

# TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

3/80

## INHALT

Hanne Feldhaus  
Robert Wijne (1698–1774),  
Holzblasinstrumentenmacher in Nijmegen

David Lasocki  
Händels Sonaten für Holzbläser  
in neuem Licht

Siegfried Petrenz  
Einige Anmerkungen zur Generalbaßpraxis

Hans-Jörg Maucksch  
Zu ausgewählten Querflöten  
der Göttinger Musikinstrumentensammlung

Josef Horák  
Die Baßklarinette als Soloinstrument

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Hanne Feldhaus: Robert Wijne (1698–1774), Holzblasinstrumentenmacher in Nijmegen (161)  
David Lasocki: Händels Sonaten für Holzbläser in neuem Licht (166)  
Siegfried Petrenz: Einige Anmerkungen zur Generalbaßpraxis (176)  
Hans-jörg Maucksch: Zu ausgewählten Querflöten der Göttinger Instrumentensammlung (183)  
J. Horák: Die Baßklarinetten als Soloinstrument (189)  
Das Porträt: Severino Gazzelloni (193)  
Berichte (195): Helmut Mönkemeyer 75 / 50 Jahre Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk (199) / 5 Jahre Schweizer Saxophon Quartett / 17. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ / Hochschulwettbewerb 1980 in Trossingen / Publikumsurteilung / „Einladung zum Tanz“ im Freien / Calwer Sommerakademie mit neuem Akzent / Meisterkursus im Tessin / Alte Musik in Urbino / Ein Oboisten-Portrait von 1767 / „Lyricon“ und „variophon“ – zwei Namen für ein und dasselbe Anliegen?

Zeitschriften / Periodica (210)

Bücher (212)

Noten (219)

Schallplatten (229)

Leserforum (235)

Nachrichten (237)

Dieser Nummer liegen Prospekte der Firmen Ruth Schwinn, Bochum, und Salm Musik-Verlag, Bern, bei.

Kunstbeilage: „Die Krönung Mariae“ (G. Herlinger?)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik  
5. Jahrgang, Heft 3/1980

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

Schriftleitung: Herbert Höntschi,  
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

## Robert Wijne (1698–1774), Holzblasinstrumentenmacher in Nijmegen

*Biographisches und Bemerkungen über eine Sopranblockflöte von ihm<sup>1</sup>*

Robert Wijne ist, außer bei Langwill<sup>2</sup>, in der Fachliteratur bisher kaum erwähnt. Das „Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek“<sup>3</sup> schreibt über ihn („Wynen“): „Ged. te nijmegen 29. April 1701<sup>4</sup> was aldaar houten blaasinstrumentenmaker“. J. G. Boers<sup>5</sup> fragte 1874, nachdem er auf seine Sammlung, die ein paar Instrumente von

Robert Wijne enthielt, aufmerksam gemacht hatte<sup>6</sup>: „Wie kan ons nu nadere bijzonderheden van dezen Nijmeegschen instrumentenmaker meedeelen?“<sup>7</sup> Der bisher unbeantworteten Frage bin ich im Gemeentearchief Nijmegen<sup>8</sup> nachgegangen.

Der älteste erwähnte Vertreter der Familie Wijne (Winne, Wynen, Winus, Wyne) in Nijmegen ist Hendrik Wijne, der Vater unseres Robert Wijne. Hendrik Wijne wurde 1671 in Delft<sup>9</sup> geboren und heiratete am 15. November 1696 Aaltje Tremmer (Timmer, Temmen) aus Nijmegen<sup>10</sup>. Von Beruf war er Schmiedemeister und erwarb am 24. April 1704 das kleine Bürgerrecht für 13 Gulden und 10 Stüber<sup>11</sup>. Der Erwerb des „kleinen Bürgerrechts“ diente damals der Legalisierung der Tätigkeit eines Händlers oder Handwerkers, nachdem dieser es zu gewissem Wohlstand gebracht hatte. Der Ehe von Hendrik Wijne mit Aaltje Temmen entstammen acht Kinder. Robert ist hiervon der Erstgeborene. Er dürfte im Jahre 1698 geboren sein, da er am 30. Oktober des Jahres getauft wurde<sup>12</sup>. Auf seine Geschwister will ich hier nicht eingehen.

Robert Wijne heiratete mit 25 Jahren am 9. April 1724<sup>13</sup> Engelina van Negeren aus Nijmegen. Aus dieser Ehe gingen acht Kinder hervor:

- Wilhelma, 1724 geboren<sup>14</sup>;
- Hendrik, 1727–1794<sup>15</sup>, Organist in der Waalsche Kerk zu Nijmegen<sup>16</sup>;
- Wilhelmus, getauft am 2. Juli 1730 und begraben am 9. Mai 1816<sup>17</sup>, war wie sein Vater Instrumentenbauer von Beruf und laut Todesurkunde unverheiratet;
- Cornelius, geboren 1733<sup>18</sup>, starb wahrscheinlich im Laufe eines Jahres, da der nächstgeborene,
- getauft am 24. März 1734<sup>19</sup>, wiederum Cornelius genannt wurde; er war zweimal verheiratet und starb 1802<sup>20</sup>;

<sup>1</sup> Gekürzte Wiedergabe einer Prüfungsarbeit für die Staatliche Musiklehrerprüfung in Münster, 1977 (vgl. TIBIA 1979, S. 334)

<sup>2</sup> *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*, 5. Auflage, Edinburgh 1977

<sup>3</sup> ed. Molhuysen und Blok, 3. Teil (Spalte 1505), Leiden 1914

<sup>4</sup> Im Gemeentearchief in Nijmegen ist ein anderes Geburtsdatum zu finden.

<sup>5</sup> Boers (geb. 1812) ist wohl der erste Musikwissenschaftler, der sich mit Wijne befaßt hat.

<sup>6</sup> *Bouwsteenen*. Tweede Jaarboek der Vereniging voor Nord-Nederlands Muziekgeschiedenis (ed. Lomann), 1872–1874, S. 179

<sup>7</sup> „Wer kann uns nähere Besonderheiten über diesen nijmeegischen Instrumentenmacher mitteilen?“

<sup>8</sup> *De Retroacta van den Burgerlijken Stand*, im folgenden abgekürzt: RBS. – Abweichende ungenaue mundartliche Schreibweisen kommen vor.

<sup>9</sup> Archief Oud Burgeren Gasthuis A. 6 XIX

<sup>10</sup> Nederl. Hervormde Gemeente Trowboek 1667–1704, RBS 1175

<sup>11</sup> Stadtrechnung der Stadt Nijmegen über das Jahr 1704, Folio 9, Archief-Nr. 925

<sup>12</sup> RBS 1167. Der Angabe im „Nieuw Nederl. Biografisch Woordenboek . . .“ a. a. O. über das Geburtsdatum Robert Wijnes scheint eine Verwechslung mit dem Bruder Johannes Wijne, getauft am 20. April 1701 (RBS 1167), zugrunde zu liegen.

<sup>13</sup> RBS 1176

<sup>14</sup> RBS 1168

<sup>15</sup> RBS 1168, 1197, 1256

<sup>16</sup> Vgl. *Bouwsteenen*, 2. Jaarboek 1872–1874, S. 264

<sup>17</sup> Burgerlijker Stand: BS 1816 und RBS 1168

<sup>18</sup> RBS 1168

<sup>19</sup> RBS 1168

<sup>20</sup> RBS 1270 und 1260

- Albertus, getauft am 30. Dezember 1736<sup>21</sup> und begraben 1804<sup>22</sup>, trat nebenberuflich als Musiker in Erscheinung;
- Elisabeth wurde am 1. Januar 1740 getauft<sup>23</sup> und starb mit 43 Jahren in Nijmegen<sup>24</sup>;
- Johannes, geboren 1743 und gestorben 1807<sup>25</sup>, von Beruf Flötenbauer<sup>26</sup>.

Bis auf Wilhelma sind sie also alle in Nijmegen ansässig gewesen, da sie hier nachweislich begraben wurden und zur Kirchengemeinde gehörten.

Über die wirtschaftlichen Verhältnisse Robert Wijnes ist nichts überliefert. Ebenso läßt sich die Zugehörigkeit zu einer der „nijmeegschen Gilden“ nicht nachweisen<sup>27</sup>. Am 30. Juli 1774 wurde er in der „Stevenskerk“ begraben. Im Register der Kirche ist dazu vermerkt: „voor tweemaal luden 6 Gulden – een Graftdaaler 1 Gulden 10 Stüber“<sup>28, 29</sup>. Wahrscheinlich wird es sich um das Familiengrab gehandelt haben, das die Eheleute Robert Wijne und Engelina van Negeren erworben haben und in welchem auch Elisabeth Wijne 1783, Albertus Wijne und seine Ehefrau, geborene Alijda de Moor, 1804 und 1807, und der Flötenbauer Johannes Wijne begraben wurden<sup>30</sup>.

Robert Wijnes Instrumente sind sorgfältig und gut erkennbar signiert mit einer dreiteiligen Emblematik, bestehend aus einem doppelköpfigen Adler, dem Namen R. Wijne und einer Krone. Der doppelköpfige Adler ist das – in Wijnes Stempel vereinfachte und ohne Brustschild dargestellte – Wappentier der Stadt Nijmegen, die seit 1230 freie Reichsstadt war. Die von Wijne extra gestempelte Krone ist ein Teil des Wappens und verweist mit diesem auf den Status einer Reichsstadt. Der Name des Instrumentenbauers ist auf einem geschwungenen Spruchband zwischen Krone und Adler gesetzt.

Die Signierung ist unterschiedlich an einzelnen Instrumenten. So trägt das Mittelstück einer Altblockflöte die Inschrift „Nymegen“ als Spruchband in der oben beschriebenen Form.

Erwähnt werden muß noch, daß sich auf der Rückseite einiger Instrumente ein 0,3 cm großes sternförmiges Muster befindet.

Auf der Suche nach einer historischen Blockflöte fand Prof. Friedrich Schmidtman im August 1968 in einem Antiquitätengeschäft in Den Haag eine Blockflöte von sichtlich hohem Alter und in einem

„furchtbaren Zustand“<sup>31</sup>. Mit dem Erkennen des Signums von R. Wijne (Abb. 1) stand der Kaufentschluß fest. Der glückliche Finder erhielt diese Kostbarkeit, deren jämmerlichen Zustandes wegen, für nur 45 Gulden.

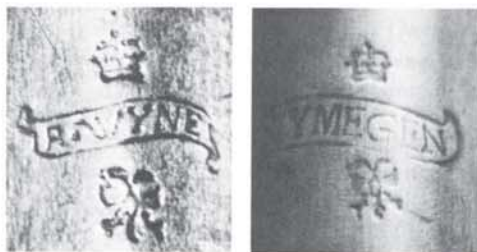


Abb. 1 Signatur der Sopranblockflöte von R. Wijne (links) und Signierung auf dem Mittelstück der Altblockflöte im Gemeentemuseum Den Haag

Das Kopfstück war am stärksten beschädigt. Der Schnabel wies mehrere feine Risse auf; das Labium war halbmondförmig herausgebrochen, die Steckverbindung war lädiert, ein Griffloch ausgebrochen, und der Fuß war verformt. Die Restaurierung wurde 1969/70 von keinem geringeren als Friedrich von Huene in den USA durchgeführt. Er leimte die Risse und fütterte das vierte Loch neu aus; auch nahm er an der Bohrung eine Oktavverbesserung vor. Nach der Restaurierung wechselte das Instrument im Jahre 1974 im Tausch gegen ein österreichisches Pantaleon den Besitzer und ist heute in der Sammlung von Frans Brügger in Amsterdam.

Das Instrument ist in seiner äußerlichen Beschaffenheit typisch für die Formauffassung des

<sup>21</sup> RBS 1168

<sup>22</sup> RBS 1195 und 1256

<sup>23</sup> RBS 1168

<sup>24</sup> RBS 1193 und 1256

<sup>25</sup> RBS 1168, 1195 und 1256

<sup>26</sup> Grafregister St. Stevenskerk 18e eeuw, Bd. 920

<sup>27</sup> Französische und auch deutsche Holzblasinstrumentenmacher gehörten oft der Zunft der Drechsler bzw. auch Horndreher an. Vgl. Bragard, *Musikinstrumente aus zwei Jahrhunderten* (Deutsch von Krickeberg), Stuttgart 1968, S. 161, und Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971

<sup>28</sup> „Für zweimal Läuten 6 Gulden – ein Grabschaufler 1 Gulden 10 Stüber“

<sup>29</sup> RBS 1192

<sup>30</sup> Grafregister St. Stevenskerk 18e eeuw, 2. Bd., Nr. 920

<sup>31</sup> Lt. Brief an mich vom 6. August 1977

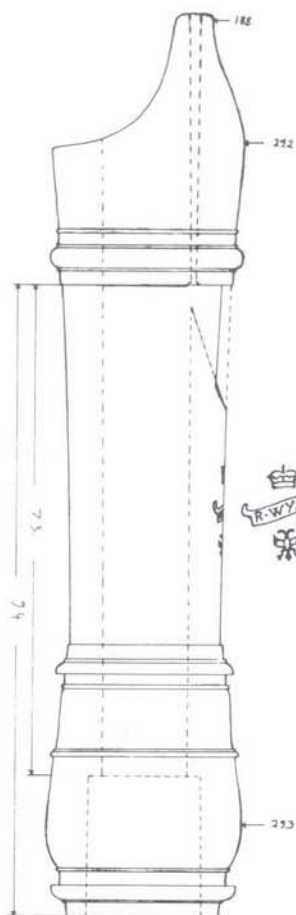
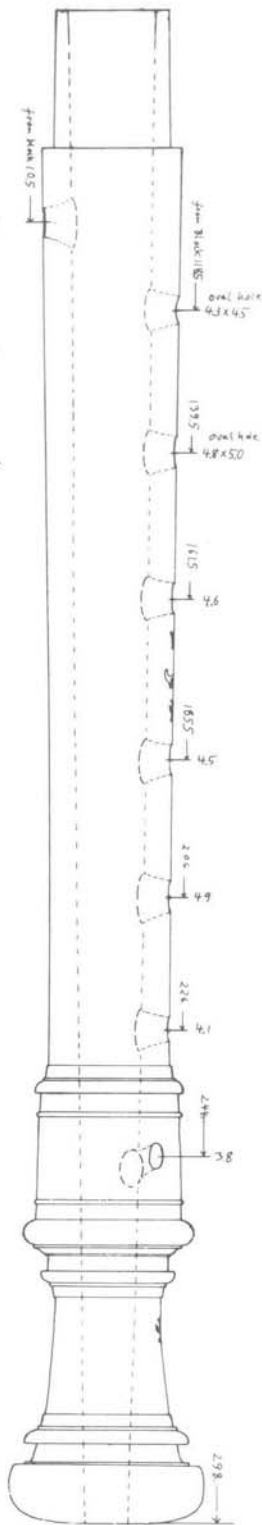
Abb. 2 Detailzeichnung der Sopranblockflöte von R. Wiyne (Fr. v. Huene, 1966)

Base of measurement from lower face of block	distance	diameter
0 00	1.33	
47	1.22	
73	1.31	

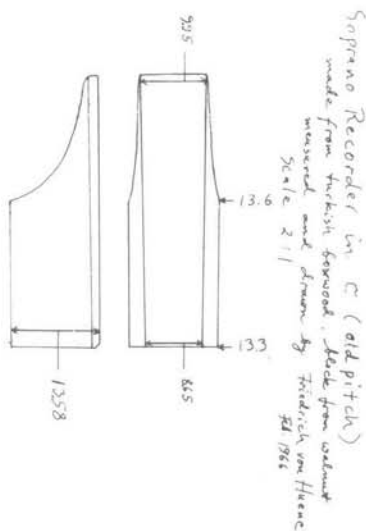
Base of measurement from lower face of block

73	3.1
77	3.0
79	1.8
83	2.4
86	2.5
88	2.3
93	2.3
98	2.2
105	2.1
119	1.8
153	1.4
161	1.5
166	1.4
171	1.3
178	1.1
183	0.9
189	0.8
192	0.6
196	0.4
209	0.2
214	1.00
219	0.99
226	0.7
232	0.5
233	0.4
236	0.3
244	0.0
250	0.7
258	0.4
261	0.3
265	0.5
266	0.6
269	0.8
272	0.7
275	0.4
278	0.5
298	0.3

upper 9" flared  
lower 2" slant  
both 2" slant  
soft center register



Window 88 x 35mm



Soprano Recorder in C (old pitch)  
made from Turkish forward; block from oaknut  
measured and drawn by Friedrich von Huene  
Scale 2/11  
FD 1966

Hochbarock. Die Maße mag der Leser aus der Zeichnung Friedrich von Huenes (Abb. 2) entnehmen. Der Schnabel ist durch eine auffallende schwingvolle Linienführung geprägt und verjüngt sich sehr stark zum Blasende hin. Das Instrument besteht aus zwei Teilen, also ohne drehbares Fußstück. So hat es auch wie die Renaissance-Flöten zwei Kleinfingerlöcher, wovon eines, je nachdem, ob der Spieler mit der linken oder der rechten Hand unten spielt, mit Wachs gefüllt wird.



Abb. 3 *Das restaurierte Instrument*

Foto v. Huene

Die Ringverzierungen und Ausbauchungen sind einander sehr wohlproportioniert zugeordnet und halten jeden Vergleich aus mit anderen zeitgenössischen Sopranflöten, z. B. mit der schönen W. Beukers im Gemeentemuseum in Den Haag. Das Instrument ist am Kopfstück und zwischen den Grifflochern signiert. Zusätzlich ist am Fuß der doppelköpfige Adler angebracht.

Der Windkanal ist auf Huenes Zeichnung gut zu erkennen (Abb. 2). Oben 10,2 mm und unten 8,7 mm breit, ist er trapezförmig verengt, was die eingeblasene Luft konzentriert und der Ansprache des Instruments ein bestimmtes Timbre gibt. Auf die gleiche Wirkung zielt die Auswölbung der Oberseite der 1,5 mm hohen Kernspalte in Längsrichtung. Eine solche konvexe, konische Kernspalte ist nur bei einigen Instrumenten bedeutender Flötenbauer und erst nach 1700 anzutreffen. Flöten von Bressan, van Heerde, Rottenburgh, Beukers und Terton zeigen sie, während Instrumente von Joh. Chr. Denner<sup>32</sup> noch die flache, gradlinige Luftspalte aufweisen. Bemerkenswert ist auch das Labium: Beim Blick durch die Kernspalte kann man nicht durch die Bohrung des Instruments sehen wie bei vielen zeitlich früheren, aber auch bei „modernerer“ Instrumenten. Vielmehr schaut man direkt auf die Schneidekante des Labiums und sieht einen kleinen Ausschnitt seines oberen Teils, eine folgenreiche Zuordnung der Schneidekante zum Windkanal. Die Schneidekante ist mit der Unterseite der Kernspalte (d. h. mit der Bahn des Pflocks) auf gleicher Ebene und von dieser 3,5 mm

entfernt. Die geringe Aufschnitthöhe bewirkt, für sich genommen, eine Erweiterung der Obertöne.

Das Labium ist mit 9 mm um 0,3 mm breiter als das Ende des Windkanals. Zudem erweitert es sich im Laufe seines Auslaufs auf 12 mm. So ergibt sich eine Schneidekante von 9,5 mm Länge. In der Tabelle von L. Meierott<sup>33</sup> hat von den vergleichbaren Instrumenten nur die Blockflöte von d'Perosa die Labiumbreite von 9,5 mm. Theoretisch bedeutet diese Länge der Schneidekante für die Sopranblockflöte von R. Wijne aufgrund der

durch sie angeregten Schwingungen ein reiches und intensives Klangbild.

Vom Block bis zum Unterende hat die Bohrung des Instruments eine Länge von 298 mm, und bei Verschluss aller Grifflöcher ist dies die akustisch wirksame Länge mit dem tiefsten Ton d" nach der alten Stimmung ( $a' = 415$  Hz), in moderner Stimmung gleich cis".

Der invertierte Konus des Instruments verjüngt sich auf 298 mm Länge von 13,3 mm auf 7,3 mm in Richtung Fußende. Diese Bohrungsmaße stammen aus den Messungen von F. v. Huene (Abb. 2). Demgegenüber zeigen die Messungen von Philip Bolton andere Ergebnisse. Daß Bolton durchschnittlich an jeder Stelle der Bohrung  $\frac{2}{10}$  bis  $\frac{3}{10}$  mm mehr Durchmesser fand, hat seinen Grund in der Tatsache, daß die Bohrung des Instruments sich heute oval darstellt und Bolton jeweils den größten Durchmesser festhielt.

Ein Blick auf Abb. 4 zeigt, daß der Grad der Verjüngung am unteren Ende der Bohrung, also zum Fuße hin, stärker zunimmt. Der Bohrungsteil im Kopfstück, 73 mm lang, ist nur gering konisch, der Bereich der oberen drei vorständigen Grifflöcher verjüngt sich schon stärker, während die Körpermensur im Bereich der unteren vier Grifflöcher sich am kräftigsten ändert. Ein Vergleich

<sup>32</sup> Schallplattenbeilage „Frans Brüggens spielt 17 Blockflöten“, TELDEC, 2 Hamburg 19, 2. Aufl. 1975

<sup>33</sup> Meierott-Lenz: *Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*. Tutzing 1974

mit den Sopranblockflöten von d'Perosa und P. Walch<sup>33</sup> verdeutlicht die extreme Mensurierung der Blockflöte von Wijne.

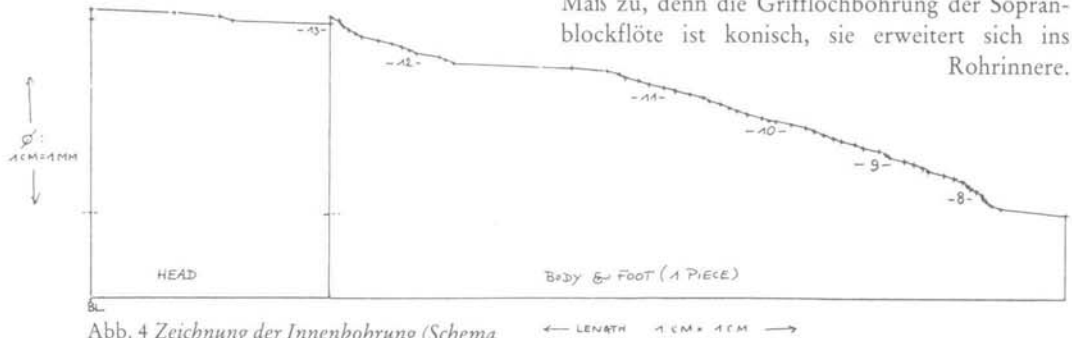


Abb. 4 Zeichnung der Innenbohrung (Schema von Philipp Bolton). Die Breitenmaße sind gegenüber den Längenmaßen der Deutlichkeit wegen verzehnfacht. (Die Abbildung entspricht knapp 1/2 natürlicher GröÙe)

Während sich die Bohrung des Instruments von Walch von 125 mm auf 70 mm, von der Oberkante des Mittelteils ab gemessen, verjüngt, und die von d'Perosa von 119 mm auf 80 mm, verengt sich das Mittelstück der hier zu untersuchenden Blockflöte von 131 auf 73 mm. Alle Grifflöcher sind verschieden groß, wobei sich wiederum Differenzen zwischen den Messungen von v. Huene und Bolton feststellen lassen. Dieses mag seinen Grund in den weder gänzlich runden noch rein ovalen Bohr-

Durchmesser der Tonlöcher ist im Vergleich mit denen bei Kinsecker (etwa 1670)<sup>33</sup> wesentlich verkleinert. Dieses trifft zumindest für das äußere Maß zu, denn die Grifflochbohrung der Sopranblockflöte ist konisch, sie erweitert sich ins Rohrinne.

Die Griffweise des Instruments ist nicht ganz nach Hotteterre<sup>34</sup>, besonders bei f', wo dieser den kleinen Finger offen läÙt, und bei f'', wo er darüber hinaus den Ringfinger nur halb decken läÙt (vgl. Pfeile, Abb. 5).

Robert Wijnes Sopranblockflöte ist aus Buchsbaum (echtem Buchsbaum „buxus sempervirens“) und, wie zu seiner Zeit üblich, äußerlich stumpfbraun gebeizt (säuregebeizt, d. h., in Säuredämpfen „geräuchert“), so daß erst ein Blick in das untere offene Ende des Kopfstückes die natürliche Farbe des Holzes erkennen läÙt.

Der Pflock ist aus WalnuÙholz.

