik von Boehms Unterrichtsweise habe ich 1964 in der Fachzeitschrift „Musik im Unterricht“ gegeben.

Als autodidaktischer Eisenhüttentechniker war Theobald Boehm bei zwei verschiedenen industriellen Projekten aktiv:

- a) 1835–1840 sorgte er für die Einführung des von Schafhäutl und ihm in England erfundenen chemischen Verfahrens zur Verbesserung des Puddelprozesses in Hüttenwerken Bayerns, Böhmens und Österreichs. – Diese Tätigkeit war für Boehm durchaus erfolgreich. Für seine Verdienste wurde er zum Zeichen äußerer Anerkennung 1839 Ritter des Ordens vom Hl. Michael. Auch die metallurgische Fachliteratur hat diese Arbeit Boehms als bahnbrechend und verdienstvoll hervorgehoben.
- b) Die Einführung des Apparates zur besseren Nutzung der Hochofengase in den Jahren 1840–1844 endete in Bayern als Mißerfolg, und dies trotz persönlicher Förderung des bayerischen Königs und trotz Boehms offizieller Bestellung zum Spezial-Kommissar. – Die Gründe lagen weniger in der Sache selbst als vielmehr in dem Umstand, daß Boehm in einen Interessengegensatz geriet, in dem er sich gegenüber den Fachbehörden nicht behaupten konnte. Mit einem finanziellen Fehlschlag und der Schwächung seines Augenlichtes mußte er schließlich aufgeben.

Zum Schluß unserer Werkübersicht wollen wir Theobald Boehm als Instrumentenbauer betrachten. Auf diesem Gebiet hat er zweifellos den bedeutendsten internationalen Nachruhm. Boehm

war nicht ein Instrumentenmacher im herkömmlichen Sinn, der nach feststehenden und „bewährten“ Mustern arbeitet. Die Lust am Neukonstruieren und systematischen Veredeln des Bestehenden hat ihn zeit seines Lebens als Musiker eigentlich nie verlassen. Natürlich war es ein glücklicher Umstand, daß sich bei ihm Musikalität, handwerkliches Geschick und technische Erfindungsgabe vereinten. Ein langes Leben bei durchweg guter Gesundheit und angemessene Sprachkenntnisse waren weitere hilfreiche Bedingungen seines Erfolges. Neue Erfindungen durchzusetzen und zu verbreiten ist ein mühsames und langwieriges Unterfangen. Man braucht Geduld für Sachen und Menschen und Überzeugungsfähigkeit im eigenen Leben als Vorbild – auch diese Begabungen hatte er.

Was Boehm als seine Erfindung ausgab, hat er auch tatsächlich erfunden. Kein Fortschritt ist möglich ohne die Vorarbeit früherer Fachleute. Wir können davon ausgehen, daß Boehm kannte – und womöglich auch frei benutzte – einige Vorschläge des Notars Joh. George Tromlitz (1725–1806) und der medizinischen Doktoren Ribock (1743–85) und Pottgießer (1766–1829), welche sich in deutschsprachigen Veröffentlichungen sehr ausführlich mit Problemen und Möglichkeiten der Flötenkonstruktion befaßt hatten.

Die konstruktiven eigenen Leistungen Boehms, mit denen er die Möglichkeiten für Komposition und Interpretation auf eine völlig neue Basis stellte, sind jedoch unangefochten. Es sind diese:

- a) das physiologischen und aufführungspraktischen Anforderungen in optimaler Weise gerechte Griffsystem, im Prinzip für alle Klappenblasinstrumente geeignet (1832);
- b) eine diesem Griffsystem entsprechende Kombinationsmechanik unter erstmaliger Anwendung mehrerer beweglich gekoppelter Ringklappen mit Längsachsen (1832);
- c) die experimental begründete Einführung des Flötenkörpers aus Metall mit großen Tonlöchern (1847);
- d) die experimental begründete Erfindung und Einführung des zylindrischen Flötenkörpers in Verbindung mit dem parabelförmig verjüngten Kopfteil und die Bestimmung wichtiger Verhältnismaße des Flötenkörpers (1847);
- e) das „Schema“ zur Bestimmung der Tonlochpositionen bei verschiedenen Grundstimmungen (1847 und später);
- f) ein einfacher Deckelklappen-Mechanismus (1854);
- g) die Neukonstruktion der Altflöte in G (1858);
- h) Modelle für Oboen und Fagotte nach seinem System.

Georg Meerwein

Schubert-Lieder für Flöte von Theobald Boehm

Als Theobald Boehm am 25. November 1881 hochbetagt in seiner Heimatstadt München verstarb, wo er am 9. April 1794 das Licht der Welt erblickt hatte, war er dank seiner genialen Erfindungen vornehmlich auf dem Gebiet des Holzblasinstrumentenbaus sowie durch sein virtuoses Flötenspiel zu einer weltweiten Berühmtheit

geworden; u. a. dokumentiert sich das auch in einem Nachruf, der genau einen Monat nach seinem Tode in einer Zeitschrift in Louisville/Kentucky erschien. Konzertreisen hatten ihn durch Deutschland, nach Böhmen, Österreich, in die Schweiz, nach Italien, Frankreich und England geführt. F. J. Fétis spricht von Boehm in *Biographie Universelle des Musiciens* . . . (2. Auflage, Paris 1860) „comme un des plus habiles flûtistes de l'époque actuelle en Allemagne“; Mendel-Reissmanns *Musikalisches Conversations-Lexicon* (Berlin 1872 ff.) bezeichnet ihn als „einen der ersten Flötenvirtuosen Deutschlands“ und zudem als einen „denkenden Akustiker“.

Von seinen zahlreichen, ehemals weitverbreiteten Kompositionen (47 mit Opuszahlen versehene, zu seinen Lebzeiten gedruckte Werke, 36 nur zum geringeren Teil veröffentlichte Bearbeitungen fremder Vorlagen) ist nur wenig heute noch bekannt. In ihnen „offenbart sich überwiegend das Bestreben, nicht bloß brillant zu schreiben, sondern auch gleichzeitig dem Sinne für echte Kunst zu dienen“ (Mendel-Reissmann, a. a. O.). Der Nachruf auf Boehm in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 6. September 1882 sieht in seinen Kompositionen „Aufgaben für den Virtuosen, der einen das Ganze durchwehenden lebendigen musikalischen Gedanken nie aus dem Auge verliert – wir finden immer die ästhetische Einheit durch alle seine so mannigfaltigen Compositionen für die Flöte bewahrt und festgestellt, die ihnen einen dauernden Werth verleiht“. Kompositionsunterricht hatte Boehm u. a. bei Peter von Winter genossen, trat aber erst als Sechszwanzigjähriger mit einem eigenen Flötenkonzert (G-Dur, op. 1) an die Öffentlichkeit. Boehms Bearbeitungen, Transkriptionen, Paraphrasen und Variationen betreffen Werke von J. S. Bach, Pergolesi, Paisiello, Rovelli, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Abbé Vogler, J. N. Hummel, C. M. v. Weber, Carafa, Rossini, Schubert, F. Himmel, Schiedermeier, Liste, Walter sowie Volksweisen aus Tirol, der Schweiz und Schottland.

Im Jahre 1976, am 4. Mai, machte der Verfasser dieses Artikels einen überraschenden Fund im norddeutschen Antiquariatshandel: ein in grau-blaue Pappe gebundenes, 34 Seiten starkes Heft enthielt, in zierlicher Kopistenhandschrift sauber geschrieben:

6 Lieder von F. Schubert arrangirt für Flöte und Pianoforte von Th. Böhm.

Sie werden in der „Wiener Querflöten-Edition“ bei der Universal-Edition als Erstdruck veröffentlicht und sind soeben unter der Verlags-Nummer 16996 erschienen. Diese Folge war der Boehm-Forschung bislang unbekannt geblieben. Weder im Kompositionsverzeichnis, das dem Nachruf in der AMZ angefügt ist, noch in Dayton Miller's *Revised List of Boehm's Compositions* (Cleveland und London 1922) erscheinen diese Lieder. Hingegen veröffentlichte 1871 Joseph Aibl (der übrigens Boehms Schüler im Flötenspiel gewesen war!) in



seinem Verlag in München in Einzelleistungen eine Sammlung von

8 Compositionen berühmter Meister für Flöte und Pianoforte übertragen von Theobald Böhm.

Neben Stücken von Beethoven, Mozart, Pergolesi und J. S. Bach sind darin auch als Nr. 4 und 5 die beiden Schubertschen Lieder „Ständchen“ und „Das Fischermädchen“ enthalten, die sich jedoch von den Arrangements der handschriftlichen Sammlung in der ganzen Anlage sowie in zahlreichen Details z. T. grundlegend unterscheiden. Auffallend ist immerhin, daß in dem erwähnten Verzeichnis der AMZ unter der Rubrik III *Nicht gedruckte Compositionen Böhm's* als Nr. 9–11 drei Lieder von Schubert angeführt werden: *Ständchen* (d-moll); *Das Fischermädchen* (A-Dur); *Am Meer* (C-Dur). Dies würde wenigstens auf einen Teil unserer Handschrift hinweisen; doch sind die Originale auch zu diesen drei Liedern bisher noch nirgends aufgetaucht, obwohl E. Rob. Leibl in Nürnberg noch 1906 in einer Broschüre zu einer Gewerbeausstellung darauf hinwies, daß die nicht im Druck erschienenen Werke (eben auch die drei genannten Lieder) „jederzeit eingesehen werden können“. (Leibl hatte Anfang dieses Jahrhunderts von seinem Lehrmeister Karl Mendler, dem Boehm

schon 1862 sein Fabrikationsgeschäft übertragen hatte, die ganze Boehmsche Werkstatteinrichtung erhalten, die dann erst im 2. Weltkrieg durch Bombeneinwirkung völlig zerstört wurde.) Da jedoch sowohl bei Leibl als auch in der AMZ (auf die Leibls Angaben wohl zurückgehen dürften) die genannten Lieder als für *Altflöte* und Piano verzeichnet sind, ist die Identität mit den Stücken der uns vorliegenden Handschrift wiederum fraglich. (Boehm hat bekanntlich bis ins höchste Alter die Flöte, und hier wieder besonders gerne die Altflöte, gespielt!)

Boehms Arrangements, die wohl auch um 1871 entstanden sein dürften, sind mehr als nur Übertragungen der Gesangsstimme auf die Flöte. In der Freizügigkeit der Umgestaltung, in der geschmackvollen Auswahl der Zutaten, in der eigenkompositorischen Erweiterung der Lieder, in der behutsamen Behandlung der Vorlage, im ehrlichen Bewußtsein von der Unantastbarkeit der kompositorischen Substanz des Originals, und nicht zuletzt in der ganz und gar instrumentengerechten Verwandlung der Vokalwerke in echte Flötenkompo-

sitionen – in alledem zeigt sich die Meisterschaft Boehms und zudem ein wichtiger Aspekt der Interpretationsgeschichte des 19. Jahrhunderts, die von komponierenden Virtuosen in starkem Maße mitgeprägt war.

Aus der Fülle von Bearbeitungen seien hier nur die wichtigsten herausgegriffen. FRANZ LISZT schrieb eine große Anzahl von Transkriptionen und Paraphrasen Schubertscher Lieder, die fast alle zwischen 1838 und 1846 bei Haslinger, Schlesinger, Schubert und Diabelli erschienen sind; insgesamt 45 solcher Lieder kann der Verfasser nachweisen, darunter befinden sich auch alle sechs Nummern, die Boehm für die Flöte arrangiert hat. HEINRICH CRAMER übertrug 20 Lieder Schuberts für Klavier, die er ca. 1869 bei André herausgab (darunter auch *Am Meer* und *Ständchen* unserer Sammlung). HEINRICH WILHELM ERNST schrieb 1854 sein op. 26 *Le Roi des Aulnes* nach Schuberts *Erk König*. Weitere Bearbeitungen sind u. a. von H. de VOS bekannt (insgesamt 40 *Méodies pour le Piano*, Choudens in Paris ca. 1850) sowie von dem Ferdinand-David-Schüler RICHARD SAHLA (3 Studien für Violine, Leuckart 1897, darunter *Der Lindenbaum* und *Am Meer*). Von JACQUES OFFENBACH gibt es eine Orchestrierung des *Erk König*; MAX REGER hat insgesamt 15 Schubert-Lieder für Orchester instrumentiert (1914 bei Breitkopf & Härtel bzw. 1926 bei der Universal-Edition erschienen).

Theobald Boehm selbst schrieb außer den Liederarrangements noch weitere Kompositionen, die Werken Schuberts ihre Anregung verdanken: *Fantasie über den Trauerwalzer* op. 9 (in der *Wiener Querflöten-Edition* unter der Nummer UE 15971 neu veröffentlicht) sowie *Walzer* und *Potpourri* op. 18 (alte Drucke bei Aibl/München und Ashdown/London nachweisbar).

Über Boehms Flötenspiel sagt Fétis a. a. O.: „D'après les éloges qui lui sont accordés par les artistes qui l'ont entendu, il paraît que Boehm se distingue également et par sa belle manière de chanter l'adagio, et par le brillant de son exécution dans les difficultés“. Es ist überliefert, daß er, um seine Fähigkeiten im Flötenspiel zu vervollkommen, Unterrichts bei einem italienischen Gesangslehrer genommen hat. In seiner 1871 bei Aibl publizierten Schrift *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung*

8

COMPOSITIONEN
berühmter Meister
für
FLÖTE UND PIANOFORTE
übertragen
von
THEOBALD BOEHM.

Nº 1. Adagio (C dur) von L.v. Beethoven	Pr. Fl. 21kr. Thlr. 22½ Ngr.
2. Adagio (D dur) von Mozart. Aus der Clavier-Sonate Op. 16	.. 45 .. 12½
3. Rondo Andante (Amoll) von Mozart	.. 112 .. 20
4. Ständchen. Lied von Franz Schubert	.. 45 .. 12½
5. Das Fischermädchen. Lied von Franz Schubert	.. 45 .. 12½
6. Tre giorni. Aria (C moll) von Pergolesi	.. 36 .. 10
7. Cantabile (D dur) von Vogler (oder Physchharmonika und Flöte)	.. 27 .. 7½
8. Aria cantabile (D dur) von J.S. Bach (oder Physchharmonika und Flöte)	.. 36 .. 10

Eigentum der Verleger für alle Länder. Eintragsn. im Vereinsarchiv.

MÜNCHEN, JOS. AIBL.
Fara - Maha - St. Petersburg - A. Sautter - London, Augener & Comp.
1836 - 1848

Im Verlage von Jos. Aibl in München sind folgende Compositionen von Theobald Boehm früher erschienen:
Op. 1, 2, 3, 10, 11, 12, 13, 14 in Färbisitionen über das Thema: Quai celebre u. a. Sammlische für
Flöte mit (Tauschbegleitung).

führt Boehm u. a. vier Lieder von Schubert (*Lindenbaum*, *Trockene Blumen*, *Ständchen* und *Fischermädchen*) als Lehrbeispiele an, bei denen er in Gegenüberstellung von (textierter) Singstimme und Übertragung der Melodie auf die Flöte Fragen der Artikulation ausführlich behandelt. Er schreibt: „Bei Wiederholung einer Strophe hingegen, wo der Vortrag wegen Ermangelung der Worte leicht monoton werden kann, darf sich der Spieler schon einige Lizenzen erlauben und an passenden Stellen kleine Verzierungen anwenden; namentlich bei lebhaften und leichtbeweglichen Melodien, wie z. B. im letzten der folgenden Lieder [d. i. *Fischermädchen*], wo die heitere Ausdrucksweise nur gewinnen kann, wenn die Verzierungen nicht schwerfällig, sondern leicht und graciös ausgeführt werden.“ Nach Abhandlung der Beispiele fährt er fort: „Der große Reichtum an herrlichen deutschen Liedern von Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Andern bietet eine fast unerschöpfliche Quelle für Studien zur Ausbildung der Erkenntnis einer richtigen Vortragsweise und eines guten Geschmacks.“ Und: „Alle Coloraturen sind nur als eine Vervielfältigung einer einzelnen Note zu betrachten, deren Zeitdauer oder Geltung theilweise oder ganz in Anspruch genommen wird.“

Die handschriftliche, nunmehr bei UE veröffentlichte Sammlung enthält die folgenden Lieder von Franz Schubert:

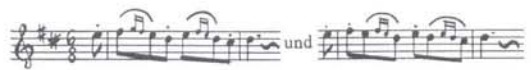
1. *Gute Nacht* (No. 1 aus „Winterreise“, D 911/1). Tempo-Bezeichnung bei Schubert „Mässig“, bei Boehm „Andantino“.
2. *Der Lindenbaum* (No. 5 aus „Winterreise“, D 911/5). Tempo-Bezeichnung bei Schubert „Mässig“, bei Boehm „Moderato“.
3. *Das Fischermädchen* (No. 10 aus „Schwanengesang“, D 957/10). Tempo-Bezeichnung bei Schubert „Etwas geschwind“, bei Boehm „Un peu vite“.
4. *Ständchen* (No. 4 aus „Schwanengesang“, D 957/4). Tempo-Bezeichnung bei Schubert „Mässig“, bei Boehm „Moderato“.
5. *Am Meer* (No. 12 aus „Schwanengesang“, D 957/12). Tempo-Bezeichnung bei Schubert „Sehr langsam“, bei Boehm „Très lentement“.
6. *Die Taubenpost* (No. 14 aus „Schwanengesang“, D 957/14). Tempo-Bezeichnung:

Schubert „Ziemlich langsam“, Boehm „Andante con sentimento“.

Bis auf eine Ausnahme behält Boehm die Schubertsche Originaltonart bei, bis auf eine weitere Ausnahme werden von Boehm Takte zusätzlich eingefügt oder gar ganze Strophen hinzukomponiert. Im einzelnen sieht das folgendermaßen aus:

1. *Gute Nacht*: Hier fügt Boehm gegen Schluß noch 3 Takte an; die Tonart wird beibehalten.
2. *Der Lindenbaum*: Vor der letzten Strophe gibt Boehm noch zwei Takte zu; Originaltonart.
3. *Das Fischermädchen*: Boehm komponiert insgesamt 18 Takte, also eine ganze – variierte – Strophe dazu, und zwar in beiden Fassungen, der Handschrift und dem Aibl-Druck; die originale Tonart ist bei Schubert As-Dur, Boehm transponiert in der Handschrift nach A-Dur, im alten Druck aber nach D-Dur.
4. *Ständchen*: 28 Takte fügt Boehm hinzu, d. h., Nachspiel und variierte Strophe, wobei die bei Aibl publizierte Version insgesamt nur zwei, die Handschrift jedoch drei Strophen hat; Schuberts Originaltonart wird in beiden Fassungen beibehalten.
5. *Am Meer*: Tonart und Anzahl der Takte werden von Boehm nicht verändert.
6. *Die Taubenpost*: Zum Schluß setzt Boehm anderthalb Takte noch hinzu; Originaltonart.

Im dritten Lied findet sich in der Handschrift eine Eintragung von alter Hand, die ein „vi-de“ interessanterweise gerade für die von Boehm neukomponierte Strophe ergibt. Verzierungszeichen \curvearrowright der Handschrift und ∞ des alten Druckes sind sicherlich identisch; die entsprechenden Stellen werden im Notenbeispiel aus Boehms oben erwähnter Schrift *Die Flöte und das Flötenspiel* ... wie folgt notiert:



Die der Neuausgabe zugrundeliegende, mit aller Akkuratess geschriebene Handschrift wies kaum nennenswerte Fehler auf. Lediglich bei der letzten Seite war eine kleine Stelle ausgerissen und verursachte einen geringfügigen Textverlust. Die fehlenden Noten konnten ohne Schwierigkeiten

ergänzt werden: für die Klavierstimme ergab sich die Korrektur aus der Lesart bei Schubert selbst, bei der Flötenstimme wurde ein von Boehm komponierter Lauf vervollständigt, wobei sich allenfalls für die letzte Note Zweifel für das entsprechende Vorzeichen ergeben konnten (Takt 104: cis oder c?!).

Dem Interpreten sei in jedem Fall ein genauer Vergleich der Boehmschen Bearbeitungen mit den Schubertschen Originalen empfohlen. Wünschens-

wert wäre eine Wiederveröffentlichung der ehemals bei Aibl publizierten (Zweit-?) Fassungen der Lieder *Ständchen* und *Fischerhädchen*, da sich, abgesehen vom interpretatorischen Reiz, darin in besonders sinnfälliger Weise der Arbeitsvorgang von Theobald Boehm ablesen ließe.

Es sind also auch noch heutzutage echte Funde für den praktizierenden Musiker ebenso wie für den Musikforscher zu machen. Die Archive sind noch lange nicht ausgeschöpft.

Wolfram Waechter

Das Gemshorn – ein neues „altes Originalinstrument“?

Sicher spielen bei der Entwicklung von Musikinstrumenten aus zum Teil naturgegebenen Materialien auch zwei menschliche Ureigenschaften eine Rolle: der Spieltrieb, gepaart mit dem Wunsch, „nichts umkommen zu lassen“. Funde von Knochenflöten weisen bis ins Protolithikum zurück, also in vorsteinzeitliche Epochen – aber auch heute noch ist es bekanntlich hier und da üblich, Trommeln mit Naturfellen zu bespannen, Streichinstrumente mit Darmsaiten zu beziehen und Tierhörner zu Blasinstrumenten umzuarbeiten. Zu der letzten Kategorie gehört auch das jetzt etwas in Mode kommende Gemshorn, dessen Name allerdings sensible Leser nicht zu der Befürchtung verleiten sollte, man würde nun die letzten Exemplare der so selten gewordenen Gemse hinraffen, um ihren Kopfschmuck zu Instrumenten zu verarbeiten. Vielmehr werden Gemshörner heute von bestimmten einheimischen, überseeischen und besonders afrikanischen Rinder-, Ziegen- und Antilopenarten gewonnen, deren Leben keineswegs der Hörner wegen vorzeitig beendet wird.

Um nun zu sehen, was es mit diesem neuen alten Musikinstrument auf sich hat, soll dargestellt werden, um welche Art von Tonwerkzeug es sich generell handelt, welches seine historischen

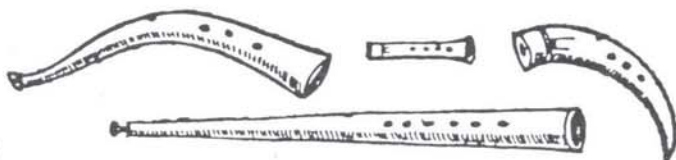
Ursprünge sind, was heutige Hersteller darüber mitzuteilen haben, welche Typen es wo zu welchem Preis gibt und schließlich, wie sie klingen und wie man sie sinnvoll einsetzen kann.

Das Gemshorn

Im Gegensatz zu den mit Kesselmundstück angeblasenen Tier- und Muschelhörnern einerseits und den elfenbeinernen afrikanischen Querhörnern andererseits gehört das Gemshorn zur Gattung der längs geblasenen Blockpfeifen mit umgekehrt konischer Innenbohrung. Das bedeutet, daß man das Gemshorn an seinem breiten Ende anbläst, weswegen es dort mit einem Block verschlossen ist. Durch diesen Block führt ein Windkanal (Kernspalt), der die Luft auf eine Schneidenkante (Labium) leitet. An seinem unteren, spitzen Ende ist das Horn geschlossen (gedackt), woraus sich ein eher stiller, lieblicher Ton herleitet sowie die Tatsache, daß man das Instrument nicht überblasen kann. Der Tonumfang beträgt daher ähnlich wie beim Krummhorn in der Regel etwa eine None. Das Gemshorn hat sieben relativ weite, vorderständige Grifflöcher und auf der Rückseite ein Daumenloch, dazu gelegentlich zur Intonationskorrektur ein weiteres winziges Loch nahe dem untersten Griffloch. Doppellöcher wie bei der Blockflöte sind nicht üblich, Chromatik ist also erst ab der zweiten bis dritten Stufe ausführbar. Das Instrument tritt ähnlich den Blockflöten in Familien auf, hat auch eine fast identische Griffweise, kann aber als gedacktes Instrument mit einem kürzeren Rohr gleiche Tonhöhen erzielen wie die längere, offene Blockflöte. Exakte Maße lassen sich nicht angeben,

Abb. 1: Aus Sebastian Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen*, Basel 1511 (Holzschnitte von Urs Graf)

Rußpfaf
Krum
born
Gemshorn
born
Zindren



weil die Spitze des Tierhorns kompakt gewachsen ist und nicht aufgebohrt wird. So hat sie zwar Einfluß auf die Länge des Instruments, nicht aber auf die des Rohres. Es mag der Hinweis genügen, daß das Sopraninstrument etwas länger ist als eine Sopraninoblockflöte und daß die Länge des Tenorhorns zwischen der von Sopran- und Altblockflöte liegt. Daraus, daß z. B. das Tenorgemshorn an seiner breitesten Stelle, also am Mundstück, ca. 8 cm mißt, daß es einen vorderständigen Aufschnitt hat und ein Schnabel nur angedeutet ist, ergibt sich, daß man das Instrument beim Blasen so hoch halten muß, daß seine Spitze – je nach gewachsener Krümmung des Horns – mehr oder minder nach oben zeigt.

Die Herkunft

„Man kann das Gemshorn als eine aus Tierhorn hergestellte Volksblockflöte bezeichnen, die sich von spätem 14. Jahrhundert bis zum mittleren 16. Jahrhundert einer gewissen Verbreitung erfreute. . . . Wie viele Instrumente, die heute unter der Flagge der mittelalterlichen Epoche segeln, kann das Gemshorn nur Rekonstruktion sein, nicht Kopie. Noch existierende Gemshörner nachzubauen ist nicht möglich, da nur ein Exemplar die Zeiten überdauerte, und dieses ist weder datiert, noch ist es spielbar¹. Es sind uns keine zeitgenössischen Beschreibungen des Gemshorns überliefert; und außer einigen reichlich ungenauen Abbildungen aus Traktaten des 16. Jahrhunderts und einem ziemlich unklaren Artikel von Curt Sachs² wurde wirklich nichts über das Instrument bekannt.“ Nach Horace Fitzpatrick, dessen umfangreichem, wissenschaftlich fundierten Aufsatz³ dieses Zitat entnommen ist, stammt die früheste Darstellung eines Gemshorns aus einer Holzschnittsammlung mit Totentanz-Darstellungen von 1429. Spätere Abbildungen sind überliefert aus den Jahren 1511 (Virdung, siehe Abb. 1, Hauptbezugspunkt aller Rekonstruktionsbemühungen), 1513 (Vittorio Carpaccio), 1515 (Al-

brecht Dürer, Gebetbuch Kaiser Maximilians I.), 1529 (Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*) u. a. Im Jahre 1913 gelang es schließlich Curt Sachs, das erste und bisher einzige historische Exemplar aufzufinden, worüber er in dem erwähnten Artikel zurifet: „Ein organologischer Streifzug durch das Königliche Zeughaus zu Berlin hatte als wichtigstes Ergebnis die Auffindung eines Paares Hörner, von denen das eine ganz unbearbeitet, das andere in eine Schnabelflöte umgewandelt ist.“ Auffallend an diesem Horn ist zum einen die „kräftige Ringelung“, also die im Gegensatz zur Virdung-Abbildung stehende unbearbeitete Oberfläche; als zweites fällt auf, daß das Instrument sechs Grifflöcher (und ein angenommenes Daumenloch) aufweist, während es bei Virdung vier plus eins sind. Fitzpatrick folgert aus diesen und weiteren Details, daß im ausgehenden Mittelalter zwei verschiedene Typen von Gemshörnern in Gebrauch gewesen sein müssen: das eine aus Rinderhorn, wie bei Virdung, Dürer und Agricola abgebildet, das andere, weniger hoch entwickelte, aus Ziegenhorn (Ibex), wie von Carpaccio gezeichnet und von Sachs beschrieben (wofür auch die Tatsache spräche, daß das Berliner Horn an seiner Spitze jenseits des Hohlraumes von einem weiteren Loch zum Durchziehen einer Tragschnur durchbohrt ist; Sachs hält es für ein Hirteninstrument).

¹ Es befindet sich unter Nr. 3436 im Musikinstrumentenmuseum des Staatlichen Instituts für Musikforschung in Ostberlin. Hermann Moeck verweist in seinem Artikel „Die skandinavischen Kernspaltflöten in Vorzeit und Tradition der Folklore“ (in „Svensk Tidskrift för Musikforskning“, 1954) einerseits auf ein „vallhorn“ aus Värmland, ein umgekehrt geblasenes Tierhorn, andererseits auf eine jungsteinzeitliche Flöte aus Tierhorn aus den Dolmen bei Poitiers. Insofern kann man das Gemshorn im weitesten Sinne als vorzeitliches Instrument bezeichnen.

² Curt Sachs, Das Gemshorn, in Zeitschrift für Musikwissenschaft 3/1918

³ Horace Fitzpatrick, The Gemshorn: a Reconstruction, in Proc. of Royal Musical Association 9/1973

Das Lexikon schließlich erwähnt unter „Gemshorn“ neben den bekannten Tatsachen das gleichnamige Orgelregister und bezeichnet seinen Klang als „weich und hornartig“⁴. Weiter verweist es auf Praetorius, der zwar einige der Holzschnitte aus Virdung übernimmt, nicht jedoch das Gemshorn. Dieses beschreibt auch er als Orgelregister und bezeichnet es als „lieblich am Thon“. Er muß es aber auch in seiner ursprünglichen äußeren Erscheinungsform wohl gekannt haben, denn er schreibt im gleichen Zusammenhang: „Etliche nennen die Gemshörner noch an jetzo Plockpfeiffen: Ist aber nicht recht getäufft. Denn Plockpfeiffen eine andere Gestalt (!) und Klang haben . . .“⁵

Fazit: das Gemshorn als Musikinstrument muß im späten Mittelalter existiert haben; ob es mit einer (Virdung?) oder mit beiden Händen gespielt wurde, wie es geklungen hat, von wem und bei welcher Gelegenheit es geblasen wurde, ob es ein als optimal empfundenes Baumaterial gab u. a. m., weiß niemand genau. Demzufolge mußten auch die Rekonstruktionsergebnisse der jeweiligen Hersteller heutiger Gemshörner relativ unterschiedlich ausfallen. Ob die heutigen Meister sich deshalb allerdings hierin von ihren mittelalterlichen Kollegen unterscheiden würden, ist eine ganz andere Frage.

Die Rekonstruktion

Nach Fitzpatrick ist Rainer Weber, Restaurator und Erbauer historischer Musikinstrumente in Bayerbach, der eigentliche Rekonstrukteur des Gemshorns. Was er und andere Gemshornbauer in ihren Prospekten oder in Briefen an mich schreiben, sei hier zusammengefaßt wiedergegeben und mag die anfangs beschriebenen grundsätzlichen Dinge ergänzen.

Wie bereits oben ausgeführt, hat man sich bei der Rekonstruktion an die früher bei fast allen Holzblasinstrumenten üblichen Griffschemata gehalten (Blockflöte, Traversflöte, Schalmei, Cornamuse usw.). Da die Hörner der mitteleuropäischen Ziegenarten infolge von Degenerierung immer schwachwandiger wurden, mußte man auf andere

Hornarten ausweichen. Am meisten werden heute afrikanische Rinder- und Antilopenarten bevorzugt. Der Klang der letzteren ist lt. Weber „weniger Okarina, als bei den Kuhhörnern“. Der Block, bei dem Berliner Exemplar aus Holz und inzwischen total eingeschrumpft, früher wohl auch aus Wachs oder ungebranntem Ton geformt, wird heute aus orthopädischem Gips gegossen, der leicht zu handhaben ist und die Feuchtigkeit gut absorbiert. Bei den Instrumenten von Meinrad Ertel – dem ich für Rat und viele Hinweise zu danken habe und insbesondere dafür, daß er mir bereitwilligst „Testinstrumente“ zur Verfügung stellte! – ist die Außenseite des Blocks zusätzlich mit einer polierten Kunststoffschicht überzogen, die Ertel in der Marmorierung der Farbgebung des jeweiligen Horns geschickt angleicht. Die Stimmung liegt durchweg bei $a' = 440$ Hz, doch erklären sich die meisten Erbauer für Sonderanfertigungen anderer Stimmungen bereit. Einige Hersteller versehen ihre Instrumente zudem mit einem Silberband, mit dem man die Stimmung

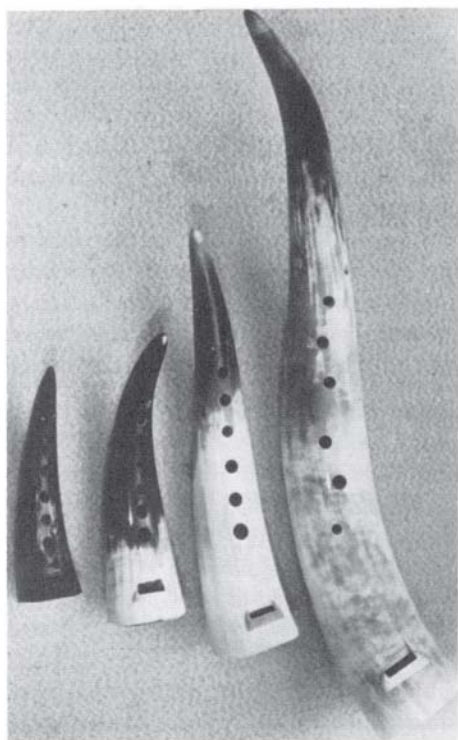


Abb. 2: Gemshorn-Quartett (SATB) aus der Werkstatt Meinrad Ertel

Foto Ertel

⁴ Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967

⁵ Michael Praetorius, Syntagma Musicum II, Wolfenbüttel 1619



Abb. 3: Meinrad Ertel prüft ein Tenor-Gemshorn

geringfügig korrigieren kann. Da das Gemshorn einen großen Ziehbereich hat, muß man bei breit angelegtem Mund viel weicher anblasen als bei der Blockflöte. Fitzpatrick weist besonders darauf hin, daß die Hörner sehr schnell viel Feuchtigkeit aufsaugen und wieder abgeben können, was sie intonationsanfällig macht. Er empfiehlt, sie immer feucht zu lagern, und hält eine Luftfeuchtigkeit von 50% oder mehr für richtig, um die Instabilität in erträglichen Grenzen zu halten. Äußerlich sind Gemshörner heute glatt poliert und zeigen deutlich die naturgewachsene Maserung.

Nachfolgend seien in tabellarischer Übersicht einige Preise und sonstige Angaben aufgezeichnet, die natürlich insgesamt nur „ungefähr“ gelten, weil sie einigen als bekannt vorausgesetzten Schwankungen unterworfen sind. Die Auswahl der Her-

steller erfolgte nach den mir vorliegenden Unterlagen und erhebt keinen Anspruch auf irgendeine Vollständigkeit; ich meine aber, daß sie ein relativ breites Spektrum vertritt.