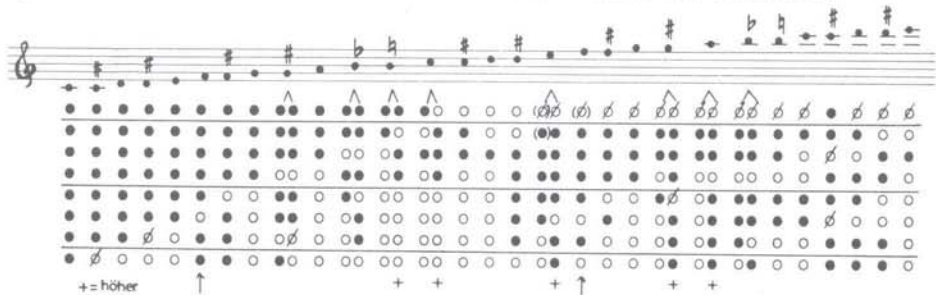


Abb. 5 Griffabelle der Wijne-Flöte, erstellt von Fr. v. Huene

löchern haben. Das offene Kleinfingerloch ist in einem Winkel von 25 Grad in Richtung des Fußes gebohrt. Es dürfte sich dabei eher um eine Erleichterung der Fingerposition als um eine Korrektur der Tonhöhe gehandelt haben. Der

Eine Beurteilung des Instruments nur aufgrund der technischen Daten und Maße wäre natürlich ungenügend. Interessanter dürfte die Spielqualität sein. Nach Frans Brüggens<sup>35</sup>, kompetentem Flötenspieler und derzeitigem Besitzer des Instruments, ist die Flöte trotz eines noch vorhandenen Risses von 4 cm Länge am Kopfstück, u. a. bei mittleren Anforderungen, sehr wohl brauchbar. Der Ansatz sei allerdings „heikel“. Das Instrument eigne sich

<sup>34</sup> *Principes de la flüte . . .* (Reprint, Deutsch von Hellwig, Kassel 1941)

<sup>35</sup> Brief Frans Brüggens an mich vom 7.9.1977

besonders für intime Stücke. So verwendete er es in seinen Konzerten einmal für Kompositionen von Jacob van Eyck. Bezüglich der Qualität würde er es eher mit den Instrumenten niederländischer Meister wie R. Haka, J. de Jager, van Heerde und Beukers als englischer wie Stanesby und Bressan vergleichen, und er halte diese Flöte für nachbaunenswert. So hat sich auch der Instrumentenbauer Philip Bolton entschlossen, mit dem Nachbau eben dieses Instruments zu beginnen, obwohl er sich über die Problematik getreuen Kopierens nach den heute vorliegenden Maßen bewußt ist.

Um das Gesamtwerk Wijnes würdigen zu können, sollen im folgenden andere von ihm bekannte Holzblasinstrumente aufgeführt werden. Eine exakte Aufstellung nach Entstehungsdaten ist nicht möglich; so mag man sich global mit etwa 1725–1774 zufriedengeben.

– Altblockflöte aus Buchsbaum, Gemeentemuseum Den Haag (etwa 1750 datiert). Alle drei

Teile signiert. Kopfstück und Fuß mit dem typischen Zeichen, das Mittelstück mit „Nymegen“ in Form einer Schriftrolle

- Altblockflöte aus Buchsbaum, Sammlung Edgar Hunt
- Traversflöte aus Ebenholz, Gemeentemuseum Den Haag (auf etwa 1740 datiert)
- Traversflöte aus Pflaumenholz, Sammlung Drs. R. J. M. van Acht, den Haag
- Oboe aus Buchsbaum, Gemeentemuseum Den Haag (Leihgabe des Rijksmuseums Amsterdam). In der Ausstellung wird das Instrument als Oboe da caccia bezeichnet und ist auf etwa 1725 datiert
- Oboe aus Buchsbaum, Sammlung van der Grinten (auf etwa 1740 datiert).

Ich würde mich freuen, wenn das Interesse an Robert Wijne und seinen Instrumenten durch diese meine Abhandlung weiter geweckt würde.

David Lasocki

## Händels Sonaten für Holzbläser in neuem Licht

Wieviel Sonaten für Holzbläser schrieb Händel eigentlich? Hätte man vor 50 Jahren in einem Musikgeschäft alle seine Flötensonaten verlangt, wären einem wahrscheinlich ein oder zwei Bände mit sieben oder acht Sonaten ausgehändigt worden: zwei in e-, je eine in g-, h- und a-moll sowie in G-, C- und F-dur. Ein in der Holzbläsermusik ungewöhnlich beschlagener Verkäufer hätte vielleicht darauf hingewiesen, daß vier dieser Sonaten eigentlich Blockflötensonaten seien. Man hätte wohl auch zwei Oboensonaten bekommen – in g- und c-moll. Der Versuch, die beste Ausgabe der Sonaten herauszufinden, würde zu Band 27 der großen Gesamtausgabe Friedrich Chrysanders

geführt haben, die bereits 1879 erschien. Dort ist zu lesen, daß die acht Flöten- und zwei Oboensonaten aus einem Band mit dem Titel *XV Solos for a German Flute, Hoboy, or Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin, Opera Prima* stammen, daß die Erstausgabe etwa 1724 in Amsterdam erschien und bald darauf von John Walsh in London nachgedruckt wurde, allerdings laut Titel „more correct“. Chrysander gab den Flötensonaten in seiner Ausgabe die Nummern 1a, 1b, 2, 4, 5, 7, 9 und 11, den Oboensonaten die Nummern 6 und 8. Noch drei andere Flötensonaten in a-, e- und h-moll könnte man gefunden haben, bekannt als *Hallenser* Sonaten, weil man glaubte, sie in die frühe – Hallenser – Periode Händels datieren zu können.

25 Jahre später in demselben Musikgeschäft würde sich einiges geändert haben: Wenigstens zwei Ausgaben der vier Blockflötensonaten würden vorliegen (Schott, Moeck), dazu drei weitere für Blockflöte (d, d, B), die Thurston Dart 1948



herausgab (Schott) und die er *Fitzwilliam*-Sonaten nannte, weil die Handschrift, auf der die Ausgabe beruht, dem Fitzwilliam Museum in Cambridge gehört. Ebenfalls nach einem Manuskript des Fitzwilliam Museums hatten Dart und Walter Bergmann 1948 eine weitere Oboensonate in B-dur herausgebracht (Schott). Schließlich hat Hans-Peter Schmitz 1955 für die Neue Händel-Ausgabe (Bärenreiter) die *11 Flötensonaten* herausgegeben. Im Vorwort gibt Schmitz erstaunlicherweise an, er habe zwar die zwei Händel-Autographen eingesehen, die auch Chrysander bekannt waren, doch basiere seine Ausgabe auf der alten Chrysanderschen, ohne die Drucke des 18. Jahrhunderts zu berücksichtigen. Die Fitzwilliam-Sonaten werden wenigstens erwähnt. Immerhin, Druck und Aufmachung der prächtigen Ausgabe bei Bärenreiter könnten einen in dem Gedanken einschläfern, daß sie das letzte Wort in Sachen Händelscher Flötensonaten darstelle.

In den letzten Jahren haben Arbeiten verschiedener Wissenschaftler, darunter der englische Musikologe Terence Best und ich selbst, wesentliche Änderungen tradierter Ansichten zu Händels Holzbläsersonaten herbeigeführt. Dies war von zwei Seiten her möglich. Einerseits wurden Händels Autographe der meisten Sonaten sowie eine Anzahl wichtiger Kopistenabschriften entdeckt, die aus Händels unmittelbarer Umgebung und auch von außerhalb stammen. Sie weichen in vielen bedeutsamen Einzelheiten einschließlich Instrumentierung und Tonart vom Text der Frühdrucke ab. Andererseits wurden die Frühdrucke nochmals geprüft, was eine erstaunliche Zahl fehlerhafter Darstellungen durch Händels Hauptverleger ans Licht brachte und beträchtliche Zweifel an der Zuverlässigkeit des veröffentlichten Textes begründete. Die folgende Darstellung faßt die Ergebnisse zusammen.

### Die frühen Drucke

Die erste Ausgabe von Händels Sonaten für ein Melodieinstrument und Generalbaß erschien (im Widerspruch zu Chrysander, der sicher nie ein Exemplar sah) unter dem Titel *Sonates pour un Traversiere, un Violon ou Hautbois con Basso Continuo Composées par G. F. Handel. A Amsterdam chez Jeanne Roger. No. 534*. Wir bezeichnen

die Ausgabe künftig mit *R*. Sie enthielt nicht 15, sondern 12 Sonaten. Der Titel gibt die Instrumente nur summarisch an, doch wird auf der ersten Seite jeder Sonate das jeweils zugehörige Instrument genannt:

No.	Tonart	Instrument
1	e	traversa
2	g	flauto
3	A	violino
4	a	flauto
5	G	traversa
6	g	hoboy
7	C	flauto
8	c	hoboy
9	h	traversa
10	A	violino
11	F	flauto
12	E	violino

(No. 10 und 12 wahrscheinlich nicht von Händel)

Schmitz datiert diese Ausgabe auf etwa 1722, vermutlich weil Jeanne Roger in diesem Jahr starb. Da jedoch nicht auszumachen ist, daß es sich um eine ihrer späten Editionen handelt, sollte er genauer die Jahre ihrer verlegerischen Tätigkeit angeben, also etwa 1716–1722. John Walsh verkaufte Exemplare dieser Ausgabe, bei denen er sein eigenes Firmenetikett über Rogers Impressum klebte.

Etwa 1732 brachte Walsh eine Neuausgabe mit eigener Titelseite: *Solos for a German Flute, a Hoboy or Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin, Compos'd by Mr Handel. . . Note: This is more Corect [!] than the former Edition*. Diese Ausgabe (von uns *W* genannt) war größtenteils ein Neudruck mit den Platten von *R*. Stellenweise wurde aber die Bezifferung korrigiert, auch wurden Sätze eingefügt oder an die richtige Stelle gerückt. Die Sonaten 10 und 12 wurden gegen zwei andere Violinsonaten (g und F) ausgetauscht, doch wahrscheinlich genauso wenig von Händel. Zusammen mit diesen zwei neuen und Chrysanders Violinsonate D (No. 13), welche nie in einem frühen Druck erschienen war, bilden die 12 Sonaten aus *R* die fingierten *XV Solos* bei Chrysander. Opus 1, als welches diese Sonaten heute bekannt sind, erscheint auf keinem dieser Titel, vielmehr 1734 zum ersten Male in einer Ankündigung von Walsh.

Bei näherer Betrachtung von *R* erweist sich als merkwürdig, daß die Ausgabe gar nicht durch Jeanne Roger veröffentlicht wurde, sondern durch Walsh. Dafür sprechen nachstehend angeführte Tatsachen:

1. Estienne Roger, Jeannes Vater, verlegte seine Ausgaben ohne Plattennummer auf dem Titel. Kurz bevor er 1716 starb, numerierte er die Platten aller Restbestände des Lagers willkürlich. Seine letzten Editionen und die seiner Geschäftsnachfolger (Jeanne 1716–1722 und der Schwiegersonn Michel-Charles Le Cène 1723–1743) erhielten Plattennummern in chronologischer Ordnung, wodurch eine Datierung möglich ist. Die Plattennummer auf der Ausgabe von Händels Sonaten ist falsch. Sie würde zu einer Ausgabe von Le Cène 1727 passen und dann zum zweiten Band Vivaldi op. 9 gehören, welcher zu dieser Zeit herauskam.

2. *R* wurde von zwei Stechern bei Walsh hergestellt, die seit etwa 1724 bzw. 1726 arbeiteten, hauptsächlich aber um 1730. Ihr Stil taucht bis 1726 nicht auf, und so ist klar, daß *R* nicht durch Jeanne Roger, die 1722 starb, verlegt sein konnte.

3. Die Wasserzeichen der Titelseite eines erhaltenen Exemplars von *W* und der Titelseite von *R* sind identisch.

4. Schrift und Gestaltung des Titels von *R* sind zwar solchen von Jeanne Roger sehr ähnlich, aber doch nicht gleich. Mit anderen Worten, es handelt sich um eine Fälschung.

5. *W* und eine geringe Anzahl Neuauflagen davon finden sich weniger in britischen Bibliotheken als auf dem Kontinent, während für *R*, angeblich auf dem Kontinent verlegt, das Umgekehrte gilt.

Alles dies bestätigt die Vermutung, daß allein Walsh für die Herstellung von *R* verantwortlich war und die Ausgabe irgendwann zwischen 1726 und 1732 publizierte. Zudem scheint das Etikett, mit dem Walsh den falschen Rogeraufdruck überklebte, von 1732 zu stammen und eine Datierung eher für die Zeit um 1732 als für 1726 zu stützen. Zu fragen bleibt, warum Walsh dieses Durcheinander angerichtet haben sollte. Darauf kommen wir später zurück.

## Die Handschriften

Chrysander kannte die Autographen der Flöten-sonate e-moll (seine No. 1a) und der Blockflöten-sonate a-moll aus der Bibliothek des Britischen Museums (heute British Library). Auch lenkte der Musikkatalog der Bibliothek des Fitzwilliam Museums in Cambridge schon 1893 die Aufmerksamkeit auf die Autographen der meisten überkommenen Holzbläser-sonaten, allerdings in Tonart oder Besetzung nicht alle so, wie geläufig. Trotzdem fußten moderne Ausgaben der Sonaten bis zu meiner eigenen Neuauflage fast ausnahmslos nicht auf den Handschriften, sondern auf den Frühdrucken. Wir werden noch sehen, daß das zu falschen Zuweisungen bezüglich der Besetzung und zu schlechten Texten führte.

Im Autograph sind folgende Sonaten erhalten:

Ort	Tonart	Instrument	komponiert	gedruckt
BL	e-moll	Flöte	ca. 1720	op. 1/1a
FM	d-moll	Violine	1712–20	op. 1/1(b) in e für Fl.
FM	g-moll	Blockflöte	ca. 1712	op. 1/2
BL	a-moll	Blockflöte	ca. 1712	op. 1/4
FM	g-moll	Violine	1712–20	op. 1/6 für Ob.
FM	C-dur	(Blockflöte)	ca. 1712	op. 1/7
FM	c-moll	Oboe	ca. 1712	op. 1/8
FM	d-moll	(Blockflöte)	ca. 1712	op. 1/9 in h für Fl.
FM	F-dur	Blockflöte	ca. 1712	op. 1/11
FM	B-dur	Oboe	ca. 1706	nicht gedr.
FM	B-dur	(Blockflöte)	ca. 1712	nicht gedr.

(BL = British Library; FM = Fitzwilliam Museum)

Die wichtigste zeitgenössische Abschrift der Sonaten befindet sich in der Aylesford Collection der Central Library in Manchester. Diese Sammlung gehörte ursprünglich Händels Freund und Librettisten Charles Jennens, dem sie von Kopisten besorgt wurde, die unter Anleitung von Händels Hauptgehilfen John Christopher Smith dem Älteren arbeiteten. Sie enthält neun der Sonaten ohne Angabe von Instrumenten von der Hand des als *S2* (vgl. Larsen, *Messiah*) bekannten zuverlässigen Kopisten. Einige Anzeichen lassen vermuten, daß die Kopie nicht vom Autograph hergestellt wurde, sondern von einem ähnlichen Manuskript, das als Druckvorlage benutzt worden war.

Vier der Sonaten liegen in der Handschrift eines anderen Kopisten vor, der nicht zu Händels

Umgebung gehörte (jetzt in Privatbesitz, London = L). Die Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums bewahrt eine umfangreiche deutsche Sammelhandschrift des frühen 18. Jahrhunderts mit Holzbläser- und Violinsonaten auf, in der zwei Sonaten enthalten sind (*Br*), und schließlich ist eine Sonate abschriftlich erhalten im St. Michaels College, Tenbury Wells, die heute von der Bodleian Library in Oxford verwahrt wird (*T*). Die folgende Übersicht zeigt, um welche Sonaten es sich jeweils handelt.

<i>Sonate</i>	<i>Tonart</i>	<i>Kopie</i>
op. 1/1(b)	d-moll	S2
op. 1/2	g-moll	S2
op. 1/4	a-moll	S2
op. 1/5	F-dur	S2, T, Br (Oboe), L (in G für Flöte)
op. 1/6	g-moll	S2
op. 1/7	C-dur	S2, L (f. Blockfl.)
op. 1/8	c-moll	S2, Br
op. 1/9	d-moll	S2, L (f. Blockfl.)
op. 1/11	F-dur	S2, L (f. Blockfl.)
—	D-dur	Br (für Flöte)

## Handschriften und Drucke im Vergleich

### *Op. 1/1, e-moll*

Chrysander bringt zwei Flötensonaten in e-moll, als 1a und 1b. No. 1b ist in den Frühdrucken *R* und *W* die erste Sonate und mit „Traversa Solo“ bezeichnet. Jeder Flötist hat gemerkt, daß im zweiten Satz, T. 34, ein *h* vorkommt, obwohl die Flöten damals gewöhnlich nur bis *d'* reichten. Nach oben reicht er bis *f'''*, Händels andere Flötensonaten nur bis *d'''*. Autograph und Kopist S2 bringen die Sonate jedoch in d-moll, im zweiten Satz dementsprechend mit *a*. Keine Handschrift gibt ein Instrument an, obwohl das Autograph die Sonate unmittelbar nach einer Violinsonate mitten auf der Seite beginnt. Beides deutet darauf hin, daß Händel an eine Violinsonate dachte.

Chrysanders No. 1a ist die einzige Flötensonate, von der es ein Autograph gibt („Sonata a Travers. e Basso“). Sie ist etwa 1720 anzusetzen, etwas später als die anderen Holzbläsersonaten. Jedenfalls scheint sie eilig und vermutlich für eine bestimmte Gelegenheit zusammengestellt zu sein. Der erste Satz ist derselbe wie op. 1/1b, jedoch in Takt 15–17

geändert, um *e'''* und *f'''* zu vermeiden. Der zweite und fünfte Satz sind Transpositionen des zweiten und vierten Satzes der Blockflötensonate g-moll; der vierte kommt, auf den Umfang der Flöte zugeschnitten, wieder aus 1b. Und sogar der dritte, als einziger neu komponierte Satz in G-dur nimmt etwa drei Anfangstakte aus der Flötensonate D-dur, meidet aber *e'''* und erinnert stellenweise auch an die Blockflötensonaten in C- und F-dur.

Ich glaube herausgefunden zu haben, aus welchem Anlaß die Sonate zusammengestellt wurde: Jean Christian Kytch, ein holländischer Musiker, kam um 1709 nach London und ist kurz darauf im Orchester des Queen's (späteren King's) Theatre am Haymarket, der damaligen Oper, zu finden, wo Händel für ihn im „Rinaldo“ (1711) eine obligate Fagottpartie schreibt. 1719–1720 stand Kytch im Dienste des Herzogs von Chandos in Cannons, am Rande Londons, an jenem berühmten Musikinstitut, dessen musikalischer Leiter Pepusch war und für das Händel „Acis und Galatea“ und die „Chandos Anthems“ schrieb. Dadurch hatten Händel und Kytch sicher engen Kontakt. Zwischen 1719 und 1723 verbesserte Kytch sein Einkommen durch Mitwirkung bei zahlreichen öffentlichen Konzerten in London, manchmal mit anderen Musikern von Cannons. Zeitungen berichten davon. Gewöhnlich spielte er ein Konzert und/oder eine Sonate für Oboe, zweimal auch ein Konzert für die kleine Blockflöte („little flute“). Ein einziges Mal blies er Querflöte: Am 23. Februar 1720, in dem Jahr, in dem Händels Autograph der Sonate entstanden zu sein scheint, kündigte er „a solo . . . on the German flute“ an. War sein Wunsch, im Konzert Flöte zu spielen, vielleicht für Händel die Anregung zu dieser Sonate?

### *Op. 1/2 (g), op. 1/4 (a), op. 1/7 (C) und op. 1/11 (F)*

Zweifellos sind dies Blockflötensonaten. Die Autographen bezeichnen deutlich „Sonata a Flauto e Cembalo“ – außer dem in C-dur, dessen Titelseite fehlt. Doch sind die Londoner Abschrift „a Flauto e Cembalo“ und alle vier Sonaten in den Frühdrucken mit „Flauto Solo“ bezeichnet. Für die Autographen ist die großzügige, kühne, ordentliche, fast fehlerfreie Handschrift kennzeichnend, wie sie für Händel um 1712 typisch ist, was auch durch das

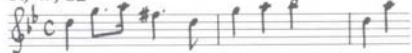
Papier bestätigt wird. *R* wurde etwa 1726–1732 veröffentlicht, lange nachdem Händel die Reinschrift dieser vier Sonaten anfertigte. Dennoch weisen Einzelheiten in den Drucken und bei *S2* darauf hin, daß sie auf früheren Fassungen beruhen. Das können zwei Beispiele zeigen.

Beispiel 1

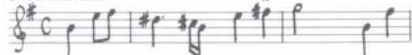
Autograph



*R*, *W*, *S2*



Flötensonate



Die 2. Zeile von Beispiel 1 zeigt den Anfang des vierten Satzes der Sonate g-moll in den Drucken und *S2*, die 1. Zeile zeigt das Autograph. Bei der Übernahme des Satzes in spätere Werke (ca. 1720 Flötensonate e-moll, op. 1/1a; ca. 1735–36 Orgelkonzert op. 4/3; ca. 1750 Orgelkonzert op. 7/5) versetzte Händel den Taktstrich, womit der Satz auf dem Halbtakt beginnt, folgte aber sonst dem Autograph (Zeile 3).

Beispiel 2

Autograph Orgelkonzert



*R*, *W*, *S2*



Die ganze Sonate F-dur schrieb Händel um 1735 in ein Orgelkonzert (op. 4/5) um. Drucke und *S2* weisen an sechs wichtigen Stellen Abweichungen sowohl vom Autograph als auch vom Orgelkonzert auf. Das Autograph differiert nicht nur, sondern ist auch später als die Drucke und *S2* zu datieren, was in einem Falle musikalisch zu begründen ist: Im 4. Satz, T. 14, sind die Schleifer in Autograph und Orgelkonzert eine verzierte Version der analogen Passage bei *R*, *W* und *S2*.

Alle vier Sonaten weisen zwischen Drucken und Handschriften kleine Unterschiede in Bezifferung, Rhythmus, Ornamenten, Artikulation, Satz- und Taktbezeichnungen, ja sogar in den Noten auf. *S2* folgt teils dem Autograph, teils einem der Drucke, weicht gelegentlich auch von beiden ab. Im allgemeinen hat das Autograph mehr Artikula-

tionsbezeichnungen und Vorschläge, während die Drucke in der Regel mehr Kadenz- und Durchgangstriller bringen, die einzigen sonst vorkommenden Verzierungen. Händel mag solche Triller in der ersten Fassung gebracht, in den Reinschriften einfach weggelassen haben. Er hat auch sonst selbstverständliche Kadenztriller fast nie notiert.

Die Chronologie der Quellen wäre also wohl: 1. Originale Fassung (*Q1*) komponiert um 1712, etwa zu gleicher Zeit Reinschrift mit stellenweiser Überarbeitung einiger Passagen. – 2. Um 1730 Stich durch Walsh, entweder aufgrund *Q1* oder einer sehr ähnlichen Quelle, jedoch fehlerhaft. – 3. In den frühen 30er Jahren, vermutlich um 1732, Abschrift *S2* von anscheinend noch einer weiteren Quelle, die einige, aber nicht alle Überarbeitungen aus Händels Reinschrift berücksichtigt. – 4. 1732 Druck einer verbesserten Fassung bei Walsh entweder nach der alten Vorlage, aber sorgfältiger, oder nach einer anderen, gleichartigen Quelle.

Op. 1/5, G-dur

Das Autograph fehlt. *R* und *W* bringen die Sonate in G-dur für „Traversa Solo“. In *R* fehlt der fünfte Satz, und als dritter findet sich der sechste der Flötensonate h-moll. In *W* sind diese Irrtümer korrigiert. Es gibt nicht weniger als vier Abschriften: *S2* und *T* in F-dur, Brüssel in F-dur für „Hautb: solo“ und London in G-dur für „Traversa“. Was aber waren Tonart und Besetzung des Originals? Händel verwendet den fünften Satz noch dreimal, zweimal in F-, einmal in D-dur. Da *S2* die Sonaten 1b und 9 in der Originaltonart bringt und dem Komponisten nahesteht, ist die Fassung für Oboe wohl die ursprüngliche, was durch Tonart (F) und Umfang (c'–c''') unterstrichen wird.

Fragt man nach der Herkunft der beiden G-dur-Fassungen für Flöte, so spricht der erste Anschein dafür, daß die Londoner Abschrift auf *R* zurückgeht, denn beiden fehlt der fünfte Satz. Andere Merkmale beider Quellen jedoch lassen dies rein zufällig erscheinen und deuten darauf hin, daß die Handschrift nicht dieselbe Quelle wie der Druck benutzt – ob eine Händelsche, bleibt dahingestellt. Es ist gut möglich, daß der Wunsch zur Veröffentlichung von Sonaten für die neu in Mode gekommene Flöte eher Walsh als Händel für die Transposition dieser Sonate verantwortlich sein

läßt. Immerhin eignet sie sich gut für die Flöte, und es gibt keinen Grund, daß Flötisten sich nicht weiterhin an ihr erfreuen sollten.

### Op. 1/6, g-moll

Diese ist bisher als Oboensonate angesehen worden, zumal *R* und *W* sie für „Hoboy Solo“ ausweisen. Im Autograph steht aber „Violino Solo“, und der Umfang abwärts bis *a* bestätigt das. Drei Stellen am Schluß weisen Bleistifteintragungen von Händels Hand auf, die alle Töne unterhalb *d'* nach oben verlegen. Zwei dieser Änderungen beziehen sich auf den Gebrauch des Satzes in der Ouvertüre zur Oper „Siroe“, wo die Oboen die Violinen verdoppeln. Chrysander bringt dies im Kleinstich und macht so die Sonate für Oboe spielbar, doch hat Händel sie zweifellos für Violine gedacht.

### Op. 1/8, c-moll

Das Autograph zeigt deutlich Händels eigenen Entwurf. Es enthält zahlreiche Korrekturen. Der vierte Satz, den die Abschriften *S2* und Brüssel bringen, fehlt. An einer Stelle des zweiten Satzes schrieb Händel am Ende der Zeile einen halben Takt, vergaß aber, in der nächsten mit einem Halbtakt fortzufahren, wodurch für den Rest des Satzes die Taktstriche falsch gesetzt sind. In anderen Quellen ist das korrigiert. Der Baß ist im Autograph mit einer kleinen Ausnahme unbeziffert. Da *S2* und die Drucke im allgemeinen dieselbe Bezifferung aufweisen, hat Händel vermutlich in einer späteren, inzwischen verlorenen Abschrift die Ziffern hinzugefügt.