Die Instrumente von Furner und Fitzpatrick haben ein Silberband zur Intonationskorrektur; Furner liefert seit etwa einem Jahr auch Instrumente aus Gazellen- und anderen Hörnern, die überblasen, so daß man manchmal 5 bis 6 Töne

⁶ Werkstätten für Gemshornbau (Auswahl):

Meinrad Ertel, Gustav-Mahler-Straße 53, 4010 Hilden

Horace Fitzpatrick, über Zentrum f. alte Musik P. Molinari, Birkenau 7, 8000 München 90

James Furner, 22A Brackley Road, Beckenham, Kent, England

Rainer Weber, 8301 Bayerbach ü. Landshut

Hersteller* (Vertrieb)	f''	c''	f'(g')	a'	c'	f(g)	a' = Hz	Material	Lieferzeit
Furner		140,-	170,- (170,-)		210,-	250,-	440	westafrikan. Rinder	3 Mon.
Ertel		230,-	260,-		305,-	460,-	440	einheimische und übersee. Rinder	3-6 Wochen
Weber	360,-	370,-	480,-	440,-	740,-	(1650,-)	unb.	afrikanische Gazellen u. Antilopen	6-8 Jahre
Fitzpatrick (Molinari)			360,- bis . . .				1000,-	unb. afrikanische Rinder	unbekannt

über die Oktave hinaus spielen kann. Sie sind etwas teurer und haben eine längere Lieferzeit.

Die Verwendung

In Konzerten stellen wir immer wieder fest – dies muß man vorweg sagen –, daß das Interesse der Zuhörer weit über den optischen Aspekt hinausreicht. Immer wieder geht vom Klang dieser Instrumente eine eigentümliche Faszination aus, der man sich nicht entziehen kann, und unzählige Male ist uns gegenüber schon das Praetorius-Urteil bestätigt worden: *Gemshörner seynd lieblich am Thon!* Dies ist auch der Grund dafür, daß wir die Leihinstrumente Meinrad Ertels recht schnell erworben haben. Vielleicht hätte Curt Sachs nicht etwas distanziert von einem „merkwürdigen Tonwerkzeug“ gesprochen, wenn er die Möglichkeit gehabt hätte, eines, oder besser mehrere zusammen zu hören. Der ungeübte Hörer mag sich zuerst sehr an die Blockflöte erinnern fühlen; nach kurzer Zeit wird aber auch er feststellen, daß der Gemshorn in sich runder, eingefangener klingt, daß er beruhigend wirkt, ohne aber zu säuseln, daß er lieblich klingt, aber nicht dünn.

Was die Frage der Literatur angeht, so sind m. E. zwei Grenzen gesetzt: zeitlich kommt nur die Musik vor und um 1500 in Frage, also als spätestes die der Frührenaissance; die andere Grenze setzt

das Instrument selbst mit seinem geringen Tonumfang und mit dem ihm eigenen, charakteristischen Ton. James Furner empfiehlt, „Solo-Tanzmusik des Mittelalters aufzuführen und Lieder der Troubadours und der Minnesänger zu begleiten“. Horace Fitzpatrick meint: „Die Tänze des Mittelalters und der Frührenaissance mit ihrem geringen Stimmumfang und ihren kurzen Phrasen eignen sich besonders gut für das Gemshorn“ und: „Für die einfache Polyphonie der deutschen Reformationzeit eignet sich besonders gut ein Consort von 4 bis 5 Gemshörnern. Mittelalterliche Weihnachtslieder, begleitet von gotischer Harfe oder Laute, klingen höchst eindringlich“ und schließlich: „Für den Profimusiker kann das Gemshorn dazu dienen, die Lücke zwischen Tabor-Pipe und Blockflöte auszufüllen. Es paßt gut zu Singstimmen, zu Streichern, zum Portativ. Die Lieblichkeit seines Tones macht es zu einem höchst geeigneten Partner des Clavichords.“ Klanglich nicht befriedigend dagegen ist die Zusammenstellung von Gemshorn und Blockflöte. Wer keine Streicher zur Verfügung hat, sollte sich also lieber gleich mehrere Gemshörner anschaffen (SAT hat sich sehr bewährt), um zu befriedigenden Ergebnissen zu kommen. Literaturfundgruben für solche Besetzungen sind etwa das Glogauer Liederbuch und andere frühe Sammlungen.

Heino Jürisalu

Die Leningrader Sammlung und ihre Flöteninstrumente

Die Leningrader Musikinstrumentensammlung (Institut für Theater, Musik und Film) ist die

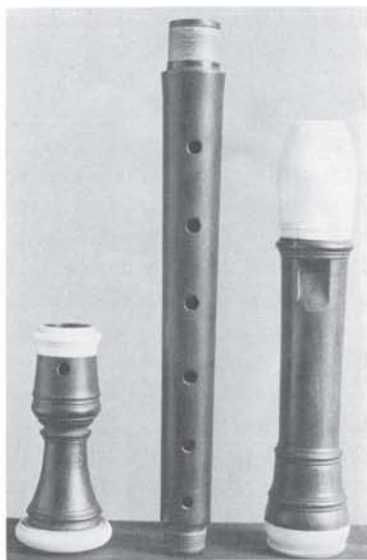
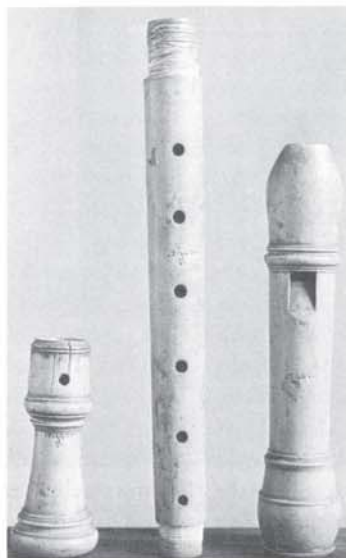
¹ Die Sammlung ist geöffnet dienstags, freitags und sonntags von 12.00 bis 18.00 Uhr: St.-Isaaks-Platz 5. Einen bebilderten Katalog gibt es in Russisch.

größte der Sowjetunion¹. Ihre Gründung (1900 bis 1902) geht auf den Intendanten des damaligen Petersburger Hoforchesters, Stackelberg, zurück. Als Grundbestand kaufte man zunächst 360 Instrumente von dem belgischen Sammler Snoeck. Dazu wurde die Sammlung russischer und anderer Volksinstrumente des Musikwissenschaftlers Privalow erworben, der insbesondere zu diesem Thema auch mehrere Arbeiten veröffentlicht hat. Weitere kleinere Sammlungen, teils aus anderen Museen, kamen hinzu. Heute besitzt das Museum 2500 Instrumente, die in acht Sälen ausgestellt sind. Darunter befinden sich 200 Flöteninstrumente, die Hälfte davon Volksinstrumente innerhalb einer

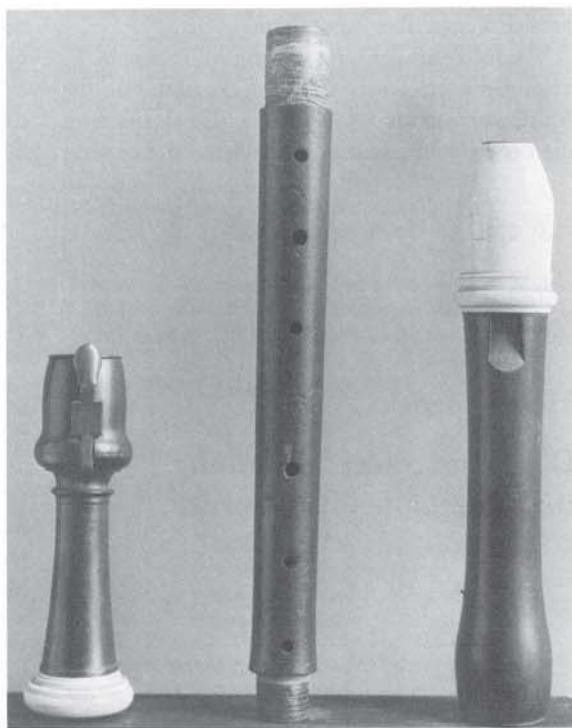
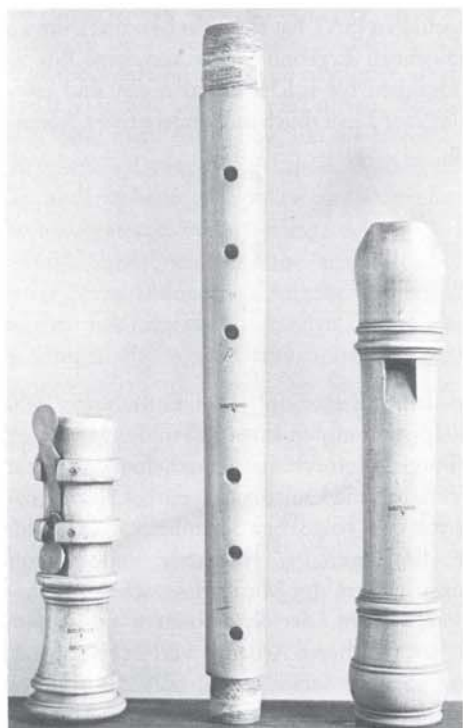
Lot (Paris 18. Jh.)



Pui Bressan (? , London um 1720)



Michel Parent
(Amsterdam um 1700)



Tenorblockflöten der Leningrader Sammlung
von Hotteterre (Hauteterre – beide Schreibweisen an einem Instrument, Frankreich, 2. Hälfte 17. Jh.)
und (rechts) Charles Bizey (Paris um 1730)

kompletten Sammlung von Volksinstrumenten der Völker der UdSSR, darüber hinaus Flöten aus Ungarn, Jugoslawien, Polen, Bulgarien, Iran, Japan, China, Indien, Ceylon und anderen Ländern. Das älteste Stück ist die 1965 bei Fomino im Rjazaner Oblast ausgegrabene 19 cm lange Knochenflöte mit 4 Löchern aus dem dritten vorchristlichen Jahrtausend.

Mit 30 Exemplaren – etwa die Hälfte davon unsigniert – sind die historischen Blockflöten (vornehmlich wohl aus der Sammlung Snoeck) besonders stark vertreten. Am bemerkenswertesten sind hier die Tenorflöten von Hotteterre und Bizet und die Baßflöten von Denner und Boehm sowie eine italienische Großbaßflöte (siehe

Abb.) aus dem 16. Jahrhundert. Flageolette aus dem 19. Jahrhundert gibt es u. a. von Bainbridge, Collinet, Prudent à Paris und Thibouville-Lamy.

Besonders exemplarisch ist auch die ca. 100 Instrumente umfassende Querflötenkollektion. Das älteste Stück ist eine zylindrische Renaissance-Traverse, gefolgt von einer Flöte mit konischer Bohrung aus dem Jahre 1601. Unter den wertvollsten Instrumenten sind solche von Hotteterre, Stanesby jr., Lott, Martin Lot, Villars, Potter sen., Kirst, Hesse, Tromlitz und Boehm, außerdem zwei kuriose Glasflöten von Laurent.

Darüber hinaus sind natürlich andere Instrumentengattungen in der Leningrader Sammlung teils ebenso gut, teils auch besser vertreten.

Harry A. Vas Dias

Rohrbau für Barock-Oboen

Die folgenden Ausführungen sollen einfache, aber – so hoffe ich – klare praktische Hinweise für die Herstellung von Rohren für Barock-Oboen geben, besonders natürlich für die von mir gebauten Kopien der Oboe von Jacob Denner, die nun auch von den Moeck Werkstätten hergestellt

werden. Ich will hier vor allem die Methoden nennen, die m. E. am praktischsten und leichtesten zu handhaben sind, ohne daß man teure Maschinen kaufen muß, so daß nicht nur erfahrene Oboisten, sondern gleichermaßen auch Anfänger und Studenten von diesem Aufsatz Nutzen haben.

Leider sind eindeutig identifizierbare originale Barock-Oboen-Rohre bis in die heutige Zeit nicht überliefert mit Ausnahme einiger Fragmente von möglicherweise auch späteren Rohren und einem fraglichen Oboe-d'amore-Rohr. Es gibt jedoch eine Anzahl von mir und anderen in den letzten Jahren auf dieses Problem hin gesammelte Abbil-

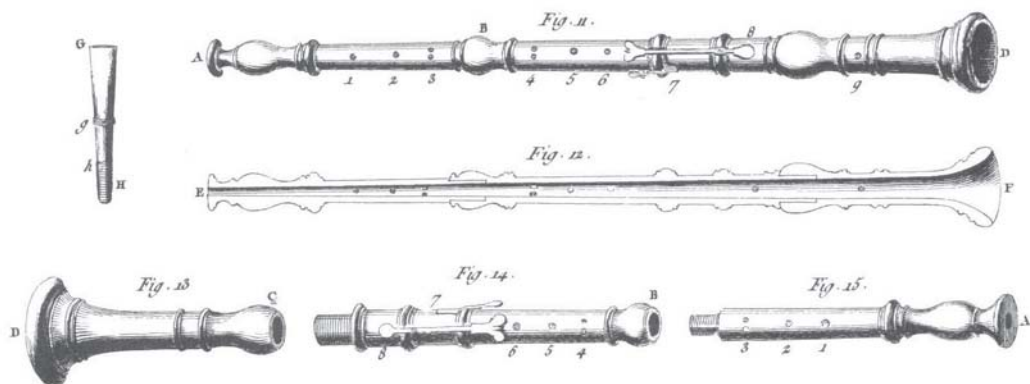


Abb. A Aus Diderot – d'Alembert, *Encyclopédie . . . (Lutherie), Paris 1762*

Abb. B Aus Christopher Welch, *Lectures on the Recorder*, hrsg. von Edgar Hunt (Oxford University Press, London 1961)



LONDON Printed & Sold by Hare Musick Instrument Seller at y^e Golden Viol in S.^t Pauls Church Yard And at the Shop in Freemans-yard in Cheshill nere y^e Royall Exchange And J. Walsh Musick Instrument maker in Ordinary

dungen, die z. T. aus den Anfangsjahren der Oboe stammen und die Instrumente mit ihren Rohren zeigen. Diese Bilder haben sich für die Rekonstruktionen als sehr nützlich erwiesen, und wir konnten die Resultate unserer Versuche an kopierten und dann auch an originalen Barock-Oboen prüfen.

Oboenrohre waren in den frühen Jahren des Instruments (ca. 1660–1750), wie fast alle vorhandenen Abbildungen zeigen, entweder gleichmäßig keilförmig oder aber lang und breit, oft auch keilförmig auf kurze Hülsen gebunden (vgl. Abb. A¹ und B²). Um die Mitte des 18. Jahrhunderts finden sich dann auch kürzere Rohre mit langen Hülsen (vgl. Abb. C), mit denen viele der frühen Oboen aber nicht gut spielen.



Abb. C Aus Garsaults *Notionaire*, 1761

Wenn man J. C. Denners Erfindungsgabe und die Tatsache in Betracht zieht, daß Denner-Oboen sehr gut mit Rohren letzterer Art zu spielen sind,

gibt uns das Grund zu der Annahme, daß die Denner-Oboen vielleicht zu den ersten gehörten, die mit solchen Rohren geblasen wurden.

1. Zurichten des Holzes

Besorgen Sie sich Holz der Spezies arundo donax von ca. 15 mm Durchmesser³ und schneiden Sie es mit einer feinen Säge in 95 mm lange Stücke. Spalten Sie es kreuzweise in vier gleiche Sektoren. Weichen Sie das Holz 2–3 Stunden in Wasser ein, und schneiden Sie es dann mit einem Messer flach.

2. Auskehlen

Legen Sie das nasse Holzstück in das Aushöhlbett und kehlen Sie es mit dem gebogenen Messer, das Sie zu sich hin ziehen, aus, wobei Oberteil und Seite des Bettes Fingern und Daumen als Führung dienen (s. Abb. 2 und 3). Auf diese Weise können sie aus dem Innern des Holzes feine Holzspäne gleichmäßig schneiden, bis es ca. 1 mm dick ist. Mit ein wenig Übung kann man diese Technik leicht beherrschen. Schaben Sie dann mit dem Rundscha-

¹ Philip Bate, *The Oboe* 3/75, S. 19 sieht die Abbildung bei Diderot allerdings als ohne jede Hülse. Entsprechende Versuche bestätigen aber meine Zweifel an dieser Theorie.

² Weitere Abbildungen solcher Rohre sind:

- Die Titelseite von Marin Marais' *Pièces en Trio*, 1692
- Watteaus Skizze eines Straßenmusikanten
- Ein anonymes Oboisten-Portrait im Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin
- Ein Wandgemälde von Rafael Sanzio im Vatikan
- Eine Skizze von Roger North in seinem Essay über Klang, ca. 1705–1710
- Ein Gemälde von F. X. Verbeeck, 1685–1755

Weitere drei Zeugnisse wurden von Nora Post entdeckt, die in Kürze eine Arbeit über frühe Oboenrohre veröffentlichen wird:

- Die Titelseite der italienischen Ausgabe von John Miltons *Das verlorene Paradies*, Verona 1742
- Gemälde auf einer Felentrop-Orgel
- Ein Gemälde von Gérard de Lairesse, 1682

Die meisten der genannten Belege habe ich in einem Vortrag vorgelegt, den ich 1975 beim Jahrestreffen der American Musical Instrument Society gehalten habe zur Unterstützung meiner Behauptung, daß bis ca. 1750 gleichmäßig keilförmige Rohre gespielt worden sind, und die des weiteren beweisen, daß es zu dieser Zeit tatsächlich auch Rohre mit kurzen Hülsen gegeben hat.

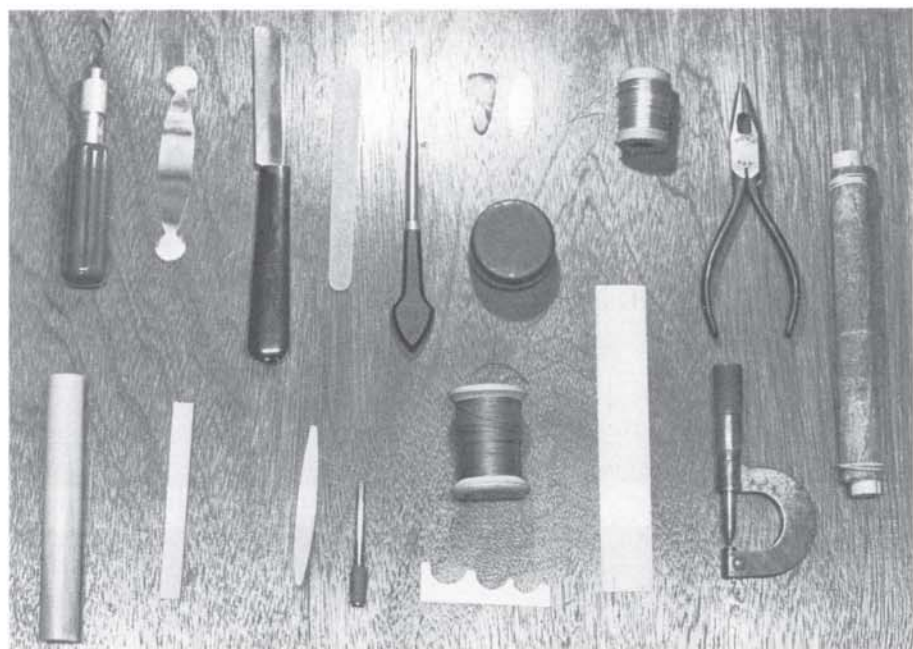


Abb. 1

Werkzeuge für den Rohrbau⁵ (Abb. 1)

Messer

Um das Rohr zu spalten, die Spitze glatt und das Holz in Form zu schneiden, ist ein flaches oder keilförmiges Messer mit flachen Seiten am besten.

Für das Schaben von Holz ist ein schweres Messer mit Abschrägung vorzuziehen. Halten Sie Ihre Messer scharf, indem Sie sie auf einem Schleifstein schärfen. Immer auf die Schneidekante der Klinge zu schärfen!

Dorn

Zum Halten der Hülse, wenn das Rohr gebunden wird (Abb. 11). Man kann einen modernen Oboendorn umändern, indem man eine moderne Hülse sehr eng darauf zwängt und den Kork abstreift. Wenn diese unten einen vorstehenden Rand hat, diesen zuerst abfeilen.

³ Holzlieferanten: *François Alliaud*, 224 rue de la République, F-84310 Morères-les-Avignon, und *Dante Biasotto*, route de Boron 83, Fréjus/Frankreich

⁴ Hinsichtlich der Anfertigung von Hülsen verweise ich auf den Artikel von Bruce Haynes *Making Reeds for the Baroque Oboe* in: *Early Music* IV, No. 1 und 2 (1976) und die revidierte Fassung in *The Double Reed*, Vol 1 No. 1, S. 18 bis 24 (April 1979). Vgl. auch *GSJ* XXX, S. 145 ff. (1977). – Für die meisten wird es besser sein, fertige Hülsen zu kaufen; dies betrifft vor allem auch die Hülsen zu meinen Denner-Oboen.

⁵ Diese Werkzeuge können erworben werden bei Volker Kernbach, Teichmühlenstr. 21, 3100 Celle

Zunge

Moderne Oboisten der französischen Schule verwenden eine Metallzunge. Die Wiener nehmen eine hölzerne Zunge mit Konturen. Ich finde, ein dunkel gefärbtes schweres Gitarrenplektrum eignet sich ganz gut für Barock-Oboen-Rohre. Wenn es zu groß ist, können Sie immer die Seiten abfeilen, damit es Ihrem Geschmack entspricht (Abb. 16).

Schneideblock

Ein kreisförmiger Block aus Ebenholz mit leicht gerundeter Oberfläche (Abb. 15/16)

Bedarf für den Rohrbau

Holz: 15-mm-Röhren
Nylonfaden: FF-Stärke (sehr fein)
Messingdraht: 0,35 mm Ø

Werkzeuge für das Aushöhlen

Messer: Ein Messer mit gebogener Klinge (Kehlmesser) von ca. 16 mm Ø, wobei die scharfe Kante zum Körper hin schneidet (Abb. 3)

Schaber: Ein flaches Stück Stahl mit runden Enden, eins mit 15 mm Ø, eins mit 16 mm Ø, geschärft für das Schaben (Abb. 4)

Aushöhlbett: Ein Block Hartholz mit einer Vertiefung von 15 mm Ø, die $\frac{7}{8}$ der Länge ausmacht, befestigt auf einem flachen Brett (Abb. 3)

Nasses oder trockenes Silikon-Karbid-Papier: 320er Körnung (Abb. 5)

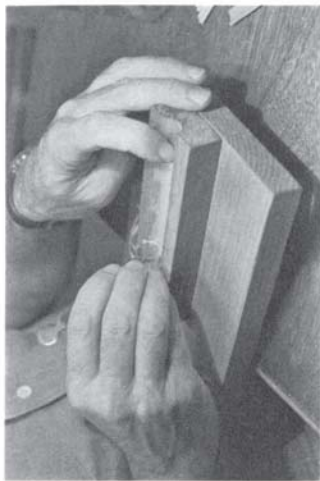


Abb. 4

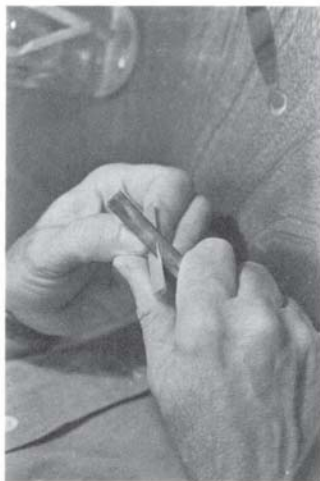


Abb. 7

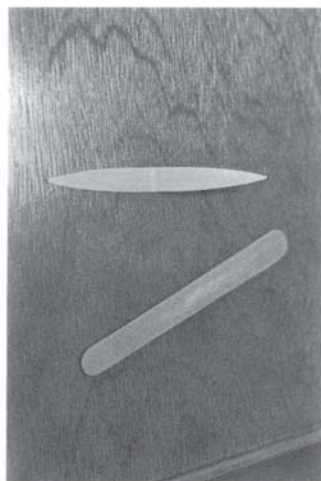


Abb. 10

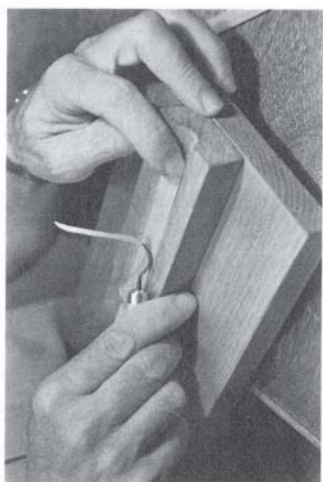


Abb. 3



Abb. 6

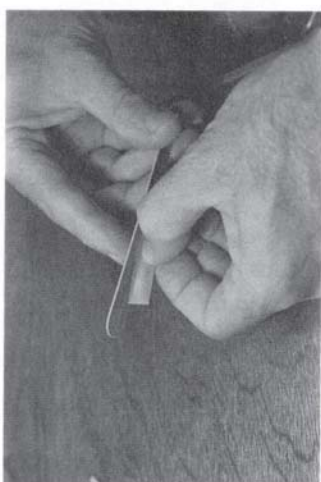


Abb. 9

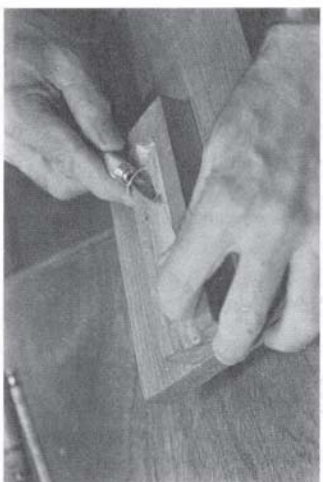


Abb. 2



Abb. 5

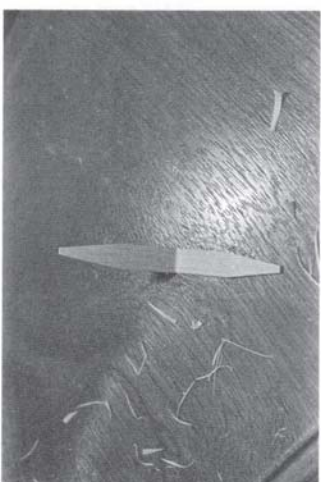


Abb. 8

ber das Holzfleisch dünner bis auf ca. 0,65 bis 0,70 mm in der Mitte und 0,45 mm oder mehr an den Seiten (einige ziehen stärkere Seiten vor, Abb. 4).

Polieren Sie anschließend mit einem Stück 320er oder 360er nassem oder trockenem Silikonkarbid-Schleifpapier, das um einen runden Stab oder Dübel (Abb. 5) gewickelt ist, die Holzinnenseite, indem Sie das nasse Holz an dem Schleifpapier auf- und abreiben. Achten Sie darauf, sich nicht an den scharfen Seitenkanten zu schneiden.

3. *Façonschneiden*

Weichen Sie das ausgekehlte Holz gut ein, kerben Sie es dann in der Mitte und falten Sie es über einer Messerkante (Abb. 6). Schneiden Sie das Holz beidseitig auf 10 mm Gesamtbreite zu und verjüngen Sie anschließend den unteren Teil bogenförmig erst mit einem Messer (Abb. 8), dann mit Feile oder Sandpapier-Nagelfeile (Abb. 9, 10).

4. *Aufbinden*

Stecken Sie die Hülse⁴ auf einen Dorn. Befestigen Sie einen Haken an Werkbank oder Tisch und binden Sie daran das lose Ende eines starken, um eine kleine Spule gewundenen Nylonfadens (Abb. 11).

Falten Sie das gut eingeweichte Holz über die Spitze der Hülse, so daß der Falz in einer Linie mit der Mittellinie der breiteren Seite der ovalen Spitze der Hülse ist und alles weit genug unten auf der Hülse sitzt, so daß die Seiten des Rohres gleichmäßig luftdicht abschließen, wenn dann mit Faden umwickelt wird. Das bedarf vielleicht ein wenig des Experimentierens, aber mit der Erfahrung wird es leichter.

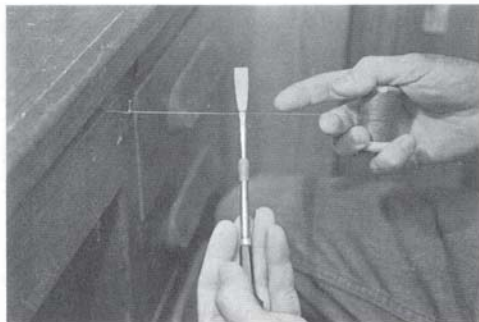


Abb. 11

Halten Sie den Dorn in der linken Hand und halten Sie das Holz mit Daumen und Zeigefinger auf der Hülse fest. Nehmen Sie die Fadenspule in die rechte Hand und schlingen Sie den Faden einmal um das Holz ca. 2 bis 3 mm tiefer als die Spitze der Hülse, halten Sie ihn fest genug, damit sich das Holz nicht verschiebt (Abb. 12). Richten Sie das Holz auf der Hülse so aus, daß die Lücke an jeder Seite des Holzes gleich ist. Drei bis vier Umwicklungen nach oben sollten die Lücke schließen und bis ans Ende der Hülse reichen. Nie über das Hülsenende hinaus wickeln, dadurch würden die Schwingungen abgewürgt, wogegen eine Windung zu wenig nichts schadet.

Dann wickeln Sie über das bereits gebundene Holz eng weiter zurück, ca. 2 cm oder mehr, wobei die letzte Wicklung mit einem Knoten (Abb. 13) abschließen soll. Achten Sie darauf, den Faden mit den Fingern der linken Hand festzuhalten, um zu verhindern, daß er sich verwickelt, während Sie den Knoten fixieren. Schneiden Sie den Faden ab und versiegeln Sie die ganze Umwicklung mit Nagellack und lassen diesen trocknen. Anschließend legen Sie ca. 4–5 mm oberhalb der Garnumwicklung eine doppelte Schlinge aus 0,35–0,40 mm starkem Messingdraht eng um die Rohrblätter, um sie zusätzlich zu fixieren. Damit können Sie auch die Rohröffnung beeinflussen.

5. *Schaben des Rohres*

Weichen Sie das Rohr 10–15 Minuten ein, dann schaben Sie ca. 15 mm der Holzschale am oberen Ende ab (Abb. 14) und schneiden die Rohrspitze auf (Abb. 15). Die Holzfläche sollte 27 mm lang bleiben, ½ mm länger als die endgültige Lamellenlänge für die Denner-Oboe beträgt. Schieben Sie

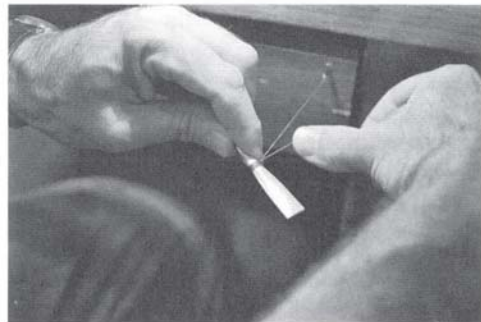


Abb. 12

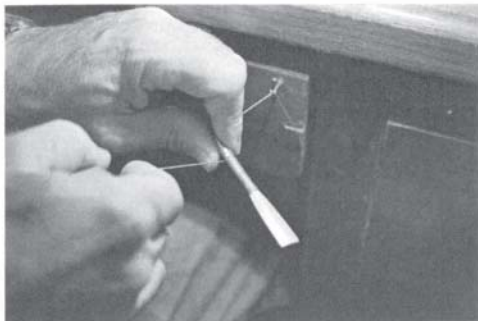


Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15

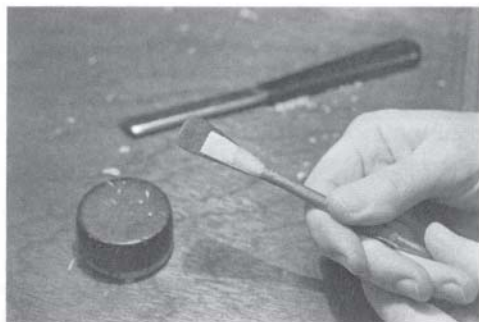
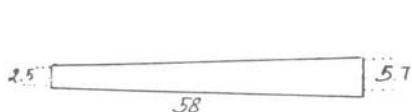
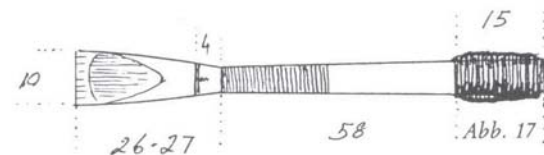


Abb. 16



die Zunge zwischen die Rohrblätter und schaben Sie das Holz am Rohrende dünner, bis es anzusprechen beginnt, wenn Sie es zwischen die Lippen gepreßt anblasen. Schaben Sie dann weiter auf 17–18 mm Bahnlänge, dann weiter an der Spitze.

Blasen Sie das Rohr zur Kontrolle des öfteren an und schaben Sie solange, bis das Rohr frei kräht. Zuletzt schneiden Sie die äußerste Kante der Spitze ab und schaben hier noch einmal mäßig nach. Damit ist das Rohr fertig geschabt (Abb. 16).

Ich schabe das Rohr gewöhnlich wie in der Zeichnung Abb. 17: Die Spitze im Bogen dünner, die Bahn U-förmig mit einem Rückgrat und die Seiten etwas dünner zur Spitze hin. So ergibt sich der beste Ton und die beste Ansprache.

Ergänzend zu den vorstehenden Ausführungen von Vas Dias wird für experimentierfreudige Oboisten der ausführliche Abschnitt „Hülsen“ in B. Haynes' oben erwähntem Aufsatz interessant

Es gibt jedoch viele verschiedene Arten, ein Rohr zu schaben, und viele sind gut. Ein guter Lehrer kann eine große Hilfe sein, aber haben Sie keine Angst, selbst zu experimentieren. Die gewonnene Erfahrung kann sehr lohnend sein.

Die Art der Rohrherstellung wird sehr vom individuellen Ansatz beeinflusst und variiert dadurch in gewissem Ausmaß. Auf der Barock-Oboe sollte man jedenfalls viel entspannter blasen als auf der modernen.

Um gute Rohre zu fertigen, sollte man häufig während des Schabens die Ansprache des Rohres kontrollieren, um so ein Gefühl für die Beeinflussung durch diesen Vorgang zu entwickeln.

Deutsch von Christian Schneider

sein: Neben detaillierten Erläuterungen der Herstellungsweise von Hülsen erörtert Haynes eine Reihe interessanter Beobachtungen und Erfahrungen bezüglich der Länge, des Durchmessers und

Konus-Verlaufes der Hülse und ihren Einflüssen auf die Stimmung besonders der tiefen und hohen Töne sowie auf das bei Barock-Oboen so leicht entstehende „Quieken“ einzelner Töne.

Zur Ermittlung des zum Instrument passenden Hülsentyps rät Haynes, mehrere moderne unbekorkte Oboenhülsen aufeinanderzustecken, die von einer abgeschnittenen Oboe-d'amore-Hülse ergänzt werden. Haynes erwähnt die Möglichkeit, Barock-Oboen-Rohre mit ausgehobeltem Englischhorn-Holz zu fertigen, warnt jedoch vor zu großer Rohrwölbung, die aus dem engeren Durchmesser der Holzstangen resultieren.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir uns auch mit TIBIA dem Aufruf anschließen, den Bruce Haynes zusammen mit Hansjürg Lange in GSJ XXX (1977) veröffentlicht hat unter dem Titel „The importance of original double reeds today – A register of early reeds“. Nach einer Einleitung

über die Wichtigkeit der leider meist verlorengegangenen Rohre und S-Bögen historischer Rohrblattinstrumente und Bemerkungen über die überraschende Erfahrung, die die beiden Autoren beim Restaurieren solcher Instrumente gemacht haben, teilen sie in diesem Aufruf für ein größeres Publikum, Spieler, Restauratoren und Musikhistoriker mit, daß sie zur gegenseitigen Kommunikation ein Register führen wollen über überlieferte Rohre und S-Bögen und über Ergebnisse von Prüfungen und Messungen. Sie haben dafür einen Fragebogen entworfen und bitten alle, die Informationen zu diesem Thema haben, sich an die unten angegebene Adresse zu wenden. Die beiden Unterzeichner sind ihrerseits bereit, auf Anfrage zu diesem Thema zu antworten.