### Op. 1/9, h-moll

*R* und *W* bringen diese Sonate für „Traversa Solo“ in h-moll, Autograph, *S2* und *L* in d-moll (Umfang *f'*-*d''*), letztere „a Flauto e Cembalo“. Somit war sie wohl eigentlich für Blockflöte gedacht. Inzwischen kennt man sie als dritte der sogenannten Fitzwilliam-Sonaten (Dart). Aus einem unerfindlichen Grunde übernahm Dart nicht den sechsten und siebenten Satz, weil er fälschlicherweise unterstellte, dem Manuskript fehlten die letzten zwei Sätze der „ohnehin schon ungeheuer langen Sonate“. Klaus Hofmann hat 1974 eine vollständige Ausgabe mit sieben Sätzen

herausgebracht (Hänssler), und in meiner eigenen Ausgabe aller Blockflötensonaten erscheint sie natürlich ebenso.

Eine Chronologie der Quellen und Textfassungen ist bei dieser Sonate besonders problematisch. Als Quellen liegen vor: Das Autograph der vollständigen Sonate in d-moll mit Korrekturen (*M*) sowie ein Autograph des sechsten und siebenten Satzes in d-moll (*M\**), die Handschrift *S2* in d-moll, die Londoner Abschrift (*L*) in d-moll und die Drucke *R* und *W* in Transposition nach h-moll für Querflöte.

*M* und *M\** datieren etwa von 1712, wobei musikalische Gründe *M\** als früheste Quelle erscheinen lassen. Der letzte Satz (§) steht hier im  $\frac{3}{8}$ -Takt, aber jeder zweite Taktstrich ist durchgestrichen. Alle anderen Quellen haben den Satz im  $\frac{3}{4}$ -Takt.

*M\**

*M* (Erste Fassung)

*M* (Zweite Fassung)

*R, W, L, S*

Beispiel 3

Der sechste Satz gibt einen faszinierenden Einblick in die Absicht des Komponisten. *M\** beginnt mit einer Wendung, die den anderen Fassungen fehlt. Die Figur *A* in Beispiel 3 wird oft wiederholt; in der zweiten Hälfte des Satzes gibt es eine ziemlich geistlose Periode mit derselben Figur (Beispiel 4, I). Als Händel *M* schrieb, wechselte er die Figur *A* einmal gegen die vom Satzanfang aus



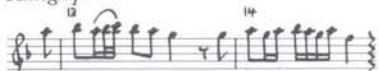
Beispiel 4

(Beispiel 3, 2. Zeile, Takt 5) und ersetzte die Episode in der zweiten Hälfte durch eine kürzere und wirkungsvollere, die auf eine chromatische Tonleiter gestützt ist (Beispiel 4, II). Dann verwarf er alle Figuren in den Takten 2 bis 5 und ersetzte zwei durch die Figur B als eine teils verzierte, teils vereinfachte Fassung von A (Beispiel 3, 3. Zeile). So, wie sich der Satz in *S2*, *L*, *R* und *W* findet, scheint er das Endstadium des Kompositionsprozesses darzustellen. Durch Wiedereinsetzen von A und Beibehalten von B schuf Händel in diesen Takten die Folge BABA, die mir die befriedigendste Lösung zu sein scheint (Beispiel 3, 4. Zeile).

Die Parallelstelle in der zweiten Hälfte des Satzes (Takte 13–14) hat im Autograph die Figurenfolge BA, was in den anderen Quellen zu AA abgeändert

Beispiel 5

Autograph



*R*, *W*, *L*, *S*



ist und hier wohl eher befriedigt, weil die Figur nicht auf derselben Tonhöhe sequenziert (Beispiel 5).

Abgesehen davon, daß sich Händels Kompositionskunst in solchen Kleinigkeiten zeigen läßt, legen derartige Entdeckungen auch nahe, daß die Autographen nur erste Gedanken zu der Sonate zeigen. Andere Einzelheiten stützen dies. *L*, *S2* und noch mehr *R* und *W* haben eine bessere Bezifferung als *M*, dazu mehr Artikulationsbezeichnungen und weniger Triller – das Gegenteil also von dem, was im Verhältnis von Drucken zu Reinschriften bei den Blockflötensonaten festzustellen war.

*R* und *W* sind textgleich bis auf den sechsten Satz, der aus *R* heraus- und stattdessen in die Flötensonate G-dur übernommen wurde. Für *W* war daher der Stich einer neuen Platte nötig, wobei

sich auch Änderungen einschlichen. Außer in einem Punkt scheint *R* den besseren Text zu haben; dem steht mit geringfügigen Abweichungen die Fassung der ganzen Sonate bei *S2* am nächsten.

Demnach ist folgende chronologische Ordnung wahrscheinlich: 1. Um 1712 komponierte Händel *M\**, bald darauf die ganze Sonate mit Veränderungen am 6. und 7. Satz (*M*). – 2. Um 1730 sticht Walsh nicht nach *M*, sondern nach einer nicht mehr erhaltenen Vorlage (*Pl*), die weitere Änderungen des Komponisten enthielt und vielleicht auch den Wegfall des 6. Satzes vorsah. *Pl* könnte auch die Transposition nach h-moll enthalten haben, eventuell von Walsh selbst. – 3. *S2* kopierte – vielleicht um 1732 – die Sonate von *Pl* oder einer gleichartigen Vorlage in d-moll. – 4. Walsh druckte 1732 eine vermeintlich verbesserte Fassung der Sonate, wieder nach einer *Pl* vergleichbaren Vorlage, die den 6. in *R* fehlenden Satz wieder einsetzt, allerdings in fehlerhaftem Neudruck.

Um den endgültigen Text der Sonate feststellen zu können, muß man alle Quellen berücksichtigen, wobei Autograph und spätere Drucke nicht das Gewicht von *S* und *R* haben.

### Blockflötensonate B-dur

Diese erste der Fitzwilliam-Sonaten ist nur im Autograph überliefert. Es gibt keine Besetzungsangabe, doch ist Darts Zuordnung für Blockflöte von Tonart und Umfang (f'-e''') her sinnvoll. Da außerdem Händel den dritten Satz nach A-dur transponierte, als er ihn in der Violinsonate in A wieder verwendete, ist die Möglichkeit einer Violinfassung in B-dur ausgeschlossen. Die Tonart wäre auch für Oboe, weniger allerdings für Flöte geeignet, doch ist der Umfang für Oboe zu groß. Es ist bezeichnend, daß alle Oboen- und Flötensonaten Händels unter f''' bleiben.

Das Autograph ist keine Reinschrift, eher ein erster Entwurf, in dem eine Reihe kleiner Verbes-

serungen zu erkennen ist, von denen eine im dritten Satz bemerkenswert ist. Beide Abschnitte des Satzes beginnen im Rhythmus  $\downarrow \uparrow$ , haben danach aber meist  $\uparrow \uparrow$ . Vielleicht, weil er meinte, eine zu lange Folge von Achtelnoten geschrieben zu haben, strich Händel sie im Takt 23 aus und wechselte in den Rhythmus  $\downarrow \uparrow$ . Später setzte er die drei Achtel im letzten Viertel wieder ein. Da das Autograph keine Reinschrift ist, kann der Umstand, daß Händel alle drei Sätze in späteren Werken wieder aufgreift, zur Entwirrung mancher Unklarheiten beitragen (1. Satz = 2. Allegro der Overtüre zu „Scipione“, 1726; 2. Satz = 3. Satz des Orgelkonzerts op. 4/4, 1735).

### Oboensonate B-dur

Auch hier ist das Autograph die einzige Quelle und mit seinen zahlreichen Korrekturen deutlich Händels Entwurf. Im dritten Satz, Takt 11, zeigt sich die gleiche Unachtsamkeit bezüglich der Taktstriche wie in der Oboensonate c-moll.

### Flötensonate D-dur

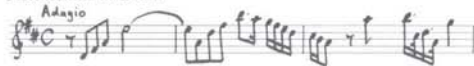
Die schon mehrfach erwähnte Brüsseler Handschrift mit den Oboensonaten in c-moll und F-dur enthält auch zwei Flötensonaten in G- und D-Dur, die Händel zugeschrieben werden. Dagegen sprechen allerdings deutlich stilistische Gründe, besonders die Sonate G-dur ist ausgesprochen ärmlich. Es gibt aber in demselben Band noch eine Flötensonate in D-dur, einem „S[igno]r Weisse“ zugeschrieben. Gedacht ist hier zweifellos an Johann Sigismund Weiß (ca. 1690–1737), Bruder des berühmten Lautenisten Sylvius Leopold Weiß, zumal eines der anderen „Weisse“-Stücke in der Handschrift ausdrücklich „Jean Sigm. Weisse“ nennt. Dennoch ist höchst unwahrscheinlich, daß Weiß etwas mit der Sonate zu tun hat. Ihr erster Satz beginnt nämlich mit einer unverzierten Fassung der ersten sechs Takte von Händels Violinsonate D-dur (Chrysander, op. 1/13), geschrieben zwischen 1749 und 1751 (Autograph British Library). Der zweite Satz hat zu Anfang dasselbe Thema wie der erste der wieder aufgetauchten frühen Triosonate in F-dur für zwei Altblockflöten und Generalbaß (1707), und auch der vierte beginnt mit demselben Thema wie der dritte jener Triosonate (welches andererseits offenbar Anregung zum

vierten Satz der Blockflötensonate F-dur war). Typisch für Versuche Händels in seiner frühen italienischen Periode (1706–1707) ist der dritte Satz, eine weitgehend chromatisch rezitativische Brücke (vgl. z. B. Violinsonate G-dur, langsamer Satz). Die gesamte Schreibweise entspricht Händels frühem Stil, so daß es sich hier fast mit Sicherheit um eine bisher unbekannte Flötensonate von ihm handelt, auch wenn das Manuskript weder seinen Namen nennt, noch von der Hand eines Kopisten aus seiner Umgebung stammt. Sein Vorhandensein kann gewiß zur Aufhellung von Unklarheiten in bezug auf diese Sonaten beitragen.

Der dritte Satz der Flötensonate e-moll, op. 1/1a (ca. 1720) in G-dur, beginnt mit ungefähr den ersten drei Takten der oben erwähnten Violinsonate D-dur. Die Violinfassung scheint aber früher zu

#### Beispiel 6

##### Flötensonate in D-dur



##### Flötensonate in e-moll



##### Violinsonate in D-dur



datieren, denn die zweite Hälfte von Takt 2 der Flötenfassung ist zur Vermeidung von e''' eine Oktave tiefer gesetzt. Händel hat diese ersten Takte der Flötensonate anscheinend 1706–1707 geschrieben. Als er um 1720 dringend eine Flötensonate brauchte, griff er für den dritten Satz den Anfang des ersten aus der D-dur-Sonate auf – dazu Kleinigkeiten aus den Blockflötensonaten in F und C. Auch für die Komposition einer Violinsonate um 1750 entnahm er wieder Anregungen aus dieser frühen Flötensonate, die er noch in der Schublade hatte, diesmal aber aus deren Anfang, den er leicht verzierte (Beispiel 6).

Nach Betrachtung verschiedener Details der authentischen Holzbläsersonaten Händels können wir nun zu der Frage zurückkehren, warum der Londoner Verleger Walsh Verwirrung stiftete, indem er vorgab, seine erste Ausgabe einiger dieser Sonaten sei von Jeanne Roger in Amsterdam veröffentlicht, und Exemplare mit eigenem Etikett über dem falschen Impressum verkaufte. Zuerst wollen wir dafür die Beziehungen zwischen Händel und Walsh zu dieser Zeit untersuchen. Jeanne Roger gab um 1720 Cembalosuiten von Händel heraus, die vorher nicht erschienen, jedoch von Walsh gestochen waren.

Bald danach, und vielleicht deswegen, erlangte Händel von König Georg I. das Privileg des Copyright zum Schutze vor Raubdrucken. Er nutzte dies, indem er nun selbst einige Cembalosuiten herausbrachte, „um das Publikum davor zu schützen, mit unerlaubt nachgedruckten und fehlerhaften Exemplaren von Stücken betrogen zu werden, wie sie andernorts verbreitet werden . . .“, und Walsh verkaufte diese offizielle Ausgabe, deren Impressum er mit seinem eigenen Etikett überklebt hatte. In den ersten Jahren nach 1720 wurden die meisten von Händels neuen Opern von einem gewissen John Cluer „for the Author“ gestochen und gedruckt. Doch muß Walsh mit Händel auf gutem Fuße gestanden haben, denn er bekam von ihm ebenfalls die Erlaubnis, einige seiner Opern mit dem Vermerk „Published by the Author“ herauszugeben. In der Mitte des Jahrzehnts begann Walsh dann aber gestohlene Arrangements und ausgewählte Nummern aus Händels Opern zu publizieren. Anlässlich einer solchen Veröffentlichung trug die autorisierte Ausgabe den ausdrücklichen Vermerk „wenn J. Cluer's Name nicht auf dem Titel dieser Werke erscheint, handelt es sich um Fälschungen, die von Herrn Händel nicht durchgesehen und freigegeben sind“. Von 1725 an jedoch bemühte sich Händel nicht mehr, seine Rechte durchzusetzen, wohl weil er einsah, daß dies Walsh und anderen Piraten gegenüber vergeblich sei. Ab 1730 etablierte sich Walsh schließlich als Händels offiziell autorisierter Verleger, offensichtlich als Bestätigung von „Wen du nicht schlagen kannst, mit dem verbünde dich“.

Demnach könnte es mit den Holzbläsersonaten folgende Bewandnis gehabt haben: Walsh erhielt um 1730 Abschriften von 10 Sonaten Händels ohne dessen „Zustimmung oder Erlaubnis“, wie das Privileg das Copyright formulierte. Er wollte gern Werke für die gerade beliebt werdende Flöte, aber natürlich auch für Violine und etwas für Oboe herausbringen. Fünf der Sonaten waren für Blockflöte (vier in frühen Entwürfen, die die autographen Reinschriften von ca. 1712 vorwegnehmen), konnten nach Tonart und Umfang jedoch ohne weiteres auf Flöte oder Violine gespielt werden. Eine transponierte er für Querflöte von d- nach h-moll, die anderen beließ er, wie sie waren. (Möglicherweise, wenn auch wenig wahrscheinlich, hatte Händel die Sonate schon selbst transponiert.) Von den drei Violinsonaten (d-moll, A-dur, g-moll) wurde die erste für Flöte nach e-moll transponiert, die zweite belassen und die dritte für Oboe bestimmt. Von den restlichen zwei (Oboen-) Sonaten (F-dur, c-moll) transponierte Walsh die erste für die Flöte nach G-dur, die andere blieb unverändert. Um das übliche Dutzend vollzumachen, nahm er wahrscheinlich zwei Violinsonaten eines anderen Komponisten hinzu, die nach seiner Meinung im Stil Händels durchgehen konnten.

Seit jedoch Walsh daran lag, seine Beziehungen zum Komponisten zu verbessern oder neu gewonnene zu festigen, trug er die volle Verantwortung für diese merkwürdige Sammlung nur widerwillig und suchte die Schande loszuwerden. Dabei erinnerte er sich an die Zusammenarbeit mit Jeanne Roger um 1720, wobei er Händels Cembalosuiten gestochen und sie dann mit eigenem Titel herausgebracht hatte. Er wußte sicher, daß sie 1722 gestorben war, also keinen Einwand mehr erheben konnte, wenn er vortäuschte, daß es ihre neue, mit seinem Etikett überklebte Ausgabe sei, die er verkaufte, als sei sie aus Amsterdam importiert (was auch gegen Händels königliches Privileg leichter zu verteidigen war). Er entwarf deshalb den Titel in Jeanne Rogers Stil, erfand auch eine Plattennummer und ließ den Stich bei sich fertigen. (Den gleichen Plan wandte er bei den Triosonaten op. 2 an). Ein paar Jahre später, als er gute Beziehungen zu Händel unterhielt, konnte er sich zu der Ausgabe bekennen, ließ eine neue Titelseite mit dem eigenen Namen stechen und benutzte die Gelegenheit, einige Fehler der früheren Ausgabe zu



korrigieren. Händel hatte dann wohl die Hoffnung aufgegeben, Walsh's Aktivitäten überwachen zu können, und bestand nicht mehr auf der Verbesserung der übrigen Fehler.

## Gefälschte und zweifelhafte Sonaten

### *Darts zweite Fitzwilliam-Sonate in d-moll*

Nach Dart ist diese Sonate „aus weit verstreuten Abschriften der Sätze [in drei der Fitzwilliamschen Händel-Bände] vom Herausgeber zusammengestellt worden“. Das ist wirklich keine Sonate. Die zwei ersten Sätze sind frühe Fassungen von Satz 7 und 6 (in dieser Reihenfolge) der eigentlichen d-moll-Sonate. Der dritte Satz findet sich als Menuett ohne Angabe eines Instruments in einem anderen Handschriftenband. Dart verwandelte den  $\frac{3}{4}$ - in einen  $\frac{2}{4}$ -Takt, wohl um der Möglichkeit willen, ein Double zu schreiben. Bis zu Hofmanns Ausgabe der Sonaten scheint diese sonderbare Fälschung unbemerkt geblieben zu sein.

### *Hofmanns dritte Fitzwilliam-Sonate in G-dur*

Neben den Sonaten in B-dur und d-moll (der authentischen) hat Hofmann in seiner Ausgabe der Fitzwilliam-Blockflötensonaten eine dritte in G-dur aufgenommen, die bisher nie der Blockflöte zugeordnet worden ist. Fuller Maitland und Mann rechnen sie dem Cembalo zu, was, wie Hofmann richtig zeigt, wegen der Bezifferung im zweiten Satz nicht sein kann. Aus zwei Gründen hält Hofmann sie wirklich für eine Blockflötensonate: 1. Der tiefste Ton im Stück ist g', während Händel in allen Sonaten für Flöte, Violine oder Oboe darunter geht (tatsächlich unter f'). – 2. Eine Passage am Schluß des ersten Satzes springt „überraschend“ auf g'', anstatt nach g' zu führen – wie er meint, um das fis' zu vermeiden, welches auf den Blockflöten der Zeit schwer zu spielen gewesen wäre. Er räumt ein, daß die Sonate weit höhere technische Ansprüche an den Spieler stellt als Händels übrige Blockflötensonaten – höhere Lage (sonst gewöhnlich e''') und eine ununterbrochene Kette von Sechzehnteln im ersten Satz mit entsprechenden Atemproblemen für den Spieler –, doch hält ihn das nicht von der Zuordnung für Blockflöte ab. Eine wirklich überraschende Passage im dritten Satz, wo das Melodieinstrument von b''' bis e'''' geht, kann er nicht befriedigend erklären. Er

vermutet, daß Händel eigentlich a''' bis d'''' oder e''' bis a''' hätte schreiben wollen, was aber die Tatsache unbeachtet läßt, daß Händel zur Anpassung an die ungewöhnlich hohe Lage mit Bedacht den Schlüssel wechselte. Abgesehen davon sind die von Hofmann erwogenen Alternativen auf der damaligen Altblockflöte noch unspielbar oder undenkbar. Englische Blockflöten waren seinerzeit in der Höhe schwach, und mit einer Ausnahme in der Sonate a-moll vermeidet Händel denn auch e''' und f''' in Blockflötensonaten. Auf dem Kontinent tauchten wenig später Griffstabellen bis a''', b''', auch c'''' auf, aber niemals bis d'''' oder e'''''. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß um 1707 in Italien eine Blockflötensonate schon bis a''' geschrieben wurde. Das einzige Instrument, auf dem so hohe Passagen spielbar waren, ist die Violine, die sich auch mit den technischen Forderungen des ersten Satzes leicht in Verbindung bringen läßt. Terence Best hat daher in der zukünftigen Händel-Ausgabe (Faber, London) die Sonate der Violine zugewiesen.

### *Hinnenthals Flötensonate in D-dur*

1935 unter Händels Namen nach einem Manuskript der Erzbischöflichen Bibliothek Paderborn („Traversiere Solo Sig. Händel“) veröffentlicht (Hortus Musicus No. 3), folgte 1961 die Neuauflage als Sonate von Quantz. Man hatte inzwischen entdeckt, daß sie als fünfte der „Solos for a German Flute, a Hoboy or Violin with a Thorough Bass . . . by Sigr. Quants (!)“ bei Walsh and Hare 1730 in London herausgekommen war. Quantz bestätigt die Autorschaft insofern, als er in seinem Lebenslauf 1755 erwähnt, daß die Ausgabe von Walsh ungenau sei und eine gefälschte Sonate (No. 3) enthalte. Somit darf diese als authentisch gelten. (In der o. g. Brüsseler Handschrift ist sie übrigens auch einem „Mr Aug. Stricker“ zugeschrieben, womit ein Licht auf die Genauigkeit von Zuschreibungen von Handschriften des 18. Jahrhunderts im allgemeinen und hier im besonderen geworfen wird).

### *Die Hallenser Sonaten*

Diese drei Sonaten in a-, e- und h-moll erschienen 1730 bei Walsh als die ersten drei der *Six Solos, Four for a German Flute and a Bass and Two for a Violin with a Thorough Bass . . . Compos'd by Mr.*

*Handel, Sigr. Geminiani, Sigr. Somis, Sigr. Brivio.* Die zweite Sonate beginnt mit den ersten beiden Sätzen der Oboensonate c-moll, entstanden ca. 1712. Da sie Händels endgültige Fassung bringt, liegt sie später als die Oboenfassung und kann daher kein in Halle komponiertes Werk sein. Der dritte Satz erscheint an keiner anderen Stelle, der letzte, ein Menuett, findet sich anderswo in g-moll. Er wurde später (1733) in der zweiten Folge der Cembalosuiten herausgebracht. Die Bearbeitung ist nachlässig und wohl kaum von Händel autorisiert. Für die anderen beiden Sonaten gibt es keine weitere Quelle. Sie müssen, besonders die erste, aus stilistischen Gründen vorläufig als zweifelhaft betrachtet werden.

Der Dank des Verfassers für tatkräftige Unterstützung bei seiner Arbeit an Händels Holzbläsersonaten gilt Dr. Walter Bergmann, Terence Best, The Hon. Gerald Coke, Tim Crawford, Prof. Edgar Hunt, Prof. Betty Bang Mather, Guy Oldham und den Bibliothekaren der British Library, der Bibliothek des Conservatoire Brüssel, der Central Library Manchester, des Fitzwilliam Museum, der Library of Congress und des St. Michael's College, Tenbury Wells.

Siegfried Petrenz

## Einige Anmerkungen zur Generalbaßpraxis<sup>1</sup>

*Nicht alle, die den Generalbaß verstehen, sind auch deswegen zugleich gute Accompagnisten. Eines muß durch Regeln; das andere aus Erfahrung, und endlich aus eigener Empfindung erlernt werden.*

J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flüte traversière zu spielen. Berlin, 1752

Der Begriff „Generalbaß“ wird bei Johann Mattheson (1735) so definiert: ... *bezieferete Grundnoten, die einen vollstimmigen Zusammenhang andeuten, nach deren Vorschrift volle Griffe*

## Literatur

- Terence Best: *Händels Solosonaten*. In: Händel-Jahrbuch 1977, S. 21–43
- J. A. Fuller-Maitland & A. H. Mann: *Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum*. London (Cambridge Univers. Press), 1893. Sections 261 & 263
- G. F. Handel: *The Complete Sonatas for Flute & Continuo*, hrsg. von D. Lasocki. London (Faber), in Vorbereitung
- *The Complete Sonatas for Treble Recorder & Continuo*, hrsg. von D. Lasocki und W. Bergmann. London (Faber), 1979
- *The Three Authentic Sonatas for Oboe & Continuo*, hrsg. von D. Lasocki. London (Nova Music), 1979
- *Trio Sonata in F major for Two Treble Recorders & Continuo*, hrsg. von C. Hogwood. London (Faber), in Vorbereitung
- Jens Peter Larsen: *Handel's Messiah – Origins, Compositions, Sources*. London (Adam & Charles Black), 1957
- David Lasocki: *A New Look at Handel's Recorder Sonatas. II: The Autograph Manuscripts*. In: Recorder & Music VI, 3 (Sept. 1978).
- *III. The Roger & Walsh Prints: A New View*. In: Recorder & Music VI, 5 (März 1979)

Deutsch von Nikolaus Delius

*auf dem Klavier (oder einem anderen Instrument) gemacht werden, damit dieselben dem übrigen Konzert in genauer Einigkeit zur Unterstützung und Begleitung dienen.* Wer einer so knappen Definition folgt und danach Generalbässe schriftlich aussetzt, wird kaum der Gefahr entgehen, einen zu dichten, homophonen Satz zu produzieren, der erstens schwer zu spielen ist und zweitens in phantasieloser Einfalt am „Konzert“ vorbei dient. Was meint die Vorschrift „volle Griffe“, wie viele Stimmen sind zu greifen? Oder wie übertrage ich angedeuteten vollstimmigen Zusammenhang auf die Tastatur? Viele Generalbaßlehrbücher berücksichtigen in ihren Beispielen nur den schmucklosen vierstimmigen Satz, wodurch zunächst Homophonie vermittelt wird. Die Beziffe-

<sup>1</sup> Dieser Beitrag ist die Niederschrift eines Vortrages, der im vergangenen Jahr im Rahmen der 2. Internationalen Sommerakademie in Calw gehalten wurde.

rung unterstreicht noch einmal die Vertikale, und der Übende ist so mit Addition in der Senkrechten beschäftigt, daß ihm lange der Blick für die Horizontale verstellt bleibt. Kirnberger schreibt im Vorbericht seiner Generalbaßschule: *Ich will daher, ohne mich in das Gefilde großer Demonstrationen einzulassen, hier in Kürze die Regeln auf mechanische Art den Musikliebblingen mitteilen.* Mit anderen Worten: Die bevorzugte Vierstimmigkeit der Beispiele hatte etwas schematisch Vorläufiges und diente zudem der Vermittlung von Satz und Harmonielehre. Es muß angenommen werden, daß die Continuoabgleitungen in praxi wesentlich lebendiger ausgeführt wurden, als die Regeln vermuten lassen. Man vergegenwärtige sich nur das herrliche Beispiel J. S. Bachs aus der Flötensonate in h-moll. Leider ist uns weitgehend die Gabe der Improvisation von Generalbässen abhanden gekommen, und wir haben uns in der Regel daran gewöhnt, mit gedruckten Continuo-Aussetzungen zu musizieren. Josef Mertin schreibt in seinem sehr lesenswerten Buch „Alte Musik, Wege zur Aufführungspraxis“ zu diesem Komplex: *Wenn man einen Continuo part minutiös ausschreiben muß, so wird man schwer eine Lösung finden, die einem nach Ablauf einer Woche noch wirklich überzeugend erscheint. Das Continuo ist im innersten Wesen eine Improvisation. Was man aufschreibt, nimmt das Gewicht kompositorischer Arbeit an. Wer nicht improvisieren kann, der*

*mache sich wenigstens daran, das gedruckte Zeug zu verändern! Generalbaßspiel ist eine pädagogisch hervorragende Musikpraxis, die alle im perfekten Musikkommerz fehlgeleiteten Kräfte zu reaktivieren vermag und die gelähmte Phantasie aufrüttelt.*

Was uns nun beschäftigen soll, ist eben dieses „gedruckte Zeug“, mit dem wir es als Liebhaber von Barockmusik ständig zu tun haben. Wie müßte eine halbwegs akzeptable Continuo-Aussetzung beschaffen sein, damit sie unserer Phantasie nicht hinderlich wird?