Die Adresse: Bruce Haynes, Koninklijk Conservatorium, Korte Beestenmarkt 7, Den Haag/Holland.

Soeben erschienen

Jetzt in deutscher Sprache

DAVID MUNROW

Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance

Aus dem Englischen von Edith und Wolfgang Ruf

152 S. 23 × 30 cm in vierfarbigem Kunstdruckumschlag, mit ca. 270 Abbildungen, Notenbeispielen und Tabellen. Ed.-Nr. 4017 (ISBN 3-87549-012-6), geb. DM 52,-

Ein Kompendium für alle Freunde alter Musik und früher Musikinstrumente, das die mühevollere Suche nach weit verstreutem Quellenmaterial erspart und somit schnelle und zuverlässige Information ermöglicht. Der vorliegende Text ist auf offensichtliche Irrtümer und Mißverständnisse des Originals hin durchgesehen, Literaturhinweise sind, wo erforderlich, auf den neuesten Stand gebracht.

MOECK

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · 3100 CELLE

René Clemencic

im Gespräch mit unserem Mitarbeiter
Ernst Kubitschek

René Clemencic zählt zu den profiliertesten Blockflötisten unserer Tage. Daneben leitet er ein Ensemble, von dessen Kompetenz für mittelalterliche Musik zahlreiche preisgekrönte Platteneinspielungen zeugen. René Clemencic kann man vielleicht als Typ des mittelalterlichen Musikerideals ansehen: Als promovierter Philosoph würde er wahrscheinlich nicht der hierarchisch tiefsten Gruppe der Spielleute zugezählt worden sein, sondern er hätte sicherlich seinen Platz bei den „Theoretici“ gefunden, denen das Wissen zugetraut wurde, das Wesentliche hinter den musikalischen Erscheinungsformen zu erkennen und zu beurteilen. Doch nicht im Mittelalter allein erschöpfen sich seine Aktivitäten: ein wichtiger Akzent seiner Arbeit liegt in letzter Zeit auch bei der szenischen Darstellung barocker Opern.

Herr Clemencic, wie sind Sie zur Musik gekommen?

Ich glaube, es war in der dritten Klasse des Gymnasiums. Ich hatte schon einige Jahre Klavierunterricht und übte so vor mich hin. Da lud mich eines Tags ein Schulkollege ein, mit ihm zu musizieren. Ich verstand zunächst gar nicht, was er eigentlich wollte – ich hatte ja noch nie mit jemandem Kammermusik gemacht. Aber schließlich machten wir doch einen Nachmittag lang Musik zusammen: mein Freund spielte Blockflöte und ich Klavier. So bekam ich Lust, sein Instrument auch zu spielen. Längere Zeit später – ich hatte mich schon mit einem Großteil des Blockflötenrepertoires aus dem 18. Jahrhundert bekannt gemacht – suchte ich einen Lehrer und fand ihn in Hans Ulrich Staeps, der damals am Wiener Konservatorium unterrichtete. Es war doch ziemlich bald nach Ende des 2. Weltkrieges gar nicht so leicht, einen Blockflötenlehrer zu finden, das Instrument hatte ja bei weitem noch nicht die Stellung von heutzutage. Später arbeitete ich noch in Belgien mit Johannes Collette und in Berlin mit Linde Höffer von Winterfeld, Hans-Peter Schmitz und seinem leider früh verstorbenen Schüler Nitschke. Dazwischen war ich immer wieder in Wien; wir haben da um Staeps herum viel Musik gemacht.

Wir sind jetzt schon mitten in Ihrem Musikstudium. In diese Jahre fällt doch die Gründung Ihres Ensembles „Musica Antiqua“?

Ja, das war dann etwas später. Dieses Ensemble entstand Ende der fünfziger Jahre. Es umfasste hauptsächlich Bläser. So hatten wir einen ständigen Posaunenchor mit kopierten Renaissance-Instrumenten, wir machten Versuche mit Zink und Pommer und bildeten wohl ziemlich erstmalig ein Krummhornkonsort. Wir widmeten uns hauptsächlich der Renaissancemusik, die wir mit wenigen Sängern und Instrumenten ausführten. Diese Besetzungsart, die, nach den Quellen zu schließen, der Gepflogenheit der Entstehungszeit entsprach, war damals zumindest für Wien noch sehr unbekannt. Noch heute hört man ja diese Musik mit viel zu großen Chören a cappella.



Sie haben an der Universität den Dr. phil. erworben. Haben Sie Musikwissenschaft studiert?

Ja, aber nur im Nebenfach; mein Hauptfach war Philosophie, und ich habe über den französischen Ontologen Louis Lavelle dissertiert.

Hat Ihnen die Beschäftigung mit der Philosophie für Ihr Musizieren geholfen?

Doch, sicherlich. Gerade das Musizieren alter Musik kann – fast möchte ich sagen – zu einer „Weltanschauung“ ausarten; der Musiker wird dann nur allzu leicht Gefangener seiner eigenen doktrinären Anschauungen. Hierzu trägt wahrscheinlich auch die Arbeit so mancher Musikwissenschaftler bei, die mit beachtlicher Naivität Dinge behaupten, die zu wissen uns heute ganz einfach nicht möglich ist und deren logische Begründung sie natürlich auch schuldig bleiben. Dazu gehört nun einmal leider gerade ein großer Teil dessen, was sich über das Musizieren konkret sagen läßt. Diesen Widerspruch zu durchschauen und ihn, wie ich hoffe, auch zu vermeiden, um mich so für viele Möglichkeiten offen zu halten und die subjektiv am besten befundene zu verwirklichen – diesen Weg versucht zu haben, verdanke ich vielleicht der Beschäftigung mit der Philosophie.

Wir sprachen vorhin über die Gründung Ihres Ensembles. Besteht dieses Ensemble noch immer?

Im Grunde genommen, ja. Viele Musiker haben seit damals natürlich gewechselt, und aus verschiedenen Gründen änderte sich der Ensemblename von „Musica Antiqua“ auf „Clemencic Consort“. Eine große Liebe von mir ist nach wie vor die Musik der Niederländer – vielleicht überhaupt die großartigste Musik des Abendlandes. Leider ist das Publikumsinteresse an dieser Epoche relativ gering. In den letzten Jahren bezogen wir zunehmend die einstimmige Musik des Mittelalters in unser Repertoire ein. Für die Interpretation dieser Musik haben mir sehr die volkstümlichen Sänger in Ungarn und Südfrankreich, aber auch im Nahen Osten geholfen, die ich auf meinen Reisen gehört habe. Wie viele Bücher sind über diese musikalischen Formen geschrieben worden! Tatsächlich läßt sich diese Musik mit klassisch geschulten Sängern praktisch nicht wiedergeben – während ich sie mit einem französischen Laiensänger, der letztes Jahr zu mir in einen Kursus kam, nach wenigen Stunden aus den Manuskripten sang.

In welcher Form leiten Sie Ihr Ensemble?

Meine Arbeit beginnt mit der Zusammenstellung des Programms – eine unerhört fesselnde und in

gewissem Sinne auch schöpferische Tätigkeit. Ich nehme des weiteren die Einrichtung der Werke für das Ensemble vor. Die Musik jener Zeit läßt dem Interpreten gewisse Freiheiten in der Besetzung. Hier muß man in die Musik hineinhorchen, ihren Charakter – später würde man „Affekt“ sagen – zu finden versuchen, und diesem dient dann das endgültige klangliche Gewand. Für Musik des 15. Jahrhunderts können so zu einer Grundbesetzung von Zink, drei Posaunen und Orgel verschiedenes Schlagwerk und eventuell für zartere Farben Streich- und Zupfinstrumente treten. Ist so das eigentliche Ensemblematerial hergestellt, das sich sowohl auf gute Neuausgaben als auch auf die wichtigsten Quellen stützt, leite ich die Probenarbeit, wobei ich entweder selbst mitspiele oder möglichst zurückhaltend dirigiere. Für die mittelalterliche Monodie verwende ich gerne Instrumente aus europäischen Randgebieten und dem arabischen Raum. Bei dieser Musik haben die einzelnen Musiker oft viel improvisatorische Freiheit.

Im Rahmen dieser Musik steht Ihr Instrument, die Blockflöte, ja eher im Hintergrund. Machen Sie auch Konzerte mit Blockflöte?

Natürlich, diese Art macht sogar einen Großteil meines Konzertierens aus. Regelmäßig spiele ich mit Cembalo oder Laute zusammen. Zu derartigen Konzerten nehme ich gerne einen Sänger dazu. Ich finde, daß die barocken vokalen Kleinformen – in der Romantik würde man Lieder oder auch Chansons dazu sagen – viel zu wenig gepflegt werden, zumal sie zum Verständnis der Instrumentalmusik Wesentliches beitragen können. Größer besetzte barocke Kammermusik spiele ich gelegentlich mit Streichern meines Ensembles. In den letzten Jahren konzertierte ich mit dem Geiger Alberto Lysi und dessen Kammerorchester. Ich war auch wiederholt in Gstaad eingeladen, wo ich mit Yehudi Menuhin zusammen musizierte. Auch ganz alleine, ohne jede Begleitung, spiele ich öfter. Erst kürzlich hatte ich in Berlin in der Gedächtniskirche ein derartiges Konzert.

Welche Musik spielen Sie hier?

Schwerpunkte des Programms sind mittelalterliche Stücke wie Tänze oder Cantigas, natürlich der unerschöpfliche Jacob van Eyck, Telemanns Solophantasia sowie Avantgarde.

Pflegen Sie mit Ihrem Ensemble auch Barockmusik?

Ja; eine Gattung, die mir hier besonders wichtig ist und der ich mich in den nächsten Jahren noch stärker widmen werde, ist die venezianische Oper der Jahrzehnte um 1700. In den letzten Jahren führten wir Werke von Vivaldi, etwa seine „Judita triumphans“ auf. Bei der italienischen Oper, und vielleicht gerade bei Werken des 17. und 18. Jahrhunderts, ist es die Übereinstimmung von Sprache, Musik und Gestik, was mich so fasziniert. Diese Opern *muß* man auf der Bühne machen – mit Kostümen und Szenerie. Der im 19. Jahrhundert geprägte Begriff des Gesamtkunstwerkes ist auch auf die frühe Oper anwendbar.

Müssen Sie auch diese Musik bearbeiten?

Vivaldi hat seine Opern schon ziemlich genau aufgezeichnet. Meister, die eine oder zwei Generationen älter sind, begnügen sich zumeist mit einer Partitur, die nur Singstimmen und Generalbaß enthält und der gelegentlich begleitende Instrumentalstimmen hinzugefügt werden sollen. Wir haben etliche derartige Opern aufgeführt, deren Komponisten in Wien gelebt haben. Der Wiener Hof war Ende des 17. Jahrhunderts ja ganz nach Italien ausgerichtet – Italienisch war zeitweise die inoffizielle Hofsprache. Einige Kaiser waren selbst hervorragende Musiker, und von Leopold I. kennt man einige dramatische Werke, von denen wir eines herausgebracht haben.

Bei so engagierter Beschäftigung mit alter Musik – Schwerpunkte Ihrer Tätigkeit fanden wir bei der einstimmigen Musik des Mittelalters, bei der Polyphonie der Niederländer und schließlich bei der barocken Oper – finden Sie auch Zeit, sich mit der zeitgenössischen Musik auseinanderzusetzen?

Auf der Blockflöte pflege ich natürlich auch das Repertoire der Avantgarde, die ja geholfen hat, die technischen Möglichkeiten auf diesem Instrument wesentlich zu erweitern. Über meine Beschäftigung mit der Philosophie, vor allem mit mystisch-meditativen Richtungen, kam es dazu, daß ich gelegentlich musikalische Ideen aufzeichnete.

Sie komponieren also?

Ja doch, wollen wir bei diesem Ausdruck bleiben.

Wahrscheinlich steht die Blockflöte im Mittelpunkt Ihres Schaffens?

Eigentlich nicht; wohl verwende ich sie gerne, aber zumeist zusammen mit anderen Instrumenten. Ich sagte schon, daß ich über die Philosophie zum Komponieren gekommen bin. So haben meine Werke gedankliche Themen, die ich versuche in Klänge zu fassen. Dazu verwende ich teils verbale Anweisungen oder graphische Zeichen, aber, wo dies nützlich ist, auch die herkömmliche Notation.

Verwenden Sie Elektronik?

Nein, ich gebrauche traditionelle Instrumente mit einer, vielleicht könnte man sagen, erweiterten Spielweise. Mich interessiert nur der vom Menschen spontan geformte Ton.

Unterrichten Sie auch?

Ich hatte früher an der Wiener Musikhochschule eine Blockflötenklasse, doch war mir die Arbeit mit dem Ensemble und mein eigenes Musizieren auf die Dauer wichtiger. Jetzt bin ich nur bei Sommerkursen als Lehrer tätig, etwa in St. Hubert in Belgien und bei den Darmstädter Ferienkursen.

Haben Sie außer Musik noch Hobbies?

Ich umgebe mich gerne mit schönen Gegenständen. Sehen Sie sich doch den Buddha an, regt er nicht zum Nachdenken an? An Kunstgegenständen liebe ich besonders Skulpturen aus allen Epochen sowie Dinge im strengen Wiener Jugendstil. Was ich sammle, sind alte Bücher vor allem über die Themenkreise Emblemata, Allegorien und Symbole; ja, und noch Karten- und Brettspiele.

Spielen Sie auch damit?

Ja, ich spiele sehr gerne – doch bleibt mir dafür kaum Zeit. Doch ist nicht das Leben selbst ein Spiel besonderer Art?

Otto Steinkopf †

Der Nestor der Wiederbelebung historischer Holzblasinstrumente verstarb fünfundsiebzigjährig am 17. Februar 1980 in Celle

Alte Musik auch auf originalen Instrumenten zu spielen, geht auslösend hauptsächlich auf Arnold Dolmetsch (1858–1940) zurück, auf den sich die heutigen Blockflöten-, Gampen- und Cembalobauer fast in „Stämmen“ zurückführen lassen. Erst nach 1950 wagte sich dann einer an die reichhaltige Palette historischer Holzblasinstrumente, wie sie u. a. bei Michael Praetorius 1619 beschrieben sind, an die Krummhörner, Cornamusen, Kortholte, Pommern, Rankette, Zinken, Dulciane und weiter an die barocken Oboen, Fagotte, Chalumeaux u. a. m. Dieser Mann war Otto Steinkopf, und auf seine Initiative geht es zurück, daß das historische Instrumentarium mit den technisch schwer zu rekonstruierenden Holzblasinstrumenten komplettiert werden konnte und so fast vollständig wieder zur Verfügung steht. Wie Arnold Dolmetsch hat auch Otto Steinkopf eine Bewegung ausgelöst und Schüler im weitesten Sinne in der ganzen Welt gefunden.

Otto Steinkopf wurde am 28. Juni 1904 in Stolberg als Sohn eines Chemikers geboren. Schon in seiner Schulzeit in Halle fühlt er sich zusammen mit seinem Bruder Hans

zur Blasmusik hingezogen, und sie erlernen in bunter Reihe die wichtigsten Instrumente, gründen mit Altersgenossen Dorfkapellen (wofür die Mutter Anzüge schneidert) und spielen an Wochenenden aushilfsweise auch in Stadtpfeifen und Lehrlingskapellen mit. Aus dieser Zeit hat Otto Steinkopf an langen Abenden immer wieder die lustigsten Geschichten zum besten gegeben. Nach dem Abitur in Magdeburg 1922 besteht der Vater allerdings darauf, daß Sohn Otto einen ordentlichen Beruf erlernt, und schickt ihn nach einem Praktikum im Bergwerk auf die Bergakademie nach Clausthal, die er aber nach einigen Semestern wieder verläßt, nicht ohne dort zumindest eine Bergmannskapelle hinterlassen zu haben. Wir finden ihn dann in Berlin am Sternschen Konservatorium und bei Curt Sachs im musikwissenschaftlichen Seminar. Dann heiratet er, bricht sein Studium ab und läßt sich als Musiker im wahrsten Sinne des Wortes den Wind um die Nase wehen. Er macht Tanz- und Unterhaltungsmusik in Bädern etc. und ist jahrelang auch mit Bernhard Ettés Show-Orchester unterwegs. Aus dieser Zeit stammt auch seine beachtliche Fertigkeit im Saxophonspiel. Ab 1934 wird er dann seßhafter als Fagottist im Opernorchester Guben und danach in Kiel.

1937 holt ihn das Leipziger Gewandhausorchester, aus dem er 1940 zum Militärdienst eingezogen wird. Doch schon 1943 reklamiert ihn Hans von Benda für Auslandsreisen mit seinem Berliner Kammerorchester, dessen Leiter er 1945 auch kurzfristig gewesen ist. 1945 bis 1947 ist er Mitglied der Berliner Philharmonie, eine „Lebensstellung“, die er – für viele unverständlich – regelrecht kündigt, um in sein väterliches Haus in Wernigerode zu ziehen und den Posten des städtischen Musikdirektors zu übernehmen. 1950 ist er wieder in Westberlin.

Die Tatsache, daß er Zeit seines Lebens ein musikalischer Bastler aus Neigung ist und allen Instrumentenphänomenen auch immer akustisch auf den Grund geht (er ist auch mit erbetenen und unerbetenen (!) Ratschlägen hinsichtlich Griffen und Ansatz gegenüber Kollegen nie kleinlich gewesen), bringt ihn mit Alfred Berner zusammen, dem damaligen Leiter der Berliner Instrumentensammlung, der ihn beauftragt, die dortigen Holzblasinstrumente wieder spielbar zu machen. Das war das auslösende Moment für seine spätere Tätigkeit, denn nach kurzer Zeit beginnt er auch, die dortigen Instrumente zu kopieren. Hierzu möge sich der Leser des Interviews von Nikolaus Delius in TIBIA 3/77 erinnern.

1953 beim Schütz-Fest in Herford tritt Otto Steinkopf dann zum erstenmal öffentlich mit einem von ihm



Privatfoto

Otto Steinkopf Mitte der Fünfzigerjahre . . .



... und mehr als 10 Jahre später mit Mitarbeitern in der im Hause Moeck für sein Studioprogramm eingerichteten Werkstatt

gebauten Krummhornquartett auf, wozu er seine unzertrennlichen Kollegen Fest, Göldner und Tuchtenhagen einspannte. 1954 holt ihn die Cappella Coloniensis, deren Holzblasinstrumentenbauer „von Haus aus“ er wird und die er auf ihren vielen Reisen im In- und Ausland begleitet. Da dies alles keine full-time-jobs sind, ist er von 1952–1962 Fagottist im Berliner Radio-Symphonie-Orchester und Dozent für Saxophon an der Berliner Musikhochschule, wie er lange Jahre auch ein gefragter symphonischer Saxophonist war, den man sich auslieh für Ravels „Bolero“, Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ u. a.

1955 richtet sich Otto Steinkopf in Berlin eine richtige Werkstatt ein, an deren Nostalgie sich damalige Besucher immer noch gern erinnern. Er war unermüdlich im Entwerfen von Nachkonstruktionen und im Erproben technischer Verfahren, wie man z. B. Krummhörner biegt, komplizierte Räumwerkzeuge herstellt u. a. m. Eine besondere Entwicklung ist 1960 seine barocke Trompete mit Überblaslöchern. Daß die Berliner Werkstatt nicht auf ihre Kosten kam, lag nicht nur an den vielen Konzertreisen des „Meisters“, sondern auch in der Natur der Sache, die ihn in jedem Fall mehr interessierte als ökonomische Dinge (einen großen Teil seiner Konzorthonorare gab er immer „dazu“). Aus seiner Werkstatt

stammt übrigens auch Günter Körber, sein jahrelanger hauptamtlicher Gehilfe.

1964 brachte Otto Steinkopf sein Werk mit all seinen Ideen in den Moeck Verlag ein, um sich ungestörter den Instrumenten selbst widmen zu können. Daß wir damals seinem Antrag zugestimmt haben, war eigentlich von vornherein mehr die Freude an der Sache als (bis heute) irgendwelche kommerzielle Erwartung. Diese Abteilung unseres Unternehmens ist darüber hinaus auch geradezu ideal für die Lehrlingsausbildung. Und Otto Steinkopf hatte ein universales akustisches Wissen.

Die Zusammenarbeit mit ihm war immer Erlebnis und Anregung. Er war von seiner Sache besessen, in der ihm jeder Zeitbegriff, ob morgens früh oder abends spät, fremd war. 1970 zog er sich dann 66jährig allmählich zurück, blieb aber besonders für die Lehrlinge weiterhin zur Verfügung. Sein seit langen Jahren geplantes Akustik-Buch ist leider unvollendet geblieben.

Man begegnet nicht vielen Menschen in seinem Leben, die so interessant sind, wie es Otto Steinkopf gewesen ist, und die eine solche Ausstrahlung haben, mit der sie andere bereichern und zum „Weiterspinnen“ motivieren. Ein liebenswerter Gefährte im beruflichen Alltag des Moeck Verlages ist von uns gegangen.

Hermann Moeck

Neues von der Trossinger Bundesakademie

Am 22. und 23. Februar hat die diesjährige Mitgliederversammlung des Trägervereins Bundesakademie stattgefunden. Im Bericht über den Verlauf des Jahres 1979, erstattet vom Direktor der Akademie, Dr. Hans-Walter Berg, wurde deutlich, welches Ausmaß von Ausbildungsarbeit von dem Institut geleistet wird. Musikernachwuchs unter 18 Jahren ist nur noch selten unter den Lehrgangsteilnehmern zu finden; es sind in der Hauptsache Damen und Herren über Fünfundzwanzig, die im Nebenberuf Führungsaufgaben in der Laienmusikpflege übernehmen wollen und, um sich eine entsprechende Qualifikation zu erwerben, an den an Zahl zunehmenden berufsbegleitenden Lehrgängen teilnehmen. Verstärkt werden soll in Zukunft die musikalische Fortbildung von Mitarbeitern der Behinderteneinrichtungen in Konsequenz der wachsenden Bedeutung der Musiktherapie. Etwa ein Viertel der Kapazität des Instituts war ausgelastet durch Fortbildungsveranstaltungen für Lehrer an Musikschulen.

Was die Kosten anbetrifft, so stellt sich der Teilnehmertag auf DM 104,-, ein Betrag, der wesentlich niedriger liegt als bei vergleichbaren Einrichtungen. Zu beklagen ist die personelle Unterbesetzung im Wirtschafts- und Verwaltungsbereich und in der neu einzurichtenden Bibliothek, die derzeit 2000 Fachbücher, 16000 Titel Musikalien, 38 abonnierte Zeitschriften sowie zahlreiche

unveröffentlichte Manuskripte, ferner Schallplatten, Tonbänder, Videobänder und Filme im Gesamtwert von einer Viertelmillion Mark enthält.

Die Bibliothek soll in einem Erweiterungsbau untergebracht werden, der den Abschluß des ersten Bauabschnitts bildet und anlässlich der Mitgliederversammlung seiner Bestimmung übergeben wurde. Er umfaßt auch zusätzliche Unterrichtsräume, Magazine, eine Mediothek und Appartements für Gastdozenten – rund 300 werden pro Jahr für die verschiedenen Lehrgänge von der Bundesakademie engagiert. *bmj*

Erste Frankfurter Musikmesse

Nach außen nichts Neues, doch Frontverschiebungen zeichnen sich ab

Die Marktlage ist auf dem Instrumentalsektor seit einiger Zeit gekennzeichnet durch den Einfluß sogenannter Billigimporte aus Fernost, zu denen inzwischen auch diejenigen aus den Staatshandelsländern gerechnet werden können. Hierbei geht es um Instrumente für geringe Ansprüche, gegen die die deutschen Herstellerverbände schon vor Jahren ein konzertiertes Vorgehen mittels der Auslobung des deutschen Qualitätsgedankens proklamierten, jedoch ohne durchschlagenden Erfolg. Inzwischen werden sich die Unternehmen mehr und mehr der

Die Portativ-Orgel

zur Unterstützung der Sänger und des Instrumentalchores,
zur Freude des Musikers und Instrumentenbauers,
zur Vermittlung des traditionellen Orgel-Klanges



Disposition:

2-Fuß-Register Mittel c bis c''

25 Prinzipal-Pfeifen offen aus
reinem Zinn oder Eiche gedackt

Gewicht ca. 10 kg, Höhe ca. 70 cm,
Länge ca. 45 cm, Tiefe ca. 25 cm
Auch als Bausatz lieferbar.

Historische Tasteninstrumente:

B. Schliephake-Heilmann

Bensberg, Hubertushöhe 4

D-5060 Bergisch-Gladbach 1

DAS SAGEN INTERNATIONALE ANERKANNTE SOLISTEN ÜBER DIE TAKUMI-FLÖTE:

Takumi-Flöte hat mich
sehr begeistert. Hervorragende
Ansprache in allen Lagen und gute
Intonation. Ihr Klang ist
sehr brillant. Vielen Dank!

Tokio, 26.10.1979 Karlheinz Zoller

To Takumi Flute Co.
with all my congratulations
for the real beautiful achievement
they did for their instrument!
With my very best wishes
Koko (leaf)
21 Sep 1979

Takumi ist eine von 92 Instrumenten-
Marken, die das Musikland Hopf
repräsentiert.

Sie finden bei uns auf 7.000 m² Lager-
und Ausstellungsfläche neben eingeführ-
ten deutschen Marken die neuesten
Musikerzeugnisse des europäischen Aus-
landes und aus Übersee. Das Angebots-
spektrum reicht von Mundharmonika
und Blockflöte für die Hausmusik bis
Oboe, Horn und Konzertflügel. Sie

können jeweils unter mehreren Instru-
menten einer Qualitäts- und Preisklasse
wählen. Und jedes Instrument in den
Musikland-Teststudios ausprobieren.

Sie erwerben das Instrument Ihrer
Wahl mit der Musikland-Kaufkarte, die
Sie bei Ihrem Musikfachhändler
bekommen.

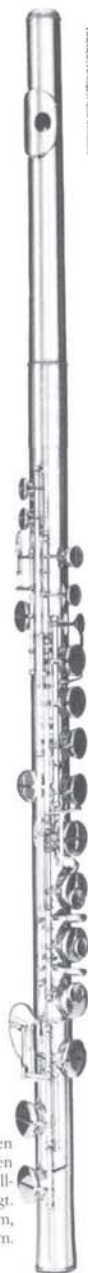
„Takumi-Flöte hat mich
sehr begeistert. Hervor-
ragende Ansprache in
allen Lagen und gute
Intonation. Ihr Klang
ist sehr brillant.
Vielen Dank!
Tokio, den 26.10.1979
Karlheinz Zoeller“



„Ich gratuliere zu Ihren
ausgezeichneten
Instrumenten.
Mit den besten
Wünschen!
Jean-Pierre Rampal
21. September 1979“



Alle Takumi-Flöten
sind aus nahtlosen
Neusilber- oder Voll-
silber-Rohren gefertigt.
Wandstärke 0,36 mm,
bei Goldflöten 0,35 mm.



MUSIKLAND

Die Einkaufszentrale mit dem internationalen Musikinstrumenten-Angebot
Willy Hopf GmbH & Co. Musikland KG, Hasengartenstr. 36, 6200 Wiesbaden, Tel. (0 6121) 7 30 91

Meisterwerkstätten
für Musikinstrumente 

Gefahr bewußt und ziehen – zumindest auf dem Sektor Blasinstrumente – zum Teil eine Niedrigpreis-Linie auf, doch . . . wiederum nicht ohne Gegenherausforderung.

Folgendes Szenario drängt sich auf: Während einheimische Produzenten und Vertriebe mehr und mehr Preisschläger ins Angebot nehmen, heben ausländische Firmen ihren Standard im gleichen Maße an. So schwört mancher Billigstrategie inzwischen seinem Image ab und brandmarkt es selbst als Jugendsünde. Er bezieht halbverarbeitete Einzelteile von unseren Betrieben, läßt sich das technische Know-how für die Montage von einem anderen Industrieland liefern und stellt so eine neue Qualitätslinie auf die Beine. Umgekehrt lassen unsere Werkstätten, wie Branchenkenner vermuten, billiges vorgefertigtes Basismaterial aus eben diesen Ländern kommen und ziehen damit ebenfalls eine neue Linie auf – schon sind die Fronten vertauscht.

Die Kunst, in gerade entdeckte Marktlücken sofort einzuhaken, wird offenbar von Herstellern aller Nationen gleichermaßen beherrscht. Als die amerikanischen Saxophonisten dem neuen Selmer-„Maxim“ keinen rechten Geschmack abgewannen, war sofort Julius Keilwerth mit seinem „Toneking Spezial“ zur Stelle. Keilwerth präsentierte sich übrigens in Frankfurt als vehemente Kritiker der ersten deutschsprachigen Monographie über „Die Saxophone“ (vgl. TIBIA 1/80, S. 50 f.). Er wirft den Autoren vor, teilweise schlecht recherchiert zu haben und Fehlinformationen aufgefressen zu sein.

Im vergangenen Jahr habe ich mich in dieser Zeitschrift einigermaßen ironisch über die bedächtigen Fortschritte der Entwicklungsabteilung von Nova Reed geäußert, die jedesmal ein Jahr braucht, um das Prinzip ihres Quick-Release-Saxophonständers auf eine kombinierte Haltevorrichtung, z. B. für Alt- und Tenorsax, zu übertragen. Ich muß mich korrigieren, denn in Wirklichkeit braucht Nova Reed weitaus länger. Die für diese Messe angekündigte Kombination für Baritonsax konnte nicht rechtzeitig fertig werden und wird daher erst im nächsten Jahr vorgestellt. Immerhin gibt es dafür eine Begründung: der Ständer soll sich für *jedes* Fabrikat eignen und muß erst mit allen erdenklichen Marken durchgetestet werden.

Man kann dies als Symptom dafür werten, daß die meisten Hersteller inzwischen mit dem überschaubaren Horizont noch denkbarer Veränderungen und Neuerungen auf dem Blassektor hauszuhalten begonnen haben. Bei manchen Ausstellern dient schon seit Jahren nicht die jeweilige Messeneuheit, sondern das monströseste oder sonstwie auffälligste Erzeugnis aus dem Produktionsprogramm als Blickfang und Aushängeschild; sei es das Kontrabaßsaxophon bei Schreiber/Buffer, der Blockflöten-Subbaß bei Roessler, der (allerdings neue) „große Bock“ bei Reichmann und anderen oder das Serpent bei Hünnerbein.

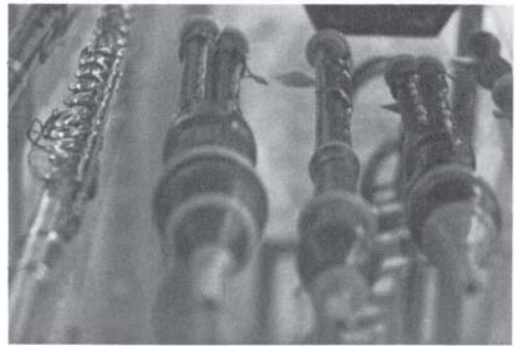


Foto: Kleppel

Raritäten beim Musikantiquar B. v. Hünnerbein: links eine Vollsilberflöte mit H-Fuß, Voll-Boehm-System, aus dem Jahre 1862. Von Claire Godfroy Ainé für die Weltausstellung in London gebaut und im dortigen Katalog verzeichnet. – Mitte: einige Doppelflageoletten, ca. 1820.

Neben Nova Reed ist Vandoren der zweite wichtige Zubehörlieferant und in diesem Jahr erst zum drittenmal im Ausstellerverzeichnis vertreten. Nach ihren eigenen Angaben brauchen die Vandorens die Messe nicht; man kennt sie sowieso. Sie haben sich aus purer Loyalität zu ihren Kunden an der Messe beteiligt, bringen aber von Jahr zu Jahr mehr Erstvorstellungen mit, und das will für diesen begrenzten Sektor schon etwas heißen. Bewußt ohne Neuheiten präsentierte sich dagegen im vergangenen Jahr der französische Klarinettenhersteller Leblanc, denn das Sortiment war nun in allen Teilen vollendet und letztgültig. Aber das galt wohl nur für das vergangene Jahr; in diesem Jahr zeigten die Schwesterfirmen Leblanc/Noblet drei Novitäten.

Beginnen wir nun mit einem kurzen Überblick über die einzelnen Instrumentengattungen. Bei den Blockflöten lassen sich zwei gegenläufige Besonderheiten feststellen: Es wird weiter mit Kunststoff experimentiert. Zamir bietet jetzt Kombinationen aus Plastik-Kopfstück und Holz-Unterstück an, gedacht für jugendliche Spieler, die ein unverwüstliches Gerät brauchen und denen trotzdem ein wie immer auch zu definierendes „Holzgefühl“ vermittelt werden soll. Was auf der anderen Seite die Edelhölzer betrifft, so war in letzter Zeit öfter zu lesen, daß Ebenholz zur Neige geht. Vielleicht als Reaktion auf diese Nachricht werden prompt von vielen Produzenten vermehrt Ebenholz-Ausführungen neu oder wieder ins Programm aufgenommen. Dies gilt nicht nur für Blockflöten.

Die hervorstechendste Weiterentwicklung bei den Querflöten ist die des Preises beim Herstellungsmaterial Vollsilber. Vollsilberflöten werden nur noch nach Tageskursen notiert, zur Zeit um DM 3500,-. Ansonsten scheint die Einführung einer neuen Mensur bevorzuste-



Foto: Kleppel

Blickfang bei Schreiber/ Buffet - Crampon: Kontrabaß-Saxophon von 1927.

hen, die sogenannte Cooper-Scale. Sonderentwicklungen gab es bei Mollenhauer und bei Prof. Orsi; bei ersterem eine F-Flöte mit gebogenem Kopfstück, die als kleine Serie auf Kundenanregung hin entwickelt wurde und die schon vorhandene gebogene Version in G ergänzt; bei letzterem ein Instrument für Barockmusik bis tief h mit durchgehendem Mittel-Fußstück aus Holz und versilbertem Kopfstück. Die Mechanik enthält eine alternative tief-c-Klappe neben der gis-Klappe für den linken Kleinfinger.

Die Idee der Zweiteiligkeit stand auch bei Orsis neuem Oboenmodell Pate, so daß es sich aus einem kompakten Ober- und Mittelstück und einem separaten Schallstück zusammensetzt. Zum Zubehör gehört aber auch ein zweiter Schallbecher in Liebesfuß-Ausführung mit einer dementsprechend anders gestalteten b-Klappe. Sie wird mit den typischen italienischen Modifikationen des Konservatoriums-Systems gebaut, also mit einer Daumenklappe links für tief h und dem Hebel für cis anstelle des weggefallenen h in der Schmetterlingsklappe für den linken Kleinfinger. Ihre Hauptverwendung sieht der Hersteller in der Barock- und Chormusik.

Ein seltenes Mitglied der Oboenfamilie fand sich bei Strasser Marigaux, nämlich eine Baritonoboe. Man kann dieses Instrument als französische Parallelentwicklung zum Heckelphon ansehen, das aber in einigen Merkmalen hinter diesem zurückbleibt. In den letzten Jahren wurde

es überhaupt nicht mehr gebaut, bis sich Strasser Marigaux entschloß, nach und nach die Oboenfamilie soweit zu komplettieren, bis sein Angebot alle in der geläufigen Konzertmusik notierten Instrumente umfaßt. Im vergangenen Jahr hatte SML die Musette herausgebracht, das Heckelphon soll demnächst folgen. Obwohl die Baritonoboe mit dem stolzen Preis von 12000 Francs ausgezeichnet wurde, hatte SML nach seinen eigenen Angaben bis zum Messetermin bereits 10 Stück verkauft.

Die Langzeitentwicklung bei den Saxophonen begünstigt die direct-action-keys für die untersten, am hochgebogenen Schallstück befindlichen Tonlöcher. Immer mehr Firmen stellen den Klappenmechanismus auf diese optisch zwar derb anmutende, für den Klappencluster des linken Kleinfingers jedoch enorm nützliche Vereinfachung um. Die konservendeckelgroßen Klappenverschlüsse werden so nicht mehr über mehrere Gelenke, sondern mittels derselben Achse, an der die Griffhebel sitzen, bedient.

Unter den Fagotten verdient ebenfalls die französische Sonderform, jetzt in verbesserter Ausführung von Buffet Crampon vorgelegt, Beachtung. Noch kann sich das Buffet-Basson in Frankreich halten, obwohl auch dort das Heckel an Boden gewinnt. Buffet stellt etwa 100 Stück

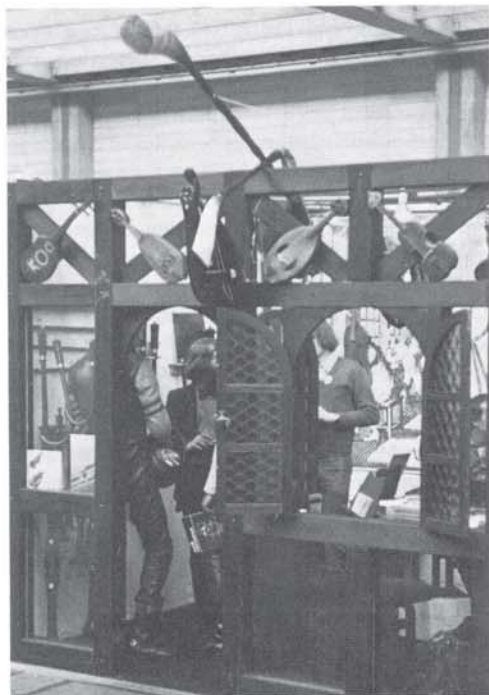


Foto: Kleppel

Gemeinschaftsstand von Kurt Reichmann u. a. Als Aushängeschild ragt oben Günter Körbers „großer Bock“ (nach Praetorius) hervor.

Ein Begriff für die Musikwelt

musik—riedel

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

Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

pro Jahr her, die preislich etwas über dem Heckel liegen. Hier kurz die Kennzeichen des neuen Buffet: Neue Bohrung für Korpus und S-Bogen, den es wahlweise in der geschwungenen und in einer gestreckten Form gibt. Die Schleifklappe (Piano-Mechanik) funktioniert jetzt nach einem neuen System mit direktem Zugriff. Für das Griffloch des linken dritten Fingers wurde eine Abdeckklappe mit sichelförmiger Öffnung („croissant“) angebracht, die die partielle Öffnung für die Töne fis, g, d, es usw. erlaubt und vor allem beim ff und pp zum Tragen kommt. Eine Resonanzklappe tritt jetzt kombiniert mit dem Hebel für die Schleifklappe des linken Kleinfingers in Aktion und korrigiert die Töne es bis fis. Weitere Korrekturklappen erhielten die Töne Gis und G. Für letzteren wurde dem Fis ein zweiter Heber für größeren Klappenanfang hinzugefügt.

Bei den Klarinetten ragt höchstens ein von G. de Peyer designedes Schülermodell heraus, wobei der Entwurf für dieses Kunststoff-Instrument die meiste Sorgfalt auf die Birne verwendet hat. Wird sie umgekehrt aufgesteckt, ergibt sich – als gewollter Effekt – eine Intonationsänderung; außerdem ist sie stark geriffelt, damit mehr Oberfläche den klimatischen Verhältnissen ausgesetzt wird und so das Kondenswasser eher verdunsten kann.

Auf dem Sektor der Metallblasinstrumente kann man zunächst, was die Besetzung ganzer Kapellen betrifft, einen von den angloamerikanischen Ländern ausgehenden Trend zu den sogenannten marching bands feststellen, der sich sprunghaft in dem Sinne fortsetzt, daß er die Länder Mitteleuropas überfliegt, um in den sozialistischen Staaten wieder Fuß zu fassen. Die marching bands haben natürlich marching instruments, und das besagt ganz einfach, daß bei ihnen die Schallabstrahlung generell nach vorne erfolgt und demgemäß die Trompetenform auch für Tuben und Hörner (mellophones etc.) überwiegt. Da ich noch keine dieser Kapellen live gehört habe, kann ich nur vermuten, daß ihr Sound besonders zackig klingt und daher von den Ostblock-Armeen, die ihrem Titel „Volksarmee“ durch häufige Paraden gerecht werden wollen, gerne aufgegriffen wird.

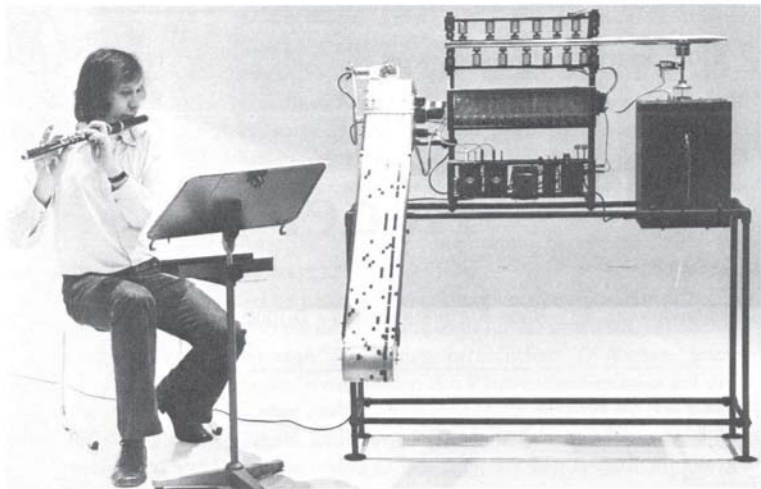
Alles in allem ergab die erste Frankfurter Musikmesse einen gelungenen Einstand. Daß allerdings kaum etwas hätte schiefgehen können, zeigte das vom Kulturdezernat der Stadt Frankfurt in Verbindung mit der Messe- und Ausstellungs-GmbH zusammengeschusterte kulturelle Rahmenprogramm. Kulturbeflissene erkannten in ihm alles andere als „das Gelbe vom Ei“; die Ausstellermannschaft jedoch nahm es – sollte man sagen: zum Wohl aller Beteiligten? – gar nicht zur Kenntnis. *Erich Kleppel*

Ein merkwürdiges Künstlerleben

*Das Projekt Theobald Boehm
im Künstlerhaus Bethanien, Berlin*

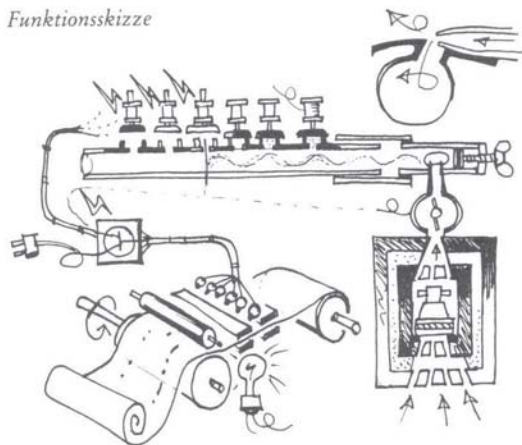
Von der Holzquerflöte zum flötenspielenden Staubsauger – „ein merkwürdiges Künstlerleben und allerhand mögliche Reaktionen darauf, Theobald Boehm“. Unter diesen eigenwilligen Titel stellte eine Projektgruppe um den Berliner Flötisten Eberhard Blum eine Multimedia-Präsentation im Künstlerhaus Bethanien vom 16. Februar bis 2. März. Das Projekt umfaßte eine Dokumentation zum Leben und Schaffen Theobald Boehms, eine Ausstellung von Collagen, Zeichnungen, Ölbildern und Skizzen von Ann Holyoke Lehmann und Verena Schirz zum Thema „Flöte“ sowie drei Konzerte mit Flötenmusik von Theobald Boehm bis Isang Yun. Ferner wurde erstmals eine flötenspielende Maschine von Martin Riches vorgeführt und in einige Konzertstücke integriert. (Laut Riches „eine typisch moderne Erfindung: sie spielt zwar nicht ganz so schön wie ein Mensch, dafür aber viel schneller und ist unermüdlich“.)

Das Vernissagen-Konzert brachte eine Etüde Boehms in der Interpretation Eberhard Blums und der Maschine im Vergleich, ferner als Uraufführung die „Transphonie“ für zwei Flöten und Tonband von Hartmut Westphal durch Johanna Kassner und Eberhard Blum, ein gut 10 Minuten dauerndes Stück, das Etüdegestik mit Bezug auf die Zeit ad absurdum führt und paradoxerweise gleichzeitig als Hommage à Theobald Boehm erscheint.



Die „Flute-Playing Machine“
von Martin Riches
und Eberhard Blum mit einer
achtklappigen Holzquerflöte
(spätes 19. Jahrhundert)

Funktionsskizze



Das Herz der Maschine ist eine dafür speziell angefertigte Altflöte mit dem Umfang einer Oktave, g bis g' – dreizehn Töne. Die Flöte ist nach dem Boehm „Schema“ gebohrt, umgezeichnet auf A = 440 Hz. Dies ermöglicht das Duospiel mit einem lebenden Partner.

Die Maschine ist programmiert durch Markierungen auf einem laufenden Band bzw. einem endlosen „Loop“. Das Band wird von fünfzehn Fotoaugen gelesen; dreizehn davon steuern die Tonklappen und das Luftventil, die zwei übrigen die Dynamik. Der Luftdruck im Leerlauf beträgt etwa 40 mm Wassersäule und ist stufenlos regelbar.

Die Maschine spielt Legato maximal zwölf Töne pro Sekunde, bei Staccato sprechen die tiefen Töne etwas langsamer an (was auch bei lebenden Flötisten vorkommt). Die Klangfarbe ist ähnlich einer Baß- oder Altflöte.

Die weiteren Konzerte zeigten den Flötenbauer Boehm auch als phantasiebegabten Komponisten (etwa in seiner „Fantasie über den Trauerwalzer von Franz Schubert“ op. 21) und Etüdenschreiber (24 Etüden op. 37 aus dem

Jahr 1863). Werke seiner Zeitgenossen (Kuhlau, Briccialdi, Drouet, Tulou, Tromlitz) widerlegten z. T. nachdrücklich das Vorurteil von zweitrangigen Gelegenheitskompositionen und demonstrierten den Reichtum an interessanter Flötenmusik im 19. Jahrhundert, das Marcel Moyse offenbar nicht zu Unrecht als „the golden age of the flute“ bezeichnet hat.

G. B.

Nichtalltägliches für Blockflöten

Die Hauptarbeitstagungen des in Darmstadt ansässigen Instituts für Neue Musik und Musikerziehung werden bei Wissenschaftlern, Studenten und Pädagogen zunehmend beliebter. Das diesjährige Generalthema „Musik im Alltag“ setzte sich auch deutlich von den zu sehr theoretisierenden und rein wissenschaftlichen Problemstellungen ab, wie sie noch vor zwanzig oder zehn Jahren an der Tagesordnung waren. Nunmehr gab es also eine Menge Information und Tips für den musikpädagogischen Alltag. Gegliedert war die sechstägige Veranstaltung in Kongress, Konzerte, Workshops und Instrumentalunterricht.

Professor Kurt Blaukopf (Wien) definierte in seinem Eröffnungsreferat zunächst den Begriff „Musik des Alltags“. Darunter verstehe er die selbstproduzierte Musik von Amateuren, Tanzmusik, Lautsprecher-Musik (wie im Kaufhaus) und die „Konsummusik“ aus dem Radio. Bemerkenswert sei, daß die „Lautsprecher-Kultur“, welche ohne intellektuelles Verständnis gehört werden könne, von professionellen Musikern aufgrund wissenschaftlicher Untersuchungen geschaffen werde. Als negative Begleiterscheinung der Musikdauerbesetzung diagnostizierte Blaukopf eine Beschränkung des Frequenzbereiches und eine Verschiebung der Dynamik. Folge sei insgesamt bei den Rezipienten eine Verschlechterung der Hörphysiologie. Psychosozial habe die

Werkstätte für historischen Instrumentenbau



Blockflöten und Traversflöten der Renaissance und Barockzeit

Gerd Melchers 7141 Erdmannhausen
Lauweinbergstraße 29 · Telefon (0 71 44) 3 75 65

Alltagsmusik eine die Realität zu verschleiernde Funktion: die Gefühle der Einsamkeit zu verdrängen.

Auch beim Eröffnungskonzert, traditionsgemäß ein Gastkonzert des Hessischen Rundfunks, war das Tagungsmotto präsent. Der französische Komponist Luc Ferrari stellte eine Tonbandmusik vor, deren konkrete

Schallereignisse in Feld, Wald und Wiesen eingefangen wurden. Im musikalischen Formverlauf gerieten die noch mit Instrumentalisten angereicherten Stücke zu gleichartig – jeweils langatmiger Auf- und Abbau von Intensität. Als fesselnder Eindruck verblieb die verblüffende Virtuosität von Jean-Pierre Drouet auf einer nordafrikanischen Handtrommel.

Bei dem ersten Dozentenkonzert sorgten vor allem Stuttgarter Komponisten und Interpreten für Uraufführungen. Das dreiköpfige „Blockflötenensemble Gerhard Braun“ (Gerhard Braun, Ute Schleich, Annette Struck) nahm sich – in Uraufführungen – *Lumen in Tenebris* von Konrad Lechner und *spiralende Aspekte* von Erhard Karkoschka vor. Der 1911 geborene Lechner ließ in seinen sechs von lateinischen Texten inspirierten Miniatur-Stücken den Blockflöten überaus avantgardistisch differenzierte Klangverfremdungen entlocken. Der Wechsel von verschiedenen Flöten (von der Baßflöte bis zur hohen Blockflöte) in verschiedenen Kombinationen sorgte für Abwechslung und interessante Register-Klangfarben. Die Verfremdungstechniken reichten vom Hineinsingen über das vokale Zischen (das mit dem Einsatz von Perkussionsinstrumenten noch verstärkt wurde) bis zum piepsigen Blasen auf den Mundstücken. Konventionell erzeugte Töne wurden sowohl in Lineaturen als auch als Cluster gebracht. Ein Werk, das spannungsreich konstruiert ist und in Darmstadt vom



Foto Kumpf

Protagonistin zeitgenössischer Querflötenmusik:
Beate-Gabriela Schmitt (rechts)

Conrad
Mollenhauer
Blockflöten
Boehmflöten



Braun-Trio gewissenhaft interpretiert wurde, das aber die Blockflöte im Vorurteil der Außenstehenden immer noch als „harmlos“ und „bieder“ beläßt.

So wie in „mit/gegen sich selbst“ bediente sich Karkoschka bei seinem viersätzigen Werk *spiralende Aspekte* persiflierender und humorvoller Momente: ein lustig beschwingter Charakter. Auch diente den „live“-Musikern wiederum eingespielte Tonbandmusik (ebenfalls Flötenklänge) als Partner und Kontrahent.

Außerhalb des Konzertsaals kam in diesem Jahr in Darmstadt die Bläserarbeit nicht zu kurz: Gerhard Braun gab einen Blockflötenkurs, während Beate-Gabriela Schmitt die Querflöten betreute. Gleich drei prominente Jazzer – der Trompeter Manfred Schoof, der Bassist Buschi Niebergall und der Saxophonist Bernd Konrad – führten bei der 34. Hauptarbeitstagung Instrumentalkurse durch. Zu Anfang galt es bei den Bläsern, grundsätzliche Probleme von Ansatz und Tonerzeugung zu erörtern. Wie populär inzwischen der Darmstädter Saxophonkurs von Konrad geworden ist, zeigte sich darin, daß über zwanzig Instrumentalisten kamen, die dann aber Einzelunterricht erhielten. *Hans Kumpf*

Blockflötenmusik für Kinder und Kenner

Der äußere Rahmen für den Abonnementszyklus der Hamburger Konzertdirektion de Koos war nicht gerade glücklich gewählt worden: Die Markthalle mag vielleicht ein geeignetes Kommunikationszentrum für Jugendliche sein – ein Ort, wo man sich auf größtenteils zarte und verhaltene Klänge zu konzentrieren hat, ist sie gewiß nicht; fast müßte man von einer Zumutung zumindest für die Ausführenden sprechen. Um so mehr ist anzuerkennen, daß diese trotz der häufig nicht zu überhörenden Geräuschkulisse ihr Publikum zu fesseln vermochten. Nach den Konzerten des Wiener Blockflötenensembles und des Duos Hans-Martin Linde – Konrad Ragosnig, die auch für die kommende Saison wieder verpflichtet wurden, war am dritten Nachmittag der Veranstaltungsreihe Myriam Eichberger als Solistin zu hören, manchem sicher durch die Fernsehsendung „Anneliese Rothenberger stellt vor“ bekannt. Am Cembalo wurde sie von ihrem Vater Franz F. Eichberger begleitet, der mehrfacher Preisträger bei internationalen Wettbewerben ist.

Außer einer Canzone von Frescobaldi und Solostücken aus van Eycks „Flöten-Lusthof“ enthielt das Programm die „Bestseller“ des Hochbarock, wie Telemanns G-dur-Partita, Händels C-dur-Sonate und natürlich „Le rossignol en amour“. Auch hier wurde wieder die Vorliebe der Kinder für die Sopranino-Blockflöte bestätigt; die besonders gespannte Aufmerksamkeit bei den Stücken, in denen sie verwendet wurde, war deutlich zu spüren. Der starke Beifall galt aber sicherlich auch der

brillanten Finger- und Zungentechnik der jungen Solistin, deren musikalische Gestaltung allerdings leider nicht immer auf der gleichen Ebene stand. So geriet die Telemann-Fantasie C-dur nicht sehr aussagekräftig, von starken Intonationsschwankungen ganz abgesehen. Auch die G-dur-Partita hatte erhebliche Längen durch die völlig gleich gehaltenen Wiederholungen, die auch in der Registrierung des Cembalos nicht wechselten. Die C-dur-Sonate von Händel litt ebenfalls unter Intonationstrübungen, besonders im dritten Satz und auf lange ausgehaltenen Tönen. Hier standen Flöte und Cembalo recht isoliert nebeneinander, nicht zuletzt durch den zu massiven Klang des Begleitinstrumentes (16-Fuß-Register). Das Wechselspiel zwischen Flöte und Baß im zweiten Satz wurde völlig überdeckt durch zu starkes Hervortreten der ausgesetzten Akkorde. Die Sätze standen etwas beziehungslos nebeneinander, da immer gerade auf der Dominante entweder so lange Pausen gemacht wurden, daß kein Spannungsmoment mehr übrigblieb, oder ausgerechnet hier die Flöte auseinandergenommen und ausgewischt werden mußte. Schade, sehr schade – das stand in keinem Verhältnis zu der technischen Leistung.

Die Erläuterungen bezogen sich vorwiegend auf Äußerlichkeiten. Für die vielen Kinder hätte man sich ein stärkeres Eingehen auf die Besonderheiten der einzelnen Werke gewünscht.

Schien dieses Konzert ganz auf technische Brillanz angelegt, so stand bei der letzten Veranstaltung der Reihe subtiles Musizieren im Vordergrund. Hans-Maria Kneih, der Leiter des Wiener Blockflötenensembles, trat diesmal als Solist auf, begleitet von Michael Radulescu, beide Professoren an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Trotz des so ungünstigen Raumes und des oft sehr verhaltenen Tones wurde man von dem warmen Klang der Altflöte in tiefer Stimmung (Fred Morgan) gefangengenommen, wenn es auch manchmal Mühe machte, die Töne in der tiefen Lage (Marcello, Loeillet) noch deutlich zu hören. Frappierend, wie sehr der Ton derselben Flöte in Telemanns C-dur-Sonate aus „Essercizii Musici“ plötzlich trägt.

Bis auf Makoto Shinoharas „Fragmente“ stammten alle Stücke aus einem relativ kleinen Zeitraum, dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts. Hans-Maria Kneih verstand es gut, die verschiedenen Stilarten zu charakterisieren. Besonders die dem französischen Stil eigenen flatterments, battements und die inegale Spielweise gaben den Suiten von Dieupart und Hotteterre das nötige Raffinement. Michael Radulescu, der seit 1968 mit Hans-Maria Kneih zusammenspielt, war ihm auch diesmal ein einfühlsamer und zuverlässiger Begleiter, der mit feinem Klangsinn registrierte.

Merkwürdigerweise wurde die Gelegenheit, zu der einzigen zeitgenössischen Komposition Fragen zu stel-

len, kaum genutzt, „Spielen Sie das Stück gern? Fällt es jedesmal gleich aus? Warum steht es nicht am Ende des Programms?“ Alles bezog sich nur auf Äußerlichkeiten. Werden die Techniken so selbstverständlich aufgenommen oder interessieren sie die Allgemeinheit vielleicht gar nicht so sehr? Dann wäre es doch um so nötiger, in Erläuterungen zu solchen Kompositionen Wesentliches zu sagen, statt dem Publikum lediglich Proteste zu erlauben!

Ilse Hechler

Deutsch-Niederländische Blockflötentage 1980

Die „Deutsch-Niederländischen Blockflötentage“ fanden diesmal wieder, wie 1973, 1975 und 1977, in Ede/Holland statt vom 10.–13. April. Wie immer schufen die holländischen Veranstalter durch ihren unermüdelichen Einsatz und ihre gewinnende Herzlichkeit eine Atmosphäre des freundschaftlichen Miteinanders, deren Echo die Begeisterung der Teilnehmer war.

In diesem Jahr nahmen 42 Gruppen mit ca. 250 aktiven Teilnehmern am Halbfinale des Wettbewerbs teil, womit wohl eine Höchstgrenze erreicht wurde. Da für das Halbfinale maximal drei Tage zur Verfügung stehen und der Wettbewerb nur ein Teil der Blockflötentage sein soll, müssen sich die Veranstalter der nächsten Blockflötentage überlegen, wie die Anzahl der Wettbewerbsgruppen sinnvoll beschränkt werden kann. Eine strengere Vorauswahl wäre meines Erachtens erforderlich. Allerdings würde damit das Leistungsprinzip gefördert und somit eigentlich dem Sinn der Blockflötentage widersprochen, nämlich möglichst vielen Jugendlichen die Freude des Miteinandermusizierens zu vermitteln, ohne stets übertriebene Leistung in den Vordergrund zu stellen. Auch sollte Gruppen, die das Halbfinale nicht erreichen bzw. Gruppen, die sich am Wettbewerb nicht aktiv beteiligen möchten, durch ein ausgewogenes Veranstaltungsprogramm der Anreiz geboten werden, an den Blockflötentagen teilzunehmen.

Der Wettbewerb war wieder in drei Kategorien aufgeteilt: „Blockflötenchöre“ – „Duo, Trio, Quartett etc.“ – „Kammermusik“. Es wurden drei 1. Preise vergeben: an ein Wuppertaler Duo Blockflöte und Klavier/Cembalo – die jüngsten Teilnehmer), an ein Blockflötentrio aus Leiden und einen Chor aus Wassenaar. Die drei 2. Preise gewannen ein Blockflötenchor aus Münster, ein Duo (Blockflöte und Klavier/Cembalo) aus Brühl und ein Duo (Blockflöte und Klavier/Cembalo) aus Wuppertal. Ferner wurden acht 3. Preise vergeben und lobende Anerkennungen ausgesprochen, da die guten Leistungen alle sehr dicht beieinanderlagen. Den Wanderpokal gewann diesmal ein Blockflötenchor aus Münster unter der Leitung von Mechthild Rosseborg.

Neben dem Wettbewerb wurden während der vier Tage die verschiedensten Veranstaltungen angeboten:



Foto Röhrig

Generalprobe: Blockflötenchor Lobbeck, Lemgo-Brake

gemeinsames Musizieren, Volkstanzen, ein sehr gutes „workshop“ von Leo Meilink mit dem Thema: „Artikulation auf der Blockflöte.“ Für den ökumenischen Gottesdienst am letzten Tag wurden von Chris Maasland Werke von Jac. Händl, Heinrich Schütz und Hugo Distler mit den Teilnehmern einstudiert. Es machte Freude, dem großen Chor zuzuhören, der für die kurze Einstudierungszeit erstaunlich schön und ausgeglichen klang.

Während des Eröffnungskonzertes am ersten Abend spielten die beiden Wanderpokalgewinner der letzten Jahre: das Blockflötenensemble „Praetorius“ aus Leiden unter der Leitung von Piet Kunst und Barbara Karst (Blockflöte) aus Wuppertal, begleitet von Rudolf Haanel (Cembalo/Klavier). Das Konzert war durch Besetzung und Programm sehr vielseitig und musikalisch ein sehr schöner Auftakt der Blockflötentage.

Das Konzert der Musikschule Ede fand in einer leider sehr überakustischen Kirche statt. So konnten die zum Teil sehr guten Darbietungen (z. B. English Consort Music für Gambenquartett und Sopran) kaum zur Geltung kommen. Das Divertimento Nr. 1 von W. A. Mozart, gespielt von einem Klarinetten trio, und vor allem zwei Fantasien von A. Banchieri, gespielt von Blechbläsern (Trompete und zwei Posaunen), waren dem Raumklang angemessen und Höhepunkte dieses Konzertes.

Erstmals bei den Blockflötentagen spielte das Ensemble *Flauto Dolce* aus Basel (Marianne Lüthi und Manfred Harras, Blockflöten; Rudolf Scheidegger, Cembalo). Im ersten Teil des Konzertes wurden Werke aus dem Frühbarock (u. a. Riccio, Frescobaldi, Merula) gespielt, im zweiten Werke des Hochbarock (Telemann, Bach, Sammartini).

Das Abschlussskonzert des Ensembles „Kaproen“ war – wie schon 1977 – trotz geringerer Besetzung (Tenor, Blockflöte, Zink, zwei Posaunen, Laute) ein Genuß. Es

wurde abwechslungsreiche weltliche Musik der Renaissance und des Frühbarock geboten. Die enorme musikalische Ausstrahlung und das gelungene, unbeschwertere Zusammenspiel des Ensembles waren die herausragenden Merkmale des Konzertes.

Im ganzen gesehen waren die „Deutsch-Niederlän-

dischen Blockflötentage“ wieder ein anregendes Erlebnis für alle Teilnehmer. Es wäre wünschenswert, daß auch in den nächsten Jahren genügend finanzielle Mittel zur Verfügung stünden, um die Blockflötentage mit entsprechend hohem musikalischem Niveau veranstalten zu können.

Karin Röhrig

ZEITSCHRIFTEN / PERIODICA

E.-G. Schlosser: Tonerzeugung und Toncharakteristika bei Labialpfeifen. In: ACUSTICA, Vol. 43, No. 3. Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 1979

Der Verfasser stellt in knapper Formelzusammenstellung eine verbesserte Theorie der Luftschwingungen in Labialpfeifen vor, wobei er von einer genaueren Erfassung der Lamellenschwingungen ausgeht. Die entsprechenden Rechnungen können mit verhältnismäßig geringem Aufwand gemacht werden. Immerhin kann der Autor aber nicht die Resultate an experimentellen Ergebnissen vergleichen und nimmt vorlieb mit der Feststellung, daß sämtliche beschriebene Effekte den Instrumentalisten und Instrumentenbauern geläufig sind und die Theorie somit zumindest qualitativ bestätigt wird.

Der Autor berücksichtigt hinsichtlich der Toncharakteristika Frequenz und Volumen der Grund- und Obertonschwingungen wie auch die Vorläuferfrequenz während des Einschwingvorganges. Zu vergleichen sind hierzu die Maße des Resonators, die durch den Anblasdruck bestimmte mittlere Geschwindigkeit der Luftlamelle, die Kernspalthöhe und -breite, der Schneidenabstand und der Anblaswinkel (je flacher, desto obertöner). Nicht genügend differenziert sind die Form der Kernspalte und – was natürlich sehr schwierig ist – deren evtl. Randturbulenzen (material- und durch nicht ebene Flächen bedingt).

-m-

Bläserkurier, Hedwig-Pohlschröder-Straße 33,
5000 Köln 60, Nr. 1

Das im Skriptverfahren für einen wohl noch nicht ganz existierenden Club der „Holz- und Blechbläser“ hergestellte Blatt wendet sich an die Liebhaber volkstümlicher Bläsermusik in Stadt und Land. Der „Chefredakteur“ (der im übrigen etwas gegen Hochschullehrer hat: „Wie kommt es, daß solche Dozenten verantwortungsvolle Positionen innehaben? Dies muß doch ein sicheres Zeichen von kultureller Verwahrlosung sein . . .“) stapelt ein bißchen hoch und bringt z. B. gleich im 1. Heft neben nicht so gelungenen Witzen mangels Stoffes eine

Kurzgeschichte „Fortissimo der Liebe“, die mit dem Blasthema jedenfalls nicht so viel zu tun hat. – Die Idee einer überregionalen volkstümlichen Bläserinformation hingegen ist sicher nicht abwegig.

- m -

Instrumentenbau – musik international, Postfach 243,
5200 Siegburg. 34. Jahrgang, Nr. 3/80

Die Zeitschrift berichtet über hervorragende Ergebnisse eines elektronischen Berechnungsverfahrens für die Innenbohrung von Klarinetten der Firma Richard Keilwerth, an dem die Soloklarinetten Franz Klein und Alois Werschnik mitgearbeitet haben. Nach dem Patent für Werschnik sind die Abschnitte des Instrumentes innen verschieden dimensioniert mit einer Genauigkeit von 0,0125 mm.

C. S.

Jahrbuch 1977 des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz. Ed. Dagmar Droyzen; Verlag Merseburger, Berlin

Hier spricht Dieter Krickeberg ein längst überfälliges Thema an mit seinem Aufsatz „Die alte Musikinstrumentensammlung der Naumburger St.-Wenzels-Kirche im Spiegel ihrer Verzeichnisse.“ Diese Trompeten, Posunen, Zinken, Rauschpfeifen, Flöten, Krummhörner, Fagotte, Schalmeien, Pommern etc., meist aus dem Nachlaß des Naumburger Kantors Andreas Unger (gest. 1657), sind wirklich Unikate, die nach 1890 für die Berliner Sammlung für damals 4000,- Goldmark erworben wurden. Kantor Unger hat sich diese Instrumente wohl meist erst nach 1632, allenfalls nach 1625 angeschafft. Daß zu dieser Zeit noch Rauschpfeifen in Gebrauch waren, ist anders nicht so eindeutig. – Den Stempel KK auf einer Tenorblockflöte mit einem Vorfahren Kinseckers (Herstellers des berühmten Blockflötensatzes im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg) in Verbindung zu bringen, scheint mir abwegig zu sein. Zweifel habe ich auch an der Vermutung, daß Naumburg eventuell ein Zentrum des deutschen Blasinstrumentenbaues gewesen sein könnte. An den Rauschpfeifen der Sammlung hatte sich übrigens schon Otto Steinkopf in seiner Berliner Zeit versucht, jedoch

bläserisch ohne rechtes Ergebnis, wie überhaupt ergänzend zum vorliegenden Aufsatz eine ausführliche bläserische „Bilanz“ der Instrumente interessant wäre. Besonders erwähnenswert sind auch die genannten Deutschen Schalmeien im Vergleich zu den frühen Oboen. Zu diesem Thema fehlt immer noch eine gründlichere Untersuchung.

— m —

Continuo. An early music magazine. 6 Dartnell Avenue, Toronto, Ont. M5R 3A4, Canada

Das ist eine Art erweitertes Nachrichtenblatt, erscheint monatlich und liegt bereits im dritten Jahrgang vor. III/7 befaßt sich z. B. mit der japanischen Shakuhachi (offene Längsflöte; vgl. TIBIA 3/78), während in III/5 Guido Bizzi eine in seinem Besitz befindliche Flöte Friedrichs des Großen beschreibt, die wohl von Joachim Quantz gemacht worden ist. Im Anhang dazu beschreibt Friedrich von Huene fünf andere vermutlich von Quantz stammende Flöten.

— m —

The Double Reed. Offizielles Organ der International Double Reed Society, East Lansing, Mich./USA. Vol. 2, No. 3, December 1979

Das genannte Heft enthält einige erwähnenswerte Artikel: L. H. Cooper beginnt eine Serie, in der er

Exzerpte aus seiner Fagottschule „Essentials of Bassoon Technique“ vorstellt, mit speziellen Alternativgriffen für die Fagottapplikatur. Zu didaktischen Problemen bei der Ausbildung von Obisten nimmt J. de Lancie Stellung und erörtert Ursachen und negative Auswirkungen des in USA herrschenden Überangebots an Oboisten. Einen Besuch der Dresdener Staatskapelle in USA nahm K. Schilling zum Anlaß für Stilvergleiche zwischen amerikanischem und deutschem Oboenspiel. Daneben Besprechungen alter und neuer Oboenmusik von J. Lankin und G. Steinke.

C. S.

Early Music, Oxford University Press, Press Road, Neasden, London NW10 ODD. Juli und Oktober 1979

Aus dem Juliheft seien noch die Aufsätze von Hansjürg Lange „The Baroque Bassoon“ und von Colin Lawson „The Chalumeau – Independent Voice or Poor Relation?“ erwähnt wie auch Bruce Haynes’ „Tonality and the Baroque Oboe“ und Claudio Sterns „A Brief Workshop Manual for Recorders“. Auch aus letzterem geht hervor: Die Sache mit dem Ölen ist wieder „in“! Stern empfiehlt, Palisanderflöten einmal pro Woche zu ölen, und ein holländischer Instrumentenmacher habe ihm erzählt, daß er seine Buchsbaumflöte täglich öle, bis sie stabilisiert sei.

Early Music

Auch zum Thema alter Blasinstrumente



‘Baroque flute discography’ (Dale Higbee, April 1979)
‘The chalumeau: independent voice or poor relation?’

(Colin Lawson, Juli 1979)

‘Tonality and the baroque oboe’ (Bruce Haynes, Juli 1979)

und

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

Jahresabonnement 1980 £11.00

Anforderung eines Probeexemplars an:

**Journals Manager, Oxford University Press
Press Road, London NW10 ODD, England**



BLOCKFLÖTEN

nach historischen Vorbildern

Denner · von Küng und Mollenhauer

Oberlender von Roessler

Rottenburgh von Moeck

Stanesby · von J. & M. Dolmetsch

Instrumente in alter Stimmung (a = 415) und moderner Stimmung (a = 440), bei J. & M. Dolmetsch Stanesby Modell auch beide Stimmungen mit einem Instrument durch auswechselbares Mittelstück möglich.