1. Der Generalbaß sollte relativ leicht spielbar sein. Jedenfalls nicht schwerer als irgendein „Handstück“. Rechts sollte eigentlich nicht geübt werden müssen.
2. Der Satz sollte durchsichtig sein. Stimmfortschreitungen werden deutlicher, wenn gemeinsame Töne bei Akkordverbindungen in vollen Notenwerten notiert oder durch Bindebögen kenntlich gemacht werden (Beispiel 1: Corelli, Sonata op. 5 No. 11 für Altflöte und b.c.; Ed. Moeck 1096). Das Liegenlassen von Tönen bei Akkordverbindungen reduziert nicht nur die Anschläge und vereinfacht damit ganz wesentlich die Spielweise, sondern entspricht auch mehr der Art, wie Cembalo traktiert wurde: Das Nacheinander der Anschläge war die Regel, Gleichzeitigkeit die Ausnahme (siehe z. B. L. Couperin, Préludes non mesurés oder den Klaviersatz Frobergers).

Adagio

The musical score is for an Adagio piece. It features a vocal line (top staff) and a figured bass (continuo) (middle and bottom staves). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The bass line includes various ornaments and fingerings, such as '3 6', '3 6', '3 6', '3 6', '5', '8 4 2', '3 6', '7 6', and '8'.

Beispiel 1

Beispiel 2

81 *tr* *p* *pp* *f* *X*

85 *X* *X*

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Beispiel 3

10 11 12 13 14

Beispiel 4

3. Was immer die Rechte tut, es sollte musikalisch sinnvoll sein. Es gibt viele gedruckte Ungeheimtheiten, auch wenn sie sich exakt auf die Bezifferungen zurückführen lassen. Als Bei-

spiel diene der Schluß der Flötensonate e-moll von J. S. Bach (Beispiel 2: Bärenreiter Ausgabe 4402). Die mit x versehenen Zusammenklänge ergeben so keinen Sinn. Erst wenn ich zum

Liegeton h eine kanonische Stimme zur Baßfolge e-d-c hörbar werden lasse, wird die Stelle sinnvoll. Außerdem ist der letzte Akkord im 6. Takt unseres Beispiels falsch. Die Quint ist angegeben, weil sie vermindert bleiben soll, und die erhöhte Terz als bleibt der Flöte vorbehalten (Beispiel 3). Freilich kann man auch anders recht schwungvoll über diese Stelle hinwegkommen, indem man einfach die Bezifferung unberücksichtigt läßt und mit unbekümmerter Kühnheit der Schlußkadenz zusteuert (siehe die Ausgabe bei Peters).

4. Auch der Generalbaßspieler sollte eine Melodie führen dürfen. Es ist schon übel zu sehen, wie planlos oft Oberstimmen ausfallen. So wichtig einerseits die Beobachtung des Trägheitsgesetzes in der Akkordverbindung auch sein mag, es darf nicht dazu führen, daß bestimmte Akkordlagen einer völligen Abnutzung ausgesetzt sind (Beispiel 4: Corelli, Sonata op. 5 No. 10 für Altblf. und b.c.; Ed. Moeck Nr. 1093).
5. Der Generalbaß ist nicht nur harmonisch-klangfarbliche Zutat. Er hat über diesen Füllwert hinaus wesentlich zum Stück beizutragen. Im Spannungsfeld zwischen Baß und Solo nimmt das Continuo nicht nur einfach teil am musikalischen Verlauf, es hat selbst Strukturelles aufzuspüren und einzubringen. Dieses Wiedereinbringen von Elementen der Soli- bzw. Baßstimmen – Durchgänge, Wechselnoten, Punktierungen etc. – geschehe komplementär (Beispiel 5: Corelli, Sonata op. 5 No. 9 für Altblf. und b.c.; Ed. Moeck Nr. 1092).

6. Vorsicht bei Auszierungen. Durchgänge müssen zu klaren Zielen führen. Vorhalte der Soli nicht durch vorzeitige Auflösungen stören. Alles vermeiden, was sich nicht mit einer gewissen Notwendigkeit begründen läßt. Es gibt eine bestimmte Art von Fleißigkeit, die an musikalische Geschwätzigkeit erinnert.
7. Nicht zu viel in den Satz packen. Viele Generalbaßaussetzungen leiden an zu großer Anschlagsdichte. Es ist von größter Wichtigkeit, die meist aus der Bezifferung ersichtliche Harmoniedichte genau ausfindig zu machen. Oft steht der Harmoniewechsel mit der Zähl-einheit in Beziehung. Nicht jeder Baßton erfordert in der rechten Hand eine neue Aktivität. – Durchläufer beachten! Im folgenden Beispiel kann gut abgelesen werden, was ich meine (Beispiel 6: J. S. Bach, Flötensonate e-moll; Bärenreiter Ausgabe 4402).

Und nun die gleiche Stelle ausgelichtet bzw. korrigiert, was die Harmonisierung der ersten Zählzeit des 15. Taktes betrifft (Beispiel 7).

Aus dem gleichen Satz noch ein Beispiel mit zu großer Anschlagsdichte. Man bedenke zusätzlich das schnelle Tempo, und man wird – neben der Mühsal der Ausführung – die zerkleinernde Wirkung solcher „Akkordarbeit“ spüren. (Beispiel 8). Wieviel angenehmer, effektiver, musikähnlicher das Gegenbeispiel (9)!

8. Generalbaßbezifferung ist eine Kurzschrift, die sehr unterschiedlich zu werten ist. Längst nicht alles, was sinnvoll wäre, findet in einer Bezifferung Ausdruck. Andererseits verpflicht-

Beispiel 5

tet die Bezifferung auch nicht, sklavisch zahlengetreu Akkorde zu türmen. Sie will vielmehr Hilfsmittel sein, klangliche Orthographie sichtbar zu machen. Sie gibt beispielsweise einen verminderten Septakkord an. Wieviel davon in der rechten Hand realisiert wird und in welcher Lage, wird nicht vom Bass her bestimmt, sondern resultiert allein aus dem stimmlichen Zusammenhang. Akkordanteile, die im Solo vorkommen, müssen nicht unbedingt auch auf dem Tasteninstrument gespielt werden. Auch ein Nacheinander der Töne gilt als Klangverwirklichung. Ich verweise auf Beispiele in Bachschen Rezitativen, wo Bezif-

ferungen über Baßpausen stehen. Hier wird nicht gespielt, sondern orthographisch Klang-sinn vermerkt.

9. Wenn für den Generalbaßspieler die Beherrschung des vierstimmigen Satzes sozusagen zur guten Kinderstube gehört, so wird dieser doch – besonders in raschen Sätzen – viel seltener angewendet, als gemeinhin angenommen wird. Auch darf die Stimmenzahl innerhalb eines Satzes wechseln. Ketten- bzw. Sequenzbildungen sind fast immer dreistimmig, während sich Kadenzen gern zur Vierstimmigkeit verdichten. Bei Sprungmotivik, imitatorischen Einsätzen oder raschen Über-

Beispiel 6

Beispiel 7

42

Beispiel 8

46

50

Beispiel 9

systema

leitungsläufen kann rechts sogar Einstimmigkeit ausreichend sein (Beispiele 10 a bis c: Aus Ed. Moeck 1096, 1093, 1096 – s. o.).

10. Noch einige Hinweise zur Praxis: Als Begleiter wird man von den Solisten eigentlich immer

gebeten, mit dem Cembalo auf ihre dynamischen Feinheiten zu reagieren. Manualwechsel, Registerwechsel, Lautenzug! Heilsam und gesund für Ensembles einschließlich ihrer Cembalisten wäre es, Generalbaßaufgaben auf einmanualigen Instrumenten mit nur einem

Beispiel 10a: Kettenbildung

Beispiel 10b: Sprungmotivik

Beispiel 10c: Imitatorische Einsätze (die kleinen Noten im Generalbaß können entfallen)

Vivace

8-Fuß und ohne Lautenzug zu lösen. Es gibt viel feinere, dem Cembalo gemäßere Mittel, auf dynamische Wünsche zu reagieren als durch Registerwechsel. Zum Beispiel: dichter oder dünner greifen, unterschiedlichste Arpeggien zu bringen, und natürlich durch Artikulation. Wichtig aber ist auch die Einsicht, daß dem Cembalo von der Tonerzeugung her natürliche Grenzen gesetzt sind. Säuselt die Flöte nur noch, beim Kielinstrument läßt sich die hohe Amplitude bei Tonbeginn durch nichts hinwegretuschieren. Bei normaler Terrassendynamik hat sich bei nur einem Register bewährt, außer dem Reduzieren der Stimmenzahl die Lage zu verändern. Bei zweimanualigen Instrumenten bedenke man, daß bei normaler Intonation der obere 8-Fuß nicht leiser sein muß, sondern auf Grund seiner Helligkeit durchdringender sein kann als der untere 8-Fuß. Die historische Bauweise der Cembali heute hat veränderte „Begleitumstände“ gebracht. Sie zwingen nicht nur die

Cembalisten, sondern auch die Mitspieler zum Umdenken.

11. Gedruckte Generalbaßaussetzungen sind keine Heiligtümer. Man ändere bitte um, mache sich's leicht. Hat die linke Hand schwieriges Laufwerk, macht die rechte ganz wenig. Es gibt Vollständigkeitsfanatiker unter den Aussetzern, die meinen, der vierstimmige Satz müsse unter allen Umständen durchgehalten werden. Man wird dabei das Gefühl nicht los, solche Fingerbrecher seien am Schreibtisch erdacht und nie auf einer Tastatur erprobt worden. Das Schlimme an solchen Notenbildern ist, daß sie auf die Spieler eine phantasiehemmende Wirkung ausüben. Warum muß eigentlich Generalbaßmusik so völlig anders aussehen als andere Musik?
12. Zusammenfassend seien an eine Generalbaßaussetzung, wenn sie als akzeptabel bezeichnet werden möchte, folgende Bedingungen geknüpft:



- a) Sie muß durchsichtig – sozusagen auf den ersten Blick – harmonischen Zusammenhang vermitteln.
- b) Sie muß stimmlich und rhythmisch innigsten Kontakt zum Baß und Solo herstellen.
- c) Sie muß Raum lassen für improvisatorische Ergänzungen.

Viele denken doch, die ganze Generalbaßspielerei sei so wichtig nicht. Man hört sie nur wenig, im Hintergrund geeignet für solche, bei denen es zu Besserem nicht reichte. In Wirklichkeit aber unternimmt der Generalbaßspielende ein höchst verantwortungsvolles Abenteuer. Wenn er's richtig ansieht, vertritt er den Komponisten selbst, indem er die Komposition um Wesentliches ergänzt und sie somit erst richtig ganz macht. Zum Schluß ein Zitat aus „L'art de toucher le Clavecin“ von François Couperin: *Man verweile zwei oder drei Jahre lang bei technischen Studien, bevor man mit Generalbaßbegleitung beginnt. Meine Gründe hierfür sind berechtigt. 1. Da die Generalbässe, die einen melodischen Gang haben, mit der linken Hand ebenso sauber ausgeführt werden müssen wie*

*die Spielstücke, muß man sehr gut spielen können. 2. Da die rechte Hand beim Begleiten nur damit beschäftigt ist, Akkorde anzuschlagen, ist sie immer in einer gewissen Spannung, die sie zur Steifheit verleitet. Bestünde die Wahl, entweder den Generalbaß oder die Spielstücke zur Vollkommenheit zu bringen, so fühle ich, daß ich aus Eitelkeit die Stücke dem Generalbaß vorziehen würde. Ich gebe zu, daß an sich nichts amüsanter ist und nichts uns mit den andern stärker verbindet, als ein guter Generalbassist zu sein. Aber welche Ungerechtigkeit! Gerade ihn lobt man bei Konzerten zuletzt.*

#### Quellen

- J. Mattheson: *Kleine Generalbaßschule*, Hamburg 1735  
 J. Ph. Kirnberger: *Grundsätze des Generalbasses*, 1773  
 Josef Mertin: *Alte Musik – Wege zur Aufführungspraxis*. Verlag Elisabeth Lafite, Wien 1978  
 L. Couperin: *Pièces de clavecin* (Heugel, Paris 1970)  
 Joh. Jakob Froberger: *Suiten* (Heugel, Paris 1980)  
 J. S. Bach: *Flötensonaten* (Bärenreiter 4402)  
 Arcangelo Corelli: *Sonaten für Altblockflöte und b.c.* (Ed. Moeck Nr. 1092–1096)

Hans-Jörg Maucksch

## Zu ausgewählten Querflöten der Göttinger Musikinstrumentensammlung

Im April 1964 gelangte eine der umfangreichsten und bedeutsamsten in Privatbesitz befindlichen Musikinstrumentensammlungen nach Göttingen. Dort wurde sie dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität angegliedert und inzwischen in der 2. Etage des Institutsgebäudes (das architektonisch wertvolle ehemalige „Accouchirhaus“) der Öffentlichkeit in nahezu vollständigem

Umfange zugänglich gemacht. Die Sammlung umfaßt heute nach weiteren Erwerbungen, Schenkungen etc. 1055 Musikinstrumente sowie zahlreiche Modelle, Instrumentendarstellungen und Zubehörteile.

Den größten Teil dieser stattlichen Fülle hatte in einem Zeitraum von ca. 30 Jahren Hermann Moeck sen. – später in Zusammenarbeit mit seinem Sohn sowie mit Hans Hickmann, der seine Kollektion von ca. 150 in der Mehrzahl altägyptischen Musikinstrumenten und Darstellungen in die Moecksche Sammlung einbrachte – zusammengetragen. Enge Beziehungen zum vogtländischen Instrumentenbau, seine Kontakte zur Jugendmusikbewegung und seine musikverlegerische Tätigkeit, verbunden mit unermüdlichem Sammeleifer, ermöglichten ihm selbst in schweren Jahren die Erweiterung seiner Sammlung zu einem weitumspannenden Instrumentenmuseum.

Neben den altägyptischen Beständen und seltenen afrikanischen Musikinstrumenten, neben verschiedensten Instrumenten asiatischer Musikkulturen und der hochinteressanten Sammlung „Mechanischer Musikinstrumente“, denen eine besondere Vorliebe Moecks gegolten hatte, besitzt die Göttinger Musikinstrumentensammlung auch eine wertvolle Kollektion europäischer „Holz“blasinstrumente, in der sich einige bemerkenswerte Exemplare befinden. Sie beinhaltet 59 Querflöten, 44 Blockflöten, 39 Klarinetten, 12 Flageolets, 11 Oboen, 9 Fagotte sowie 3 Stockflöten.

nungen und somit der Überblick über die Querflötenentwicklung erweitert werden.

Die folgende Auswahl soll zum einen die in der Spezialliteratur noch relativ unbekannteren Göttinger Instrumente in das Licht einer breiten Öffentlichkeit tragen und zum anderen interessierte Laien, Pädagogen, Praktiker und Musikwissenschaftler dazu anregen, die ehemals Moecksche Instrumentensammlung in Göttingen zu besuchen.

Der Dresdener Instrumentenbauer Joh. Heinrich Wilhelm Grenser ist mit einem Fagott und

Abb. 1

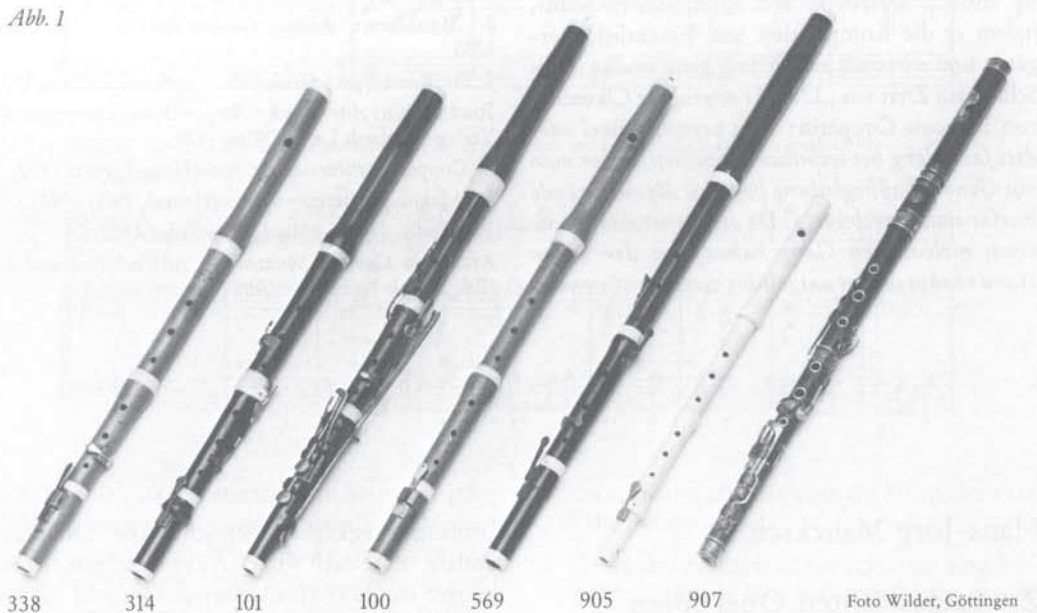


Foto Wilder, Göttingen

Im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes mußte dieser große Bereich natürlich eingeeengt werden. Der Entscheidung, eine Auswahl von interessanten Stücken des Göttinger Querflötenbestandes vorzustellen, lag eine neue Erfassung aller in der Sammlung befindlichen Querflöten zugrunde. Die Intention dieser Neuaufnahme bestand darin, die detaillierten Untersuchungs- und Einordnungsprinzipien des von Herbert Heyde publizierten Flötenkataloges der Leipziger Instrumentensammlung<sup>1</sup> auf eine andere Objektreihe, d. h. auf die Göttinger Querflöten, zu übertragen. Durch die Anwendung abgestimmter Methoden konnte der Vorrat an Vergleichsmöglichkeiten und Zuord-

einer Klarinette sowie mit der Querflöte 338 (Abb. 1) in Göttingen vertreten. Auf allen vier Teilen befindet sich über dem Namensstempel eine Königskrone, aufgrund derer die zeitliche Einordnung der Flöte nahegelegt wird (1806–1813)<sup>2</sup>. Es handelt sich um eine Buchsbaumflöte in d' mit 4 Elfenbeinringen und einer silbernen es'-Klappe in Bocklagerung. Die zweite Klappe (f') ist

<sup>1</sup> Herbert Heyde, *Flöten*. Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, Katalog Bd. 1. Leipzig 1978

<sup>2</sup> Vgl. Lyndesay G. Langwill, *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*. Edinburgh 1960, S. 43

offensichtlich später erneuert worden, da der Klappengriff eine für Grenser untypische Form besitzt und außerdem zum Einpassen der Neusilberklappe Holz von der Deckelseite des Bocks entfernt werden mußte.

Ein Instrument, das dem vorausgegangenen in manchen Details ähnelt, liegt mit der fünfkuppigen d'-Flöte von G. Bock aus Alfeld/Leine vor (5). Für eine Orientierung an Grenser sprechen der oben und vor dem Wulst eingezogene Kopf, die Erweiterung des Mittelstücks an den Enden („Aufblühen“), der typische verjüngte Fuß sowie eine den Grenserflöten angepaßte relative Griffloch tendenz 1 6 3 2-4 5<sup>3</sup>. Die Anordnung der Bocklager für b'- und c''-Klappe erinnert dagegen mehr an Boie-Flöten.

Im Unterschied zu den Flöten 338 und 5 folgt die sechskuppige Buchsbaumflöte von Karl Friedrich Adler, Bamberg (324), mit ihrer relativen Griffloch tendenz 3 6 1 2 4 5 der süddeutschen Tradition um den Nürnberger Engelhard. Bei dieser dreiteiligen d'-Flöte lagert im Bock der es'-Klappe eine cis'-Klappe. Die Bockanordnung von b'- und c''-Klappe zeichnet sich durch den freistehenden langen c''-Lagerbock aus.

Ebenfalls in die Tradition Engelhards sind die Göttinger Instrumentenbauer Friedrich I (1762 bis 1809) und Friedrich II Boie einzuordnen. Aus der Werkstatt des ersteren befinden sich heute in Göttingen eine d'-Flöte aus Ebenholz (314) und eine Terzquerflöte aus Buchsbaum (612), die mit dem gleichen Stempel (vgl. Leipzig 3351, jedoch mit einer Lilie über und unter dem Namen) versehen sind. Beide Flöten haben die relative Griffloch tendenz 6 1-3 2 4-5. Während die Buchsbaumflöte zwei verzierte Silberklappen (fis'-

Klappe in gleichmäßig runder Wulstlagerung des Fußes, h'-Klappe im Bock auf der Wulst des unteren Mittelstücks) und ein auffallend großes Mundloch besitzt, ist der Fußwulst der Ebenholzflöte nach oben abgeflacht und der Bock der gis'-Klappe aus dem den ganzen Wulst des unteren Mittelstücks umschließenden Elfenbeinring geschnitzt. Zusätzlich sind f'- und b'-Klappe vorhanden. Das Mundloch ist im Verhältnis zu 612 klein (Abb. 1).

Neben den Boies betätigten sich in Göttingen als Blasinstrumentenbauer Joh. Benjamin Eisenbrant<sup>4</sup> und der durch seinen Erfindungsreichtum auf dem Gebiet des Klarinettenbaus berühmt gewordene Joh. Heinrich Gottlieb Streitwolf (1779-1837). Die vierkuppige Terzquerflöte aus Ebenholz von Eisenbrant (13) weicht zwar mit ihrem stärkeren Konusgefälle und ihrer relativen Griffloch tendenz 6 3 1 2 5 4 von Boie ab, doch sind in der äußeren Gestaltung Parallelen zum Boie-Modell festzustellen (Ringprofil, Wülste, h'-Klappe am unteren Mittelstück). Streitwolfs später gebaute achtkuppige d'-Flöte mit h-Fuß (101) weist Gemeinsamkeiten zu den überlieferten Flöten von Friedrich II Boie auf: Dies bezieht sich auf die b'-c''-Bockanordnung, die gis'-Klappe am unteren Mittelstück, ferner auf den Hebelkontakt der beiden f'-Klappen mit der dazugehörigen Tonlochbank sowie auf die Klappenanordnung am Fuß. Die Ebenholzflöte von Streitwolf zeichnet sich durch einen sehr starken Kopfwulst (Ø 36,1 mm) und einen außergewöhnlich breiten Elfenbeinring am Kopfende (30 mm) aus (Abb. 1). Die Einsteckstellen sind metallgefüttert und jeweils mit Positionspunkten versehen.

Breite Ringe, geschwungene Wülste, konischer Kopfbeginn außen und kompakter Fuß sind unter anderem Indizien für die Berliner Bauweise Kirsts und seiner Schüler. Zu diesen gehörten auch Joh. Conrad Griesling und Balthasar Melchior Schlott, die 1802 in Berlin eine gemeinsame Firma gründeten. Vermutlich aus den frühen Jahren stammt die mit ihren Namen und dem preußischen Adler signierte Buchsbaumflöte 100. Der obere Fußring stößt an das Bocklager der silbernen, an den Ecken des Löffels eingekerbten es'-Klappe. Eine in Ton und Ansprache sehr schöne Flöte (Abb. 1).

Aufgrund von stilistischen und mesurellen Übereinstimmungen kann die unsignierte Buchs-

<sup>3</sup> Vgl. Heyde, a. a. O., S. 12. Die relative Griffloch tendenz kennzeichnet die Mensur einer Flöte und beeinflusst die Klangfarbenfolge. Mensuranalogien oder -ähnlichkeiten sind Indizien für die Bestimmung verschiedener Flötenbauer und Konstruktionsstile. Die relative Griffloch tendenz wird ermittelt, indem die Verhältnisse von Grifflochweite und Durchmesser der Innenbohrung am betreffenden Griffloch für alle 6 Grifflöcher errechnet werden. Diese Verhältniszahlen werden, mit dem geringsten Wert beginnend, in einer Zahlenfolge dargestellt, wobei ein Bindestrich die Übereinstimmung von Verhältniszahlen angibt.