**Praetorius von Hopf; Bressan,
Stanesby jr. von Zenon (Kunststoff)**

Musikhaus WILHELM MONKE GmbH

Gutenbergstraße 59/61 · 5000 Köln 30
Telefon (02 21) 52 10 66

Das Oktoberheft bringt einen Aufsatz von Barbara Boydell: „Georg Wier, an early sixteenth-century chrumhorn maker“, auf den wir evtl. im nächsten Heft noch eingehen werden.

— m —

FOMRHI Quarterly

wurde bereits in TIBIA 3/79 (S. 368) und 1/80 (S. 47) erwähnt. Hier darf ich noch einmal auf Comm. (= Communication) 118 zurückkommen, wo Bob Marvin von der Möglichkeit spricht, daß Renaissance-Blockflöten auch unten trichterförmig aufgebohrt waren, wie es auf manchen Bildern zu sehen ist, denen man bisher wenig Naturtreue zutraute. Marvin hat es versucht und kam ungefähr auf die bei Ganassi angegebenen Griffe bzw. auf den dort angegebenen Umfang. Tatsache ist nur, daß wir es nicht an überlieferten Instrumenten kennen.

Comm. 122 beschreibt einen *Recorder Block Shaper* (Paul Whinray), und Comm. 197, wie man tiefe Löcher akkurat ins Holz bohrt (Red Cameron). Comm. 202 handelt von dem Inventar eines Krakauer Instrumentenmachers im 16. Jahrhundert. Das neue Heft Nr. 18 (Januar 1980) berichtet u. a. über Klebstoffe für Zinkenhersteller, über Klappenherstellung etc. etc. Dieses Mitteilungsblatt ist, so einfach es in Skriptform gemacht ist, wie bereits erwähnt eine wirkliche Fundgrube. Der

Leser wünscht sich, daß Jeremy Montagu sich seinen Idealismus erhalten möge.

— m —

The Galpin Society Journal, zu beziehen durch Bruce Young, 11 Eaton Place, London NW3 2BT. Nr. XXXIII (März 1980)

Darin zunächst die Mitteilung über den Tod Eric Halfpennys (geb. 1906), des rührigen ehemaligen Herausgebers dieses Journals (von 1963 bis 1970), der mit zu der bemerkenswerten zeitgenössischen Crew britischer Musikinstrumenten-Schriftsteller (vgl. auch TIBIA 1/80, S. 33) gehört. — Zum TIBIA-Themenkreis ist erwähnenswert der Aufsatz von D. A. Smith „The Musical Instrument Inventory of Raymund Fugger“, der etwas über das hinausgeht, was Richard Schaal im Archiv für Musikwissenschaft XXI (1964) geschrieben hat. Kurz erwähnt seien noch für Interessenten zum Selberrnachlesen: Mary Kirkpatrick, „Another Oboe by Jonathan Bradbury — Restoration and Comparison“ und zur Geschichte der Flöten des 19. Jahrhunderts Paul Lewis' „Barbitone and Chrysostom“.

— m —

Recorder & Music, 48 Great Marlborough Street, London W 1. März 1980

In TIBIA 3/79, S. 444, erwähnten wir eine Blockflöte mit Magnetklappe für Körperbehinderte. Takashi Tsukamoto beschreibt nun eine Blockflöte für *one-handed handicapped* mit kompliziertem Klappenmechanismus herkömmlicher Art. Scheint mir aber recht kompliziert zu sein! Ich erinnere hier an das einfachere *Fluviol Catalan*, die heute mit Klappen versehene Einhandflöte (mit Trommel) des katalanischen Sardana-Orchesters „Cobla“.

Erwähnenswert sind auch die Aufsätze von Anne Martin „The Recorder and 'Bird Music'“ (die Literaturübersicht ist leider unvollständig: z. B. fehlt u. a. Bresgens „Nachruf für eine Amsel“ und Wittes Vogel-suite) und Paul Clarks „Yodelling (*Jodeln*) for the Recorder Player“.

— m —

Journal of the American Musical Instrument Society, c/o Dorothy Kaufman, 154 South Morris Lane, Scarsdale, N. Y. 10583, USA. Band IV, 1978

Dieser Band erschien mit zweijähriger Verspätung, aber mit dem Versprechen, daß Band V und VI ebenfalls noch in diesem Jahr erscheinen sollen. Unser Interesse findet besonders der Artikel von Robert Eliason „Letters to Marsh & Chase from Graves & Company, Musical Instrument Makers“. Hierzu vgl. auch vom gleichen Autor die Schrift „Graves & Co., Musical Instrument Makers“ (Dearborn, 1975), die ich ausführlich in TIBIA 1/77 (S. 239) besprochen habe.

Im vorliegenden Aufsatz handelt es sich um Schriftwechsel dieser bedeutenden amerikanischen Blasinstrumentenmanufaktur mit einem kleineren Händler in Montpelier (damals 4000 Einwohner) im Staate Vermont aus den Jahren 1837 bis 1840, Jahren wirtschaftlichen Rückgangs und Wechsels in den Kapellen von Holz zu mehr Blech. Immerhin hat der betreffende Händler von dieser Lieferfirma in diesen drei Jahren 78 Trommelflöten aus Ahorn, Satinholz, Buchsbaum, Cocos, Ebenholz etc. 1., 2. oder 3. Wahl mit Preisen zwischen \$ -,29 bis \$ 2,- bezogen, des weiteren 61 Piccolos aus Cocos mit

einer oder vier Klappen und 87 große Flöten mit einer, vier, sechs oder acht Klappen, das beste Modell zu \$ 21,-, Klarinetten aus Buchsbaum oder Cocos mit 5 bis 13 Klappen waren zwischen \$ 5,40 bis \$ 25,- erhältlich (natürlich netto für den Händler). 114 Stück hat er davon in den drei Jahren verkauft.

Wenn ich so über den Daumen grob einschätze nach Kaufkraft und heute Vergleichbarem, müßte man, meine ich, die genannten Nettopreise „im Geiste“ ungefähr verzehnfachen.

- m -

BÜCHER

Publikationen der Schola Cantorum

Wulf Arlt (Hrsg.): *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis I (1977) und II (1978)*. Zürich: Amadeus Verlag, 1978 und 1979. 248 bzw. 272 S. Br, je DM 48,-

Richard Erig (Hrsg., unter Mitarbeit von Veronika Gutmann): *Prattica Musicale, Band I – Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*. Zürich: Amadeus Verlag, 1979. 416 S. 4°, Ln DM 380,-

Die Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik, ist in den letzten Jahren offensichtlich in ein Stadium getreten, welches die zweite Komponente ihres Aufgabenbereiches der Öffentlichkeit gegenüber mit neuem Selbstbewußtsein und Selbstverständnis darzustellen erlaubt. Zwei neue Publikationsreihen dokumentieren diesen inneren Vollzug nach außen hin: Die *Basler Jahrbücher für historische Musikpraxis* und *Prattica Musicale*. Zusammen mit den nun in die Jahrbücher jeweils eingebundenen Fortsetzungen des *Schriftenverzeichnisses* zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis legt die Schola damit eine Publikationskonzeption vor, die geeignet ist, die Arbeit des Instituts in vielfältiger Weise nicht nur in praktischer Reproduktion zu belegen, sondern auch wissenschaftlich wirksam werden zu lassen.

Über das erste Schriftenverzeichnis wurde schon in 2/78 (S. 119) berichtet. Die Fortsetzungen für 1975/76 und 1976/77 behandeln jeweils etwa 350 neue Titel zur historischen Musikpraxis, wobei der Begriff auch in diesen Berichtsperioden weit gefaßt bleibt. Die starke Gliederung ist beibehalten worden, hat sich anscheinend bewährt (was m. E. ein Stichwortregister trotzdem nicht entbehrlich macht), einige wenige Kategorien sind zusammengefaßt; Werkverzeichnisse sollten unter Bibliographien trotzdem einen Verweis erhalten. Das Prinzip der „annotated bibliography“ ist hinsichtlich des Umfangs stark erweitert. Für den (auch kritischen)

Benutzer solcher Bibliographie hat das zwei Seiten, wenn die „annotation“ von der Inhaltsangabe zum wertenden Kommentar wird. Auf erstere sollte nicht verzichtet, letzterer überdacht werden. Vorschlag zum Register: Es wäre eindeutiger, auf die Ordnungszahlen der Titel statt auf die Seitenzahlen zu verweisen. In jedem Falle aber ist die sorgfältige Bearbeitung durch Dagmar Hoffmann-Axthelm zu loben!

Das erste Jahrbuch ist inhaltlich vom Symposium zur Aufführungspraxis des mittelalterlichen Liedes bestimmt, das 1977 in Basel „unter besonderer Berücksichtigung der Arbeit des *Studio der frühen Musik* sowie der *andalusischen Praxis Nordafrikas*“ stattfand. Ein Werkstattbericht von Thomas Binkley zum Thema behandelt Fragen der Aufzeichnung, Rhythmus und Tonhöhe, Instrumente und ihren Gebrauch, den ästhetischen Bereich und mögliche Realisationen von Vor-, Zwischen- und Nachspielen. Mit diesen Stichwörtern ist schon ein Fragenkomplex umrissen, der (mit vielen Notenbeispielen) auch Lösungen zugeführt wird, wie sie das *Studio* realisiert. Die Perspektive vorderorientalischer Musik (Kuckertz) oder ein Aufsatz von Touma, der die Verbindung zum arabisch-andalusischen Raum beleuchtet, Beiträge von Christopher Schmidt, Wulf Arlt, Hans Oesch und Ernst Lichtenhahn runden den Band ab, der eine Fülle von Ansätzen zeigt und Fragen zu beantworten versucht, um gleichzeitig neue Probleme aufzureißen. Arlt subsumiert im Ausblick folgerichtig die Unmöglichkeit zusammenfassender Darstellung und endet mit dem bemerkenswerten Satz: „Anregend für die Wissenschaft ist die ‚historische Praxis‘ . . . dort, wo sie über das hinausgeht, was sich dem Zugriff des Historikers erschließt, wo die Wissenschaft den notwendigen, aber kontrollierten Sprung des Praktikers über die gesicherte Basis des Wißbaren hinaus in die Ganzheit der klanglichen Realisierung als Hinweis auf weitere Fragen wie einschlägige Quellen, aber auch als Denkanstoß ernst nimmt.“

Der zweite Band des Jahrbuchs, genauso qualitativ aufgemacht wie Band I, bringt drei Untersuchungen zur Spieltechnik und zum Repertoire der Blasinstrumente vom 16. bis ins frühe 19. Jahrhundert: Über die Renaissanceflöte und ihre Musik von Anne Smith, über die historische Auffassung des Vibratos auf Blasinstrumenten von Bruce Dickey und eine ausführlich kommentierte Übersetzung der Abschnitte über Blasinstrumente aus dem *Compendio Musicale* (1677) des Bartolomeo Bismantova (deutsch und englisch) von Bruce Dickey, Petra Leonards und Edward Tarr. *Tibia*-Leser sollten sich den Band anschaffen! Anne Smith geht den Quellen gründlich nach und gewinnt daraus ein detailliertes Bild von den Flöten, ihren Stimmungen, ihrer Literatur und Verwendung. Ausführliche Notenbeispiele sowie Verzeichnisse der einzelnen Stücke aus den Sammlungen von Attaignant, Forster, Morley und anderen mit Tabellen über Umfänge, Verschlüsselung, Tonart sowie Griffstabellen erläutern und erweitern den Text und beseitigen die allgemein herrschenden nebulösen Vorstellungen von der Querflöte in der Renaissancemusik.

28 Seiten Quellenverzeichnis, Tabellen und Notenanhäng vervollständigen auch die Untersuchungen zum Vibrato. Finger- und Atemvibrato sind dabei in gleicher Weise berücksichtigt, wobei sich der Verfasser stets nur auf die Primärquellen bezieht. Vibrato wird begrifflich nicht eingegrenzt, vielmehr sind alle Techniken einbezogen, die zum allgemeinen Begriff in Bezug stehen. Folgerichtig geht ein Kapitel Terminologie voraus. Nach Gärtner ein weiterer, sehr viel detaillierterer Vorstoß zu den historischen Möglichkeiten der Fixierbarkeit in graphischer Darstellung und auch Beschreibung von Lebendigem im Grenzbereich der Physis.

In 3/78 (S. 188) wurde bereits der Aufsatz von Castellani über Bismantovas *Compendium* im *Galpin Society Journal* vermerkt. Hier bringt ein Basler Autorenteam die für Bläser wichtigen Teile in Übersetzung. Dankenswert ist der zusätzliche Abdruck des italienischen Textes, auf den sich jeder kritische Leser zurückziehen kann, und der sehr ausführliche Kommentar. Das Quellenverzeichnis wäre für den an weiteren Studien interessierten Benutzer (und der wird doch hier erwartet!) sehr viel praktikabler, wenn es Hinweise auf Neu- und Nachdrucke enthielte wie bei den vorangehenden Arbeiten. Abgesehen von kleinen Schönheitsfehlern vermag ich der Übersetzung von „giunto“ mit „Einsatzstück“ nicht zu folgen, handelt es sich doch vielmehr um die ausgebauchten *Verbindungsteile*, welche die Zapfen des Mittelstücks aufnehmen. Man hat hier den Eindruck, die Flöte bestünde aus fünf Teilen, wobei es zum Stimmen sogar u. U. verschieden lange „Einsatzstücke“ zum Wechseln gegeben haben müßte. Castellani spricht das Manuskript übrigens als Autograph an. In jedem Falle: eine wichtige historische Quelle.

Derzeitiges Prunkstück der Basler Publikationen ist Nummer 1 der *Pratica-Musica*-Reihe. „Als Kapitalband in Ausstattung und Aufmachung eine Jahrhundert-Edition“ – so der Waschzettel, und das scheint mir nicht übertrieben, angefangen bei der Reproduktion eines „concert champêtre“ aus dem italienischen 16. Jahrhundert auf dem Schutzumschlag des schon nach Größe und Gewicht respektablen Bandes (das Bild übrigens sicher venezianisch, im weiteren Umkreis Tizians zu lokalisieren). Auch hier Wulf Arlt als verantwortlicher Betreuer und sicher auch spiritus rector der Reihe. Er gibt dem gewichtigen Baustein des „Brückenschlags zwischen historischem Wissen und lebendiger Praxis“ (Arlt) eine Einführung, die, von den gegensätzlichen Positionen der Begriffe Komposition und Improvisation ausgehend, das Verhältnis schriftgebundener und schriftloser Verfahren der Musikpraxis darstellt, was historisch zu dem Ergebnis führt, daß Diminutionslehren und -beispiele des 16. Jahrhunderts späte Phase und Niederschlag, teilweise Kodifizierung lange geübter Praxis sind. Die Einführung zeigt darüber hinaus nicht allein die vielfältigen Aspekte von Diminution schlechthin, sondern auch dieser Publikation, die, als allein „technische“ Beispielsammlung gesehen, ihren Zweck nur sehr unzureichend erfüllen würde. Denn außer der Tatsache, daß die Sätze in der unterschiedlichen Art ihrer Bearbeitung ein Spektrum von der einfachen, dem Lehrzweck dienenden Diminution bis hin zu kunstvoller Durchgestaltung umfassen, bieten sie eine Quelle zur Betrachtung der Vielfalt von Möglichkeiten, die zwischen Improvisation und Komposition und in ihrem Ineinandergreifen liegen. Über der aktiven Einübung der fast verlorengegangenen Kunst freier Aus- und Umgestaltung, für die er zu Recht eine hilfreiche und sinnvolle Grundlage in dieser Veröffentlichung sieht, möchte Arlt aber nicht vergessen wissen, daß „ein besonderer Aspekt der parallelen Veröffentlichung verschiedener Bearbeitungen des gleichen Materials mit den Ausgangssätzen“ darin besteht, „daß dadurch der freie Umgang mit einem Text und dadurch die Grenzen des Werk-Verständnisses im Sinne späterer Zeiten gegenüber diesen Quellen deutlich und anschaulich werden“.

Der eigentliche Editionsteil bringt auf 339 Seiten Chansons, Madrigale und eine Motette, insgesamt 23 Stücke, von Willaert, Crecquillon, de Rore, Lassus, Palestrina, Marenzio, Sandrin (das bekannte *doulce memoire*) u. a. Der vollen Partitur sind auf parallelen Systemen die Diminutionen für Melodieinstrument bzw. Singstimme, gelegentlich mit b. c., unterlegt. Autoren der Diminutionen sind dalla Casa, Bassano, Ortiz, Rognoni, Terzi, Bonizzi – um einige zu nennen. Die Zahl der Bearbeitungen einer einzelnen Vorlage schwankt zwischen zwei und zwölf! Die für diesen Band verantwortlichen Herausgeber Richard Erig und Veronika Gutmann

Musik im Taschenbuch dtv · Bärenreiter



Das im Herbst 1978 gestartete erweiterte Kooperationsprogramm »Musik im Taschenbuch« ist so positiv aufgenommen worden, daß man daraus nur schließen kann: es entspricht den Wünschen der an Musik Interessierten im weitesten Sinne. Seine Schwerpunkte: Erweiterung des Themenkreises, noch mehr allgemein interessierende Themen, Einbeziehung von Jugendbüchern, Aufnahme der seit 25 Jahren eingeführten Bärenreiter-Taschenpartituren klassischer Werke und der Reihe »Mozarts italienische Texte mit deutscher Übersetzung«. Im einzelnen sind hier nur die jüngsten Neuerscheinungen angezeigt. Das vollständige Angebot findet sich im neuen dtv-Bärenreiter-Gesamtverzeichnis 1979/80 »Musik im Taschenbuch«, das im Buch- und Musikalienhandel oder direkt bei den beiden Verlagen kostenlos erhältlich ist.

Aus dem Gemeinschaftsprogramm
»Musik im Taschenbuch«:

Yehudi Menuhin
Unvollendete Reise
Lebenserinnerungen
Bärenreiter 2814860
dtv 1486 / DM 12,80

Mozarts Bäsle-Briefe
Bärenreiter 28591
dtv 4323 / DM 6,80

Walter Abendroth
Kurze Geschichte der Musik
Bärenreiter 2892069
dtv 1344 / DM 5,80

Pierre Boulez
Anhaltspunkte
Essays
Bärenreiter 28612
dtv 1421 / DM 12,80

Otto Brodte
Heinrich Schütz
Weg und Werk
Bärenreiter 28159
dtv 4335 / DM 12,80

Dietrich Fischer-Dieskau
Wagner und Nietzsche
Der Mystagoge und sein
Abtrünniger
Bärenreiter 2892085
dtv 1429 / DM 9,80

Bernard Grun
Mit Takt und Taktstock
Musikeranekdoten
Bärenreiter 2892091
dtv 1451 / DM 4,80

Rudolf Hartmann
Das geliebte Haus
Mein Leben mit der Oper
Bärenreiter 2892090
dtv 1433 / DM 16,80



Deutscher
Taschenbuch Verlag
Bärenreiter-Verlag

das größte Angebot
von Musik-Literatur
im Taschenbuch

An Bärenreiter, Postfach 100329
3500 Kassel 1
Hiermit bestelle ich kostenlos
das Bärenreiter-dtv-Gesamt-
verzeichnis 1979/80
»Musik im Taschenbuch«

Name _____
Beruf _____
Straße/Platz _____
PLZ/Ort _____

lassen dem Notenteil nicht nur einen Editionscommentar, ausführliche bibliographische Angaben und einen detaillierten Revisionsbericht folgen, wobei kein Wunsch offenbleibt. Sie bringen vielmehr einen Vorspann über die Quellen, die Besetzung – mit Tabellen über Umfänge, Besetzungsmöglichkeiten und Besetzungsangaben etc. – und ausgedehnte Ausführungen zur Interpretation, geteilt in einen Abschnitt für Bläser (Erig) und einen für Streichinstrumente (Gutmann). Damit wird ein wesentlicher Beitrag für eben jene Praxis geleistet, zu der ja der Brückenschlag erfolgen soll. Erig entwickelt hier eine ganze Artikulationslehre, die von der allgemeinen Darstellung der fünf „lingue“ zu den Beispielen aus den Lehrschriften der Zeit führt und Zusammenhänge von Notation und Artikulation untersucht. Stichworte aus dem Abschnitt für Streichinstrumente wie „Hin- und Her-Strich“, „Strichrichtung“, „Bogenführung“ mögen den Inhalt andeuten, der – wie für die Bläser – aus den Quellen geschöpft, in knapper sprachlicher Darstellung vorzügliche Hinweise zum praktischen Spiel gibt, die ja nicht allein an die vorgelegten Stücke gebunden sind. Alles in allem: wirklich ein Kapitalband! D.

Flötende Roboter

Jacques de Vaucanson: Le Mécanisme du Flûteur Automate (Paris 1738)/An Account of the Mechanism of an Automaton... (London 1742). Facsimile, hrsg. von David Lasocki. Buren-NL: Uitgeverij Frits Knuf, 1979, 68 S.

Wenn der Kieler Professor Cramer in seinem Magazin der Musik 1783 dem Abdruck von Nicolais Reisebericht (1781) aus Nürnberg soviel Platz gibt, dann ist der Grund dafür auch in dem unveränderten Interesse zu suchen, das nicht nur musikalisch gebildete Kreise den Automaten Vaucansons und ihrem Verbleib nach 50 Jahren entgegenbrachten. Erstaunlich bei alledem, die flöteblasenden Kunstwerke in eben dieser Zeit in Kisten verpackt und unverkäuflich zu wissen.

„Wir waren dabei, als er seine Maschinen auseinandernahm“, schreibt im Oktober 1748 Wilhelmine von Bayreuth an Bruder Friedrich nach Potsdam und berichtet im selben Brief über die musikalischen Fähigkeiten des Automaten: „Der Flötenspieler ist für mich das Außerordentlichste, was es gibt. Er hat einen guten, wenn auch nicht hervorragenden Ansatz, hat das Piano und Forte, das Trillern, kurz, man möchte schwören, es ist ein Mensch, der da spielt...“ Sechs Jahre später entwirft die Markgräfin ein kurzes Porträt des berühmten Erfinders und schreibt dem Bruder aus Lyon: „... habe ich in den letzten Tagen noch den berühmten Vaucanson kennenge-

lernt. Er ist von zappelliger Lebhaftigkeit, hat viel gelesen und scheint eine stark satirische Ader zu haben. Man sollte nicht glauben, daß er sein Leben unter Automaten... verbringt...“¹

Vaucanson hat seine drei wichtigsten Automaten selbst beschrieben. Als 5. Band der *Flute Library* erschien bei Knuf nun die Pariser Originalausgabe samt der englischen Version in guter Aufmachung als Facsimile. Auch die Wiedergabe des Stiches fehlt nicht, der die notwendige bildliche Anschauung vermittelt. Die Schrift, von der 1748 auch „eine elende deutsche Übersetzung“ (Nicolai) gedruckt wurde, ist nicht nur ein Dokument erstaunlicher mechanischer Erfindergabe, sondern weist auf eine ganze Reihe flötenspielerischer Aspekte, die auch Quantz Anlaß zur Replik gaben. Der Herausgeber des Reprints hat sich in einem längeren Vorwort ausführlich mit diesen Aspekten auseinandergesetzt (vgl. den Aufsatz auf Seite 87). Doch auch die Beschreibung des Automaten, der das Galoubet (flageolet provençal) spielt, ist aufschlußreich: „Jeder Note ist ein Zungenstoß gegeben, sogar den Sechzehnteln. Hierin übertrifft mein Automat alle Flageoletspieler, welche die Zunge nicht geschwind genug bewegen können, um einen ganzen Takt von Sechzehnteln artikuliert zu spielen, sondern sie schleifen die Hälfte...“ (Deutsch nach Nicolai) D.

Chronik der Umwege

Nancy Toff: The Development of the Modern Flute. New York: Taplinger Publishing Company, 1979. 270 S. \$ 9,95

Geht man davon aus, daß der Begriff „die moderne Flöte“ im allgemeinen abgedeckt wird durch die weltweit standardisierte Boehmflöte, so trifft der Titel nicht zu; denn die eigentliche Boehmflötenentwicklung wird nur auf gut 35 von fast 270 Seiten behandelt. Diese Arbeit ist aber eine gut fundierte Darstellung der Umwege, Abwege und Irrwege verbesserungsbestrebter und variantenlüsterner Flötenkonstrukteure aus Liebhaberei und/oder Profession. Und das macht den besonderen Reiz dieses Buches aus.

Zurückgreifend auf den schier unerschöpflichen Fundus der Dayton-C.-Miller-Collection of Flutes in Washington D. C. beschreibt und analysiert Frau Toff

Johannes-Arnold Reincke Zinkenist

Buchbinderei - Restauration

Sonnenweg 3 · 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!

¹ Briefwechsel Bd. II, hrsg. von G. B. Volz, deutsch von F. v. Oppeln-Bronikowski; Berlin und Leipzig, 1926

zahlreiche hierzulande so gut wie unbekannt Flöten-„Systeme“ und Patente aus beinahe zwei Jahrhunderten. Es ist schon erstaunlich, worauf Menschen ihre geistigen Kapazitäten richteten! Unter den Veredelungsbemühungen unserer Zeit nehmen (bis jetzt) sieben verschiedene Modelle von Alexander Murray einen besonderen Raum ein. Der „Avant-Garde Flute“ und ihren speziellen Effekten sind über 20 Seiten gewidmet.

Als sehr wertvoll und instruktiv erweisen sich die über 140 Abbildungen und Klappenfunktions-Diagramme dieses Buches; ein achtzehnteitiger Index leistet vorzügliche Erschließungshilfe bei dem komplexen Stoff.

Als Boehmflöten-Historiker (in Einsamkeit und Freiheit) hätte ich schon einiges auszusetzen – deutschsprachige Veröffentlichungen zum Thema hat Frau Toff nicht oder nicht gut gelesen; aber wegen des sonst sehr zuverlässigen Informationsgehaltes ist das Buch durchaus zu empfehlen. *Karl Ventzke*

Anleitungen zur Herstellung von Rohren für Renaissance-Instrumente

Die erfreuliche Zunahme an Publikationen über die Fertigungstechnik von Rohren für alte Rohrblattinstrumente in letzter Zeit¹ wird durch zwei den Renaissance-Instrumenten gewidmete Arbeiten fortgesetzt.

Der Aufsatz „Making Double Reeds for Renaissance Wind Instruments“ von K. T. Meyer und E. L. Kottick² stellt das zusammengefaßte Protokoll einer vierstündigen praktischen Unterweisung in der Koptertechnik vorhandener Rohre dar.

Wesentlich grundlegender ist die ausführliche Schrift „Précis de facture d'anches Renaissance“ von J. Leguy³. In dem zweisprachigen Buch (franz./engl.) wird in zehn Kapiteln die Rohrherstellung für die Familien der Krummhörner, Rankette, Sordunen, Rauschpfeifen, Schalmeien, Pommern und Kortholte abgehandelt. Es zeichnet sich durch klaren methodischen Aufbau des umfangreichen Stoffes aus. Den rein handwerklichen Anweisungen werden stets allgemeine theoretische Richtlinien vorangestellt, welche die Kenntnis der komplizierten Materie vertiefen helfen. Zusätzliche schematische Zeichnungen, Photos und eine Fülle von Maßangaben machen diese Anleitung zu einem wichtigen Hilfsmittel bei eigenen Experimenten. Schade, daß eine deutsche Übersetzung nicht vorliegt! *C. S.*

Standardwerk für Fagottisten

Will Jansen: The Bassoon – Its History, Construction, Makers, Players and Music. Buren-NL: Uitgeverij Frits Knuf, 1978 ff. Insgesamt ca. 2500 S. 8° mit 700 Abb., 260 Tafeln und zahlr. Musikbeispielen

Das „Mekka der Fagottisten“, zu dem die Fagottisten und Fachleute pilgern, ist für John H. van der Meer,

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

Leiter der Abteilung Historische Instrumente des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, das Haus des Autors Will Jansen in Nieuw Loosdrecht. Er werde nie den ersten Eindruck von der reichhaltigen Sammlung Jansens, seiner Begeisterung für das Fagott und seiner Persönlichkeit als Spieler, Bauer und Forscher des Fagotts vergessen können.

Aus dem Wunsch heraus, der Unterrepräsentation seines Lieblingsinstrumentes, das er noch mit 43 Jahren erlernte, ein Ende zu bereiten, sammelte Jansen, von Beruf Schiffsbauingenieur, alles, oder wie er schreibt, fast alles übers Fagott. 25 Jahre lang, seit 1949, trägt er aus Bibliotheken, Museen, Werkstätten und im Gespräch mit Fachleuten Einzelheiten zusammen und fügt diese seit sechs Jahren zu einem Mammutwerk, wie ich es für kein anderes Instrument kenne. Mit ihrem Rat und Spezial-

¹ Bruce Haynes: Making Reeds for the Baroque Oboe. In: *Early Music* IV/1, 1976, S. 31 ff. und IV/2, S. 173 ff. Rev. Fassung in: *The Double Reed*, Vol. 1 No. 1 (1979), S. 18 ff. Vgl. ferner den im vorliegenden Heft (S. 107) enthaltenen Aufsatz von Harry A. Vas Dias.

² Kenton T. Meyer und Edward L. Kottick: Making Double Reeds for Renaissance Wind Instruments. In: *FOMRHI Quarterly* No. 16, 1979, S. 52 ff.

³ Jacques Leguy: Précis de facture d'anches Renaissance. Paris: Editions Zurfluh, 1979, 56 S.

beitragen standen ihm Dr. Ir. C. J. Nederveen, Dr. D. Flentrup, Prof. Dr. H. C. Hemker, Dipl.-Ing. Franz Groffy, Silvano Prestini und Günter Angerhöfer zur Seite.

So entstanden 46 Kapitel und vier Anhänge auf über 2500 Seiten, 700 Illustrationen, Kurzbiographien von 630 Fagottherstellern, 460 historischen und 420 lebenden Fagottisten, eine Bibliographie mit 5500 Werken für oder mit Fagott, eine Bibliographie mit 420 Studienwerken, Schulen, Griffstabellen und Orchesterstudien und eine Discographie über 1460 Kompositionen. Und bereits nach Herausgabe der ersten 16 Kapitel kann man nicht nur die Vielfalt des Materials, sondern auch die übersichtliche Aufgliederung in die Teilbereiche bewundern.

Die Geschichte des Instruments wird mit einer „Ortsbestimmung“ eingeleitet. Eingebettet in die historische Betrachtung sind aber stets kritische Anmerkungen über nachweisliche Fehlinterpretationen (Baß der Oboenfamilie), irreführende Zusätze bei Übersetzungen (Instrumentationslehre von Berlioz im Text von R. Strauß), Verfolgung der Entwicklung der Nebenformen und Versuche (Boehm-Fagott). Dabei ist dem Kontrafagott ein umfangreicher eigener Artikel gewidmet. Hochaktuell ist die Ansprache des Problems der beiden Systeme (siehe Tibia 3/77: Odile Martin, „Basson“ oder Fagott). Die Beschreibung der technischen Entwicklung des Instruments und der Einzelteile einschließlich Rohrbau nimmt einen großen Raum vor allem im Bildmaterial ein. Aufrisse und Zeichnungen ergänzen die Darstellung auch der Werkzeuge und elektronischen Meßgeräte. Dazu kommen Berichte über die neueste Forschung, in der mit der Aufzeichnung der Klangspectren dem Geheimnis des Fagott-Tones nachgespürt wird.

Auch in anderer Hinsicht ist dieses Buch hochaktuell, denn die Darstellung von Fagottisten aller Zeiten vom linksgreifenden Renaissance-Bläser bis zum modernen Gruppenphoto, vom seriösen Konzertfagottisten bis zum Straßenmusikanten des Malers von Cederstroem (1870) ermöglicht viele Vergleiche in bezug auf Haltung, Ansatz und Fingerstellung.

Bei der Fülle des Materials ist es unmöglich, auf weitere Einzelheiten einzugehen, denn das würde den Rahmen dieser Vorstellung sprengen. Für mich steht fest, daß dieses Werk das absolute Standardwerk über das Fagott ist, nicht nur für die Fagottisten, sondern auch für Instrumentenbauer und Musikwissenschaftler.

Eberhard Buschmann

Akustik allgemeinverständlich dargestellt

René Brüderlin: Akustik für Musiker. Eine Einführung für Lernende, Ausübende und Musikliebhaber (Lehrbuch und Schülerarbeitsmaterial). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1978. 136 S. / 20 Bl. 8° / DIN A4 mit 7 Tabellen auf Faltblättern, DM 19,-

Auf der Grundlage gesicherter Ergebnisse liegt mit Brüderlins Buch eine allgemeinverständliche Darstellung der akustischen Gegebenheiten der Musik vor, wie sie im deutschsprachigen Bereich bisher nicht zu finden war. In kurzgefaßter und prägnanter Form werden Teilgebiete der Physik, Physiologie, Psychologie und Elektrotechnik behandelt, soweit sie die Musik betreffen. Mit dem beigefügten Schülerarbeitsmaterial ist das Buch auch für ein Selbststudium geeignet. Das Material besteht aus einer Sammlung von Fragen, die den Grundtext nochmals verdeutlichen und erläutern. Überdies bewirkt die klare und ansprechende Diktion des Buches, daß der künstlerisch orientierte Leser seine Scheu vor dem Einbruch naturwissenschaftlicher Arbeitsweise in den Kunstbereich Musik ablegen kann. Am Schluß des Buches findet sich ein anschaulich zusammengestellter Tabellenanhang, der den Leser mit wichtigen akustischen Daten vertraut macht; beispielsweise mit Oktavbezeichnungen, mit Intervallverhältnissen verschiedener Tonsysteme, mit der gleichschwebend temperierten Stimmung bei verschiedenen Bezugstönen, mit Schallgeschwindigkeiten, Nachhallzeiten, Saiteneinteilungen am Monochord und mit einer detaillierten Frequenztafel.

Dabei haben sich jedoch sowohl im Text als auch im Anhang Unrichtigkeiten eingeschlichen, die nicht immer



HELMUT BARTSCHIES

Historischer Instrumentenbau

Blockflöten und Traversflöten der Renaissance-
und Barockzeit · Kopien nach: Kinsecker, Hotteterre,
Staub, Bressan und Denner

Spitalstraße 12 · CH-4950 Huttwil · Telefon (063) 72 28 18

Kontaktadresse für Westdeutschland: Musikhaus Finger-Haase · Langerbeinstraße 3
3101 Nienhagen · Telefon (05144) 22 32

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

Druckfehler zu sein scheinen und die den Leser, etwa bei Tonhöhenberechnungen, doch sehr verwirren können. Vor allem im Hinblick auf elektroakustische Übertragungssysteme und Elektronische Musik sollte im Falle der Kombinationstöne nicht unerwähnt bleiben, daß diese auch in dem dem Gehör dargebotenen Klangsignalen vorhanden sein können. Ferner bedeuten der programmatische Titel des Buches, eben eine ‚Akustik für Musiker‘ zu sein, offensichtlich nur, daß dem Musiker in leicht verständlicher Form, ohne allzu große mathematische und physikalische Anforderungen, eine akustische Deutung der materiebedingten Schallvorgänge der Musik gegeben wird. Dabei tritt die musikalische Sichtweise, die immer an Auffassungen und Bewertungen gebunden ist, zuweilen zu sehr in den Hintergrund. Eigentümlichkeiten des Gehörs, die mit der physikalisch beschreibbaren Wirklichkeit nicht übereinstimmen, sind Gesetzmäßigkeiten, die die Wirklichkeit des hörenden Subjekts bestimmen. Musikalische Tonsysteme können daher nicht nur in einem Abschnitt über physikalische Grundlagen erörtert werden. Wichtig ist jedoch in diesem Zusammenhang, daß der Verfasser im Kapitel über die Konsequenzen akustischer Gegebenheiten für die Musikpraxis den Wertungszusammenhang von Schallparametern und Hörmerkmalen der Musik in geglückter Weise angeht.

Rolf-Dieter Weyer

Adolphe Sax – Leben und Werk

Malou Haine: Adolphe Sax – sa vie, son œuvre, ses instruments de musique. Préface de François Lesure. Bruxelles (Parc Léopold): Editions de l'Université de Bruxelles, 1980. 264 S. m. zahlr. Abb., bfr. 480,-

Wenn ich schon in meinem Saxophonbuch von 1979 empfehlend auf die 1974 als Lizientienarbeit angenommene Sax-Biographie von M. Haine hinwies, so ist mir die Besprechung der jetzt in überarbeiteter und ergänzter Form erschienenen Fassung eine um so willkommener Aufgabe.

Was weiß man schon – vor allem in deutschsprachigen Landen – von Adolphe Sax? Vielleicht gerade noch, daß er das Saxophon erfand („so in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts“). Wer kannte bisher Genaueres von den vieljährigen und vielseitigen Tätigkeiten dieses Mannes als Erfinder und Fabrikant von Musikinstrumenten, als Musikalienverleger, als öffentlich bestallter Saxophonlehrer, als Musikdirektor der Pariser Oper, als Organisator von Konzerten, als Sammler von Musikinstrumenten „aller Länder und Zeiten“?

Neben Boehm, Triebert und Heckel bleibt Adolphe Sax (1814–1894) einer der findigsten Köpfe des Blasinstrumentenbaues im 19. Jahrhundert. Er verdiente längst eine wissenschaftliche Behandlung seines Lebens

und seiner vielseitigen Arbeiten. Mit ihrem vorliegenden Buch bietet Malou Haine diese seit langem fällige Monographie. Sie wurde dafür von der Königlich-Belgischen Akademie (Classe des Beaux Arts) ausgezeichnet. Angesichts dieser Qualifikation können wir uns darauf beschränken, den Inhalt des Buches anzuzeigen.

Ausgehend von genealogischen Untersuchungen (der Name Sax hat gar nichts mit Sachsen zu tun) werden ausführlich behandelt: die Mitglieder der Familie Sax als Instrumentenbauer; Adolphe Sax als Erfinder und Hersteller von Musikinstrumenten und die Verbreitung der nach ihm benannten Sax-Instrumente; Adolphe Sax als Saxophonlehrer am Pariser Conservatoire; seine Aktivitäten als Unternehmer, Verleger und Beschicker von Ausstellungen, seine Prozesse. Alles ist wissenschaftlich fundiert (711 Fußnoten!) und doch gut zu lesen; Dokumentenabdrucke, dokumentarische Abbildungen und übersichtliche Tabellen ergänzen die Gesamtaussage des Werkes in trefflicher Weise.

In der Tat: Wer zuverlässig etwas über Adolphe Sax wissen und erst recht, wer über ihn in irgendeiner Weise etwas schreiben möchte, kann an dieser verdienstvollen Arbeit nicht vorbeigehen. Ich wünsche ihr im Interesse der Sache eine weite Verbreitung. *Karl Ventzke*

Neueingänge

Reinhold Brinkmann (Hrsg.): Improvisation und neue Musik. Acht Kongreßreferate. Mainz: Schott, 1979

Uwe Haensel (Hrsg.): Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas (Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag). Wolfenbüttel: K. H. Mösele Verlag, 1978

Kurt Honolka: Kulturgeschichte des Librettos. Taschenbücher zur Musikwissenschaft Nr. 28. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1979

Jean-Pierre Mialaret: Apprentissage musical et Enseignement programmé. Monographies Françaises de Psychologie No. 47. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979

NOTEN

Bewährtes in neuem Gewand

Georg Philipp Telemann: Sechs Sonaten für 2 Altblockflöten ohne Baß, hrsg. von Winfried Michel. 2 Hefte: BP 2426/2427, je DM 9,-

– *Die kleine Kammermusik. Sechs Partiten für ein Melodieinstrument (Blockflöte, Querflöte, Oboe, Violine) und bc., hrsg. von W. Hess. BP 2400, DM 18,- Amadeus Verlag, Winterthur/Zürich*

Johann Christian Schickhardt: Zwölf Sonaten op. 17 für Altblockflöte und bc., hrsg. von Paul J. Everett. Musica Rara, London; Bundesrepublik: Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart. Sonaten Nr. 1 und 2, Ed. Nr. 41904; Nr. 5 und 9, Ed. Nr. 41905; Nr. 10 und 11, Ed. Nr. 41906; je DM 27,-

Endlich gibt es eine neue, in jeder Beziehung sehr sauber gemachte Ausgabe der berühmten sechs Duette op. 2 von G. Ph. Telemann. Winfried Michel hat den Notentext lediglich aus dem französischen Violinschlüssel in den heute gebräuchlichen übertragen, im übrigen aber nichts verändert. Das bezieht sich insbesondere auf Artikulationsbezeichnungen, die man hier nun endlich einmal im Originalbild vorfindet. Speziell in vielen langsamen Sätzen eröffnet das oft ganz neue Perspektiven, besonders wenn man etwa die Ausgaben aus den Hofmeister-Verlagen gewohnt war. Hier dagegen erfahren wir nun z. B., daß Telemann in einer Viersechzehntel-Gruppe durchaus auch dann zwei und zwei bindet, wenn eine Wechselnote darin vorkommt (Sonata IV, Affettuoso, u. a.). Im Largo der ersten Sonate deutet Michel geschickt Phrasierungsvorschläge an, ohne ins Notenbild

eingzugreifen, indem er ggf. Balken durch Fähnchen ersetzt (leider verfährt er nicht dementsprechend in den Hemiolen in Takt 40 ff. des Schlußsatzes). Auch das leidige Umwendepproblem ist durch beigelegte Duplikationen gelöst (hoffentlich gehen sie nicht zu schnell verloren!). Fazit: eine höchst empfehlenswerte Ausgabe.

Im gleichen Züricher Verlag hat Willy Hess die sechs Partiten der „Kleinen Kammermusik“ von Telemann neu herausgegeben. Auch bei diesen „kostbaren Miniaturen barocker Kammermusik“ (Vorwort) drängt sich natürlich der Vergleich auf, und zwar in diesem Fall mit der bei uns altbewährten Ausgabe Waldemar Woehls (Bärenreiter, Hortus Musicus Nr. 47) von 1950. Da es sich in beiden Fällen jedoch erfreulicherweise um Urtextausgaben handelt, beschränkt sich die Vergleichbarkeit auf die Aussetzung des Basso continuo sowie auf Äußerlichkeiten des Drucks. Beide Partituren bevorzugen den vollen, meist vierstimmigen Satz, beide kommen oft zu erstaunlich ähnlichen Ergebnissen bei der Aussetzung, allerdings bevorzugt Hess eine tiefere Lage als Woehl, der möglicherweise an eine Ausführung mit der vom Komponisten sicher nicht ausgeschlossenen Sopranblockflöte dachte. Telemann bietet wie üblich eine variable Besetzung an: Oboe, Violine oder Flute traverse und b. c. – oder Cembalo allein! Dies war damals leicht möglich durch den Partiturdruk ohne die Zeile für die rechte Hand, die der (begleitende) Cembalist ja ex tempore ergänzte. Aber leider werden in den modernen Drucken Melodie- und Baßstimme getrennt voneinander gedruckt. Das hat

sicher sehr plausible finanzielle Gründe, ist aber schade. Nicht nur wegen des Verlustes einer Besetzungsvariante! Was den Drucksatz anbelangt, so ist der Inhalt beider Ausgaben auf je etwa gleich viel Seiten untergebracht, nur verwendet die Schweizer Ausgabe das etwas größere Bach-Format, weshalb der Druck übersichtlicher gerät.

Dem in TIBIA 1/80 besprochenen „Alphabet de la Musique“ läßt Musica Rara nun einen weiteren Zyklus von Blockflötensonaten J. Chr. Schickhardts folgen, die 12 Sonaten op. 17. Von den Sonaten Nr. 2, 3, 7, 11 und 12 gibt es bereits einzelne Neuausgaben bei verschiedenen Verlagen, das gesamte Opus kam erstmals etwa zwischen 1712 und 1715 bei Roger in Amsterdam heraus. Gegenüber den ersten Sonaten des „Alphabet“ wirken die Sonaten op. 17 (bisher liegen drei Hefte vor) frischer, interessanter komponiert. Sie haben mehr Esprit, und die Phrasen und Figuren wirken besser durchgearbeitet. Insbesondere für Lernende scheinen mir recht interessant die oft großen Sprünge in mittelschweren Sätzen (Atemführung/Tonbildung), die vielen punktierten schnellen Sätze (Zunge), die oft in großen Werten notierten Sätze (gut für den Einstieg in das Lesen von Renaissancemusik), die gottlob original wiedergegebenen Bindebogen und ausgeschriebenen Verzierungen des Komponisten. So dürften die Sonaten an sich einen großen Liebhaberkreis finden. Schade nur, daß ihrer Verbreitung wieder einmal

der gewohnt hohe Musica-Rara-Preis entgegenstehen dürfte (DM 27,- für ca. 38 Seiten Inhalt; vgl. Telemann-Duette bei Amadeus: DM 9,- für ca. 32 Seiten. Haben die britischen Würfel etwa sechs Sechser??). In TIBIA 3/77 schrieb David Lasocki über Schickhardt: „Der Schlüssel zur Beliebtheit liegt sicher in der Instrumentierung seiner Werke. Schickhardt komponierte fast ausschließlich für Blockflöte, Flöte oder Oboe, die er wohl selbst alle spielte. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts war die Blockflöte das bei Liebhabern gebräuchlichste Instrument, wenige Jahrzehnte später war es die Flöte, in geringerem Maße die Oboe.“ Hört, hört!

Wolfram Waechter

Vierundvierzig Stücke für Blockflöten-Ensemble

Steve Rosenberg (Hrsg.): *The Recorder Book*. Schott & Co. Ltd., London/B. Schott's Söhne, Mainz. ED 11380, DM 6,-

Der Herausgeber Steve Rosenberg möchte mit dieser Sammlung von Spielstücken des 13. bis 20. Jahrhunderts auch dem noch nicht fortgeschrittenen Spieler ermöglichen, trotz noch begrenzter technischer Mittel schon am Ensemblespiel teilzunehmen und von Beginn an mit Originalliteratur aus allen Epochen bekanntzuwerden, wobei die Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts im

Neuerscheinung

Typische Beispiele für die im 17./18. Jahrhundert übliche Praxis instrumentengerechter Bearbeitung bekannter Violinwerke für ein anderes Melodieinstrument

ARCANGELO CORELLI

1653–1713

Fünf Sonaten aus opus 5

für Altblockflöte und Basso continuo

Nach einem bei Walsh 1702 erschienenen Druck herausgegeben von Gerhard Braun. Generalbaßaussetzung von Siegfried Petrenz

Sonata I, op. 5 No. 9: Ed.-Nr. 1092

Sonata II, op. 5 No. 10: Ed.-Nr. 1093

Sonata III, op. 5 No. 7: Ed.-Nr. 1094

Sonata IV, op. 5 No. 8: Ed.-Nr. 1095

Sonata V, op. 5 No. 11: Ed.-Nr. 1096

Je DM 10,80

MOECK

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · 3100 CELLE

Mittelpunkt steht (27 Stücke). Die Besetzung reicht von der Einstimmigkeit bis zu fünfstimmigen Sätzen. Nicht alle mehrstimmigen Sätze erscheinen in ihrer originalen Gestalt; manche sind von ursprünglich vier oder fünf Stimmen auf drei reduziert worden. Die einstimmigen Weisen sind größtenteils die Oberstimmen mehrstimmiger Tanzsätze des 16. Jahrhunderts.

Eine solche Sammlung kann bei so unterschiedlicher Besetzung und dem großen Zeitraum, den sie umfaßt, natürlich nicht repräsentativ sein. Es bleibt die Frage, ob es nicht gerade für den nicht so fortgeschrittenen Spieler nützlicher wäre, sich entweder auf eine einheitliche Besetzung mit Beispielen aus allen Literaturbereichen zu beschränken oder aber einen kleineren Zeitraum zu wählen mit unterschiedlichen Besetzungsmöglichkeiten. Auch könnte bei einer solchen Sammlung auf überall zu findende Stücke verzichtet werden zugunsten solcher, die nicht so allgemein zugänglich sind.

Sicher kann die Zusammenstellung als Ergänzung zu Unterrichtswerken benutzt werden. Außer Besetzungsangaben sind keine Erläuterungen oder Spielhilfen gegeben. Leider sind aus den Verschlüsselungen die Oktavlagen der Stimmen nur für Eingeweihte zu entnehmen.

Ilse Hechler

Alter Wein in jungen Schläuchen

Paolo Benedetto Bellinzani: *Sonaten No. 5, F-dur, und No. 6, a-moll, für Altblockflöte und b. c., hrsg. von Pierre Poulteau.* AL 25572/25573

Jean Baptiste Loeillet (de Gant): *Sonate op. 5/II für 2 Sopranblockflöten (Querflöten, Oboen, Violinen) ohne Baß, hrsg. von Pierre Poulteau.* AL 25416

J. B. John Loeillet: *Sonate op. 3/VIII für Flöte (Oboe, Violine) und b. c., hrsg. von Pierre Poulteau.* AL 25555

Michel Blavet: *Sonate op. 2/II „La Vibray“ für Flöte und b. c., hrsg. von Jean-Claude Veilhan.* AL 25576

– *Sechs Sonaten für 2 Flöten ohne Baß, hrsg. von Jean Patéro. Heft I (No. 1–3), AL 25547*

Verlag Alphonse Leduc, Paris

Antonio Vivaldi: *Sonate a-moll, RV 86, für Altblockflöte, Fagott und b. c., hrsg. von P. Ansehl. Verlag C. F. Peters, Frankfurt a. M. EP 9466, DM 17,-*

Giovanni Benedetto Platti: *Sonate G-dur, op. III/2, für Querflöte und b. c., hrsg. von Hugo Ruf. N 1380, DM 12,-*

Michel Blavet: *Sonate A-dur, op. III/4, für Querflöte und b. c., hrsg. von Hugo Ruf. N 1374, DM 14,-*

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Jean Baptiste Loeillet (de Gant): *Zwölf Sonaten op. 1 für Altblockflöte und b. c., hrsg. von Willy Hess. Amadeus Verlag, Winterthur. Heft 4 (Nr. 10–12), GM 578*

Bellinzani (ca. 1690–1757) war zur Zeit des Druckes seiner zwölf Sonaten op. 3 Kapellmeister in Udine. Aus

SIXIÈME STAGE ANNUEL DU

CENTRE DE
MUSIQUE
ANCIENNE

29 OCTOBRE - 2 NOVEMBRE · 1980

la musique d'Alexander
Agricola (1446-1506)

AVEC LES MEMBRES DEL'
ENSEMBLE HUELGAS

PAUL VAN NEVEL
NANCY LONG
CHANT
RENÉ VAN LAKEN
REBEC, VIELLE
WILLEM BREMER
CHALEMIE, BOMBARDE
CORNET À BOUQUIN
CLAUDE WASSMER
DULCIAN
LEO VERHEYEN
SACQUEBOUTE

POUR TOUT AUTRE RENSEIGNEMENT:
CENTRE DE MUSIQUE ANCIENNE
CONSERVATOIRE POPULAIRE DE MUSIQUE
8 RUE CHARLES-BONNET
CH-1206 GENEVE



diesem Opus (seinem einzigen für Flöte) stammen die Sonaten, die bei Leduc erstmals neu erschienen sind. Der Herausgeber hat die dem üblichen viersätzigen Muster und durchschnittlicher italienischer Barockstrickart verpflichteten Sonaten mit einer eher schlichten Generalbaßaussetzung versehen, die dank der beigegebenen Bezifferung auch andere Möglichkeiten nicht ausschließt. Leider gibt es weder Vorwort noch Quellenangabe. (Die Vorlage befindet sich in Bologna.)

Der gleichen Form gibt Vivaldi in seinem Trio einen anderen Inhalt. Das von Blockflöte und Fagott Virtuoses fordernde Stück wird hier in einer weiteren Neuausgabe vorgelegt, die naturgemäß nichts Neues bringen kann – abgesehen von anderer Generalbaßaussetzung (die bei Musica Rara lebhafter ausgefallen ist) und Verzierungsvorschlägen für die langsamen Sätze. Überdies positiv: das sehr saubere Stichbild.

Platti ist nicht viel jünger als Vivaldi, auch italienischer Herkunft, doch hauptsächlich in deutschen Diensten am Würzburger Hof. Sein Stil ist weit moderner als der seiner oben genannten Landsleute, empfindsam, sensibel. Die Neuausgabe der zweiten Flötensonate ersetzt die heute nicht mehr brauchbare Ausgabe von Jarnach.

Über die Gesamtausgabe des op. 1 von J. B. Loeillet (de Gant) bei Amadeus wurde schon in TIBIA 1/79 berichtet. Mit Erscheinen des letzten Hefes soll aber nochmals auf die lohnende Entdeckung des ganzen Opus hingewiesen werden. Die 2. Sonate aus op. 5 (e-moll,



Carl Dolmetsch

baut

Blockflöten

nur bei

J. & M. Dolmetsch

Makers of Early Musical Instruments

Repräsentantin:

B. Schliephake-Heilmann, Hubertushöhe 4
D-5060 Bergisch Gladbach 1

Leduc), sechssätzig, gehört in das 2. Buch (also richtig op. 5 II/2). Der unglaublich dünne Vorspann (Vorwort wäre dafür übertrieben) ist insofern irreführend, als es sich hier nicht um Blockflötenmusik handelt! Der Originaltitel nennt ausdrücklich Querflöte. Schon wegen des travers-typischen Umfangs klingt das Stück auf einer Sopranblockflöte scheußlich. Die Komposition ist ähnlich unterhaltsam wie die etwas dichtere Sonate – auch für Querflöte – des Londoner Veters John. Eine im (ebenso kargen) Vorspann des Herausgebers aufgestellte Behauptung, es handle sich um eine der wenigen Querflötenkompositionen des Londoner Loeillet, ist unbegründet: Außer Cembalomusik gibt es 4 Opera (= 48) Instrumentalsonaten, davon 18 für 1 oder 2 Querflöten.

In der Archivreihe von Leduc (Ausgaben mit Faksimile-Beilage) erschien aus op. 2 die Sonate in d-moll von Blavet. Die dem Instrument wirklich auf den Leib geschriebenen Sonaten des auch von Quantz bewundern und geschätzten französischen Flötenmeisters sind für uns wichtige Kompositionen. Zudem hat das hier vollständig abgedruckte Vorwort Bedeutung, in dem Blavet auf die Unabdingbarkeit guter Phrasierung eingeht, was er dann weiter im Sonatentext durch eigenhändige Atemzeichen dokumentiert.

Nicht minderes Interesse darf die von Hugo Ruf erstmals wieder herausgegebene Sonate A-dur beanspru-

chen, in der der Komponist die wiederholten Teile des Einleitungssatzes verziert ausschreibt und so Beispiele seines Stils und seiner Kunst gibt. Interessant ist die schöne Komposition außerdem, weil sie in der sonst vorzugsweise in Berlin gepflegten Satzfolge langsam-schnell-schneller verläuft. Die Ausgabe ist ohne Tadel. Leider kann man das nicht auch von der ersten drei Duos sagen (Leduc). Jeder Spieler hat hier seine eigene Stimme. Das ist schön und großzügig. Doch der Text enthält so viele Veränderungen in Dynamik, Artikulation, Verzerrungen (nicht einmal als „Interpretation“ des Herausgebers gekennzeichnet), wie sich das heute niemand mehr erlauben sollte. D.

Neuaufgabe klassischer Flötenetüden

Louis Drouet: 25 Etüden. Reprint der Originalausgabe von 1827. FTR 118, DM 10,-

Theobald Boehm: 24 Caprices-Etudes op. 26. Reprint der Originalausgabe von 1852. FTR 117, DM 10,-
Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

Anton Bernhard Fürstenau: 24 Übungen, Capricen und Präludien op. 125, hrsg. von H. Böhme. Verlag C. F. Peters, Frankfurt a. M. Ed. Nr. 8403, DM 12,-

Drei alte Bekannte – welcher Flötist würde sie nicht kennen – sind nach langem „Auslandsaufenthalt“ wieder

bei uns, in neuem Gewande, aber innerlich ganz die alten. Und wie es so geht, wenn Freunde so weit entfernt waren und ein Wiedersehen mit Mühen und Kosten verbunden war, knüpfte man neue Kontakte. Von solchen Gedanken bewegt, greift man gerne auf die altbekannten und musikalisch gehaltvollen Standardwerke der Etüden-Literatur zurück, die, nachdem sie lange Zeit nur im Ausland erhältlich waren, nun wieder in Neuauflage von Schott und Peters zu beziehen sind.

Die Etüden von Drouet, älteste der drei Sammlungen, bieten für den Spieler der Boehmflöte relativ wenig Schwierigkeiten. Anders für Liebhaber historischer Instrumente aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: bereits im 3. Takt der ersten Etüde ist der Gebrauch der f-Doppelklappe notwendig. Weiterhin behandelt jede Etüde spezielle Griffprobleme des alten Systems. Für den heutigen Unterricht liegt ihr Wert in der melodischen Führung, in guten, leider so seltenen Beispielen für die Tonbildung geeigneter langsamer Sätze, in überschaubaren Phrasen – Atemstellen sind durch: ' = Kurzatmung und τ = Langatmung differenziert – und in der für die Zeit sehr sorgfältigen dynamischen Bezeichnung. „Faulenzer“ und alte französische Pausen sind eine gute Übung für den angehenden Orchestermusiker. Die abschließende große Etüde mag als Konditionstraining dienen. Der „Reprint“ ist bis auf wenige schlecht ausgedruckte Hilfslinien sehr gut lesbar. Die Versetzungszeichen sind vom Herausgeber nach heutiger Schreibweise ergänzt, man verläßt sich allerdings dann darauf und fällt prompt herein, wenn sie einmal fehlen (S. 13, Takt 7).

Mit der Neuauflage von Boehms Caprices op. 26 wird ganz sicher ein starker Bedarf befriedigt werden können. Als eines der wichtigsten Werke des Meisters war es seit langem aus dem deutschen Verlagsangebot verschwunden. Für die Boehmflöte geschrieben, zeigt Boehm hier die Vorzüge seines Systems, was schon in der Tonartenfolge auffällt – er geht einfach im Quintenzirkel abwärts, während Drouet zwar ebenso beginnt, aber mit einem kleinen Trick von c-moll nach G-dur springt und dadurch die für die alte Flöte ungebräuchlicheren und schwierigen Tonarten an das Ende der Sammlung manövriert. In der Behandlung des technischen Stoffes vollzieht er ähnlich meisterhaft wie Fürstenu in seinem op. 107 die Einbindung konzentrierter technischer Übungen in einen guten musikalischen Verlauf. In dieser Kombination von Technik und musikalischer Gestaltung, dem eigentlichen Sinn einer Etüde, ergibt sich außer dem ähnlichen Titel eine Verbindung von Boehms op. 26 zu Fürstenaus ebenfalls neuaufgelegtem op. 125. In beiden Ausgaben wurde auf Zusätze von Atemzeichen verzichtet, denn der Schüler soll ja in Verbindung mit guter Phrasierung lernen, das ihm Gemäße herauszufinden und sich mit den diesbezüglichen Problemen auseinanderzusetzen.

Beide Drucke sind gut leserlich, besonders die Boehm-Capricen sind wegen des meist weiten Zeilenabstandes angenehm zu lesen, die wenigen Bindebogenzusätze des Herausgebers ließen sich durchaus entbehren, da sie meist selbstverständlich, gelegentlich aber auch fragwürdig sind. Fürstenaus 24 Übungen, Capricen und Präludien, in früheren Ausgaben auch unter dem Titel „bouquet des tons“ erschienen, stellen nicht so einheitlich wie op. 107 jeweils einen Übungsstoff in den Vordergrund, sind aber mit Tempowechseln und Übergängen gespickt und stellen daher an das Gestaltungsvermögen größere Anforderungen. Insofern bilden sie einen guten Anschluß an op. 107. Etwas unglücklich geriet der in Klammern stehende Alternativvorschlag für C-Fuß. Es entsteht fast der Eindruck eines $\frac{5}{4}$ -Taktes. Ein kleinerer Stich wäre hier besser leserlich und auch gewohnter gewesen.

Insgesamt kann man diese drei Neuauflagen nur begrüßen und man kann nur hoffen, daß die Werke dadurch wieder den ihnen gebührenden Platz im Flötenunterricht einnehmen werden. *Konrad Hampe*

Vielfacher Weber und andere Neuerscheinungen

Carl Maria v. Weber: Sonate As-dur für Flöte und Klavier, hrsg. von Dieter H. Förster. Verlag Eulenburg & Co., Zürich (Ausl.: Schott). GMS 256, DM 16,-

– *Sechs Sonaten für Flöte und Klavier, hrsg. von Werner Richter. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M. 2 Hefte, ZM 2082/2083, je DM 12,-*

– *Sechs Sonaten, op. 10, für Flöte und Klavier, hrsg. von Dieter H. Förster. Verlag Eulenburg & Co., Zürich (Ausl.: Schott). Heft I (Sonaten 1–3), GMS 853a*

– *Sechs Sonaten, op. 10, für Flöte und Klavier, hrsg. von Gerhard Braun. Universal Edition, Wien. Band I (Sonaten 1–3), UE 16732*

Ferdinand Ries: Introduction und Polonaise F-dur, op. 119, für Flöte und Klavier, hrsg. von Georg Meerwein. Verlag Eulenburg & Co., Zürich (Ausl.: Schott). GMS 703, DM 9,50

Wolfgang Amadeus Mozart: Rondo, KV 373, für Flöte und Klavier, übertragen von Henrik Pröhle und József Gábor. Editio Musica, Budapest, (Ausl.: Boosey & Hawkes, Bonn), DM 6,-

François Devienne: Konzerte, für Flöte und Klavier hrsg. von Pierre Paubon

– *Nr. 1, D-dur. G 2285 B*

– *Nr. 8, G-dur. G 2264 B*

Verlag Gérard Billaudot, Paris (Ausl.: Zimmerhansl, München)

In TIBIA 3/77 hat Dieter H. Förster zu Entstehungszeit und -umständen der Weberschen Flötensonaten alles Wichtige gesagt. Daß er heute von der Autorschaft Webers als Bearbeiter der eigenen Violinsonaten nicht mehr überzeugt ist, mag nur am Rande vermerkt sein. Die Musik bleibt Webers Musik. Sie ist allerdings in der

Klaviersonate op. 39, für Flöte von dem Weimarer Kapellmeister und Zeitgenossen A. E. Müller gefaßt, weit stärker als in den Sonaten op. 10. So werden sich denn Flötisten, die die große Romantik suchen und zeitgenössische Arrangements nicht scheuen, weit eher diesem Stück zuwenden.

Die sehr viel leichteren (*dédiées aux amateurs!*), wenn auch progressiven, teilweise zweisätzig angelegten Sonaten op. 10 sind nun gleich dreimal erschienen, quasi Editionsexemplar. Richter versucht alles auf einmal, indem er die Violinfassung des Autographs in der Klavierpartitur auch noch berücksichtigt. Technisch ist das nicht so glücklich, weil Violin- plus Flötenfassung und eigene Zutat in einem System graphisch schlecht unterscheidbar sind. Zwei getrennte Systeme wie im langsamen Satz der zweiten Sonate sind optisch klarer. Konsequenter hätte es mir geschienen, auch im Klavier die Abweichungen zu kennzeichnen. Die anderen beiden Herausgeber haben dem Verbraucher die Entscheidungen bezüglich Lesearten gleich abgenommen, was allerdings nun dazu führt, daß im Zuge solcher „Vereinfachungen“ z. B. zwischen Punkten und Keilen nicht mehr unterschieden wird (UE). Interessanter Vergleich: Sonate I, Satz 1, Takt 3. Keine der drei Ausgaben bringt den Text des originalen Druckes von Simrock, obwohl sich eine ausdrücklich allein darauf beruft (Bindung, Vortragszeichen)! Mit der Kennzeichnung von Abweichungen und Zusätzen bleiben Förster wie Braun eigentlich unter der Sollgrenze.

Zu der großen Sonate des fast gleichaltrigen Beethoven-Schülers Ries ist ein neues Stück gekommen: Introduction und Rondo (hier Polacca), beliebte Form der Zeit, ist natürlich primär ein Klavierstück, doch mit einem dankbaren obligaten Flötenpart, dessen Anlage im Grave der Einleitung Phrasierung und Ausdruck des Atems zu nutzen weiß und auch im Rondo in Figuration und geistvoll graziösem Wechselspiel zum Klavier den guten Komponisten zeigt. Eine lohnende Wiederentdeckung!

Das Rondo von Mozart ist kein Unicum, vielmehr die um einen Ton nach oben transponierte Fassung des Violinrondos in C-dur – eine von den Flötisten immer häufiger adaptierte Version.

François Devienne, von manchen (übertrieben) als der „französische Mozart“ apostrophiert, ist fast gleichaltrig wie sein großes Vorbild Wolfgang Amadeus, das er jedoch um 12 Jahre überlebte. Als Komponist wie als Lehrer erfuhr er größte Wertschätzung, bis eine zerrüttete Gesundheit ihn ins Irrenhaus führte. In der Leichtigkeit der melodischen Erfindung wie im Umgang mit harmonischen Mitteln hat Devienne immer versucht, Mozart nachzueifern, ohne jedoch einen gewissen Schematismus und Weitläufigkeit überwinden zu können. Seine Flötenkonzerte, denen er offenbar viel Sorgfalt

widmete, lassen dies deutlich erkennen. Das erste seiner 14 Konzerte ist nicht so virtuos in allen Teilen wie das auch neu aufgelegte achte, doch ist es musikalisch besonders ausgewogen. Seine ungekünstelte Haltung wird allgemein viel Anklang finden. Es gibt in den Ausgaben auch ein Vorwort (!), allerdings noch ohne Anmerkung zur Edition. Die Kadenzten sind allerdings viel zu lang, und über die Einrichtung der Flötenstimme, die keineswegs dem Original folgt, sollte man sich weitgehend hinwegsetzen. D.

Neues in der Wiener Querflöten-Edition

Konrad Lechner: Septuplum. Sieben biblische Sequenzen für Flöte (auch Altflöte in G) solo. Universal Edition, Wien, Nr. 16943. DM 8,-

Der Untertitel zeigt „sieben biblische Sequenzen“ an, die im lateinischen Text (Vulgata) mit deutscher und englischer Übersetzung auf der ersten Seite mitgeteilt werden. Die Texte, aus dem Psalter, dem Propheten Jesaja, den Evangelien und dem gregorianischen Antiphonar genommen, sind von unterschiedlicher Länge. In einigen Fällen (Exsultate Deo, Rorate caeli u. a.) fügen sich Zitate aus der gregorianischen Liturgie musikalisch bruchlos, ohne „Anführungsstriche“ ein und sind unter den Noten markiert. Diese ausdrückliche Bezugnahme auf gregorianische Vorlagen sollte nicht als interpretatorisches Alibi gesehen werden, weniger noch als Ansatz einer Collagetechnik, sondern eher als eine Hommage an das musikalische Mittelalter von einem Komponisten, der es unternimmt, gangbare Brücken aus mittelalterlichem Musikdenken in die heutige Zeit zu schlagen. Die geistlichen Texte werden also nicht durch die erwähnten Zitate interpretiert, sondern der Inhalt und der Charakter der Aussage geht in die Musik ein. Worte und musikalische Gestalten formen einen Bogen von einer Laudatio über Psalmtexte von Tod und Vergänglichkeit wieder zu Lobpreisungen (Antiphon zum 4. Advent). Die Mitte des Zyklus („Wer ist der Mensch, der da lebet und den Tod nicht siehet?“) erfährt eine besondere Färbung und Stimmung durch die Verwendung der Alt-(G-)Flöte, die den meditativen, transzendentalen Charakter des introvertierten Stückes eindrucksvoll realisieren kann.

Alle Stücke scheinen mir hervorragende Beispiele zu sein für die Integration instrumentaler Virtuosität in eine lebendige und in sich schlüssige Aussage. Mit Selbstverständlichkeit – man möchte sagen, mit lässiger Eleganz, oder aber mit beeindruckender Souveränität – bewegt sich die Musik mit ihrer Notation zwischen Partien, die in traditionellen Metren darstellbar sind, taktstrichlosen improvisatorisch anmutenden Phrasen, ganz frei in Kleinstich notierten Zwischenfiguren (etwa in Nr. 5), kürzeren Abschnitten, in denen mit vorgegebenen Tönen oder in einem abgegrenzten Raum nach der Intention des

Spielers improvisiert werden kann (in Nr. 1 und 7) und schließlich Äußerungen, die sinnvoll nur in grafischer Notation (in diesem Fall „space-notation“) wiedergegeben werden können. Entsprechend vielseitig sind die Anforderungen an den Flötisten, die das Studium der Stücke lohnend und reizvoll erscheinen lassen, um so mehr, als die knappen Spielanweisungen und Notations-erklärungen überaus klar und deutlich (auch für den Rezensenten als Nichtflötisten) gehalten sind. Ohne daß in diesen ausdrucksintensiven Stücken (nicht ohne Grund tauchen einigemal die Bezeichnungen *espressivo* und *enfatico* auf) Anhaltspunkte für die Orientierung an Tonreihen oder transponierten intervallischen Grundgestalten zu sehen oder zu hören sind, spürt der Hörer und sieht der Leser das Vorhandensein bestimmter Konstellationen von Tönen je in verschiedenen Räumen, die eine latente harmonische Mehrschichtigkeit, eine räumliche Dimension in diesen von der Natur des Instruments her einstimmigen Stücken entstehen lassen.

Heino Schwarting

Aparte Querflötenmusik eines jungen Komponisten

Veit Erdmann: *Miniaturen für eine Altstimme, Flöte und Gitarre nach Texten osteuropäischer Dichter*
– *Me-no, für Altquerflöte solo*
Astoria Verlag GmbH, Berlin

Veit Erdmann: *Sonate per due. Drei Stücke für Klavier und Querflöte.* Möseler Verlag, Wolfenbüttel

Im Schaffen des jungen Stuttgarter Komponisten Veit Erdmann nehmen die Werke für Flöte einen breiten Raum ein. Die intensive Beschäftigung mit diesem Instrument zeigt sich auch in der Vertrautheit mit spieltechnischen Besonderheiten, im Umgang mit neuen Spieltechniken (der Komponist legte vor Jahren ein kleines Heftchen mit Übungen und Stücken zur Einführung in zeitgenössische Spieltechniken und Notation im Möseler-Verlag vor) und in der klugen Beschränkung auf das technisch auch für fortgeschrittene Amateure Erreichbare.