<sup>4</sup> Auf der Eisenbrant-Flöte 99 der Berliner Sammlung befindet sich das Datum „1785“.

baumflöte 317 ebenfalls der Kirst-Schule sicher zugeordnet werden. Der charakteristische Fuß mit dem breiten Ring, das kaum „aufgeblühte“ Mittelstück, die Form der Wülste und die relative Grifflochtendenz 6 3 1-4 5 2 sind deutliche Anzeichen für die Herkunft dieser vierklappigen d'-Flöte, für die zwei Wechselstücke überliefert sind.

Ist die Fußform für die Identifizierung der Grenser- und Kirst-Bauweise hilfreich, so ist dies in noch stärkerem Maße für die Flöten des Greve/Euler-Stils in Anspruch zu nehmen. Die Göttinger Sammlung besitzt eine mit „Greve a Mannheim“ und der Nummer „552“ signierte Alt-Querflöte in h (569). Andreas Greve wirkte bis ca. 1828 in Mannheim und wechselte dann nach München, um dort mit Theobald Boehm zusammenzuarbeiten. Die Ebenholzflöte 569 gleicht in bestimmten Details der Leipziger Flöte 3264: vier Klappen in Kapsellagerung (gis'-Klappe am unteren Mittelstück), versenkte Tonlochränder, relative Grifflochtendenz 3 1-2 6 4 5 und vor allem der außen zylindrische Fuß mit der charakteristischen Stufe, auf der das Lager befestigt ist (Abb. 1).

Dieses besondere Merkmal ist bei der Einordnung der fünfklappigen Buchsbaumflöte 318 nützlich, die als Signum lediglich eine Königskrone trägt. Denselben Kronenstempel, allerdings mit dem Zusatz „DRESDEN“, weist ebenfalls die einklappige Pikkoloflöte 570 auf. Sicherere Anhaltspunkte geben jedoch der typische Greve-Fuß, die gis'-Klappe am unteren Mittelstück und die bei 569 ähnliche, im unteren Mittelstück sogar übereinstimmende relative Grifflochtendenz 1 2 3 6 4 5. Hervorzuheben ist die ungewöhnliche b'-c''-Bockanordnung, bei der Lager- und Führungsbock aus einem stiefelförmigen Stück mit sich überkreuzenden Achsstiften bestehen.

Der englische Querflötenbau ist mit zwei Stücken vertreten: einer Elfenbeinflöte von Thomas Cahusac jun. (905) und einer Nicholsonflöte von John Pask (907). Bei ersterer handelt es sich um eine Quartquerflöte in g', die auf allen vier Teilen den Stempel „4/CAHUSAC/41 HAY MARKET/LONDON“ trägt. Der angegebenen Adresse zufolge wurde das Instrument in der Zeit zwischen 1800 und 1805 erbaut<sup>5</sup>. Es besitzt eine silberne gis'-Klappe in Wulstlagerung, ein fast rundes Mundloch, eine typisch englische relative Griff-

lochtendenz (6 3 1 2 5 4, vgl. Leipzig 1251) und ringlose geschwungene Wülste (Abb. 1).

An dieser Stelle sei kurz die zweite Elfenbeinflöte der Sammlung (327) erwähnt, die mit dem Namen „BACKER“ ohne weitere Zusätze signiert ist. Über den Wirkungsort dieses Instrumentenbauers ist nichts bekannt. Der ursprünglich einklappigen d'-Flöte (silberne wulstgelagerte es'-Klappe) sind später vier auf Kugelsäulen ruhende Neusilberklappen hinzugefügt worden. Die Grifflöcher sind weit gebohrt (7,8-6,5 mm) und auffallend stark unterschritten. Das Mundloch ist fast rechteckig, jedoch oval unterschritten. Die relative Grifflochtendenz sowie das Ringprofil und die weiten Grifflöcher könnten das Instrument ebenfalls nach England verweisen.

An Herkunft und Datierung läßt die Pask-Flöte 907 aufgrund des Signums keinerlei Zweifel, da John Pask mit der Adresse „8 LOWTHER ARCADE/STRAND/LONDON“ in den Jahren 1841-1849 nachweisbar ist<sup>6</sup>. Bei dieser Flöte handelt es sich um ein Luxusinstrument aus Grenadillholz mit Ringen, Mundlochplatte, Stimmauszug und Deckel aus verziertem Silber. Die Grifflochränder sind metallene eingefast, und die acht Silberklappen lagern in Böcken mit Metallfutter. Die Identifizierung als Nicholsonflöte beruht auf verschiedenen Merkmalen: Die völlig ungewulstete Flöte besitzt eine auffallend weite Mensur, deren weite Grifflöcher (9,7-6,1 mm) an Nicholson und deren relative Grifflochtendenz 1 3-6 2 4 5 an dessen Nachahmer Clementi orientiert sind (vgl. Leipzig 3539). Hinzu kommen die Art der b'-c''-Bockanordnung und vor allem die Fußform mit aufgeschraubten Silberplatten für die Tonlochränder der c'- und cis'-Kegellöffelklappen sowie mit halbkugelförmiger es'-Klappe (Abb. 1).

Ein anderer Flötentyp ist nach dem Wiener Instrumentenbauer Stephan Koch (1772-1828) bezeichnet, der mit der Ebenholzflöte 335 in Göttingen vertreten ist. Zwar muß eingeräumt werden, daß Franz Koch (geb. 1799) nach dem Tode seines Vaters die Werkstatt unter Benutzung des väterlichen Stempels weiterführte<sup>7</sup>, doch ver-

<sup>5</sup> Vgl. Langwill, a. a. O., S. 15

<sup>6</sup> Vgl. a. a. O., S. 87

<sup>7</sup> Vgl. Kurt Birsak, *Die Holzblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum*. Salzburg 1973, S. 60, und die Leipziger Flöte 1267



Foto Wilder, Göttingen

gleicht man 335 mit der „1834“ datierten Leipziger Kochflöte 1267, so ist die Zuordnung zu Stephan Koch gesichert, da bei 335 die typischen gestauchten Wülste, die relative Grifflochtendenz 1–3 2 6 4–5, die bockgelagerten Silberklappen mit der von Koch später verwendeten b'-c''-Bockanordnung und die Positionsringelung am Zapfen des Stimmkorkens festzustellen sind (Abb. 2).

Aufgrund der für die Kochflöte typischen Merkmale können weitere Flöten der Göttinger Sammlung eingeordnet werden. Dies trifft unter anderem für die ebenfalls mit acht bockgelagerten Klappen und h-Fuß ausgestattete Grenadillflöte des Stuttgarters Carl August Schaufler (339) oder die Terzquerflöte von Joh. Carl Daniel Heyl, Frankfurt/M. (571) zu. Schwieriger dagegen ist die Zuordnung der unsignierten Grenadillflöte 320 mit zehn kugelsäulengelagerten Neusilberklappen (Abb. 2). Hier liegen die relative Grifflochtendenz der Kochflöte (1–3–6 2–4 5), die typische für den Zeigefinger der linken Hand konzipierte e''-Klappe des Koch-Schülers Max Kneer, aber auch die „französische“ Form der gis'-Klappe, die unter dem c''-Klappenhebel hindurchgeführt wurde, sowie eine annähernd wulstlose Form vor.

Die Fortführung der süddeutschen Tradition unter Verwendung von charakteristischen Eigenschaften der Kochflöte brachte einen Flötentyp hervor, den Heinrich Friedrich Meyer (1814–1897) in Hannover baute. Vorstufen dieser Entwicklung waren neben der Kochflöte die Modelle von Leonhard Georg Lintner (1794–1859) aus Augsburg und Joh. Adolph August Neddermann (1791–1861), Hannover, dessen Werkstatt 1848 von Meyer übernommen wurde<sup>8</sup>. Mit der Grenadillflöte 336 von Lintner besitzt die Göttinger Sammlung eine spätere Arbeit des Augsburgers, deren relative Grifflochtendenz 6 1–3 2 4 5 der der Meyerflöte nahezu entspricht. Diese d'-Flöte ist mit einem c'-Fuß, Neusilberringen und -klappen und den typischen abgerundeten Böcken ausgestattet und trägt den Lintner-Stempel, bestehend aus dem Namen in Großbuchstaben, einem sechszackigen Stern und Königskrone.

Daß Meyers Flötenmodell auf der Kunst Neddermanns basiert, ist an dessen Buchsbaumflöte 112 deutlich zu sehen. Dies wird von der relativen Grifflochtendenz 6 3 1 2 4 5 ebenso bezeugt wie von der Tatsache, daß das Klappensystem (9 Messingklappen in Bocklagern) bis auf die fehlende e''-Klappe genau dem späteren Meyersystem entspricht. Interessant sind dabei vor allem die schräg

<sup>8</sup> Vgl. Heyde, a.a.O., S. 132

angeordnete gis'-Klappe und der b'-Zweithebel. Von der Kochflöte übernahm Neddermann die gestauchten Wülste (Abb. 2).

Eine für einen direkten Vergleich nützliche, von Meyer selbst erbaute Flöte fehlt der Göttinger Sammlung. Die Grenadillflöte mit Elfenbeinkopf 311a der Fa. Oskar Adler in Markneukirchen verkörpert jedoch die typische Meyerflöte mit der relativen Grifflochtendenz 6 1 3 2 4 5. Das Meyersche Klappensystem, gekennzeichnet durch die schräge gis'-Klappe und den rund ausgeboogenen Stiel der c'-Klappe, wurde um eine gis'-Daumenklappe und eine d''-Klappe erweitert.

Die von Georg Berthold in Speyer erbaute wulstlose Buchsbaumflöte 326 stellt eine eigenständige Verarbeitung der Meyer-Charakteristika dar. Von den neun kugelsäulengelagerten Messingklappen befinden sich c''- und e''-Klappe sowie cis'- und c'-Klappe auf jeweils einer gemeinsamen Längsachse. Die es'-Klappe ist auf einer eigenen Längsachse rechts angeordnet (Abb. 2). Neben der schrägen gis'-Klappe ähnelt auch die relative Grifflochtendenz 6 3 1 2 4-5 der Meyerflöte.

Eine Mischung verschiedenster Stileinflüsse läßt die Grenadillflöte 1043 von Franz Kokten, Wien, erkennen. Sie hat einen Neusilberkopf mit aufgeschraubter Kunststoffmundlochplatte, der an Otto Mönnigs Reformflötenkopf orientiert ist. Die Klappenkonstruktion des h-Fußes ist der Zieglerflöte entnommen (weit ausgeschwungener Stiel der c'-Klappe), während die gis'-Klappe nach Art der Meyerflöten angebracht ist. Eine d''-Klappe wie bei 311a fehlt. Die relative Grifflochtendenz 3 6 1 2 4 5 erinnert an die Meyersche Mensur, und als viertes Stilelement verwendet Koktan die cis''-Brille der Schwedler-Kruspe-Reformflöte.

Dieser Flötentyp, der seit 1899 in der Werkstatt von Carl Kruspe jun., Leipzig, hergestellt wurde, liegt mit der Flöte 94 vor (Abb. 2). Charakteristisch sind hier die besondere Form der auf einer Längsachse angebrachten gis'-Klappe, die für den rechten Mittelfinger zu greifende d''-Klappe sowie die Anordnung der Klappen am h-Fuß (vgl. 326) mit Rollenmechanik. Der Kopf gleicht dem der Flöte 1043. Interessant ist der b'-Zweithebel mit einem eigenen Deckel, dessen Tonloch kurz oberhalb des gis'-Tonlochs gebohrt ist. Die Dekkelmechanik für die rechte Hand, die die vollausgebildete Reformflöte kennzeichnet, fehlt bei der Flöte 94 noch. Ebenso fehlt die 1912 von Schwedler konstruierte F-Mechanik<sup>9</sup>.

Abschließend soll die Bürger-Boehm-Ringklappenflöte 340 von Joseph Pöschl, München, vorgestellt werden. Wie die Leipziger Flöte gleicher Bauart (Bürger 4148) besitzt diese keinen Metallkopf, sondern ist aus Grenadillholz gedrechselt. Unterschiedlich sind jedoch die offene g'(!)-Klappe mit dem typischen weitausgeschwungenen Kleinfingerhebel, das gis'-Loch ohne Brille und der h-Fuß (Abb. 2). Die vom Ringklappenmechanismus Boehms abweichenden Bürger-Charakteristika, wie z. B. die Betätigung der b'-Klappe durch den Zweitgriff der Daumenklappe, hat Pöschl berücksichtigt. Auch bei diesem Instrument mischen sich daher Stileigenarten verschiedener Instrumentenbauer. Gerade die Mischformen, wie sie zum Teil hier beschrieben wurden, sind es, die auch wenn sie den Instrumentenkundler bisweilen vor Probleme stellen, die Entwicklungsgeschichte einer Instrumentenart so interessant gestalten.

<sup>9</sup> Vgl. a.a.O., S. 118



## 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 (0 51 44) 22 32

Josef Horák

## Die Baßklarinette als Soloinstrument

Das heute in jedem größeren Orchester unentbehrlich gewordene Instrument hat sich nur langsam einbürgern können. Nach mancherlei Versuchen verschiedener Instrumentenbauer mit schlangenförmig gewundener Röhre stellte Streitwolf in Göttingen die erste einigermaßen brauchbare Baßklarinette in Fagottform mit 19 Klappen her (1833). Aber erst Adolphe Sax, der die verschiedensten Systeme versuchte, konnte 1836 der Baßklarinette die Vollkommenheit geben, durch die sie ihre heutige Bedeutung im Orchester gewinnen konnte. Meyerbeer, Berlioz, Wagner, Liszt, Smetana und andere Komponisten haben dem Instrument außerordentlich charakteristische Farben abgewonnen.

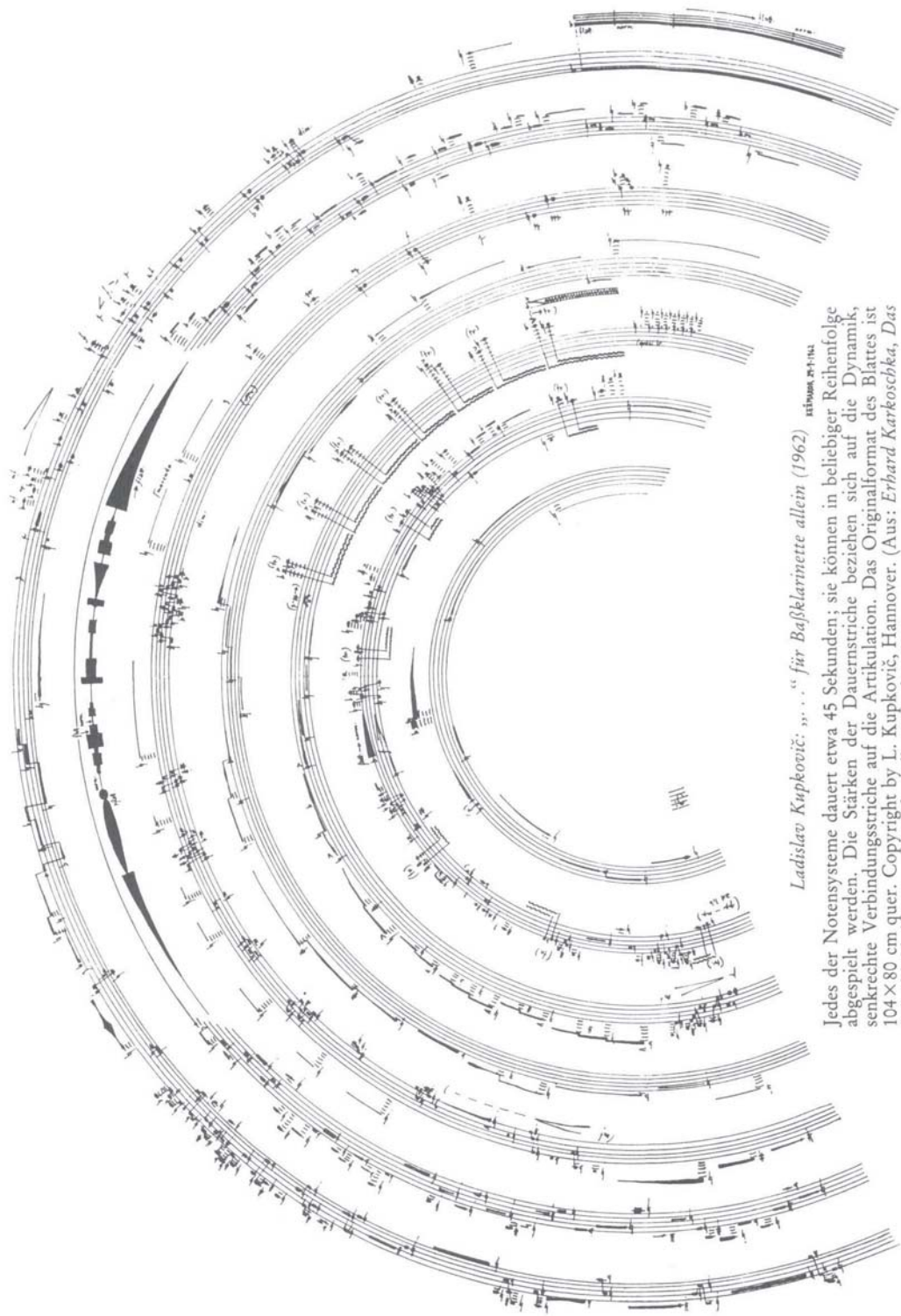


*Due Boemi di Praga*  
Josef Horák – Emma Kovárnová

Das tiefere Register der Baßklarinette eignet sich wegen seines weichen, geheimnisvollen Klanges sehr gut, bestimmte Assoziationen beim Hörer zu wecken. Noch bis vor kurzem war man der Auffassung, daß das Instrument kein sonderliches Klangvolumen besitze. Es existierte deshalb auch so gut wie keine Sololiteratur im Bereich der seriösen Musik, von einer Sonate für Baßklarinette und Klavier des Schweizer Othmar Schoeck einmal abgesehen.

Durch Zufall – ich mußte für einen erkrankten Orchesterkollegen einspringen – kam ich mit diesem liebenswerten Instrument in Berührung und erkannte schnell seine noch verborgenen reichen Ausdrucksmöglichkeiten. Durch gezielte Atemtechnik und einen gegenüber der Klarinette etwas veränderten Ansatz ließ sich zunächst das Klangvolumen in allen Registern erweitern. Ein Problem bildeten Ansprache und Intonation der höheren und höchsten Lagen. Da applizierte ich die Prinzipien der französischen Flötenschule (mein Vater war Flötist): Stütze des Tons am Zwerchfell, Spiel mit leichtem Ansatz (und weichem Blatt) und in den höchsten Lagen mit „Kopftön“ wie beim Gesang. Das machte mir dank meiner Ausbildung, die ich genossen hatte, keine sonderlichen Schwierigkeiten – viel mehr Mühe mußte ich daran wenden, die Übergänge von einem Register ins andere in der Farbe so abzustimmen, daß Passagen und Kantilene über den ganzen Tonumfang hin – und das sind viereinhalb Oktaven – homogen wirken. Und das zu erreichen ist m. E. Sache des Spielers und nicht instrumententechnischer Verbesserungen. Der leichte Ansatz führte zu weiteren Spielmöglichkeiten, z. B. Legatospiel weit voneinander entfernter Töne, Staccati in großen Intervallen, oder dynamisch-farbige Schattierungen, die ich mit dem Begriff „zeffiroso“ bezeichne – viel leiser als *pianissimo*, ähnlich dem Spiel mit Dämpfer auf dem Cello. Das alles ist nur zu erreichen, wenn man das Spiel auf diesem großen Instrument sowohl auf spielerischem Elan als auch auf technischer Geschmeidigkeit aufbaut.

Mein erstes Konzert mit der Baßklarinette fand 1955 in Brünn statt. Damals konnte ich allerdings nur Bearbeitungen spielen – Vanhal, Wagner, Fibich etc. Immerhin müssen dieses Konzert und später folgende doch recht überzeugend gewirkt haben: Paul Hindemith war einer der ersten



Ladislav Kupkovič: „... für Bassklarinette allein (1962)“  
Jedes der Notensysteme dauert etwa 45 Sekunden; sie können in beliebiger Reihenfolge abgespielt werden. Die Stärken der Dauerstriche beziehen sich auf die Dynamik, senkrechte Verbindungsstriche auf die Artikulation. Das Originalformat des Blattes ist 104 × 80 cm quer. Copyright by L. Kupkovič, Hannover. (Aus: Erhard Karkoschka, *Das Schriftpild der Neuen Musik*, Celler [Moeck] 1966)



Komponisten, die mir zu adäquater Literatur verhalfen, indem er mir seine Fagottsonate und sein Trio für Bratsche, Heckelphon und Klavier für die Wiedergabe auf der Baßklarinetten autorisierte.

In der Folgezeit begannen zahlreiche Komponisten von Rang für das Instrument zu schreiben. Die Konzertverpflichtungen wuchsen, so daß ich meine Stelle im Brünner Orchester aufgab und nach Prag übersiedelte. Dort gründete ich mit der Pianistin Emma Kovárnová das Duo „Due Boemi di Praga“, das inzwischen in der ganzen Welt gastiert hat und in zahlreichen Rundfunksendungen sowie auf Schallplatten zu hören war (und ist). Werke für Baßklarinetten allein oder für Baßklarinetten und Klavier schrieben neben vielen anderen Alois Hába, Ladislav Kupkovič, Johannes Paul Thilman, Kazuo Fukushima, Klaus Huber, Henri Pousseur, Anestis Logothetis, Karlheinz Stockhausen. Inzwischen beläuft sich die Zahl der für uns geschriebenen und uns gewidmeten Werke auf über 350 Titel (die amerikanische Zeitschrift „The Clarinet“ wird demnächst ein Verzeichnis bringen). Und es gibt nun auch eine Reihe von Kollegen, die die Baßklarinetten als Soloinstrument

spielen und damit beträchtlich Furore machen – um nur einige zu nennen: Harry Spaarney (Holland), F. Melzer (DDR), Lukas Matoušek (ČSSR) oder meine Schüler T. Lundberg (Schweden), W. Mayer (Bundesrepublik Deutschland) und natürlich meine Schüler an der Prager Musikhochschule.

Mit der Baßklarinetten zu konzertieren ist allerdings ganz ohne Musik aus früheren Epochen kaum denkbar. Für Adaptionen bieten sich vor allem Werke aus der Barockzeit an – Variabilität der instrumentalen Besetzung war damals nichts Ungewöhnliches. Und so spielen wir auch Musik von Händel, Telemann, Frescobaldi und anderen Meistern jener Zeit. Selbstverständlich muß man dabei vorsichtig zu Werke gehen: die funktionelle Verwendung des Instruments muß Geist und Inhalt der Musik entsprechen.

Abschließend möchte ich meiner Überzeugung Ausdruck geben, daß die Baßklarinetten mit ihren vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten noch eine bedeutende Zukunft als Soloinstrument vor sich haben dürfte. Die Tätigkeit meiner Kollegen und Schüler gibt dem bereits heute recht.

#### Neuerscheinung

WOLFGANG AMADEUS MOZART

### RONDO FÜR HORN UND STREICHORCHESTER D-DUR

Bläser (2 Ob., 2 Fag.) ad lib  
(2. Satz des 1. Horn-Konzertes KV 412)  
herausgegeben von Karl Marguerre

Das D-dur-Rondo für Horn und Streichorchester wird hier zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgelegt.

Die spätere Überarbeitung (KV 514), die als Finale des „Ersten Hornkonzertes“ KV 412 bekannt geworden ist, stammt nicht von Mozart; zwischen Kopfsatz und Finale des „Ersten Hornkonzertes“ besteht nach Mozarts Intentionen kein Zusammenhang.

Das echte Rondo – ein reizender Satz, ein kleines Meisterstück – mußte der Vergessenheit entrissen werden, um so mehr, als alle anderen Mozartschen Hornsätze für ihre orchestrale Realisierung Bläser erfordern, während dieser mit Streichern auskommt, notfalls mit einem Streichquartett.

Mozart hat das Rondo in den beiden Hauptstimmen, Horn und Violine I, bis ganz zu Ende geführt und sogar einige Begleithinweise gegeben, besonders für den Schluß.

Um dem Wunsch Rechnung zu tragen, für ein Programm ein zweisätziges Werk zur Hand zu haben, legen wir auch eine instrumentell erweiterte Fassung vor, die die im Kopfsatz von KV 412 verwendeten Oboen und Fagotte enthält. Sie sind in der Partitur in Kleinstich aufgenommen, und es liegen auch die entsprechenden Stimmen bei. Somit kann man das „Erste Hornkonzert“ nun doch spielen und sogar auch instrumentaliter besser als mit der alten Ergänzung: Allegro und Rondo in derselben Besetzung.

PB 5069	PARTITUR	DM 13,-
OB 5069	STREICHER	à DM 3,50
	HARMONIE	DM 10,-
EB 8075	KLAVIERAUSZUG	DM 10,-

**Breitkopf & Härtel · Wiesbaden**



Conrad  
**Mollenhauer**  
Blockflöten  
Boehmflöten



Severino Gazzelloni

*im Gespräch mit der Flötistin*

*Maren Diestel*

Severino Gazzelloni gehört zu jener kleinen Gruppe international renommierter Interpreten moderner Musik – sozusagen die Avantgarde der Instrumentalisten –, die ihrer phänomenalen Spielfertigkeit und ihrer Sensibilität wegen zu Anregern einer ganzen Komponistengeneration geworden sind. Zahlreiche Werke für Flöte sind ihm gewidmet worden, und er hat sie gespielt und hat es verstanden, sein Publikum mit immer neuen Klängen zu überraschen.

Leider war es uns nicht möglich, rechtzeitig für dieses Heft ein aktuelles Foto des Künstlers zu bekommen. Wir bitten unsere Leser um Nachsicht.

*Red.*

*Herr Gazzelloni, Sie haben sehr früh angefangen, Flöte zu spielen . . .*

Also, ich habe die Flöte entdeckt, als ich 6½ Jahre alt war. Eines Abends hörte ich mit meinem Vater, der hier in der Nähe von Rom in Roccasecca Schneider war, in einem kleinen Radio die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler mit dem G-dur-Konzert von Mozart. An diesem Abend habe ich mich in die Flöte verliebt, so daß ich gleich am nächsten Morgen zum Leiter der Dorfkapelle ging und ihm sagte, daß ich dort Flöte spielen wollte. 1955 habe ich das Furtwängler erzählt.

*Was sagte er dazu?*

Er hatte mich gerade gerufen, um mir zu sagen, daß ich sehr gut gespielt hätte, und dann erzählte ich ihm: „Maestro, ich habe Sie mit 6½ Jahren gehört.“ Da war er sehr zufrieden und sagte mir auch den Namen des Flötisten, der damals das Mozartkonzert geblasen hatte.

*Sie spielten also zunächst in einer Dorfkapelle . . .*

Ich sage dir die Perioden meines Lebens: Bis zum 12. Jahre habe ich in Kapellen gespielt. Du weißt, daß wir in Italien sehr gute Kapellen haben. Ich habe schon etwas Geld verdient. Danach bin ich ins Conservatorio di S. Cecilia in Rom eingetreten und habe innerhalb von 2 Jahren mein Diplom gemacht; ich habe den Stoff von 7 Jahren in 2 Jahren bewältigt. Und dann habe ich sofort

angefangen zu arbeiten. Es gab den Krieg, wir waren noch Jungen, und nach dem Krieg kam ich in das Orchester der RAI. Ich lernte Bruno Maderna kennen, und der brachte mich nach Deutschland, nach Darmstadt.

*Darmstadt wurde für Sie sehr wichtig?*

Ja, ich muß sagen, daß damals, in der Geburtsstunde der modernen Musik, Darmstadt eine unwiederholbare Erfahrung war. Heute gibt es die Darmstädter Ferienkurse immer noch, aber sie sind mit früher nicht zu vergleichen. Damals gab es Enthusiasmus; Boulez, ich, Maderna, Stockhausen, Messiaen, Strawinsky kamen. Alle kamen in die Hochburg der Avantgarde, die von dem großen Musikologen Wolfgang Steinecke gegründet worden war. Man spielte nur Musik der Avantgarde, aber es kam unser Publikum, das aus Jugendlichen und Musikern auch der sogenannten „arbeitenden Bevölkerung“ bestand. Den ganzen Abend über waren Konzerte, man hörte auch Musik von John Cage – es gab also alle Experimente; die erste elektronische Musik wurde gemacht, jedoch muß ich sagen, daß die Musik dieser Periode erst heute richtig ins Bewußtsein des Publikums gebracht wurde.

*Wie reagierte denn damals das Publikum auf die neuen Werke?*

Damals hatten wir es etwas schwer. Ich erinnere mich, als ich diese Aufführungen zum ersten Male nach Italien brachte, gab es Uneinigkeiten. Heute sind das aber schon Klassiker der Moderne geworden. Das Publikum versteht diese Musik.

*Und auf welche Weise wurden die Werke in Darmstadt dem Publikum vermittelt?*

Das Stück wurde gespielt, und dann wurde es auch im Unterricht für die Studenten behandelt. Ich hatte meine Flötenklasse. Viele junge Leute kamen, um Erfahrungen mit der neuen Musik zu bekommen.

*Herr Gazzelloni, Sie sind immer gleichzeitig Solist, Orchestermusiker und auch Lehrer gewesen. Ist es Ihnen nicht manchmal schwergefallen, diese „drei Berufe“ zu vereinen?*

Das ist nicht schwierig . . . vielleicht war es früher aber alles etwas einfacher zu machen, Lehrer, Orchestermusiker und Solist zu sein. Ich habe sehr viel gearbeitet, und ich habe wohl mehr als 3500 Konzerte gegeben. Dann war dort Karajan, der das Orchester dirigierte und mich wollte. Er fragte: „Wo ist Gazzelloni?“ Wenn ich nicht käme, wollte er nicht dirigieren. Ich kann dir meinen wirklich beeindruckenden Kalender zeigen. Aber ich habe eine starke Kondition, und außerdem gefällt es mir, durch die Welt zu reisen, Publikum zu haben, diese Konzerte zu machen, die Jungen, die Schüler zu unterrichten. Du weißt, daß ich in meinem Leben sieben verschiedene Lehrstühle innehatte. Ich blieb 15 Tage hier, 15 Tage dort . . . Orchester, Konzerte . . .

*Letztes Jahr haben Sie aufgehört, am Conservatorio di S. Cecilia in Rom zu unterrichten. Brauchten Sie mehr Freiheit zum Konzertieren?*

S. Cecilia ist zur Zeit in einer Krise – wie derzeit ein wenig alle Konservatorien in Italien. Um sich das musikalische Leben der Studenten etwas restrukturieren zu lassen, habe ich es vorgezogen, dort nicht mehr zu unterrichten, auch weil ich sehr viel Arbeit mit Konzerten habe. Es gab dort viele Streiks, und besonders für die Studenten, die aus dem Ausland kamen, wurde das ein großes Problem.

*Sie haben das Unterrichten aber immer als sehr wichtig angesehen?*

Ja, sehr wichtig. Ich glaube, daß ein guter Solist auch unterrichten muß. Ich habe in meinem Leben viele Studenten herangebildet, und jetzt mache ich die Sommerkurse in Siena, wo Studenten aus allen Ländern hinkommen. Ich lehre also weiterhin und habe die Jugend um mich, wenn auch nur für 40 Tage.

*Reichen 40 Tage aus, um einen Schüler entscheidend zu beeinflussen?*

Es ist wichtig, daß die Studenten in Siena studieren können. Die Struktur der Akademie ist ideal, die Umgebung wunderbar, und vor allem ist auch die Begegnung der Jugendlichen aus den verschiedenen Ländern für sie sehr nützlich. Die unterschiedlichen Schulen und Tendenzen, dieser musikalische Austausch, der stattfindet, das hat seine Resultate.

*Gibt es Werke, die Ihnen näher stehen als andere?*

Ja, etwa 135 Werke wurden für mich komponiert. Alle diese Stücke sind wertvoll, es sind Stücke, die mir gefallen, sie sind meine Welt.

*Sie bauen diese Stücke in klassische Programme ein. Ist das für das Publikum so am besten?*

Heute will das Publikum von einem guten Solisten diese Programme. Sie reichen bei mir vom Barock bis zur Avantgarde. Ich habe jetzt ein sehr großes Publikum überall. Gestern abend spielte ich in einer Kathedrale vor 3000 Menschen, ich spielte Mozart, Haydn, Donizetti, Messiaen, Ravel, Debussy, Poulenc.

*Sie glauben also, daß es für das Publikum keine Probleme mehr gibt, moderne Musik zu hören, wenn man gemischte Programme anbietet?*

Ein gut gespieltes Stück wird immer einen großen Erfolg haben. In kleinen Zentren erkläre ich immer – jedes Stück. Kulturell finde ich das sehr wertvoll, die Musik wurde in Italien jetzt sehr erfolgreich. Das ist wirklich das Verdienst von einigen von uns, die wir in den kleinen Zentren überall spielen. So gibt es nun beeindruckend viel Publikum.

*Was halten Sie davon, alte Musik auf originalen Instrumenten zu spielen?*

Es ist sehr nützlich, verstehen zu können, wie früher mit den alten Instrumenten eine bestimmte Musik ausgeführt wurde. Diese Klangfarben, die von einer solchen Schönheit und Süße waren . . . Wenige Personen machten Kammermusik, und dafür waren die Instrumente geeignet. Jedoch heute hat sich die Literatur gewandelt, die Technik hat sich geändert, und die Flöte hat viel zeitgenössische Musik. Dafür brauchen wir die moderne Flöte. Aber ich sage immer, daß es sehr wichtig ist, gerade diese Instrumente, den Traverso, die Blockflöte zu kennen. Sehr viele Hauptwerke des 18. Jahrhunderts wurden für sie geschrieben.

*Sollte man diese Instrumente als Flötist spielen können?*

Ich glaube, daß es nötig ist, auch die Blockflöte zu kennen. Mir gefällt sie sehr, ich habe ein Buch über die Blockflöte geschrieben. Es ist wichtig, die Literatur und den Klang dieses Instruments zu kennen.

*Halten Sie es zum Beispiel für problematisch, Bach auf der modernen Querflöte zu spielen?*

Ich weiß, was du meinst, jedoch ich sage nein. Wenn der Flötist gut ist, den Stil und den Klang von einst kennt, kann er die moderne Flöte nehmen. Wenn die Flöte geboren worden wäre, wie sie heute ist, wenn Boehm eher gelebt hätte, wären Bach, Mozart, Brahms glücklich gewesen, für das Instrument zu schreiben. Wir haben auch heute so gute Flötenbauer, wie zum Beispiel in Deutschland Johannes Hammig, die uns die Möglichkeit geben, die sehr schönen Bachsonaten mit angemessenem Klang zu spielen.

*Sie sagten vorhin, daß jeder gute Solist auch unterrichten sollte. Halten Sie das Orchesterspiel für genauso wichtig?*

Ja, auch das Orchester, muß ich sagen, ist eine große Erfahrung gewesen.

*Jetzt spielen Sie dort nicht mehr?*

Ich habe das Orchester nun aufgegeben, weil ich viele Konzerte habe, im letzten Jahr allein 247.

Aber ich finde, daß das Orchester ein großer Lehrmeister ist. Vor allem von den großen Dirigenten wie Furtwängler, Bruno Walter, Stokowski, Karajan, Ormandy habe ich im Orchester viel gelernt.

*Erfahrungen, von denen Sie als Solist profitieren?*

Ja, die Literatur, die wir als Flötisten haben, ist sehr schön. Schade, daß wir nur wenige Romantiker haben, daß wir Brahms und Schumann nicht haben. Aber da sind die Jugendwerke von Beethoven, ich liebe Mozart sehr. Es sind die wichtigsten klassischen Stücke. Ich glaube, daß man drei schöne Programme zusammenstellen kann, um damit durch die Welt zu reisen . . . wie ich drei, vier habe zwischen klassisch und modern. Wir haben heute diesen großen Erfolg der Flöte, ich glaube, daß in Europa, in Japan, in Amerika die Flöte das zweite Instrument nach dem Klavier ist. Es gibt eine Rückkehr zur Flöte, sie ist das Instrument, das am besten für neue Musik geeignet ist. Viele junge Komponisten schreiben wieder für Flöte. Sie ist das interessanteste Instrument.

---

## BERICHTE

---

Am 26. September 1980 vollendete  
Helmut Mönkemeyer sein 75. Lebensjahr



Er war nicht nur der Gründer und langjährige Leiter der über die Bundesrepublik hinaus beispielhaften Krefelder Musikschule, sondern ist auch bekannter Autor von Unterrichtsliteratur und Herausgeber von Kammermusik und Orchesterwerken. Seine Blockflötenlehrbücher gehören zu den ersten wesentlichen Veröffentli-

chungen auf diesem Gebiet (1934) und sind inzwischen in über einer Million Exemplaren verbreitet und in mehrere Sprachen übersetzt.

Helmut Mönkemeyer kommt aus dem Wandervogel und aus der Jugendmusikbewegung und leitete schon früh einen Singkreis in Hildesheim. Bereits hier war er immer auf der Suche nach geeigneter Literatur, die ja damals noch nicht selbstverständlich zur Verfügung stand.

Als entscheidend für seine persönliche musikalische Entwicklung nennt er eine Zither, die ihm als Junge geschenkt worden war. Der Gedanke, eventuell Musiker zu werden, kam ihm durch die Beschäftigung mit Hugo Riemanns Theorie der Musik und durch zwei studentische Konzertreisen 1924/25. Zum Studium an der Berliner Musikhochschule führte aber erst der Umweg über eine Maurerlehre und die Baugewerkschule. Für die Widerstände entschädigt fühlte er sich dann durch den Unterricht bei seinen „phantastischen“ Lehrern, besonders Paul Hindemith (Tonsatz und Instrumentation) und Paul Höffer (Klavier). Sein Hauptfach war Waldhorn (Rembt). 1929 wurde Helmut Mönkemeyer Solohornist im Rheinisch-Westfälischen Sinfonieorchester Oberhau-

sen. Sein Wechsel in den Musikschuldienst 1934 war ursprünglich nicht freiwillig. Ein Unfall zwang ihn, den Beruf des Hornisten aufzugeben. Glück im Unglück war es dann wohl doch, daß er damit seine eigentliche große Aufgabe fand.

Ganze Schülergenerationen erinnern sich dankbar des „Vaters“ der Krefelder Musikschule, der unermüdlich tätig war, um ihnen die Liebe zur Musik und zum musikalischen Kunstwerk nahezubringen. Um möglichst vielen zu ermöglichen, in Haus- und Kammermusik und in größeren Spielkreisen mitzuwirken, entwickelte er auch neue Instrumente. In Zusammenarbeit mit den Moeck-Werkstätten entstanden Quintfideln und Oktavgitarren, mit der Firma Monke in Köln die Ventilposaunen, deren engere Mensur durchsichtiger Klangfarben bewirkten als moderne Trompeten und Zugposaunen. So praktizierte er mehrstimmige Musik schon auf besondere Art, ehe die Renaissance der originalen alten Instrumente einsetzte.

Sein besonderes und ihn heute noch nie ermüdendes Hobby ist es, in Bibliotheken und Archiven ruhende und bisher unveröffentlichte Werke früherer Zeiten zu sichten und das beste davon herauszugeben. Ich kenne niemanden, der ein solches Sitzfleisch bei solchen Tätigkeiten hat und die Manuskripte mit so unglaublicher Akkuratess und z. T. stichbildgleich fertigstellt. So entstanden außer Einzelveröffentlichungen ganze Reihen, an deren Fortsetzung er ständig arbeitet: u. a. Consortium (Heinrichshofen), Musica instrumentalis (Pelikan), Tabulatur (Hofmeister), Spielhefte für Gitarre (Tonger) etc.

Mit dem Moeck Verlag ist Helmut Mönkemeyer fast seit dessen Gründung verbunden. Davon zeugen u. a. die dort erschienenen Schulwerke, Kammermusikausgaben, die chorische Literatur im Rahmen der ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK, die Editionsreihen „Der Bläserchor“, „Der Streicherchor“ und anderes. Ein besonderer Lohn dürfte es dem Jubilar sein, daß viele seiner Schüler, durch ihn angeregt, ebenfalls den Beruf des Musikpädagogen ergriffen haben.

TIBIA wünscht ihm Gesundheit und Spannkraft für noch viele Jahre!

*h-r/-m-*

## 5 Jahre Schweizer Saxophon Quartett

Im Jahre 1975 fanden sich durch die Initiative von Iwan Roth vier als Saxophonvirtuosens ausgebildete Musiker zusammen, die ihre Studien in Paris und Basel mit dem Premier Prix du Conservatoire de Paris bzw. mit dem Solistendiplom abgeschlossen hatten und nun selbst eigene Ausbildungsklassen leiten: Iwan Roth (Sopran-saxophon), Michel Reudellet (Altsaxophon), Markus Weiß (Tenorsaxophon) und Jean-Georges Kerper (Baritonsaxophon). Ihr persönliches Engagement gilt dem Bestreben, das Saxophon dem Konzertsaal zurückzuge-



winnen. Obwohl mit dem Jazzmetier bestens vertraut, möchten sie doch vorrangig ihrem Instrument die ursprünglich zugeordnete Funktion im Bereich der sogenannten klassischen oder ernsten Musik wiedergeben und nach neuen klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten suchen.

Kompromisse freilich sind im Repertoire des Schweizer Saxophon Quartetts unumgänglich. Obwohl namhafte Komponisten für das Saxophon als Soloinstrument geschrieben oder es ins Orchester einbezogen haben, ist originale Quartettliteratur relativ spärlich vorhanden: Eugène Bozza, Jean Françaix, Alexander Glasunow, Erlando van Koch, Jean Rivier sind die bekanntesten Autoren. In jüngster Zeit sind es neben dem Amerikaner Paul Creston vor allem Schweizer Komponisten, die sich für die Besetzung begeistern ließen und dem Quartett neue Werke widmeten: Rudolf Kelterborn, Albert Moeschinger, Ernst Pfiffner, Armin Schibler und Robert Suter. Im übrigen aber kommt das Ensemble nicht darum herum, auch zu Arrangements „berühmter Meister“ zu greifen – zu Werken etwa von Orlando Gibbons, J. S. Bach, Mozart, Schumann, Albeniz und Tschaiakowsky.

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

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

Nach seinem ersten Auftreten im Schweizer Fernsehen und mehreren von „Pro Helvetia“ in Amerika organisierten Konzerten plant das Schweizer Saxophon Quartett für die Konzertsaison 1980/81 eine Deutschlandtournee. Vom Bayerischen Rundfunk wurde es bereits zu Aufnahmen eingeladen. -gel

## 17. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“

Über 500 junge Musiker kamen Ende Mai in Erlangen und Nürnberg zusammen, um ihr Können zu messen. Sie hatten sich, wie üblich, zuvor bei den Regional- und Landeswettbewerben qualifiziert, deren (Rekord-)Teilnehmerzahlen – insgesamt 9500 bzw. 2600 Spieler – einen Eindruck vermitteln, zu welchem Umfang sich das ganze „Unternehmen“ mittlerweile entwickelt hat. Um so mehr ist die Leistung der organisatorisch Verantwortlichen anzuerkennen, die die Bedingungen dafür herstellen, daß die Sorge um einen möglichst reibungslosen Ablauf die Sorge um die einzelnen Bewerber nicht verdrängt.



Foto Böhner, Erlangen  
Anja Lebowsky, Braunschweig  
(„Erlanger Preis“)

Im Fach Blockflöte – einziges Blasinstrument der diesjährigen Ausschreibung – stellten sich 32 Bewerber aus den Altersgruppen II bis IV der Jury. Ihr war die oft problematische, aber unumgängliche Abstufung künstlerischer Leistungen diesmal in Erlangen kein „saures Amt“: für das sehr hohe Gesamtniveau spricht, daß im Grunde alle Spieler die Leistungsstufen 1 (sehr gut) und 2 (gut) erreichten und die Preisträger bei weitem nicht alle Spieler der 1. Leistungsstufe repräsentieren. Erste Preise erhielten zuerkannt in der Altersgruppe II Birgit Plum, Mainz; in der Altersgruppe III Anne Langhoff, Würz-

burg; in der Altersgruppe IV Eckart Hübner, Hamburg, und Ulrike Timm, Hamburg. Der „Erlanger Preis“ für die beste Interpretation eines nach 1966 komponierten Werkes ging an Anja Lebowsky, Braunschweig (sie spielte „Pico“ von H.-J. Hespös).

Ein Wort zur Prozedur und Grundlage der „Leistungsmessung“: Jeder Juror wertet die (Gesamt-)Leistung eines Spielers nach Punkten (1–25). Diskussion und arithmetisches Mittel der Einzelwertungen entscheiden über dessen Einstufung (ab 21 Punkte: Leistungsstufe 1). Erst daraus ergibt sich – relativ automatisch, nach festgelegtem Modus – die Auszeichnung mit Preisen. Die Entscheidungen einer Jury sind nur dann sinnvoll und aussagekräftig, wenn sie nicht bloße Geschmacksurteile zum Ausdruck bringen, sondern wenn die Grundlagen der Punktierung hinreichend reflektiert sind und jederzeit verbalisiert und einsichtig gemacht werden können. Sie sind aus der Sache selbst und ihrer Darstellung herzuleiten. Viele Teilnehmer nahmen die Gelegenheit wahr zu Beratungsgesprächen mit der Jury, in denen versucht wurde, im beschriebenen Sinne zu verfahren und den jungen Musikern und ihren Lehrern weitere Anregungen zu geben.

Was nun ist eine gute, eine sehr gute Leistung auf der Blockflöte? Eine sinnvolle, nicht dogmatisch eingeengte Antwort kann nur – über die in Erlangen fast ausnahmslos gebotene technische Sicherheit hinaus – versuchen, Grundzüge zu benennen, bezogen vor allem auf die Altersgruppen III und IV.

- Es sollte ein Programm mit *charakteristisch verschiedenen* Teilen gewählt werden, deren Gestaltung einen guten Einblick in die Möglichkeiten eines Spielers erlaubt, also schnelle und langsame Sätze, Verwendung verschiedener Flöten, stilistisch aufgefächert etwa nach dem Muster: van Eyck/italienische Musik des frühen 17. Jh. – Sonate/Suite in italienischer oder französischer „Manier“ – Konzert – ein Werk der Avantgarde.
- Der Vortrag alter Musik sollte – in Fragen der Tempowahl, der Tongebung, der Artikulation und Ornamentik – mit den Einsichten vereinbar sein, die die Diskussion um eine „authentische“, besser: historisch intendierte Wiedergabe alter Musik heute gewonnen hat. (Beispiele: Bei van Eyck sollte ein ruhiger Grundsatz, vielleicht halbe oder ganze Takte, erkennbar bleiben; ein Largo, ein Siciliano, wie das in Vivaldis C-dur-Konzert, ist kein Adagio molto!) Genauso wichtig jedoch – und die Balance ist gewiß nicht leicht herzustellen:
- Der junge Musiker sollte bei der Wiedergabe alter Musik versuchen, sich selbst „mit ins Spiel zu bringen“, d. h., den Mut zu einer persönlich geprägten Darstellung haben. Auffallend war in

Erlangen, daß häufig Spieler, denen sehr eindringliche Versionen von Avantgarde-Kompositionen gelangen, bei der Wiedergabe alter Musik über eine Art neutralen „Notentextreferats“ nicht hinausfanden. In den Glücksfällen allerdings, bei Anne Langhoff etwa oder Eckart Hübner, waren gleich intensive Darstellungen alter und neuer Musik zu hören.

Eine Kollegin einer der zahlreichen Jurys fand das Gesamtniveau des Wettbewerbs „beängstigend hoch“. „Beängstigend“ war es im Fach Blockflöte nie – dazu fehlt dem Instrument und seiner Literatur vielleicht doch die Dämonie des großen Virtuositums. Und Geschwindigkeit – in den Allegrosätzen der Vivaldi-Konzerte etwa – ist schließlich keine Hexerei. Aber für die ausgezeichneten Leistungen sei an dieser Stelle allen Spielern und ihren Lehrern herzlich gedankt! *Dr. Ulrich Thieme*

### Hochschulwettbewerb 1980 in Trossingen

Als Veranstaltungsort für den alljährlich stattfindenden Wettbewerb der Staatlichen Musikhochschulen in der Bundesrepublik Deutschland und Westberlin war diesmal Trossingen ausgewählt worden, eine 11 000 Einwohner zählende Kleinstadt am Ostrand des Schwarzwaldes, deren Poststempel zu Recht das Beiwort „Musikstadt“ ziert. Selbst Sitz einer Musikhochschule und der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, verfügt sie über die notwendigen Räumlichkeiten, um die einzelnen Wertungen (in diesem Jahr Klavier, Harfe und Bläserensemble) ungestört durchführen zu können.

Im Fach Bläserensemble waren es sechs Quintette und zwei Sextette (je 2 Klarinetten, Fagotte und Hörner), die sich am 19. und 20. Mai um Siegerehren bewarben. Wer die Schwierigkeiten kennt, an einer Hochschule fünf bzw. sechs gleichwertige Bläser zu finden, die zu einer regelmäßigen intensiven Zusammenarbeit bereit sind, wird eine solche Anzahl nicht gering achten. Und es ist durchaus verständlich, daß viele Hochschulen in dieser Disziplin „passen“ mußten. Detmold und Köln glänzten mit je zwei Ensembles, Essen, Heidelberg/Mannheim, Frankfurt und Würzburg beteiligten sich mit je einer Gruppe.

Am ausgeglicheneiten wirkten die Detmolder Bläser; an sie fielen der 1. (Sextett Werner Raabe/Charlotte Rodwell [Klar.], Christiane Menzel/Hiroyuki Takimoto [Fag.] und die Hornisten Vincent Levèsque/William Albright; Einstudierung Prof. Michael Hölzfel) und der 2. Preis (Quintett Rosa Suska-Weghofer/Birgit Schmieder/Bernd Schreiber/Thomas Suska/Klaus-Dieter Ammerbach; Einstudierung Prof. Helman Jung). Ein Kölner Quintett (Wiedemann/Schmitt/Sulik/Bühl/Trautmann) wurde mit einer Förderprämie ausgezeichnet. Auffallend übrigens das verhältnismäßig zahlreiche Auftreten guter Fagottistinnen in den Bläsergruppen!

Die Preisverleihung, verbunden mit einem Konzert der Preisträger, fand am 21. Mai in der ehemaligen Augustiner-Klosterkirche in Oberndorf am Neckar statt – ein würdiger Rahmen für ausgezeichnete Leistungen. Anschließender Umtrunk und Imbiß, belebt durch serenadenhafte Musik im Klosterhof, ausgeführt von Mitgliedern der Trossinger Hochschule, bildeten Ausklang und Abschied zugleich.