Alle drei Kompositionen eignen sich deshalb besonders gut für einen Einstieg in die neuere Flötenmusik: sie verwenden neue Spieltechniken sparsam und stets sinnvoll im Bezug auf die kompositorische Idee. Präzise Erläuterungen der verschiedenen Spielweisen – an Bartolozzis Lehrwerk orientierte Griffbilder für Vierteltonverschiebungen etc. – erleichtern Neulingen auf diesem Gebiet die Orientierung.

Die Miniaturen mit ihrer aparten Besetzung sind aphoristische kleine Formen, die mit individueller Motivbildung die lyrischen Texte unterstreichen.

Den Spielern der Altquerflöte sei nachdrücklich *Me-no* („weniger“) als Solostück empfohlen: hier sind nach dem kompositorischen Prinzip „meno“, das im langsamen Reduzieren des Klanges auf das reine Bläsergäusch besteht, die neuen Spieltechniken mit Mehrklängen, Flatterlippe, Zungenvibrato etc. am konsequentesten verwendet. Das ca. 5 Minuten dauernde Stück ist eine interessante Klangstudie ohne große fingertechnische Schwierigkeiten.

Von virtuosem Zuschnitt ist die *Sonate per due*, die – entsprechend dem Titel – Flöte und Klavier absolut gleichwertig behandelt. Im ersten Satz sind die Stimmen denn auch klanglich und rhythmisch aufs engste verflochten. Der ruhige zweite Satz ist der Altquerflöte in G zugewiesen (mit Einschüben auf der normalen Flöte). Der von strengen rhythmischen Strukturen geprägte Schlußsatz, der z. T. an südamerikanische Folklore erinnert, schreibt Querflöte in C vor, ad libitum auf Altblockflöte in F wechselnd. Die Notation ist konventionell, im Flötenpart kommen Vierteltonverschiebungen, Klappengeräusche und Flatterzunge vor. GB

Musik für Bläserensemble

Jean Françaix: *Quasi improvvisando, für Bläserensemble* (Fl., Picc., 2 Ob., Klar. (B), Baßklar., Fg., Kfg., 2 Hr., Trp.). Partitur ED 6762, DM 16,-; Stimmen ED 6763, DM 30,-

Peter Hoch: *Ensemble / Séparé, für 1-4 Instrumentalspieler.* WKS 22, Spielpartitur DM 15,-

Stadt Uelzen in der Lüneburger Heide

Internationaler Kuhlau-Wettbewerb für Flötisten 3. bis 5. Dezember 1980

Kammermusik für 2 bis 5 Mitwirkende mit mindestens einer Flöte

Jury: Reimar Dahlgrün, Hannover (Vorsitzender) – Poul Birkelund, Kopenhagen, Severino Gazzelloni, Rom, André Gertler, Brüssel, Hans-Peter Schmitz, Berlin

Preise DM 20 000,- Friedrich Kuhlau wurde im Jahre 1786 in Uelzen geboren.

Anfragen: Kulturamt der Stadt Uelzen, 3110 Uelzen 1, Postfach 680, Telefon (0581) 2011

MUSIK FÜR BLOCKFLÖTE



Triosonaten für 2 A und Git. [3–4]

Telemann (1681–1767): Triosonate C-Dur · Händel (1685–1759): Triosonate F-Dur · W. Williams (17./18. Jh.): Sonata F-Dur (In imitation of birds) · J. Ch. Pez (1664–1716): Triosonate d-Moll · F. Carulli (1770–1841): Trio G-Dur.

Für dieses Heft wurden die gängigsten und namhaftesten Werke der Trio-Literatur ausgewählt. Die Altblockflötenstimmen wie auch der Gitarre-Continuo-Part verlangen fortgeschrittene Spieler. Eine sehr dankbare und lohnende Aufgabe.

UE 17127 DM 22,-

Spielstücke für Blockflöte und Gitarre I. (für Anfänger)

Eine, zwei drei und vier Bfl. mit Git. Koinuma [2]. Diese Nummer beinhaltet 29 Stücke für die verschiedensten Besetzungen – meist für 1 oder 2 Blockflöten und Gitarre (nur je 2 Stücke für 3 bzw. 4 Bfl. mit Git.) – und ist inhaltlich weit gestreut: Folksongs aus England, Irland, Schottland, Amerika, Frankreich, Rußland, Italien und Österreich sind neben berühmten Melodien von Bach, Scarlatti, Holborne, Gervaise und Haydn zu finden.

UE 17128 DM 17,-

Spielstücke für Blockflöte und Gitarre II. (für mäßig Fortgeschrittene)

Eine, zwei und drei Bfl. mit Git. Koinuma [3]. Die Ausgabe enthält 17 Werke von Renaissance- und Barockmeistern, wobei die Gitarre als Continuoinstrument anzusehen ist. Die Werke stammen von Gervaise, Susato, Caccini, Fux, Purcell, Händel, Buxtehude, Valentine und Vivaldi. Drei Stücke sind für 3 Bfl. und Git., sechs für 2 Bfl. und Git. und acht für nur eine Bfl. und Git. Die spieltechnischen Anforderungen sind nicht allzu groß und lassen sich auch von mäßig Fortgeschrittenen leicht bewältigen.

UE 17129 DM 17,-

Verlangen Sie bitte unseren Katalog!

UNIVERSAL EDITION

Heinrich Sutermeister: *Quadrifoglio, Konzert für 4 Bläser (Fl., Ob., Klar., Fg.) und Orchester (1976/77)*. ED 6787, Studien- und Dir.-Partitur DM 42,-
Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

Jürg Baur: *Kontrapunkte 77 über das Thema des Musikalischen Opfers von J. S. Bach für Bläsertrio (Flöte, Englischhorn und Fagott)*. EB Nr. 5024, StP DM 6,-

Edison Denissow; *Canon en Mémoire d'Igor Strawinsky für Flöte, Klarinette und Harfe*, HG 1352, DM 7,-
Slavko Osterc: *Trio für Flöte, Klarinette und Fagott*. HG 1345, DM 18,-

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Jacqueline Fontyn: *Sieben kleine Stücke für Bläsertrio (Ob., Klar., Fg.)*. Verlag G. Schirmer Inc., New York. Nr. 47942c, Part. und St.

Carson Kievmann: *Sirocco (1975), für Bläserquintett (Fl., Ob., Klar., Hr. und Fg.)*. Associated Music Publishers, New York. AMP 7734, Part. und St.

Aus der sehr heterogenen Auswahl neuer Musik für Bläserensemble haben wenigstens die drei Stücke von Baur, Françaix und Denissow eine bedeutungsvolle Gemeinsamkeit, indem auf verschiedene, aber doch sehr signifikante Art ältere Musik in den kompositorischen Prozeß einbezogen wurde. Der Versuch einer Integration historischer Musiksprachen ins eigene Idiom scheint für viele Komponisten heute ein ebenso zentrales Problem zu sein wie vor fast einem Vierteljahrhundert die Auseinandersetzung mit dem sogenannten musikalischen Material. Das Problem ist so alt wie die – notierte – abendländische Musik, und zwischen Perotinus und Berio hat es kaum einen Komponisten gegeben, der sich diesem Problem nicht gestellt hätte. Wie verschieden die Lösungen aussehen können, das zeigen eben diese Stücke.

Jürg Baur hat sich in seinem Bläsertrio J. S. Bachs Thema aus dem Musikalischen Opfer zugewandt. Ein von der ersten bis zur letzten Note geistvolles, interessantes und zudem alles andere als gelehrt trocken Stück. Hier wird nicht am kontrapunktischen Strickstrumpf zweier Jahrhunderte fröhlich weitergewerkelt, sondern mit dem in hundert verschiedenen Facettierungen erscheinenden b-a-c-h-Motiv einerseits und mit dem in seine Teile zerlegten und wieder neu zusammenkomponierten geschichtsträchtigen „thema regium“ andererseits ein klar gegliedertes, äußerst sprechendes, kurzweiliges Stück gemacht, in dem das übernommene Material nicht Säulenheiligen gleich an den Weg gestellt, sondern total vereinnahmt und verwandelt wird.

Aus sehr anderem Geiste heraus ist Jean Françaix' „Quasi improvvisando“ für Bläserensemble konzipiert: Zu einer Wechselnote g-fis-g, die der Trompeter „so vor sich hin“ spielt, assoziieren die verschiedenen Instrumente allerlei aus dem gängigen Repertoire heutigen Musiklebens – mal das Trio aus Beethovens Siebter, mal Elisens Albumblatt, aber auch das komplette Thema der c-

moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier wird nicht verschmäht und so gehts kreuz und quer durch die Musikgeschichte bis hin zu Paul Linkes „Berliner Luft“. Daß Jean Françaix für Bläser hervorragend schreiben und instrumentieren kann, beweist er auch hier mit jeder Note. Ansonsten läßt sich die Frage nicht ganz verdrängen, ob in dem Dreiminutenstückchen nicht für einen Studentenuk ein bißchen zuviel besetzungsmäßiger, für eine geistreiche Parodie ein bißchen zu wenig kompositorischer Aufwand getrieben worden ist? Schott hat das Stückchen sehr schön stechen lassen.

In Denissows „Canon en Mémoire d'Igor Strawinsky“ wird der verehrte Meister zwar nicht direkt zitiert, doch können und sollen die überdeutlichen Bezüge zu Strawinskys „In memoriam Dylan Thomas“ kaum überhört oder übersehen werden. Auch Denissows Canon ist eine – allerdings rein instrumentale – Trauerode. In dem ca. dreiminütigen Stück werden kunstvolle Kanons zwischen Flöte und Klarinette – gelegentlich wird auch die Harfe ins kontrapunktische Geschehen einbezogen – teils als Rectus-, teils als Inversionskanons zu einem wohlgegliederten Stück zusammengefügt. Die dunklen Farben herrschen vor: Nur ganz gelegentlich überschreitet die Flöte das Register der Grundoktave, auch die Klarinette bewegt sich größtenteils im Chalumeau-Register. Die Kürze des Stückes und die Schwierigkeit eines Harfen-



Nauplion (Griechenland)
in Verbindung mit der
Musik-Akademie der Stadt Basel

Internationale Kurse für Alte und Neue Musik

2.-14. September 1980

Meisterkurse

Hans-Martin Linde, Blockflöte/
barocke Querflöte

Konrad Ragossnig, Gitarre

unter Mitwirkung von Domna Samiou,
Michael Adamis, Dimitri Terzakis

Konzerte, Vorträge, Exkursionen, Alte Musik,
Neue Musik, Byzantinische Musik,
Griechische Volksmusik

Auskünfte und Anmeldung bis 20. Juni 1980 bei der
Musik-Akademie der Stadt Basel, Leonhardstraße 6,
CH-4051 Basel, Telefon (0 61) 25 57 22

PRO MUSICA NOVA

Studien zum Spielen Neuer Musik

Aurèle Nicolet
Studien zum Spielen Neuer Musik für

FLÖTE

mit Beiträgen von E. Denissow, P. H. Dittrich, Fr. Donatoni, H. Erbse, H. Holliger, Kl. Huber, W. Hufschmidt, Y. Ioannidis, K. Lechner, Y. Paporisz, A. Vieru, J. Wildberger
HG3 843 DM 28,-

Heinz Holliger
Studien zum Spielen Neuer Musik für

OBOE

mit Beiträgen von J. Wyttenbach, M. Shinohara, L. Berio, E. Denissow, H.U. Lehmann, F. Donatoni, J. Wildberger, G. Amy, H.U. Engelmann, H. Holliger, V. Globokar, G. Becker
HG4 782 DM 32,-

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden



transportes werden einer großen Verbreitung der schönen und ernsten Komposition leider wohl ziemlich im Wege stehen.

Die „Sieben kleine Stücke“ für Bläsertrio der belgischen, in französischen Traditionen groß gewordenen Komponistin Jacqueline Fontyn sowie das Bläsertrio des Jugoslawen Slavko Osterč pflegen einen auf leichter oder stärker erweiterter Tonalität gegründeten, teils streng linearen, teils mehr oder weniger „musikantischen“ Stil. Im traditionellen Sinne „gut gearbeitete und gut klingende“, keineswegs sehr aufregende Stücke, die bei Fontyn durch die witzige Kürze und bei Osterč durch den traditionsgewohnte Ohren niemals beleidigenden Klang weder für Spieler noch für Hörer unüberwindliche Probleme stellen.

Von ganz anderer Machart sind dagegen die beiden durchaus neuere Wege beschreitenden Ensemblestücke von Peter Hoch und dem Amerikaner Carson Kievman. Das erste ist für vier beliebige (Streicher oder) Bläser gedacht und so geschrieben, daß es auch von verschiedenartigen Bläserensembles (z. B. Fl., Klar., Horn, Fg. oder Ob., Trp, Klar., Pos.) gespielt werden kann. Auf 11 Blättern sind dreißig zwischen 0,5 und 120 Sekunden dauernde, vom Autor als Strukturen bezeichnete „musikalische Momente“ aufgezeichnet (wobei der vom Rezensenten gewählte terminus nicht auf Schubert,

sondern auf Stockhausen und insbesondere auf dessen Klavierstück XI verweisen soll). Die Aleatorik führt aber insofern über das Stockhausensche Klavierstück hinaus, als die durchgängig vierstimmig notierte Komposition sowohl im Zusammen als auch im Nacheinander von 1 bis 4 Spielern mit oder ohne Auslassung einzelner Stimmen oder ganzer Strukturen realisiert werden kann. Die längste Version wäre die, in der ein Spieler – hintereinander (unter Verwendung instrumentenentsprechender Transpositionen) die Einzelstimmen sämtlicher 30 Strukturen spielt; die kürzeste: Beliebig viele Spieler spielen nur eine einzige Struktur. Kombinatorischer Phantasie ist also reichlich stattgegeben, das klangliche Ergebnis – zumal da viele Strukturen rhythmuslos notiert sind – schwer abzuschätzen. Doch werden einfallreich arbeitende und engagierte Gruppen mit einer solchen Materialsammlung sicherlich Hörenswertes und Interessantes zusammenbringen können.

Absolut exakt notiert ist dagegen Kievmans Bläserquintett „Sirocco“. Durch das ganze Stück weht der heiße Wind rastloser, durch enge Chromatik auf- und absteigender Achtelbewegung in allen Stimmen. Beginn im *fff*, durch sich immer mehr häufende Pausen allmählich Ausdünnung bis zu punktuell-komplementärer Achtelbewegung, Stillstand in einem *ppp*-Klang, der bis zum *fff* anschwillt und damit in eine Art „Spiegelreprise“

mündet, so daß das klanglich hochinteressante und sicher sehr effektvolle Stück wieder mit der – im äußersten *fff* abreißen – durchgängigen Achtelbewegung schließt.

Sutermeisters „Quadrifoglio“ endlich gehört eigentlich nicht mehr unter die obige Überschrift: Es handelt sich um ein ausgewachsenes, dreisätziges Konzert für vier Bläser und großes Orchester von 26 Minuten Dauer, das in Sutermeisters ganz persönlicher, einst von Puccini und Verdi ausgehender, heute eher dem akademischen Stil des späten Hindemith vergleichbarer Tonsprache dem Orchester und den vier Solisten viele – um es ein wenig überkonventionell und damit Sutermeisters Stil adäquat auszudrücken – schöne und dankbare Aufgaben stellt.

mg

Spielstücke für Krummhorn-Quartett

Krumhorn Consort Anthology (SATB). Verlag Musica Rara, London; Ausl. in der Bundesrepublik: Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart. Band 2, Ed. Nr. 41902; Band 3, Ed. Nr. 41903; je DM 33,-

Auch bei den weiteren Bänden der Quartettsammlung rechnet man mit „modernen“ Krummhörnern, die mindestens eine zusätzliche Klappe haben, um nicht nur auf eine None Umfang beschränkt zu sein. Es sind solche Stücke ausgewählt worden, deren Umfang eine Dezime nicht übersteigt, und die Sätze wurden so transponiert, daß sie mit Instrumenten in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßlage spielbar sind. Sicherlich sind Transpositionen auch früher praktiziert worden, nur dürfte die Besetzung mit tieferen Instrumenten – also ohne Sopran – die üblichere gewesen sein, die auch den Sätzen klanglich sehr zugute kommt. Leider hat man auch Scheins *Padouana à vier Krummhorn*, eines der wenigen Stücke, für die im Original Krummhörner als Besetzung angegeben sind, um eine kleine Terz höher transponiert, um sie in der heutigen Quartettbesetzung mit Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßinstrument spielen zu können, statt wie im Original mit Alt in – g –, 2 Tenören und Baß; das ist klanglich ganz gewiß kein Vorteil.

Die Auswahl enthält außer Tänzen von Attaignant, Gervaise, Praetorius und ungenannten Meistern – darunter natürlich auch die unvermeidliche „Schlacht“ – Canzonen und viele Vokalstücke, die gut geeignet sind, auf „allerhand Instrumenten“ wiedergegeben zu werden, vorausgesetzt, daß man sich um eine cantable Spielweise bemüht. Vielleicht wird mancher Ensemblespieler solche Zusammenstellungen begrüßen, um nicht selber unter den vielen Veröffentlichungen von Renaissancemusik die für ihn geeigneten Stücke auswählen zu müssen.

Ilse Hechler

Neueingänge

Bärenreiter Verlag, Kassel-Basel

J. S. Bach: 14 Kanons BWV 1087 (Ob., Eh., Fg., Pos., Str.). NMA 242

G. Roeder (Hrsg.): Kinderlieder in dreist. Sätzen f. Instr. EN 1712

– Volkslieder in leichten dreist. Sätzen f. Instr. EN 1716

M. Trojahn: Notturmi trasognati (Fl. + Kammerorch.). BA 6728

M. P. Belaieff, Frankfurt a. M.

A. Tscherepnin: Duo op. 108 (2. Fl.). Bel. Nr. 476

Bote & Bock, Berlin-Wiesbaden

F. Michael: Invocationes op. 33 (Fl. solo). B & B 22848

H. Zender: Mondschrift (Fl. solo). B & B 22789

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

W. Prokop: Sonatine (Fl. + Klav.). HG 1373

Ludwig Doblinger, Wien-München

F. Katt (Hrsg.): Lieder und Tänze versch. Länder (2-5 Blfl.). D 04422

H. U. Staeps: Tänze auf dem Lande (3 Blfl., Klav., Schl.). Flautario Nr. 8

Ed. Wilhelm Hansen, Frankfurt a. M.

T. Medek: Thema mit Var. (Fl. solo). EHF 1038

T. Wye (Hrsg.): Flute Encores (Fl. + Klav.). JWC 55194

3. Internationale Sommerakademie

28. 7.–8. 8.1980

Meisterkurs Blockflöte

Leitung: Gerhard Braun

Meisterkurs Cembalo

Leitung: Siegfried Petrenz

Konzerte mit alter und neuer Flötenmusik · Seminare über Interpretationsfragen und Methodik
Komponisten-workshop mit Prof. Konrad Lechner und Prof. Martin Gümbel

Städtische Jugendmusikschule · 7260 Calw (Schwarzwald)

Gute Flöten müssen nicht teuer sein . . .

Die ELITE Schulblockflöte

gibt es schon ab

DM 25,-

(unverb. Preisempfehlung)

in deutscher

oder

barocker

Griff-

weise

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



Die Blockflöte für den anspruchsvollen Schüler
STUDIOSO

Solisteninstrumente:
VIRTUOSO
MEISTERKLASSE

Michael Praetorius

Renaissance-Flöten,
mit und ohne Fontanelle

Meisterwerkstätten
für Musikinstrumente



Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

G. Keller: Die goldene Blockflötenschule (S). N 1498/99

- Die Kinderflöte (2 S). N 3360

London Pro Musica Edition

Reihe „Thesaurus Musicus“, Hefte 1-10. Zwei- bis vierstimmige Renaissancemusik. LPM TM 1-10

Nova Music, London

C. P. E. Bach: Sonata B Wq. 161/2 (Fl. + Cemb.). NM 116

G. Finger: Sonata in C (Ob./S-Bfl., Vl., bc.). NM 115

J. Hotteterre: Suite D, op. 2.1 (Fl./Ob. + bc.). NM 113

N. à Kempis: Symphonia a 2, op. 3/XVIII (Ob./Bfl./Zink, Fg./Vc., bc.). NM 114

G. Ricordi, Milano

M. Fritzen (Hrsg.): Romanzen und Villancicos der Span. Renaissance (S-Bfl. + Git.). Sy. 2302

G. Schirmer, New York-London

I. Loudová: Suite (Fl. solo). Nr. 48022c

L. Segerstam: Another of Many NNNNOOOOOWWWS (Bl.-Quint.). 47745

B. Schott's Söhne, Mainz

J. Françaix: Quintett (Klar. + Str.Qu.). ED 6737

H. W. Henze: L'autunno (Bl.Quint.). ED 6785

F. Kuhlau: 3 Grands Duos Conc., op. 87 (2 Fl.). FTR 119

F. Zehm: Hindemith-Var. (2 Ob., Eh.). OBB 30

Fritz Schulz, Freiburg/Br.

V. Fortin: Sonate (Fl./Bfl. + Klav.)

A. Pachernegg: 3 Ennstaler Menuette (Fl., Klar., Fg.)

K. Stekl: Sonate (Fl. + Klav.)

Universal Edition, Wien

L. Gianella: Quartett G-dur op. 52 (4 Fl.). UE 16995a

J. N. Hummel: Grand Rondeau brillant op. 126 (Fl. + Klav.). UE 16994

J. M. Molter: 3 Concerti (4 Fl. + bc.). UE 16745

F. Schubert: 6 Lieder (Fl. + Klav.). UE 16996

J. B. Vanhal: 6 Duette (2 Fl.). UE 16997/8

C. M. v. Weber: 6 Sonaten op. 10, Bd. II (Fl. + Klav.). UE 16744

ZEN-ON Music Co., Tokyo

J. M. Hotteterre: Suiten I und II (2 Fl.). Faks.-Ed.

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M.

F. S. Cramer: Concertino E-dur (Fl. + Klav.). ZM 2197

L. Spohr: Sonate Es-dur op. 113 (Fl. + Klav.). ZM 2114

G. Ph. Telemann: Sonate A-dur (Fl. + Vla.). ZM 2189

Jugendsmusik?

Spiel mit auf deiner Blockflöte. Teil 1: Grundstufe. Tanzlieder aus dem 17. Jahrhundert; Spielstücke von Kaspar Ferdinand Fischer, Niederländische Tanzmusik von Tilman Susato. DGG Nr. 2536009

Jugend musiziert: Preisträger des 15. Bundeswettbewerbs 1978 in Erlangen – Streichinstrumente, Klavier, Blockflöten. Hrsg.: Deutscher Musikrat. Bezugsquelle: Bundesgeschäftsstelle „Jugend musiziert“, Menzinger Straße 68, 8000 München 50

Die Pädagogik an sich ist schon eine schwierige Wissenschaft. Das heißt, sie ist, unter uns gesagt, natürlich keine Wissenschaft, sondern mangels exakter Daten ein aus unterschiedlichen Gründen sehr beliebtes Fachgebiet oder eine Disziplin. Wenn sie sich dann aber noch mit etwas so Unwägbarem wie der Musik einläßt, so entsteht sofort ein Tummelplatz für eilfertige Leute, denen laufend etwas einfällt. Und da echte Pädagogen, wie jedermann weiß, in der Musikdidaktik höchst selten sind, getraut sich niemand, die Einfälle nachzuprüfen. Sie sehen ja auch so bestechend schön aus. Jedenfalls in der Theorie. Deshalb werden sie oft ganz schnell veröffentlicht und eifrig beklatscht – von Leuten, die die Einsichtsfähigkeit, das Unterscheidungsvermögen und die Leistungskraft von Kindern unterschätzen, weil sie nicht wissen, daß Kinder allzu Pädagogisches schnell als künstlich entlarven und nicht mehr mitmachen, während sie einer echten Anforderung oft erheblichen Leistungswillen entgegensetzen, wenn sie ihnen einsehbar erscheint. Die Musikdidaktik muß sich davor hüten, auftretende Schwierigkeiten dadurch „beseitigen“ zu wollen, daß sie sie durch andere ersetzt. (Ein besonders anrüchiges Beispiel hierzu hat der Erfinder der „Bunten Notenmännlein“ geliefert!) Schwierigkeiten müssen vielmehr isoliert werden, weil man sie nur isoliert effektiv behandeln und beheben kann. Sollte sich dabei eine gewisse Vereinfachung als notwendig erweisen, so muß man äußerst behutsam vorgehen und unter größtem Bedacht darauf, daß die Substanz des Gegenstandes nicht verändert wird. Negativbeispiele geben nicht nur manche Verfasser von Instrumentalschulen und einzelne Herausgeber (siehe W. Michels bemerkenswerte Ausführungen in Heft 2/79), sondern gelegentlich fühlen sich auch erfahrene und angesehene Praktiker nicht ganz frei von der Versuchung, sich in jenen trüben Gewässern mitzutummeln.

Die Idee, Platten „... minus one“ zu machen, ist nicht neu und im Prinzip nicht schlecht. Ihre Verwirklichung

jedoch verlangt einen Aufwand an Überlegung, der sicherlich wesentlich höher liegt, als der bei der Herstellung einer „normalen“ Platte gleichen Inhalts. Keineswegs genügt es, Stücke ohne die erste Stimme zu spielen, diese in gedruckten Noten beizulegen und das ganze so in den Handel zu bringen. Vielmehr müssen sich die Autoren ganz genaue Informationen darüber verschaffen, für wen sie die Platte machen, was die Adressaten im Durchschnitt können und welcher Hilfen sie sich bei der Bewältigung auftretender Probleme bedienen können. Zugleich müssen sie im Auge behalten, daß ein guter Pädagoge sich nicht auf die musikalische Entwicklungsstufe seines Schülers begibt, sondern daß er vielmehr umgekehrt seinen Schützling behutsam und schrittweise zu einer höheren Entwicklungsstufe zu führen trachtet.

Die vorliegende LP, die übrigens auf der Vorderseite die fraglichen Stücke in voller Besetzung als Hörmuster anbietet, will Schüler der „Grundstufe“ ansprechen. Also spielt man alle Stücke in einem wahrhaft nicht mehr zu rechtfertigenden mäßigen Einheitstempo; also gibt man Viertel vor, wo Halbe hingehören; also schreibt man vor, daß eine zu hohe Flöte ausgezogen werden muß; also setzt man ans Schlagwerk (Triangel) jemanden, der es mit dem Rhythmus nicht so genau nimmt; also übergeht man stillschweigend sämtliche Hemiolen; also verlangt man entgegen der Ankündigung im Text, daß einmal nach einem, einmal nach zwei Vortakten eingesetzt wird; und, und, und . . . Auf der anderen Seite heißt es wörtlich: „ist die Flöte . . . zu tief: Regulierung durch intensiveres Anblasen“ (eine Aufforderung, die so die Beherrschung einer soliden Atemtechnik voraussetzt; und warum bleibt die Tonhöhen-Feinregulierung unerwähnt, die jeder gute Plattenspieler unter der Bezeichnung „pitch“ hat?); eine taktübergreifende Dreachtelnote wird so notiert, daß der Punkt allein nach dem Taktstrich steht (hier wäre „Vereinfachung“ ohne Sinnänderung möglich und richtig gewesen); der Notendruck enthält stilistisch anfechtbare Artikulationsbezeichnungen (die aber wiederum auf der Plattenvorderseite so nicht ausgeführt werden); und, und, und . . .

Man fragt sich, ob die Autoren nicht bedacht haben, daß durch die beliebige Wiederholbarkeit bei den kleinen Spielern Weichen gestellt werden, die sich vielleicht nie mehr zurückstellen lassen. Und man fragt sich, ob sie nicht wußten, daß Musizieren Reagieren bedeutet, und daß das hier nur ganz einseitig und stereotyp möglich ist. Wenigstens aber müßte dies alles erläutert und durch den Hinweis ergänzt werden, daß diese Form des „Zusammenspiels“ nur einen Notbehelf darstellt. Darüber hinaus

SCHALLPLATTEN-SERIE

NEU "CON AFFETTO"

Musik des 17. und 18. Jahrhunderts
auf historischen Instrumenten

Bisher erschienen:

Musik für Voice-flute (Blockflöte in d')
und Cembalo (Werke von Dieupart,
J. S. Bach, Telemann u. a.)

WINFRIED MICHEL, Blockflöte

KAREL SMAGGE, Cembalo

RENEE BOSCH, Viola da Gamba

Bestellnr. 6812

G. PH. TELEMANN, 6 Sonaten für 2 Flöten
ohne Baß (Erstaufnahme)

DOROTHEA WINTER
und **WINFRIED MICHEL**, Blockflöten

Bestellnr. 6813

in Vorbereitung:

G. P. SIMONETTI, 6 Triosonaten

A. CORELLI, Sonaten für Blockflöte
und b. c. op. 5

alle Platten, in hervorragender Aufnahme- und Preßqualität, sind direkt zu beziehen über:

Musikfachgeschäft Franz-Josef **KLEMISCH**,
Eigelstein 122, 5000 Köln, Tel. (02 21) 12 42 32

für Holland: **Conservatoriums Muziekhandel**,
Juliana v. Stolberglaan 1, Den Haag, Tel. (0 70) 81 42 51

müßte der Begleittext die Aufforderung enthalten, sich mit Fragen (z. B. Intonation, Atmung, Artikulation, Rhythmus) an (s)einen Lehrer zu wenden.

Fazit: gute Werkauswahl und gute Spieler garantieren noch keineswegs eine pädagogisch brauchbare Platte. Sie verstärken nur das Erstaunen des geschulten Hörers über eine derart biedere und schwunglose Interpretation auf der Plattenvorderseite. Dabei kann sich die Platte noch nicht einmal mit ihrem Alter entschuldigen; denn auch vor zehn Jahren war für die Blockflöte die Steinzeit längst vorbei.

Um wieviel erfreulicher ist da die LP „Jugend musiziert“ 1978! Da beim 15. Bundeswettbewerb (Erlangen/Nürnberg) die Blockflöte nur in der Gruppenwertung vertreten war, erhält die Einspielung neben Klavier- und Streichersoli die Aufnahme von drei Blockflöten-Kammermusikensembles mit Werken von Isaac, Telemann und Serocki. Es handelt sich um Live-Mitschnitte des Bayerischen Rundfunks bei Abschlußkonzerten. Was über das außerordentlich lebendige und ausgereifte Spiel der jugendlichen Interpreten zu sagen ist, mögen Interessenten bitte dem in Heft 3/78, S. 175 ff. abgedruckten Wettbewerbsbericht entnehmen.

Wolfram Waechter

Zweimal Ensemble Hotteterre

Musik mit 3 Blockflöten: Werke von Dornel, Mattheson, Purcell, Riccio, Scarlatti und Scheidt. Frans Brüggen und das Quadro Hotteterre (Kees Boeke, Walter van Hauwe, Wouter Möller, Bob van Asperen). Teldec 6.42365 AW

Bereits im 16. Jahrhundert war die Besetzung von Tanz- und Kammermusiken für 3 Lauten, Flöten oder Geigen eine beliebte Praxis, die ins 17. Jahrhundert weiterreichte. Aus diesem Saeculum präsentiert die vorliegende Platte eine gemischte Abfolge von Werken für drei Blockflöten, die den Reiz klanglich homogener Besetzungen erneut sinnfällig macht. Das Quadro Hotteterre mit Frans Brüggen musiziert gut aufeinander abgestimmt und virtuos. Die inegale Spielweise läßt zuweilen klangliche Assoziationen an die Glasharmonika des 18. Jahrhunderts aufkommen. Wenngleich beispielsweise eine Chaconne von Purcell oder die Canzon La Rosignola von Riccio sehr gelungen interpretiert werden, ist freilich kritisch zu bemerken, daß etwa bei der Sonate F-Dur von A. Scarlatti die Flöten in Bezug zum Continuo zu hoch intoniert sind, daß schnelle Sätze befriedigender musiziert sind als langsame. Gelegentlich hätte von der Diminuerpraxis Gebrauch gemacht werden sollen anstelle des Abspielens von Gerüstnoten. Empfehlenswert wäre auch, wenn die Tempi von Tanzsätzen – wie etwa der „Paduan“ von S. Scheidt – mehr an der einstigen Tanzpraxis orientiert würden. Daß auf der Schallplattenhülle nur das Bild eines solistischen Blockflötenspielers

zu sehen ist anstatt eines historischen Dokuments mit dreien nebst Continuo, wirkt befremdlich.

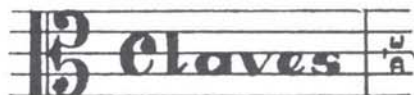
Musik für Bläser: Werke von Couperin, Dornel und Pinolet de Montéclair. Hotteterre Ensemble Tokyo (K. Hanaoka, Blf./Fl.; M. Arita, Fl./Blfl.; M. Honma, Barockoboe; T. Nakano, Vla. da gamba; Ch. Arita, Cembalo. Polydor (Archiv Produktion) MA 5145

Aus Japan stellt sich ein junges Hotteterre-Ensemble vor mit Werken französischer Provenienz des 17. und 18. Jahrhunderts, das diesem nomen nicht gerecht zu werden vermag. Es fehlt an Perfektion, an dynamischer Differenziertheit, an französisch-höfischer Klanglichkeit, an der Fähigkeit der Nachgestaltung tänzerischer Gestik dieses Zeitalters. Zu manieristisch-unlebendig wird hier das Musizieren à la Concertus Musicus Wien imitiert. Es gibt gelungenerere Einspielungen von Werken Couperins oder Pinolet de Montéclair. Der Begleittext liegt lediglich in japanischer Sprache vor. *Walter Salmen*

Neue Folge der Mozart-Gesamtausgabe

Wolfgang Amadeus Mozart: Bläser-Serenaden (Folge 2). Divertimenti KV 17.02 (227) und KV 270; Zwölf Duos für zwei Bassethörner KV 496 a (KV 487). Consortium Classicum, Ltg. Dieter Klöcker. EMI-Electrola 1C 063-45 547

In der vorliegenden zweiten Folge aus der Gesamtausgabe der Mozartschen Bläserserenaden präsentiert das Consortium Classicum neben zwei frühen Divertimenti auch die zwölf sogenannten Kegelstatt-Duos KV 496 a aus dem Jahr 1786. Kommt das renommierte Ensemble seiner selbstgestellten Aufgabe der stilvoll-lebendigen Präsentation von Mozarts Bläsermusik auch in dieser Auswahl zweier gefälliger Gelegenheitswerke aus den Jahren 1775 und 1777 mit Bravour nach, so entpuppt sich die Einspielung der von Mozart „untern Kegelscheiben“ komponierten Duos für zwei Bassethörner durch Waldemar Wandel und Franz Bumann schlechthin zur Sensation. Was geistvolles Aufeinandereingehen bei perfektem Instrumentalspiel sein kann, wird hier so recht deutlich. Doch verdient auch die klare Nachzeichnung des in seiner Echtheit nicht unangefochtenen Divertimento B-Dur – nach der neuen Zählung im Anhang mit KV 17.02 rubriziert – höchstes Lob. Mutmaßlich im Jahr 1775 in München anlässlich einer Reise Mozarts zur Uraufführung seiner „Finta giardiniera“ entstanden, erlaubt dieses Sextett ebensoviel kammermusikalisches Raffinement wie das wesentlich anspruchsvollere Divertimento KV 270, welches in viersätzig-klassischer Anlage seine Nähe zu dem ebenfalls 1777 entstandenen Salzburger Jeunhomme-Konzert verrät. Das Consortium Classi-



Der Schweizer Schallplattenverlag
CH-3600 Thun

Klarinettenkonzerte

Ignaz Joseph Pleyel
Konzert C-dur für Klarinette in C
Johann Melchior Molter
Konzert D-dur für Klarinette in D
Saverino Mercadante
Konzert B-dur für Klarinette in B
Thomas Friedli, Klarinette
Südwestdeutsches Kammer-
orchester Pforzheim
Leitung Paul Angerer

Claves D 813 LP und MC



Werke für Oboe und Cembalo von J. S. Bach

Sonate g-moll BWV 1020 für
Oboe und obligates Cembalo/
Sonate g-moll BWV 1013 für
Oboe solo/Sonate g-moll
BWV 1030 für Oboe und obli-
gates Cembalo
Ingo Goritzki, Oboe
Jörg Ewald Dähler, Cembalo

Claves D 908 LP



Werke für Blockflöte solo

von der Renaissance bis zur
Gegenwart
Anonymus/Bach/Paganini/Mozart/
Rossini/Moser/Marti

Conrad Steinmann
Blockflöten und Flageolet

Claves D 8001 LP



erhältlich im Fachhandel – Auslieferung in Deutschland: Disco-Center Kassel

cum war gut beraten, hier die unterste Stimme einer Gepflogenheit der Zeit zufolge mit Kontrabaß zu verdoppeln, ergibt sich doch erst auf diese Weise das quasi-orchesterale Korrelat zu den beiden Oboen, bei deren Verwendung man nicht ganz sicher sein kann, ob sie Mozarts eigenen Intentionen entsprechen. Zweifel an der Authentizität des Klangbildes brauchen indessen nicht aufzukommen, weiß man doch, wie rasch sich Mozart den Usancen seiner Umgebung anpaßte. Und daß diese hinzugefügten Oboen der Praxis von „unterm Fenster oder im Garten“ zu produzierenden Freiluftstücken entsprechen, ist verbürgt. Letzten Endes ergibt sich hierdurch auf der Platte ein noch abwechslungsreicheres Spektrum der klassischen Bläserkammermusik.

Klaus Hinrich Stahmer

Neueingänge

Albinoni: Concerti per Oboe. Holliger, Elhorst, Camera-ta Bern. DGG Archiv Prod. St. 2533 409

J. Chr. Bach: Quintette für Fl., Ob., Vl., Tenor und Baß. Heidelberger Barockensemble. Da Camera Magna SM 92813

J. S. Bach: Tripelkonzert BWV 1044, Ouvertüre BWV 1067. Standage, Preston; The English Concert, T. Pin-nock. DGG Archiv Prod. St 2533 410

Bach, Westhoff, Froberger, Dieupart, Telemann, Mozart. Michel (Blf.), Smagge, Bosch. Amadeus Verlag Zürich 6812 881

Concerti per oboe, archi e cembalo von Vivaldi, Platti, Marcello. B. Haynes (Barockoboe); Barock-Orchester, Ltg. F. Brüggén. RCA RL 30371

La danza. Tanzmusik aus vier Jahrhunderten (14. bis 17. Jb.). Odhecaton-Ensemble. FONO Schallpl.-Ges., FSM 63205 EB

Kammermusik der Bach-Söhne. Freiburger Barocksoli-
sten. audite FSM 33199

Konzerte für Oboe (Graun, Krebs). Holliger, Chr. Jaccottet, Camerata Bern, Ltg. A. v. Wijnkoop. DGG Archiv Prod. ST 2533 412

Liebe und Minne. Liebeslieder des Mittelalters und der Renaissance. Les Menestrels. Mirror Music 00005 (Ausz. Bauer, München)

G. de Machaut: Le Livre du Voir-Dit / La Messe de Notre Dame. Les Menestrels, R. Jacobs (Ges. u. Rez.), Wiener Mozart Sängerknaben. Mirror Music 00006-9 (4 LP) (Ausz. Bauer, München)

Meisterstücke für Flöte solo (Bach, Marais u. a.). Ch.-J. Bopp. duraphon records, Ch-4106 Therwil, HD 320

Das Quatour de Clarinettes de Paris spielt Werke von J. Maes, P. Arma und Cl. Arrieu. Calliope CAL. 1849

Wie neu ist die Technik des gesanglichen Spiels auf Blasinstrumenten?

1. Zu Petra G. Leonards Ausführungen „Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jh.“ in *TIBIA* Nr. 1/80

Wir bilden uns sehr viel ein auf die „neue“ Technik des gesanglichen Spiels auf Blasinstrumenten, genannt „druckschwacher Ansatz“. Die Zitate jedoch, die Petra G. Leonards in ihrem Artikel bringt, beweisen, daß diese Technik mit großer Wahrscheinlichkeit bereits in der Renaissance üblich war und mit Nachdruck gelehrt wurde. Frau Leonards hebt allerdings nur die Artikulationsart hervor. Daß die Klangsilben „tere tere“ oder „dere dere“ auch der Verbalisierung der Klangempfindung dienen, erfährt wohl nur ein Musiker, der das gesangliche Spiel beherrscht. Wenn es heißt „sonare di lingua e non di fiato“, so dürften mit „lingua“ und „fiato“ Techniken gemeint sein, die einander ausschließen, und nicht solche, die einander ergänzen, wie uns die deutsche Übersetzung mit dem eingeschobenen „nur“ glauben machen möchte. Auch beim gesanglichen Instrumentalspiel ist die Luft „fiato“ so wenig spürbar wie beim Sprechen und Singen, weil der Atem den Körper sehr langsam verläßt. Daß ganze Instrumentalsätze mit Silben versehen wurden, dürfte nicht nur der Artikulation, sondern auch einer allgegenwärtigen Sprechvorstellung gedient haben. Dabei ergibt sich ein Instrumentalklang, der intensiv ist wie der Klang alter Orgeln und der die Möglichkeit zu unterschiedlicher Dynamik bei gleichbleibender Intonation bietet wie gestütztes Singen und Sprechen. Er reagiert in der gleichen Art auf Gemütsempfindungen, „Affekten“, wie das „natürliche Werkzeug“ Stimme. Auch wenn der Klang „stark, muthig und herzhafteig“ ist, hat er „kein zeichen der scherff und hertigkeit“. Letzteres ergibt sich nur bei „Blasdruck“ „fiato“. Verblüffend ist die Tatsache, daß in diesem Zusammenhang die bedeutende Rolle der Zinkenisten angeführt wird. Vielleicht haben sie die gesangliche Klangbildung besonders gepflegt. Auch heute sind es die Spieler der Kesselmundstückinstrumente, die das gesangliche Spiel, den „druckschwachen Ansatz“, besonders pflegen und lehren.

2. Zur Beilage zu *TIBIA* 1/80 – Boehm, Schema zur Bestimmung der Lächerstellung . . .

Wenn Otto Steinkopf sagt, „die praktischen Längen für alle Tonlöcher“ seien „eindeutig empirisch gefunden worden und stimmen sicher sehr gut“, so kann man diese Tatsache als Beweis dafür ansehen, daß auch Theobald Boehm mit „druckschwachem Ansatz“ Flöte gespielt hat. Bei dieser Technik decken sich nämlich beim Boehmflötenspiel bestmögliche Intonation, nebengeräuschfreier intensiver Klang, dynamische Elastizität und große Ausdrucksmöglichkeit. Alle Qualitäten werden Theo-

bald Boehm nachgesagt. Unstimmigkeiten gibt es nur bei „Blasdruck“. Ein Fehler vieler Flötisten, die Schwierigkeiten haben, liegt auch darin, daß sie zwar Boehms Erfindung benutzen, sich aber nicht wie er von mancherlei Traditionen lösen können. Gegenüber der älteren Flöte hat die Boehmflöte in ihrer Längsachse eine Gewichtsverlagerung erfahren und ist dadurch mit einer Drehbestrebung belastet. Da der linke Daumen die C-Klappe bedienen muß, kann er das Instrument nicht mehr halten (wie bei Quantz vorgeschrieben). Boehm hat daher eine Handstütze an seiner Silberflöte angebracht. So konnte er das Gewicht des Instruments vollkommen in der Hand halten und es locker „druckschwach“ an die Lippe setzen. Wer Boehms Handstütze verachtet und auch das Ausbalancieren der Mechanik (Ausdrehen des Mittelstücks), weil er glaubt, daß der Klang linear sei und nicht räumlich und daß alle Tonlöcher und das Mundloch in Peillinie liegen müßten, kann die Flöte nur mit dem senkrechten linken Zeigefinger gegen das Kinn drücken, um sie halten zu können. Die Peillinie ist nur attraktiv bei der bildlichen Darstellung alter Flöten. Bei der Boehmflöte befinden sich nicht alle Löcher in Peillinie.

Alte Schriften können offensichtlich helfen, „Traditionen“ zu überwinden.

Elli Edler-Busch, Bundesstraße 15, 2050 Eschburg

Wirklich fragwürdig?

Herr Klöcker hat in der Nummer 3/78 Ihrer Zeitschrift *TIBIA* auf S. 202 unter dem Titel „Fragwürdige Bearbeitungen“ gegen eine Ausgabe des Mozartschen Klarinetten-Quintetts KV 581 für Klarinette und Klavier Stellung genommen. Nun ist – nach den Erkenntnissen der Aufführungspraxis und der Sozialgeschichte der Musik – wohl der Großteil der Kompositionen älterer Musik, vor allem der Wiener Klassiker, nicht in der Originalgestalt, sondern in Bearbeitungen verbreitet worden. Und zwar mit Wissen und Willen der Komponisten selbst. Purismus ist daher falsch am Platz. Die Durchsicht des Köchel-Verzeichnisses führt auch bei KV 581 derartige Bearbeitungen an.

Durch Zufall ist es mir im vergangenen Sommer gelungen, für die Klarinetten-Bibliothek meines inzwischen so tragisch verstorbenen Sohnes Peter-Michael Suppan folgende interessante Ausgabe zu erstehen, die auch Köchel nicht kannte:

„Grand Duo pour Piano-forte et Clarinette (ou Flûte ou Oboë) par W. A. Mozart, op. 108. D'après le Quintuor pour Clarinette . . . J. Schubert & Co., Hambourg, Leipsic & New-York.“

Die Platten-Nummer 2262 weist auf ein Erscheinungsjahr um 1854 hin. Die Neuausgabe durch Derek Hyde im Verlag Boosey & Hawkes ist daher keinesfalls so neu und ungewöhnlich. Warum sollte ein Klarinettenist nur dann

KV 581 spielen dürfen, wenn er dazu ein Streichquartett aufreiben kann? Die Klavier-Ausgabe erleichtert das Einstudieren und macht das Werk breiteren Kreisen bekannt, als dies in der Originalgestalt möglich wäre: Gerade das wollte Mozart selbst, wenn er etwa 1782, unmittelbar nach der Uraufführung der „Entführung aus dem Serail“ an seinen Vater schreibt: „Nun habe ich keine geringe Arbeit. – bis Sonntag acht tag muß meine Opera auf die Harmonie gesetzt seyn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den Profit davon“ (zitiert nach H.-Chr. Mahling, Arrangements für Blasinstrumente und ihr sozialgeschichtlicher Hintergrund, in: *Alta musica* 4, hg. von W. Suppan, Tutzing 1979, S. 137).

Originalitätsstreben mag dadurch etwas entzaubert werden. Es hat in der Tat keine musikwissenschaftliche Fundierung. Gegen die Neubearbeitung von KV 581 durch Hyde aber könnte man nur dann stichhaltige Einwände vorbringen, wenn dabei die musikalische Struktur des Originals verdorben worden wäre.

Wolfgang Suppan, Graz

Betr. Buchbesprechung Benade in Nr. 1/80, S. 48

Ergänzend zu der ausführlichen Besprechung des Buches von Arthur H. Benade: *Fundamentals of Musical Acoustics* sei den weniger oder gar nicht englischsprechenden Lesern ein Buch von Benade empfohlen, das bereits 1960 in der Reihe „Natur und Wissen“ des Verlages Kurt Desch (München-Wien-Basel) erschienen ist und eine hervorragende Einführung in die Akustik der Musikinstrumente bietet: „Musik und Harmonie – Die Akustik der Musikinstrumente“ (Originaltitel: „Horns, Strings and Harmony“). Auf dieses Buch machte mich Peter Thalheimer (Stuttgart) aufmerksam.

Eike G. Hensch, 3070 Nienburg

Editionsfragen

Zu Winfried Michels „Verbraucheraufklärung“ in Nr. 2/79 (S. 297 ff.) und den in diesem Zusammenhang erhobenen Forderungen des Verfassers, die Voraussetzungen für eine gute und den Benutzer zufriedenstellende Edition betreffend, äußert sich Ferenc László, Dozent für Bläserkammermusik an der C.-Porumbescu-Hochschule in Bukarest. Nach ausführlicher Zustimmung zu dem, was W. Michel über Generalbaßaussetzung sagt, beendet László seinen Brief:

„... Leider vertreten die Cembalisten, die eine Baßstimme ex tempore künstlerisch einwandfrei und persönlich geprägt ausarbeiten können, nicht die Mehrzahl der Zunft. Eine eigene Stimme schriftlich (möglichst mit weichem Bleistift!) auszuarbeiten und ggf. auch den Umständen entsprechend zu ändern würde aber das Können dieser Mehrzahl wahrscheinlich nicht überfordern. Meiner Überzeugung nach würde die Herausgabe von Partituren mit einem leeren Linienystem für die rechte Hand die Kreativität des Cembalisten erheblich anspornen und dazu führen, daß er immer weniger Details der Begleitung festsetzen muß, ja daß er darauf

mit der Zeit ganz verzichten kann. Das ist natürlich nur die Meinung eines Praktikers und Erziehers. Ob die Verleger diesen Weg für gangbar finden? Ob es drucktechnisch möglich wäre, Kammermusikwerke des Generalbaßzeitalters in parallelen Ausgaben mit und ohne ausgesetzte Continuostimme ohne nennenswerte materielle Belastung herauszugeben? ...“

Auch das gibt es

Kürzlich erhielt ich einen Brief von einem englischen Blockflötenlehrerkollegen. Höchst überraschend zu lesen, was er gerade hinter sich gebracht hat. Um Geld für seine Schule in Birmingham zu sammeln, hatte er beschlossen, sämtliche Variationen aller drei Bände des „Fluyten Lust-hof“ (van Eyck) darzubieten – nonstop!

Kinder, Eltern, Freunde und Lehrer bezahlten einen festgelegten Preis für je eine halbe Stunde Spielen. Das Geld wurde gebraucht, um einen neuen Mini-Bus für die Schule zu beschaffen. Der hilfsbereite Kollege schaffte die

The complete Works of Jacob van Eyck

This is to certify that on 26th March 1979 Paul Clark did play on recorders the entire divisions of Jacob van Eyck as given in the three-volume edition of XYZ Amsterdam. In the duets, one part was played on a pre-recorded tape.

Time	Pages of XYZ Edition	Steward's Signature
0800 - 0830	page 1 - 11	G. Small
0830 - 0900	" 12 - 19	T. Hill
0900 - 0930	" 20 - 28	L. Fox
0930 - 1000	" 29 - 37	M. Bradley
1000 - 1030	page 38	A. Marshall
1030 - 1100	page 38 - 42	L. Fox
1100 - 1130	43 - 54	J.M. Loppin
1130 - 1200	55 - 59	Paul Clark
1200 - 1230	60 - 64	G. Sanger
1230 - 1300	65 - 71	S. Dred
1300 - 1350	72 - 83	M. Smith
1350 - 1420	84 - 89	E. H. Farley
1420 - 1450	90 - 99	A. Bamble
1450 - 1520	100 - 107	S. Freeman
1520 - 1550	108 - 112	J. Wesslar
1550 - 1620	113 - 126	P. Vickers
1620 - 1650	127 - 138	A. Bamble
1650 - 1720	139 - 144	P. Hill

Darbietung in 9 Stunden. Die abgebildete Liste mit den Unterschriften der „Aufsichtspersonen“ – offensichtlich Schüler von ihm – gibt Auskunft darüber, daß er sich in dieser Zeit ganze 20 Minuten für lebensnotwendige Bedürfnisse gegönnt hat ...

Ich denke, man muß ihm sowohl zu seiner Geduld als auch zu seinem Mut, seiner Fähigkeit und Großzügigkeit gratulieren, obschon ich sicher bin, daß jeder deutsche Blockflötist im stillen denkt, das sei typisch englisch, der müsse ein bißchen verrückt sein. Aber ich frage mich: Wieviele deutsche Spieler würden dasselbe tun – und mehr noch: wie viele könnten es? Jacqueline Barker

Auszeichnungen

Rotary-Förderungspreis in Stuttgart verliehen

Albrecht Holder, Fagott-Student an der Stuttgarter Musikhochschule (Schüler von Hermann Herder), Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie und Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes, erhielt am 1. März den „Förderpreis für junge Wissenschaftler und Künstler in Stuttgart“ zuerkannt. Der Preis wurde vom Rotary Club Stuttgart anlässlich seines 50jährigen Jubiläums gestiftet. Holder erhielt die Auszeichnung für die Interpretation einer Fagottsonate von Camille Saint-Saëns.

Komponisten, Interpreten

Neue Kompositionen von Gerhard Braun

„Schattenbilder“, Partita für Altblockflöte solo (U. 17.5.80 Lübeck, Anette Struck); „where late the sweet birds sang“, Monologe in memoriam Sebastian Kelber für Baßblockflöte solo (U. 30.7.80 Calw, Dorit Peschel); Magnificat für Querflöte solo (U. 12.12.80 Mannheim, Gerhard Braun).

Eberhard Buschmann, Fagottist, TIBIA-Mitarbeiter, wird als Dozent bei der internationalen Sommerakademie für Kammermusik Hitzacker mitwirken, die vom 31. August bis 21. September im Jagdschloß Göhrde (Niedersachsen) stattfindet.

Hans-Martin Linde leitet vom 2. bis 14. September einen Meisterkurs für Blockflöte und barocke Querflöte, der von (und in) der griechischen Stadt Nauplion in Verbindung mit der Musikakademie Basel veranstaltet wird. Die aktive Teilnahme ist auf Bewerber mit Hochschulniveau beschränkt. Themen sind alte und neue Musik, byzantinische Musik und griechische Volksmusik.

Aurèle Nicolet, Basel, ist in die Jury des 18. Budapester Internationalen Musikwettbewerbes für das Fach Flöte berufen worden, der in der Zeit vom 13. bis 21. September stattfindet.

Die Flötisten Paul Meisen und Peter-Lukas Graf und der Oboist Günther Passin gehören zum Dozentenkollegium der diesjährigen Stuttgarter Sommerakademie „Bach und seine Söhne“ vom 26.7. bis 10.8. Die von der Stuttgarter Konzertvereinigung e. V. durchgeführte Ver-



Altblockflöten nach

Sopranblockflöten nach

Ich baue barocke Blockflöten von hoher Qualität. Es sind in Handarbeit hergestellte Instrumente, die wie die barocken Originale einen vollen, kernhaltigen Klang – u. a. wegen ihres engen Windkanals – haben. Das hat zur Folge, daß sie besonders am Anfang schwieriger zu spielen sind, als viele es von modernen Flöten kennen. Ich erwarte deshalb von den Spielern und Spielerinnen meiner Blockflöten, daß sie zu einer guten Zusammenarbeit und zur Auseinandersetzung mit ihrem Instrument bereit sind.

Alle Flöten sind – wie die Originale – in der entsprechenden tiefen, mitteltönigen Stimmung.



I
DEBPP.

kopie

Handwritten signature: Hans Schimmel



Kopien barocker Blockflöten
Hans Schimmel
 Grubenweg 1
 D-6342 Haiger-Steinbach
 Telefon (0 27 73) 19 50
 West-Deutschland

sucht

Hauptamtliche Musiklehrer für die Bergische Musikschule

- a) als Fachbereichsleiter für „Vokalmusik“, mit der Lehrbefähigung für Gesang und einem beliebigen Nebenfach,
– Stellenbewertung Verg.Gr. IVa BAT–
- b) als Lehrkraft für das Fach „Blockflöte“, mit der Befähigung zur Erteilung von Elementarunterricht,
– Stellenbewertung Verg.Gr. IVb BAT–
- c) als Lehrkraft für das Fach „Querflöte“,
– Stellenbewertung Verg.Gr. IVb BAT–

Bewerbungsunterlagen werden an das Personalamt der Stadtverwaltung Wuppertal, Amt 11/1, Rathaus Wegnerstraße, 5600 Wuppertal 2, erbeten.
Telefonische Auskunft erhalten Sie unter der Rufnummer (02 02) 63 69 75

anstellung umfaßt Interpretationskurse, Seminare und Konzerte mit Werken J. S. Bachs und seiner Söhne und der Uraufführung der Kantate „Gethsemane“ von Tilo Medek.

Musiklehrgänge – Meisterkurse

Zehn Jahre Internationale Meisterkurse in Freiburg

Für Dezember 1980 und März 1981 sind Interpretations-Seminare über Werke Arnold Schoenbergs vorgesehen. Auf dem Programm der 1. Arbeitsperiode im Dezember stehen Vokal-, Klavier- und Orgelwerke, in der 2. Periode (März 1981) sollen Kammermusikwerke erarbeitet werden. Zugelassen werden u. a. ein Bläserquintett und ggf. Einzelspieler in den Fächern Flöte und Klarinette. Näheres ist zu erfahren durch das Sekretariat der Internationalen Meisterkurse für Musik Freiburg, D-7801 Horben.

Der Internationale Arbeitskreis für Musik (IAM) lädt ein zur Teilnahme an den von ihm veranstalteten Musiklehrgängen für jung und alt. Der Großteil der Termine konzentriert sich naturgemäß auf die Sommermonate Juli und August (Schülermusikwochen, Blockflötenseminare und -lehrgänge, Kammermusik- und Orchesterwochen, internationale Begegnung), aber auch im Herbst und Winter finden Veranstaltungen statt (u. a. Wochenende für Senioren). Einzelheiten enthält das umfangreiche

Lehrgangsverzeichnis 1980. Es kann (möglichst mit Portobeigabe) angefordert werden vom IAM, Heinrich-Schütz-Allee 33, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Internationale Meisterkurse in Vaduz finden im dortigen Geburtshaus des Komponisten Josef Rheinberger (1839–1901) zum zehnten Mal statt. Vom 7. bis 26. Juli haben junge Solisten oder Studenten in den Fächern Gesang, Blockflöte, Cello und Orgel Gelegenheit, ihr Können bei Meistern ihres Faches zu vervollständigen. Den Blockflötenskursus leitet der Wiener Professor Hans Maria Kneihls. Die Zahl der aktiven Teilnehmer ist begrenzt; Hospitanten werden zugelassen. Auskünfte erteilt das Sekretariat der Meisterkurse, Postfach 435, Liechtenst. Musikschule, FL-9490 Vaduz.

18. Internationale Kammermusiktage finden vom 28. Juli bis 10. August in Raumberg bei Irnding (Steiermark) statt. Als Dozenten für die Arbeitsgemeinschaft Bläserquintett wurden Mitglieder erster ungarischer Orchester gewonnen. Einzelheiten sind zu erfahren durch das Sekretariat der Internat. Kammermusiktage Raumberg, Baiernstr. 54, A-8020 Graz.

Musik in Altenmelle 1980 ist ein Prospekt des Bildungs- und Freizeithauses Altenmelle (Teutoburger Wald) betitelt, der über die über das Jahr verteilten musikalischen Veranstaltungen informiert. Für TIBIA-Leser möglicherweise interessant:

- 17. bis 24. August: Kammermusik und Improvisation für Bläser und Streicher (Anfänger und Fortgeschrittene);
- 10. bis 12. Oktober: Freie Gruppenimprovisation (Voraussetzung für die Teilnehmer: Lust zum Experimentieren).

Auskunft und Anmeldung: Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle, Borgholzhausener Str. 75, 4520 Melle 1.

Wettbewerbe

Interpretations- und Kompositionswettbewerb Valentino Bucchi

Die Musikgesellschaft „Valentino Bucchi“ hat in Verbindung mit der Akademie Santa Cecilia in Rom einen Interpretationswettbewerb für junge Musiker im Fach Flöte und Piccoloflöte ausgeschrieben. Er findet vom 20. bis 26. November in Rom statt. Teilnehmen können Flötisten, die am 31.12.1980 noch nicht 35 Jahre alt sind. Anmeldeschluß ist der 15.9.1980.

Gleichzeitig werden neue Kompositionen für Flöte und Piccoloflöte gesucht. Am Wettbewerb teilnehmen können Komponisten aus aller Welt, soweit sie in den Kategorien A bis C am 31.12.1980 noch nicht 38, in der Kategorie D zum selben Zeitpunkt noch nicht 25 Jahre alt sind. Einsendeschluß ist der 30.9.1980.

Interessenten können die Wettbewerbsbedingungen im einzelnen erfahren durch das Sekretariat der Associazione Musicale „Valentino Bucchi“, Via Ubaldino Peruzzi 20, I-00139 Roma.

Ensemble 81

Ebenfalls einen Kompositionswettbewerb hat die Stadt Mönchengladbach im Rahmen des Festivals „Ensemble 81“ ausgeschrieben. Teilnehmen können Komponisten, die nach dem 1.1.1945 geboren sind. Einsendeschluß ist der 1.11.1980. Interessenten wenden sich wegen der Wettbewerbsbedingungen an das Kulturamt der Stadt Mönchengladbach, „Ensemble-Wettbewerb“, Albertusstraße 44a, 4050 Mönchengladbach 1.

Kammermusikwettbewerb für Bläserensembles

Der internationale Wettbewerb, der in den beiden vergangenen Jahren in Martigny (Schweiz) stattgefunden hat, ist 1980 zum drittenmal ausgeschrieben worden. Er wird vom 24. bis 27. Juni durchgeführt. Initiator ist der junge Oboist Hubert Fauquex.

1980/81: Zum 18. Mal „Jugend musiziert“

Das (zum zweitenmal angewandte) erweiterte Wettbewerbsprogramm bietet Jugendlichen bis 21 Jahre Teilnahmemöglichkeiten in den Sparten Holz- und Blechblasinstrumente solo, Zupfinstrumente solo, Akkordeon und Orgel solo, Schlagzeug- und Blockflötenensemble, Klaviertrio bis -quintett. Die Regionalwettbewerbe beginnen im Januar 1981, der Bundeswettbewerb findet im Mai/Juni 1981 in Hamburg statt. Anmeldungen müssen bis 15. Dezember 1980 bei den zuständigen

Regionalausschüssen vorliegen. Dort oder bei der Bundesgeschäftsstelle „Jugend musiziert“, Menzinger Str. 68, 8000 München 50, sind auch Informationen, Anmeldeformulare und Literaturauswahllisten erhältlich.

Suchen Blockflötenbauer,
der selbständig anblasen und auch ausstimmen kann.

Angebote unter Nr. 2/80/1 an den Verlag

Veranstaltungen

ISME-Weltkongress in Warschau

Der XIV. internationale Kongress der ISME (Internationale Gesellschaft für Musikerziehung) findet vom 6. bis 12. Juli in Warschau statt. Für die Teilnehmer ist ein umfangreiches Nebenprogramm (Konzerte, Besichtigungen) vorbereitet.

Haslemere Festival 1980

Das diesjährige Haslemere Festival of Early Music vom 18. bis 26. Juli steht unter Leitung von Carl Dolmetsch. Das Programm enthält Werke aus der Barockzeit von Bach bis Telemann. Prospekte mit allen Einzelheiten sind erhältlich durch das Sekretariat: Miss Greta Matthews, Jesses, Grayswood Road, Haslemere, Surrey GU27 2BS.

Flötenmusik für Kinder und Kenner

Unter diesem Motto veranstaltet die Hamburger Konzertdirektion de Koois in der Spielzeit 1980/81 in der Hamburger Kleinen Musikhalle 6 Sonntagnachmittagskonzerte (Beginn jeweils 16 Uhr). Die Termine und Ausführenden:

- 19. Oktober: Wiener Blockflötenensemble
- 9. November: Karlheinz Zöller (Flöte)
- 1. Februar 1980: Duo Hans-Martin Linde/Konrad Ragosnig (Bfl./Git.)

Gesucht Fotokopien

von L. Schindelmeissers Concertante
für 4 Klarinetten
(Stimmen und Klavierauszug)

G. Aegler, Lindenmätteli, CH-3762 Erlenbach i. S.

- 15. Februar: Roswitha Staege (Flöte)
 - 8. März: Philip Pickett (Bfl.); Thema: Die lustige Flöte
 - 15. März: New London Consort; Thema: Heitere Musik des Mittelalters
- Außerdem werden drei weitere Zyklen angekündigt:
- Internationale Pianisten
 - Musik für Zwei

– Professoren der Musikhochschule Hamburg

Die Konzertreihen können abonniert werden. Einzelkarten jeweils an der Abendkasse. Ein Prospekt steht zur Verfügung. Anschrift: Konzertdirektion de Koos, Badestr. 1, 2000 Hamburg 13.

... und was sonst noch interessiert

Dudelsack-Interessengemeinschaft

Im September 1979 haben, wie unser Leser Dr. G. Hochstrasser aus Timisoara (Rumänien) mitteilt, Amateur-Dudelsackspieler der DDR eine Dudelsack-Interessengemeinschaft gebildet. Ziel ist die Förderung des Dudelsackspiels, Kommunikation über Bau und Spieltechnik sowie Rekonstruktion des sog. deutschen Dudelsacks mit konischer Spielpfeife und Doppelrohrblatt. Kontaktadresse für Interessenten: Peter Schultze, Ossietzkistr. 19, DDR-110 Berlin.

Den sog. deutschen Dudelsack hat schon vor 50 Jahren der vor kurzem verstorbene Emil Brauer aus Kronberg i. Ts. mit Hilfe der damaligen Firma Koblert in Graslitz (CSSR) spielfertig rekonstruiert. Er war auch ein Meister auf diesem Instrument, das sich durch Zartheit des Tones und damit sozusagen kammermusikalische Verwendungsmöglichkeit auszeichnete. (Red.)

Katalog der Oboenmusik bis 1825

Bruce Haynes bringt die 4. Auflage seines „Catalogue of Chamber Music for the Oboe, 1654 – ca. 1825“ heraus – ein Verzeichnis von über 6000 Originalkompositionen, von denen die meisten nur als Manuskript existieren oder in neuerer Zeit nicht mehr gedruckt worden sind. Der Katalog kann gegen Überweisung von 10 US-Dollar an

folgende Adresse bezogen werden: Bruce Haynes, c/o Kgl. Konservatorium, Juliana van Stolberglaan 1, Den Haag (Holland). Wer mindestens drei Berichtigungen, Ergänzungen oder nicht erwähnte Titel liefern kann, erhält den Katalog vom Herausgeber gratis.

Die Autoren der Hauptartikel

Heino Jürisalu, Lauteri 7–9, ESSR-200001 Tallinn: Geb. 1930, z. Z. Dozent (Instrumentenkunde, Orchestrierung, Komposition) am Staatl. Konservatorium in Tallinn.

David Lasocki, 240 Ferme Park Road, London N 8: Geb. 1947 in London. Lebt dort als freier Schriftsteller, Herausgeber und Lehrer.

Francesco Luisi, c/o. SIFD, Viale Angelico 67, I-00195 Roma: Geb. 1943 in Turin; lebt als Musiker und Musikwissenschaftler in Rom.

Georg Meerwein, Oberer Stephansberg 3, 8600 Bamberg: Geb. 1932 in Bickensohl (Baden); Solooboist der Bamberger Symphoniker.

Harry A. Vas Dias, 2519 McCurdy Way, Decatur, Georgia 30033 (USA): Geb. 1924 in Amsterdam; ist in den USA als selbständiger Instrumentenbauer tätig.

Karl Ventzke, Lessingstraße 11, 5160 Düren: Geb. 1933, arbeitet als Prokurist in einem Wirtschaftsunternehmen. Nebenher zahlreiche Veröffentlichungen auf dem Gebiet des Musikinstrumentenbaues und der Instrumentenkunde.

Wolfram Waechter, Wettersteinstraße 40, 8500 Nürnberg: Geb. 1938 in Berlin; Dozent für Blockflöte am Erlanger Musikinstitut.

Nr. 3/80 erscheint im Oktober und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Hanne Feldhaus: Robert Wijne (1698–1774), Holzblasinstrumentenmacher in Nijmegen, und seine zuletzt aufgefundene Sopranblockflöte

Siegfried Petrenz: Fünfzehn Thesen zur Generalbaßpraxis

David Lasocki: Händels Blockflötensonaten

Josef Horák: Die Baßklarinette als Soloinstrument

Hans-Jörg Mauksch: Holzblasinstrumente der Göttinger Musikinstrumentensammlung

David Neumeyer: Hindemiths Blockflötentrio – Skizzen und Autograph sowie ein Porträt Severino Gazzelloni

SCHOTT 

Gustav Scheck

**DIE
FLOTE^E
UND
IHRE
MUSIK**

Inhalt: Die akustischen Phänomene –
Geschichte der Flöteninstrumente –
Theobald Boehm –
Physiologie der Blastechnik –
Methoden der Tonbildung –
Stil und Technik
der Artikulationspraktiken –

Haltung und Fingertechnik –
Interpretation –
Analysen –
Marginalien zu bedeutenden
zeitgenössischen Werken –
Literaturverzeichnis –
Sachregister

„Die Idee des Buches, das seine kritischen und pädagogischen Tendenzen nicht verleugnet, wird deutlich: den Flötenspielern ein umfassendes Werk zu bieten, Monographie des Instruments zugleich und Lehrbuch des Musizierens“. Gustav Scheck

264 Seiten, Linson geb., ED 6364 (ISBN 3-7957-2765-0) DM 48,-

Das Sachbuch von großem Wert



MOECK FLOTEN

KRUMMHÖRNER
CORNAMUSEN
KORTHOLTE
DULCIANE
RANKETTE
POMMERN
ZINKEN
TRAVERSEN
FAGOTTE
UNDOBOEN

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



Musiker mit Oboe

Ölgemälde eines unbekanntes Meisters, 1. Hälfte 18. Jahrhundert
Standort: Staatliches Institut für Musikforschung Berlin

Originale Mundstücke für die drei- und zweiklappigen Oboen des 18. Jahrhunderts sind, zumindest vollständig, nicht mehr erhalten. Für ihre Rekonstruktion ist man daher auf ikonographische Belege angewiesen. Ein wichtiges Beispiel hierfür bildet das Portrait eines unbekanntes Oboisten, das die in diesem Heft abgedruckten Ausführungen von Vas Dias (S. 107 ff.) veranschaulicht.

Das Instrument deutet mit seinem relativ schlanken und schwach profilierten Kopfstück auf deutsche Provenienz (Denner?)¹ hin. Die detailgetreue Darstellung des Mundstückes zeigt ein auf eine lange weite Hülse gebundenes relativ kurzes Rohr mit geringer Taille, dessen Bahn bis kurz vor die Wicklung reicht. Das „Concerto“, auf das sich der Arm des Musikers stützt, harret noch seiner Identifizierung. Möglicherweise kann es genauere Hinweise zur Datierung liefern. Ob es sich allerdings um eine Oboenkomposition handelt, erscheint wegen der für das Instrument recht ungewöhnlichen Tonart (f-moll) ungewiß. C. S.

¹ Vielleicht J. C. Denner, s. E. Nickel: Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg, München 1971, S. 261