In diesem Zusammenhang soll noch ein Kammermusikabend erwähnt werden, der den 2. Wettbewerbstag beschloß und Einblick in die Arbeit und den Leistungsstand der Hochschule in Trossingen gab. Das Programm bot Werke von Hindemith, Hiller, Padros, Hermann Götz und ein Werk für 6 Querflöten von Siegfried Burger (geb. 1925). Letzteres faßt allerlei lustige Einfälle und aparte Klangwirkungen, Cluster und originelle Dialoge zu einem überzeugenden Ganzen zusammen. Trefflich geblasen von 6 Flötenspielern der Klasse Prof. Gabriele Zimmermann bildete es zusammen mit einer virtuoson Darbietung des Schlagzeugensembles der Klasse Prof. Gschwendtner eine willkommene Auflockerung des recht langen und anspruchsvollen Programms. Z.

### Publikumsumzingelung

#### *Die „Coelner Stadtpfeiffer“ in Klettenberg*

Das Gastspiel in Klettenberg machte mit einer Gruppe junger Leute bekannt, die sich der Flötenmusik verschrieben haben. Und da die Flötenfamilie sehr umfangreich ist – von der Piccolo- bis zur Baßflöte –, kommen interessante, wohlklingende Kombinationen zustande.

Am Repertoire sieht man, welche Beliebtheit sich dieses Instrument von der Barockzeit an bis heute bewahrt hat – von François Couperins ergreifender Totenklage für Lully für mehrere Flöten bis zu Tilo Medeks „Abfahrt einer Dampflokomotive“ für 6 Flöteninstrumente aus dem Jahre 1976, von Wilhelm Friedemann Bachs kühnen, schnörkellosen Flötenduetten bis zu Goffredo Petrassis apartem „Dialogo Angelico per due flauti“ (1948).

Das ist durchaus keine Musik für den privaten Liebhaber, sondern höchst virtuose Spielmusik, und die „Stadtpfeiffer“ Ricarda Bröhl, Ruth Granz, Barbara Medick, Christiane Meininger, Knut Bröhl und Nils Ewerbeck sind allesamt hochkarätige Querflötenspieler, makellos in Ansatz und Technik und voller Spiellaune.

So wurde der Abend zu einer quirligen, bunten Mischung aus Ernst und munterer Laune, wie etwa bei „Cyclorama I for flute ensemble“ (1972) von Fisher-Tull mit dem witzigen Einfall einer „Publikumsumzingelung“, wobei sich die „Stadtpfeiffer“ und sechs „Stadtpfeifferlehrlinge“ rings um das Auditorium postierten und aus allen Ecken piffen.

*Fortsetzung S. 203*



## 50 Jahre Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk

*Festrede beim Jubiläum am 5. September 1980*

... einen Abschnitt von 50 Jahren als Festanlaß zu nehmen, sich zu besinnen, rückzuschauen, Dank auszusprechen, sich aber auch zu versöhnen mit dem, was anders gelaufen ist als erwartet, und einen fragenden Blick in die Zukunft zu tun, das gehört zu jahrtausendealten Bräuchen. In biblischer Zeit – so beschrieben im 3. und 5. Buch Mose – feierte man ein fünfzigster Jubeljahr sogar als ganzes Frei- und Erlaßjahr, in dem man weder säte noch erntete; denn „ihr sollt das fünfzigste Jahr heiligen“, heißt es in dem Text. Daß von solcher Jubiläums-Muße- und Freizeit im 20. Jahrhundert so wenig übriggeblieben ist, mag der Grund dafür sein, daß vielen Zeitgenossen gegenwärtige Jubiläen nur noch als profane Pflichtübung vorkommen...

Es ist das erste Jubiläum, das wir feiern, das 25jährige ist wegen „Geringfügigkeit“ überschlagen worden. Was nämlich in der Musikverlagsbranche das Alter angeht, so sind selbst 50 Jahre eine ganz bescheidene Zeit. Von den noch bestehenden deutschen Musikverlagsunternehmen kann das älteste immerhin auf stolze 261 Jahre (Breitkopf & Härtel) zurückblicken, gefolgt von Schott's Söhne mit 210 Jahren und wiederum gefolgt von sieben, die älter als 150, und acht, die älter als 100 Jahre sind. Und der Berufsverband der Musikverleger selbst hat im letzten Jahr sein 150jähriges Bestehen gefeiert. Was Wunder, wenn sich in dieser illustren Gesellschaft selbst der gestandene Fünfziger immer noch als Newcomer, um nicht zu sagen als Konfirmand vorkommt.

Wie hat es nun 1930, also vor 50 Jahren, mit der Musik in der Firma Moeck angefangen? Lassen Sie mich das ganz schlicht erzählen: Mein Vater, aus Westpreußen – 1896 – gebürtig, blieb nach dem 1. Weltkrieg in Niedersachsen und begann 1925

mit einem Adreßbuchverlag und einer Anzeigenagentur. Hierdurch kam er auch mit den Zeitschriften von Jugendbünden in Verbindung und freundete sich – für sein Lebensalter eigentlich schon etwas spät – mit der Jugendbewegung als solcher an. Für die Turnerjugend der Deutschen Turnerschaft gab er dann verschiedene Schriften im Eigenverlag heraus und unterhielt darüber hinaus einen Versandbuchhandel.

Die Musik der Jugendbewegung war seit ihren Anfängen das Volkslied, begleitet von der Gitarre seit Hans Breuers 1908 erschienenem Liederbuch „Der Zupfgeigenhansl“. Hinzu kam nach dem 1. Weltkrieg in gesonderten Gruppen das Chorsingen, die sog. Singbewegung, und aus der Beschäftigung mit der alten Musik entstanden dann auch vermehrt Instrumentalgruppen. Für diese Instrumentalgruppen versuchte der aus dem Wandervogel stammende Instrumentenbauer Peter Harlan – Bruder von Veit Harlan, dem Filmregisseur – 1926, die seit der Barockzeit vergessene Blockflöte z. T. nach Museumsvorbildern (wie es gründlicher vor ihm schon Arnold Dolmetsch in England getan hatte), aber auch nach eigenen Ideen zu rekonstruieren. Diese Blockflöten erwiesen sich dann schnell als *die* leicht erlernbaren Instrumente, mit denen die Gruppen verhältnismäßig unkompliziert die alte mehrstimmige Literatur spielen konnten und die als Melodie-Instrumente auch sonst für vieles andere wie geschaffen waren. Niemand hat natürlich damals geahnt, daß diese Instrumente – die Jugendbewegung hinter sich lassend – danach je eine solche Verbreitung und pädagogische Bedeutung erfahren würden\*.

\* Ich habe die Einzelheiten dieser Anfänge ausführlich in einem Aufsatz in TIBIA I und II/78 beschrieben.

So kamen dann also die ersten Blockflöten, nach unseren heutigen Maßstäben allerdings in Ton und Stimmung noch wenig befriedigend, 1930 in den Versandhandel des Moeck Verlages. Es waren Heimarbeitsfirmen im sächsischen Vogtland, die sie herstellten. Mein Vater spezialisierte sich nun darauf, das Intonieren und Stimmen der angelieferten Instrumente selbst zu machen, und er gab eine Zeitschrift „Der Blockflötenspiegel“ und Noten für das praktische Musizieren heraus. Auch veranstaltete er Musikwochen und Treffen und regte zu Musiziergruppen an, unterhielt viele Kontakte zu Pädagogen und vieles andere mehr. Daneben wurden auch allerlei andere Instrumente vertrieben und z. T. in einer eigenen kleinen Werkstatt gebaut, Clavichorde, Spinette, Gamben u. a. Auch war die ganze Familie in den Betrieb eingespannt: Mutter machte die Buchführung und bewirtete die Gäste, während wir Kinder beim Packen, Prospektfalten und bei der Beförderung der Post mit Rucksack und Handwagen halfen. Ich denke gern an diese Anfangsjahre zurück, wenn ich selbst auch in Pflichten eingebaut war, die Kinder heute meist nicht mehr haben, vielleicht auch gerade deshalb.

Das Haus Moeck hatte schon damals viele Gäste: Da waren nicht nur die bekannten Namen aus der sog. Jugendmusikbewegung und Musiklehrer, sondern auch viele junge Leute, die sich als Laien in ihrer Freizeit für die Sache interessierten und die z. T. mit Rucksack und per Fahrrad von weither kamen, ähnlich wie wir auch heute noch in der sommerlichen Reisezeit im Werk täglich Besuch haben von jungen Leuten aus allen europäischen Ländern, aus Amerika, Australien und selbst aus Japan. Und so unähnlich sind diese jungen Leute heute den damaligen von 1930 gar nicht in ihren lebensreformerischen Vorstellungen, ihrem Gehabe und ihrer Kleidung. Die Jugendbewegung, von der Hermann Nohl sagte, daß sie eines der erregendsten Kapitel der neueren (deutschen) Zeitgeschichte sei, ist noch nicht zu Ende.

Die Jahre um 1930 waren die „Gründerzeit“ einer neuen Art von Liebhabermusik, geprägt durch das Lied und die alte Musik, vor allem aber durch den Wunsch, in kleineren und größeren Gruppen gemeinschaftlich zu musizieren, als Freiraum und Entspannung, und Musik nicht nur als Konzertzuhörer zu erleben, im Gegensatz aber auch zum damaligen bürgerlichen Klavier- und Geigenspiel bzw. -unterricht, was nach dem 1. Weltkrieg nicht mehr so recht begeisterte. Auch fiel in diese Jahre der erste Versuch, in größerem Umfang ein Musikinstrument, nämlich die Block-

flöte, in die allgemeinbildenden Schulen einzuführen. Dieses fand vor allem auch bei den Eltern offene Ohren. Sie versprachen sich davon etwas für die Gemütsbildung ihrer Kinder.

Theodor Wiesengrund Adorno, Haupt der Frankfurter Soziologie-Schule, sah in all diesem, was später auch in den Begriff „Musische Erziehung“ einging, nur das Restaurative. Die im Grunde legitimen sozialen Beweggründe, z. B. die Freude am musikalischen Miteinander, waren ihm suspekt. Ja, er sah diese ganze sogenannte Jugendmusik sogar als eine typisch faschistische Erscheinung an. Diese Analyse halte ich für sehr verallgemeinernd. Sie wird dem, was die Menschen wirklich bewegte, nicht gerecht. Unsere erste Jahrhunderthälfte bedarf sicher einer gründlicheren Analyse.

Adorno und auch andere tadelten darüber hinaus aber bestimmt zu Recht den musikalischen Dilettantismus dieser Bestrebungen, was ja dann auch nach 1960 zu Veränderungen in den pädagogischen Konzepten führte. – Jetzt, 50 Jahre zurückgeblickt, sieht man, welche Bewegung diese Jugendmusik in das Musikleben letztlich gebracht hat. Ich komme darauf noch zurück.

Was nun die weitere Entwicklung der Firma angeht: Eine Zäsur auch im Moeck Verlag war der schreckliche Krieg, in dessen Verlauf die Geschäftstätigkeit zeitweise ruhte. Doch ansonsten waren – eine gnädige Fügung – keine Verluste zu beklagen. Zunächst gab es eine kurze kunstgewerbliche Periode bis zur Einführung der neuen Währung 1948, um die Firma über Wasser zu halten: Wir machten Puppen aus allerlei Holz- und Stoffresten. Dann ging es mit Verve an den Aufbau einer eigenen Werkstatt für Blockflöten und einige Jahre später auch für Streichinstrumente, vor allem die sogenannten Fidlern. Letztere nach einer musikpädagogischen Idee, die aber dann in den Musikschulen zugunsten der klassischen Geigeninstrumente wieder aufgegeben worden ist.

Schon 1947, als 25jährigen Studenten der Musikwissenschaft – nach mannigfaltigen Kriegsabenteuern und einigen Semestern Medizin –, nahm mich mein Vater kurzerhand als Teilhaber in die Firma auf und betraute mich mit dem Verlag und mit der Werbung. Ich muß ihm sehr für dieses Vertrauen danken, denn ich lernte hauptsächlich aus den von mir gemachten Fehlern, aber man nahm damals vieles nicht so perfektionistisch wie heute.

Musikalischer Herausgeber unserer bekannten Notenreihe ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK war nach

1949 Felix Oberborbeck, vorher Fritz Jöde, der anders besonders durch seine Liedersammlungen und die Idee des „Offenen Singens“ bekannt geworden ist. Mein Ehrgeiz war es dann, diesen Verlag über die Haus- und Jugendmusik hinaus zu erweitern, und ich nahm einen ganz anderen Bereich hinzu, nämlich die Musik der Moderne. Als Überraschung kam dabei übrigens heraus, daß sich unser Hauptinstrument Blockflöte mühelos in die moderne Musik einreihen ließ.

Ich habe die Sache mit der modernen Musik angefangen zunächst in Zusammenarbeit mit dem Polnischen Musikverlag Krakau und mit Komponisten, die, wie ich sie nennen möchte, der neueren polnischen Schule angehören, die Ende der 50er Jahre – damals sehr aktuell – stärker wieder das Hörbare gegenüber dem allzu Konstruktivistischen in die neue Musik hineinbrachten. Die bekanntesten Komponisten unter ihnen sind Lutoslawski, Penderecki und Serocki.

Nach der Aufbruchstimmung der zeitgenössischen Musik in den 60er Jahren, vor allem auch nach den vielen Experimenten, Eklats und Festivals – ich denke hier gern an die lebhaften Treffen in Darmstadt und Donaueschingen in den 60er Jahren zurück –, sind zwar die Grenzen und Möglichkeiten einer neuen Tonsprache ein wenig offener zutage getreten, doch hat sie es viel schwerer als vergleichsweise literarische Erzeugnisse oder solche der bildenden Kunst, die Gemüter zu bewegen. Das Herz des größeren Publikums hängt bisher nicht an dieser Musik.

Uns hier im Verlag – Verlagsleiter ist seit 1960 Herbert Höntsch – hat aber die avantgardistische Szene gerade auch in ihrem Wechsel immer wieder fasziniert, und aus den vielen Gesprächen und Diskussionen mit befreundeten Komponisten sind schließlich auch die bei uns erschienenen Handbücher zum Thema Neue Musik entstanden. Ich meine hier Erhard Karkoschkas Gesamtdarstellung „Das Schriftbild der neuen Musik“ (auch ins Englische und Japanische übersetzt) und Walter Gieselers Buch „Komposition im 20. Jahrhundert“. In Vorbereitung ist ein Werk über die moderne Instrumentation, über die ja seit Berlioz' Zeiten nichts Enzyklopädisches mehr verfaßt worden ist. – So weit dieser Exkurs über die moderne Musik.

1960 setzte sich mein Vater mit 64 Jahren zur Ruhe. Er hatte bis dahin mit Originalität und Unternehmungsgeist der Gesamtfirma vorgestan-

den. Die Mitarbeiter, die ihn noch kennen, denken immer wieder an ihn zurück: Der Rahmen war kleiner, alles war ein wenig gemüthlicher, wenn auch patriarchalischer, und das Haus an der Fuhsebrücke mit der großen Sammlung von Musikinstrumenten aus aller Herren Länder, die vielen noch bekannt ist, hatte seinen besonderen Reiz. Diese Sammlung ist dann leider im Rahmen der geldlichen Auseinandersetzung beim Ausscheiden meines Vaters an die Universität Göttingen verkauft worden. Ich bedauere das heute noch, sie wäre besser hier in Celle geblieben. Ausgestreckte Fühler, sie nach Celle zurückzuholen, waren leider bisher noch nicht „fündig“.

Daß wir hier dann 1962 gleichsam auf der grünen Wiese – rund um uns war damals Ackerland – ganz neu angefangen haben, nicht nur mit den Gebäuden, sondern auch mit einer veränderten Betriebsstruktur, hatte nicht nur seinen Grund darin, daß Söhne oft anderer Meinung als Väter sind, sondern hatte mit dem wirtschaftlichen Wandel zu tun und mit der Tatsache, daß sich auch in musikalischen Dingen Veränderungen ankündigten, was grundlegend neue Entscheidungen notwendig machte. Ich konnte mich dabei auf einen Stamm hervorragender Mitarbeiter stützen, unter denen ich hier die leitenden besonders nennen will: Meister Siegfried Heidemann, schon gleich nach dem Krieg in die Firma eingetreten, für die Instrumentenherstellung; Viktor Horodyski, heute Prokurist, hatte bei meinem Vater gelernt und wurde nach 1960 Vertriebsleiter. Neu hinzu kamen etwas vorher Herbert Höntsch als Verlagsleiter und dann Meister Helmut Harms für den Maschinenbereich und die technische Entwicklung und viel später dann Otto Steinkopf für die Renaissance- und Barockinstrumente und Ilse Hechler als musikalische Beraterin. Besonderen Anteil an der weiteren Entwicklung haben aber auch drei freie Mitarbeiter: Jürgen Strupat als Finanzberater, Friedrich Baron von Hoyningen-Huene aus Boston als Entwerfer von neuen Instrumentenmodellen, Karl-Heinz Lingner für den grafischen Stil – und nicht zuletzt meine liebe Frau, der ich viele Anregungen und Hilfen verdanke.

Die Notwendigkeit, nach 1960 den Betrieb erheblich zu vergrößern, kam vor allem von der Blockflöte, für die zu sorgen sozusagen meine überlieferte Amtspflicht war, und mit der auch die Firma Moeck ihren größten Bekanntheitsgrad im In- und Ausland erworben hat. Das Instrument Blockflöte – immer noch so etwas wie ein Fetisch der Jugendbewegung – war bis dahin in seinen

musikalischen Möglichkeiten nicht so recht gefordert worden. Das änderte sich auf breiter Ebene erst in den 60er Jahren im Zusammenhang mit einer neuen Generation von Spielern wie z. B. Frans Brüggen, Hans-Martin Linde und andere mehr, und von Pädagogen, wie z. B. Ferdinand Conrad, Linde Höffer-von Winterfeld, Thea von Sparr, Rudolf Barthel, die, teilweise schon älter an Jahren, einen besonders aufgeschlossenen Kreis von Schülern fanden, die wiederum für Spieltechniken einen ganz neuen Sensus mitbrachten. Es tat sich etwas durch eine frische undogmatische Spontaneität, parallel ähnlichen Erscheinungen auch sonst in der Musik, vor allem auch in der Popmusik. Mancher Gymnasiast – frustriert vom Schulmusikunterricht – hat damals auf eigene Faust versucht, sich z. B. das Trompetenspiel nach Schallplatten von Louis Armstrong, Miles Davis oder dem von Horst Fischer gespielten „Mitternachtsblues“ selbst beizubringen. Was doch Motivation, wo auch immer sie herkommt, bewirken kann!

Hierhinein kam die Veränderung in den Musikschulen. Bisher nur für eine besondere Art Elementarunterricht gedacht, erweiterten sie nun ihr Lehrangebot auf alle Instrumente. In diesem Konzept – nach einer Idee des Schweizer Musikpädagogen Rudolf Schoch – wird die Blockflöte vor allem als vorbereitendes Erstinstrument vor jedem anderen Instrumentalunterricht eingesetzt mit dem Ziel, von hier aus weiterführend die Kinder zu Klavier, Geige, Fagott, Oboe, Trompete und anderen mehr zu bringen. Dieses hat sich in der Praxis sehr bewährt. Nicht nur die vielen Flötenspieler an den Musikschulen zeigen es, sondern vor allem die fast sinfonischen Besetzungen in vielen ihrer Orchester. Besondere Bedeutung haben hierbei auch die 1963 ins Leben gerufenen jährlich stattfindenden Wettbewerbe „Jugend musiziert“. Was hier an Instrumentalleistungen schon von Zwölf- und Dreizehnjährigen zu hören ist, ist erstaunlich. Wer hätte das vor 1960 überhaupt für möglich gehalten! Dieses bundesdeutsche Musikschulwesen mit heute über 600 Schulen und 600 000 Schülern ist eine pädagogische Jahrhundertleistung geworden.

Mehr oder minder ähnliche Entwicklungen gab es auch in der Schweiz, den Niederlanden, in Skandinavien, Großbritannien, Österreich, den Vereinigten Staaten, Japan und anderswo.

Dies alles bedeutete für den Instrumentenbau nicht nur eine größere Nachfrage, sondern vor allem auch immer höhere Ansprüche an die Instrumente seitens der Spieler. Und Instrumen-

tenbau ist eine schwierige Materie, in der es nicht nur z. T. auf Hundertstelmillimeter ankommt, sondern wo die bekannte Physik auch nur sehr begrenzt helfen kann und technische Überlegungen nicht immer im Konsens mit den künstlerischen Vorstellungen sind. Man experimentiert fast täglich und lernt täglich wieder Neues hinzu.

Lassen Sie mich nicht zuletzt noch zu dem besonderen Hobby unserer Firma kommen, zu den Holzblasinstrumenten der Renaissance- und Barockzeit, zu den Krummhörnern, Cornamusen, Kortholten, Ranketten, Dulcianen, Pommern, Zinken und Barocktraversen, -oboen und -fagotten. Dieses Programm geht auf Otto Steinkopf zurück, der von 1964 bis 1969 bei uns tätig war – fast eine Forschungsaufgabe, die einem wissenschaftlichen Institut angestanden hätte. Mit diesen Instrumenten steht der Instrumentalapparat vergangener musikgeschichtlicher Epochen fast vollständig wieder zur Verfügung, und sie haben einen großen Freundeskreis in der ganzen Welt gefunden. Otto Steinkopf hat damit auch weit über die Bundesrepublik hinaus viele andere Instrumentenbauer angeregt.

Die Anziehungskraft, die die alte Musik seit 150 Jahren auf uns ausübt, ist unvermindert. Man hat sich aber heute zu der Erkenntnis durchgerungen, daß zu dieser Musik auch ihr authentisches Klangbild gehört. Ich kann dieses Interesse an alten Instrumenten nicht nur auf das Historische fixiert sehen, sondern sehe es ebenso als Interesse an anderen Klängen, parallel zu den Klangversuchen in der modernen Musik. Mag es richtig sein, daß wir in einem eklektizistischen Zeitalter leben, so sind wir doch die Kinder unserer Zeit und suchen auf dem Weg zum Neuen auch immer wieder die Bindung an das Alte, vor allem, was künstlerische Dinge und Dinge des Gemüts betrifft.

Dies in kurzen Worten, was ich in meinem Beruf und in den 50 Jahren des Moeck Verlages erlebt habe, mit welchen musikalischen Zeitströmungen wir es zu tun hatten und was wir als musikwirtschaftlicher Betrieb – im wahrsten Sinne des Wortes „Unternehmer“ – versucht haben darin zu unternehmen. Hierbei konnten und können wir uns letztlich nur verstehen als Diener derer, die die Musik machen. Und wenn uns eine Reportage der Deutschen Welle kürzlich als eine der „stillen Stützen des Musiklebens“ bezeichnete, so empfand ich das als ein Kompliment. Möge uns die Kraft erhalten bleiben, unser Werk in der Zukunft weiter zu meistern, in ihm zu wachsen und neue Anregungen aufzunehmen.



Die „Coelner Stadtpfeiffer“ und ihre „Lehrlinge“

Mit einer Ausnahme (Mozarts Sonate für Violine und Klavier KV 454, für 2 Flöten bearbeitet) wurden nur Originalkompositionen geboten, wobei die großen Möglichkeiten dieses uralten Instruments fast vollzählig ausgeschöpft wurden – das schnelle, spitze, in weiten Sprüngen ausladende Spiel in Georg Krölls „Re-sonat tibia“, einer schwierigen expressionistischen Studie für Flöte solo (Ricarda Bröhl in blinder Verfassung), oder der strömende, volle, süße Flötenton in Friedrich Kuhlaus Quartett op. 103, e-moll, für 4 Flöten, dargeboten in mustergültiger und perfekter Manier.

*Volker Bungardt*

Kölnische Rundschau, 17.5.80

Besetzungen – jeder von ihnen beherrscht mindestens drei Instrumente. Die Musiker kämpften gegen den Wind, der ihnen die Haare ins Gesicht wehte und den Blasinstrumenten schier den Ton „wegblas“, was durch geschicktes Drehen und Wenden zu den Mikrofonen, die die Musik über den ganzen Domplatz brachten, manchmal vermieden werden konnte. Überhaupt wirkte der Einsatz der Mikrofone eher störend für den kleinen Kreis

Foto Spielmans, Köln

### „Einladung zum Tanz“ im Freien

Diesmal empfing die Stadt Köln die „Ménestrels“, das bekannte Wiener Ensemble für alte Musik, nicht wie 1973 im großen Sendesaal des WDR, sondern im Rahmen des Dombaufestes vor den malerischen Kulissen der Domportale. Der unmittelbare Kontakt der Musikanten mit dem „Volk“, in diesem Falle mit den Spaziergängern und dem rollschuhfahrenden Jungvolk auf der Domplatte, wäre beinahe buchstäblich ins Wasser gefallen. Immer mit einem wachen Auge gen Himmel, ob es wohl im nächsten Moment anfangen zu regnen, spielten die Ménestrels ihre „Einladung zum Tanz“: Lieder und Tänze der Renaissance und des Mittelalters (Bild rechts).

Wohl in der Spannung, im Falle eines Regengusses die vielen Instrumente, die wohlgeordnet auf riesigen Tischen bereit lagen, möglichst schnell schützen zu müssen, geriet der Vortrag der Musik ein wenig lustlos und hastig. Auf ihren zum Teil sogar selbstgebauten Kopien alter Instrumente, wie Laute, Gambe, mittelalterliche Fiedel, Rebec, Zink, Pommer, Krummhorn, Einhandflöte, Blockflöte, Dudelsack, Radleier und allerlei Schlagwerk musizierten und sangen sie in verschiedenen



der Zuhörer, die in der Nähe standen. Die Lautsprecher verzerrten die Musik und ließen bei den Musikern nur schwer spontane Musizierfreude aufkommen.

Die Stimmen von Marie Möller und Herbert Klein faszinierten durch ihre Schlichtheit, insbesondere Marie Möller glitt mit ihrer instrumental geführten Stimme mühelos durch die Register, man ahnte, welches Können dahinter steckte; wären die Umstände nur etwas günstiger gewesen und hätten Künstler wie Publikum nicht so gefroren! Nichtsdestoweniger blieben an allen drei Tagen, an denen die Ménestrels in Köln auftraten, viele standhafte Zuhörer, denen es – man spürte es doch – in den Beinen kribbelte; einige Kinder klatschten und tanzten zwanglos mit.

Angesichts solcher widrigen Wetterverhältnisse fragt man sich allerdings, wie wohl in mittelalterlichen Zeiten die „Ministranten“ solche Situationen bewältigt hätten. Hätten sie z. B. ohne die Hilfsmittel der Technik mehr Laune verbreitet und so ein dankbareres Publikum gefunden? Hätte nicht Kostümierung und szenische Darbietung zwangloser den Charakter von „Straßenmusik“ aufkommen lassen? Ricarda Bröhl

### Calwer Sommerakademie mit neuem Akzent

40 Blockflötenspieler aus der Bundesrepublik, Dänemark, Österreich, Schweiz, Türkei und Argentinien trafen sich bei der 3. Internationalen Sommerakademie in Calw (Schwarzwald), die dieses Jahr durch ein Komponisten-workshop mit Prof. Konrad Lechner einen neuen Akzent bekam. Lechner analysierte und erarbeitete mit den Teilnehmern eigene Kompositionen, referierte über Bearbeitungen Bachscher Musik für Blockflöte und versuchte die Teilnehmer mit einfachen Kompositionsmodellen (vom Dreitonstück bis zu zwölftönigen Gruppierungen) zu schöpferischer Arbeit anzuregen.

Neben Konzerten mit alter Musik auf historischen Instrumenten fanden zwei Uraufführungen – Helmut



Konrad Lechner (rechts) und Gerhard Braun bei der Analyse der h-moll(c-moll)-Sonate von J. S. Bach.

Bornefelds „Arkadische Suite“ und Gerhard Brauns „Monologe II“ für Baßblockflöte – starke Beachtung. Die aktiven Teilnehmer der Interpretationsseminare (Gerhard Braun, Blockflöte, und Siegfried Petrenz, Cembalo) demonstrierten in einem Abschlußkonzert ihr beachtliches Können, und in einem Podiumskonzert junger Solisten zeigten der junge Hamburger Eckart Hübner und Dorit Peschel aus Erlangen ihre Vertrautheit mit der Blockflötenmusik vom Mittelalter bis zur Avantgarde. dn

### Meisterkursus im Tessin

Überwiegend aus der Schweiz, aber auch aus der Bundesrepublik Deutschland, aus Italien und den Niederlanden kamen die neun Teilnehmer des Meisterkursus für Blockflöte, den Hans-Martin Linde vom 14. bis 19.7.1980 an der Accademia Artistica Malcantone in Curio/Tessin abhielt. Auf dem Programm standen alte und neue Musik. Stoff für die Erarbeitung von technischen Problemen und Interpretationsfragen boten die Quantz-Duette, die den sehr unterschiedlichen Teilnehmerkreis als tägliches Pensum begleiteten. Im Mittelpunkt des täglich vier bis fünf Stunden dauernden Kursus stand die Einordnung sogenannter barocker Randwerke, die in vielen Fällen sehr „moderne“ Züge zeigten.

Lindes profunde und praxisbezogene Repertoire- und Literaturkenntnis halfen viel bei der Klärung der Hauptfragen, die meist stilistische Einordnung und Vergleich, Phrasierung, Artikulation und Interpretationsspielraum betrafen. Bei den modernen Stücken stand zunächst die Klärung von Notationsfragen und Spieltechniken im Vordergrund; mit der exemplarischen Vorstellung und Erläuterung von „Amarilli mia Bella“ (Linde) und einiger Stücke aus Stockhausens „Tierkreis“ versuchte er dann, den Zugang zu modernen Stücken zu erleichtern.

Barock und Moderne standen einander auch in Lindes Abschlußkonzert gegenüber, in dem er sowohl Block- als auch Traversflöte spielte, von seiner Tochter Susanne am Cembalo begleitet. Das von seiner wohlverdachten und dabei mitreißenden Spielkunst begeisterte Publikum gab sich erst nach einer Zugabe zufrieden.

Marianne Betz

### Alte Musik in Urbino

Die Società Italiana del Flauto Dolce (SIFD) veranstaltet seit 1969 alljährlich internationale Sommerkurse für Alte Musik. Sie finden seit 1972 in Urbino statt. Nach ehemals bescheidenen Anfängen kommen heute rund 500 Teilnehmer pro Jahr. Den Kern des diesjährigen Kursprogramms bildeten wieder Blockflötenkurse verschiedener Schwierigkeitsgrade. Nur einen Meisterkursus gab es in diesem Jahre nicht. Unter den Spezialkursen seien hervorgehoben solche für Barocktraverse, Barockoboe,



In S. Domenico konzertierten  
Maurizia Barazzoni (Sopran)  
und Giorgio Pacchioni (Zink)

Barockensemble, für Blasinstrumente der Renaissance, für Renaissanceensemble, für barocke Streichinstrumente und viele andere mehr. Universalität war angestrebt und wurde für die Epochen Renaissance und Barock auch erreicht. Auf Schwierigkeiten stößt indes in Italien vorerst noch die neue Blockflötenmusik wie allgemein die Neue Musik in Liebhaberkreisen: zwei einschlägige Kurse mußten wegen mangelnder Beteiligung ausfallen.

Das begleitende Konzertprogramm war heuer streng auf die Wiedergabe von Werken aus Renaissance- und Barockzeit konzentriert. Als Konzertsaal diente die Kirche S. Domenico mit ihrer stark halligen Akustik – wahrlich ein Problem! Eine bessere Lösung wurde für künftige Kurse in Aussicht gestellt.

Im Rahmenprogramm gab es vier Vorträge, von denen der über „Musik und Gesellschaft im Urbino des 16. Jahrhunderts“, gehalten von Giancarlo Rostirolla (Präsident der SIFD), besonders hervorgehoben sei. In der Periode der Hochrenaissance und während der Regentschaft der Fürsten von Montefeltre war Urbino ein kulturelles Zentrum, das bildende Künstler (z. B. Raffael)

und Musiker sowohl hervorbrachte als auch von auswärts anzog. Diese Hochblüte endete mit Beginn des 17. Jahrhunderts. Spezialisten wie Mark Lindley, Pierpaolo Donati, Francesco Luisi und Konrad van de Wetering ergänzten aufschlußreich den Vortragenden.

Das Aufgebot an Kursdozenten und konzertierenden Künstlern war beträchtlich; Namen für Namen zu nennen ist auf knappem Raum nicht möglich, hierfür werden die Leser und alle Beteiligten um Verständnis gebeten.

Wolfgang Witzemann

#### Ein Oboisten-Portrait von 1767

Auf der Suche nach weiteren ikonographischen Belegen für Oboenrohre des 18. Jahrhunderts<sup>1</sup> fand ich, einem Hinweis meines Kollegen Hucke folgend, in der Sala Bossi des Konservatoriums (Liceo Musicale) Bologna ein Portrait des Oboisten und Komponisten Aguilar.

<sup>1</sup> S. dazu Vas Dias, Rohrbau für Barockoboer, TIBIA 2/80, S. 107–112, bes. Fußn. 2, S. 108

Ein Begriff für die Musikwelt

**musik**—**riedel**

Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

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



*Anonymus: Portrait des Oboisten und Komponisten Sante Aguilar (2. Hälfte 18. Jh.)*

Der gebürtige Neapolitaner Sante Aguilar (auch Anguillar, Aquilar, u. ä.), Geburtsdaten unbekannt, kam 1761 als 1. Oboist an das Teatro Comunale nach Bologna. Hier hörte ihn 1763 Dittersdorf anlässlich der Uraufführung von Glucks „Il Trionfo di Clelia“<sup>2</sup>. 1776 zum Mitglied der Accademia Filarmonica Bologna ernannt, wurde A. nach Gründung des Liceo Musicale 1804 Professor für Oboe und Englischhorn. Er starb 1808 in Bologna.

Von künstlerischen Gesichtspunkten aus betrachtet gehört dieses von einem unbekanntem Maler gefertigte Portrait sicherlich nicht zu den Meisterwerken. So wirkt Aguilars Pose starr, sein Ausdruck maskenhaft. Möglicherweise war das Bild ursprünglich ohne Instrument konzipiert gewesen, darauf weisen Notenlinien hin, die noch durch den Schallbecher schimmern.

Wertvoll für uns jedoch wird das Portrait durch des Malers Liebe zum Detail. Wie der gesamte Habitus mit

Spitzchen, Siegelring und bestickten Knöpfen sind auch Instrument, Mundstück und Komposition minutiös dargestellt.

Bei letzterer handelt es sich um den Anfang eines Oboenkonzertes in B-dur mit dem Titel „Originale Concerto d’oboe con vi & Basso Di Santo Aguilar Napoli Xbre 1767“<sup>2</sup>. Man darf annehmen, daß sich diese Datierung mit der des Portraits deckt, denn sicherlich ließ sich Aguilar mit einer aktuellen Komposition darstellen, worauf auch die offenbar soeben in das Tintenfaß zurückgesteckte Feder hindeutet.

Dank der zuvorkommenden Hilfe Prof. Paganellis (Museo Civico) war es mir möglich, die genauen Maße von Instrument und Rohr am Original abzunehmen.

<sup>2</sup> K. v. Dittersdorf, Lebensbeschreibung, Leipzig 1940, S. 99



Charakteristisch für eine Oboe in hoher Stimmung der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ist das Instrument aus hellem Holz mit zwei achteckigen Klappen und gedoppeltem 3. und 4. Griffloch, schlank und eng mensuriert. Die Gesamtlänge von 542 mm entspricht recht exakt dem Originalmaßstab<sup>3</sup>. Ebenfalls sehr schlank erscheint das Rohrblatt auf langer Hülse. Die Maße:

Sichtbare Gesamtlänge des Mundstücks	58 mm
davon umwickelte Hülse	34 mm
Rohrblattlänge	24 mm
Bahnlänge	12 mm
Breite an der Spitze	7,2 mm
Breite am Wicklungsbeginn	5 mm

Dieser Rohrtypus mit schmalen Lamellen, bei dem man eine Gesamtlänge von ca. 70 mm vermuten kann, differiert deutlich von den keilförmigen Rohren für weitmensurierte Oboen der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts und auch von dem bei Garsault<sup>4</sup> 1761 abgebildeten Mundstück. Vielmehr weist er eher auf die Rohrform hin, die Garnier in seiner „Méthode“ 1800 beschreibt. C. S.

### „Lyricon“ und „variophon“ – zwei Namen für ein- und dasselbe Anliegen?

Zwei „elektronische Blaswandler“ auf der Frankfurter Musikmesse 1980 im Wettlauf um die Publikumsgunst

Im vergangenen Jahr diente mir die Premiere des „variophon“ auf der Frankfurter Frühjahrsmesse zum Anlaß, in den Grundzügen auf die technischen Daten und die klanglichen Möglichkeiten dieser Neuentwicklung einzugehen (vgl. Nr. 3/79, S. 404 f.). Aus zwei Gründen liegt es nun nahe, die Chronik dieses Instruments fortzuschreiben: einmal aufgrund der in diesem Jahr auf der ersten eigenständigen Frankfurter Musikmesse vorgestellten verbesserten Modelle, zum anderen wegen des Kontrasts und auch wegen der Kongruenz zu einem anderen Gerät, das ebenso wie das Variophon in diesem Jahr sein Solo-Debut gab: das *Lyricon*.

Um mit letzterem zu beginnen, so ist es zwar schon seit 1974 auf dem Markt, wurde aber bis vor zwei Jahren ziemlich unauffällig von Selmer vertreten. Offenbar um diesem Umstand abzuwehren, gründete daraufhin Lyricon-Erfinder Bill Bernadi die Computone Inc., die sich ausschließlich mit dem Vertrieb des Lyricons und seiner inzwischen erfolgten Abwandlungen befaßt.

Obwohl Mr. Bernadi für seinen neu eingerichteten Messestand einen Demonstrator im Begleitpersonal mit-

gebracht hatte, fand sich als eigentlicher „Lockvogel“ und Fürsprecher ein Mann aus dem Kundenkreis ein, der als Benutzer des Lyricons und als professioneller Musiker die Verkaufsargumente um so überzeugender, weil auf freiwilliger Basis anbringen konnte. Bei diesem Anhänger handelte es sich um Klaus Kreuzeder, den führenden Kopf der in Franken ansässigen Jazzrockgruppe Aera, die als deutscher Spitzenvertreter dieser Musikgattung gelten kann, nachdem sie vom „Musiker-Poll“ im vergangenen Jahr auf Platz eins in dieser Sparte gehiebt worden war und 1978 beim Wettbewerb der Deutschen Phono-Akademie einen 1. Preis davongetragen hatte.

Vor 6 Jahren also entwickelte Bernadi das Lyricon I, dessen Hauptmerkmale auch für alle späteren Formen noch gelten. Auf den kürzesten Nenner gebracht handelt es sich dabei um ein an einen Computer angeschlossenes Bedienungselement in Blasinstrumentenform. Im Unterschied hierzu besteht seine erste Modifikation, das Lyricon II, aus dem letztgenannten Instrument und einem Synthesizer, und die zweite Modifikation aus selbigem, diesmal gekoppelt mit mehreren Synthesizern („Synthesizer Driver“). Auf die Neuheit der diesjährigen Messe, den „Humanizer“, komme ich weiter unten noch zu sprechen.

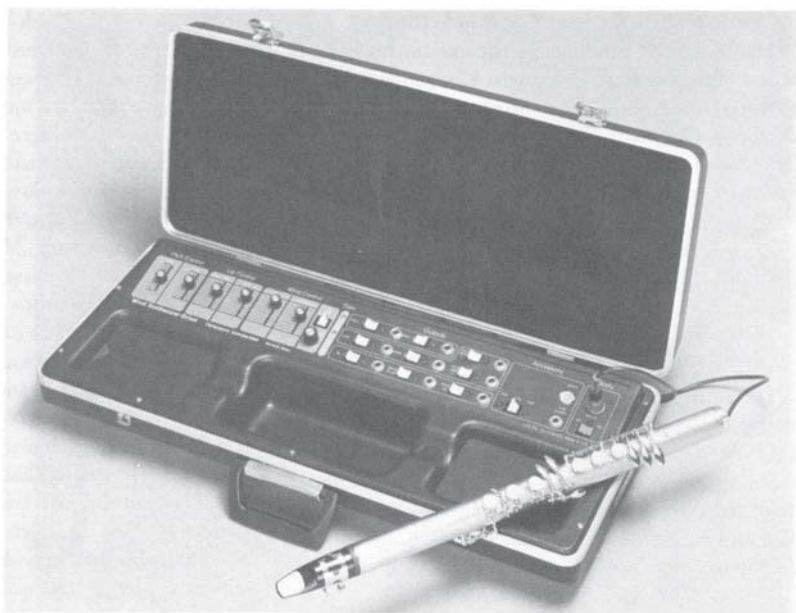
Allen bisher genannten Modellen ist also das Hauptbedienungselement gemeinsam, das allein mit der Bezeichnung „Lyricon“ assoziiert wird. Optisch stark angelehnt an eine Klarinette und mit einem „Brillhart 9“-Tenorsaxophonmundstück (Sonderanfertigung) versehen, besitzt der Instrumentenkörper ein Klappensystem, wobei die Betätigung der Klappen aber ebensowenig der Verlängerung oder Verkürzung einer schwingenden Luftsäule dient wie das Anblasen des Mundstücks zur Tonerzeugung. Es verhält sich vielmehr so: Blasdruck und Ansatztechnik sind nur die Fixationspunkte für jeweils ein Tonabnehmersystem, desgleichen dienen die Klappen als Kontaktstifte zur Veränderung der absoluten Tonhöhe des Steuersignals. Über eine Kabelverbindung werden diese Informationen an die jeweils angeschlossene Konsole weitergeleitet.

Der Spieler steuert also durch perfekte Simulation der Vorgänge, die normalerweise ein Rohrblatinstrument zum Klingen bringen, drei verschiedene Parameter einer stufenlos von der Sinus- zur Rechteckwelle regelbaren elektronisch erzeugten Grundschiwingung. Stärke und Intaktheit des verwendeten Saxophonblattes sind also ziemlich egal; funktionstüchtig muß nur das direkt an der Innenseite des Blattes anliegende Kontaktsystem sein. Dieser „Liptransducer“ mißt den während des Spielens ausgeübten Lippendruck und setzt ihn um in eine Korrektur der durch Betätigung der Klappenmechanik vorgegebenen Frequenz. Das bedeutet nichts anderes, als daß bei sehr intensivem Lippendruck die Tonhöhe steigt, dagegen bei sehr flachem Ansatz fällt. – Den Luftdruck

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Dechamps, Paris, Gesamtlänge 550 mm (Berlin, 2934); Grundmann, Dresden, Gesamtlänge 560 mm (Berlin, 587)

<sup>4</sup> Vas Dias, a. a. O., S. 108.

<sup>5</sup> Garnier l'Ainé, Methode raisonnée pour le Haut-bois, Paris (1800)



„Wind  
Synthesizer Driver“  
(Lyricon II)

mißt im oberen Viertel des Instrumentenkörpers ein sogenannter Windtransducer und setzt ihn in dynamische Prozesse, in Klangfarbenveränderungen und in Vibrato-Effekte um. Damit gehen von der Luftdruckmodifikation die meisten Steuersignale aus, die je nach Lyricon-Modell verschieden entschlüsselt werden können. Beim Lyricon I lassen sich am Reglercockpit die ersten fünf Obertöne der erzeugten Frequenz separat steuern, sowohl was ihre Ansprache betrifft – ab einer gewissen Lautstärke setzen dann die zusätzlichen Klangkomponenten ein – als auch, was das Ausklingverhalten angeht. Die Synthesizer-Modelle unterscheiden sich hauptsächlich dadurch vom vorgenannten, daß sie über zwei Oscillatoren verfügen

und so Doppelklänge erzeugen können. Am Reglerpult lassen sich die beiden Signale bis zu einer Oktave gegeneinander verstimmen. Wann die Zweitstimme zur ersten zugeschaltet wird, entscheidet wiederum der Luftdruck mittels des Windtransducers.

Das Klappensystem am Bedienungselement, dem eigentlichen Instrument, wird von den Herstellern als „modifiziertes Böhm-System“ (*sic!*) ausgewiesen. Diese Kennzeichnung ist etwas weit hergeholt; ebensogut könnte man den Fingersatz für die Blockflöte dann auch noch als eine Variante des Boehm-Systems ansehen. Zu den sechs Deckelklappen-Imitationen für die sechs Hauptpositionen kommen noch zwei bzw. drei Hebel für die beiden Kleinfinger und für den linken Daumen. Die Daumenhebel fungieren als Oktavklappen und transponieren die Grundtonreihe um jeweils eine Oktave nach oben, so daß allein von der Mechanik her der Tonumfang etwas über drei Oktaven beträgt. Rechnet man die durch den pitch control des Liptransducers gegebene Variationsbreite und die Umstimmmöglichkeit am Reglerpult um jeweils eine Oktave nach oben oder unten hinzu, erhält man mühelos eine doppelt so große Tonskala.

Der Fingersatz entspricht in den Grundstellungen dem der Querflöte oder des Saxophons, läßt sich aber bei Bedarf stark vereinfachen. Der linke Kleinfinger besitzt nämlich nicht nur eine Gis-Klappe (bzw. den entsprechenden Kontakt), sondern eine weitere, die *sämtliche* übrigen Töne um einen kleinen Tonschritt absenkt, so wie die Gis-Klappe auch den ganzen Tonbereich um einen kleinen Tonschritt anhebt. Dasselbe gilt umgekehrt für die rechte Hand und die Cis-Es-Hebel.



Foto Computone Inc.

„Humanizer“



Foto REALTON, Euskirchen

*Gruppenunterricht mit der  
„variophon-team“-Kombination*

Die Preise für Lyricon I und II bewegen sich zwischen 5500 und 7500 DM. Als ein Instrument, das schon seit ein paar Jahren sich im Handel befindet und vorwiegend für den „Electromaniac“ unter den Jazzmusikern gedacht ist, hat es schon bei verschiedenen Einspielungen Anwendung gefunden. Obwohl sich gemäß den Herstellerangaben durch die Möglichkeit der Klangfarbenregistrierung sämtliche Sounds zwischen Blech und Holz erzeugen lassen sollen, erweckt es in seiner Wirkung doch den Eindruck eines rein elektronischen Instruments mit einer perfekten Feinmodulatorik. Immerhin – für seinen Kronzeugen Klaus Kreuzeder ist das Lyricon seit der Erfindung des Saxophons das erste wirklich neue Blasinstrument.

Paradoxerweise versteht sich nun der andere Typ des elektronischen Blasinstrumentes, das Variophon, seiner eigenen Einschätzung nach nicht primär als Blasinstrument, obwohl es im Effekt einem solchen weitaus näher kommt als die Lyricon-Serie. Diese besitzt nämlich das Handicap eines rein stationären oder sich ruckartig verändernden Klangbildes, während jenes über eine kontinuierliche Abwandlungsfähigkeit der Spektralfarben unter Berücksichtigung der natürlichen Vorbildern eigenen Formantbereiche etc. verfügt.

Seit seinem Frankfurter Debut im vergangenen Jahr hatte das Variophon einige Hürden zu nehmen, bis es sich einen Markt erobern konnte. Die Gründe dafür sind offenkundig; ein Gerät, das so viel verspricht wie die Kreation seines Erfinders und Firmenchefs Jürgen Schmitz, läßt sich eben nur durch direkte Vorführung

und nicht per Katalog an den Mann bringen. Dasselbe gilt für das Lyricon; ich werde weiter unten noch eine Reihe weiterer Gemeinsamkeiten anführen, die die Annahme sinnvoll erscheinen lassen, daß es nur noch eine Frage der Zeit ist, bis diese beiden Produkte miteinander in den Clinch gehen.

Jürgen Schmitz hatte seine Firma „Realton“ schon vor Bernadis „Computone“ gegründet; in einem anderen Punkt, dem splitting seiner Grundidee, zog er den Kollegen von Übersee nach. Es gibt jetzt also auch von diesem System vier Varianten: eine Mini-, eine Standard- und eine Luxusausführung, eine Keyboard-Version und daneben drei weitere Steckmodule für die Klangfarben Posaune, Klarinette und Panflöte. Die drei erstgenannten Instrumentenversionen unterscheiden sich in der Komplexität des Regiepultes, wobei dasjenige des dritten Modells eine starke Ausweitung der Klang- und Effektmöglichkeiten bietet. Ebenso wie beim Lyricon lassen sich verschiedene Partialtonbereiche hervorheben oder absenken und sich damit Instrumentaleffekte wie Posaune mit Hut oder Gipsbecher oder verschiedene Anblasstechniken des Saxophons vom Subtoning bis zum grellsten Überblasen kopieren. Die sechs Einschubplätze für die Klangfarbenmodule erlauben eine sechsfache Klangmischung. – Die Keyboard-Variante des „variophon-gig“ ermöglicht es, sich selbst auf einem weiteren Tasteninstrument (z. B. mit Akkorden) zu begleiten, da für die Bedienung der in eine Klaviatur umgesetzten Variophon-Tastatur nur eine Hand gebunden wird. Das so von der Frequenzsteuerung getrennte Mundstück wird



Foto REALTON, Euskirchen

*„variophon“ – gig –*

auf ein Stativ in Spielhöhe geschraubt. Das Variophon-Mundstück läßt sich auch an alle vorhandenen Synthesizer zur Klangbelebung durch Blasinstrumenteneffekte anschließen.

Mit beinahe denselben Worten hätte ich auch Bernadis Messeneinheit, den *Humanizer*, beschreiben können, bei dem auf das für das Lyricon charakteristische Saxophon-Mundstück mit allem Zubehör zugunsten eines einfachen Schlitzmundstückes verzichtet würde. – Die hier genannten Neuvorstellungen sind nur der Anfang einer Serie von Verbesserungen und Weiterentwicklungen, die Jürgen Schmitz für seine Schöpfungen schon in der Planung hat; auch sie weisen – zufällig? – Assimilationstendenzen an das Vergleichsprodukt aus Übersee auf. So will Schmitz das mehrstimmige Spiel auch auf dem Variophon ermöglichen. Sein Fernziel soll jedoch über die Parallelstimmigkeit des Lyricons hinaus ein Instrument mit einem echten polyphonen Bläsesatz sein, bei Erweiterung des Klangregisters auf sämtliche Blasinstrumente.

Schenkt man ihren Ausführungen in Frankfurt Glauben, so sehen Computone und Realton in keiner Hinsicht Überschneidungen zwischen ihren Erzeugnissen. Schmitz' Argument klingt plausibel: Die Tastatur-Ausführungen seines Instruments gelten dem Keyboard-Spieler, das „modifizierte Boehm-System“ hingegen demjenigen, der tatsächlich den Background der Beherrschung eines Klappeninstruments mitbringt. Bei näherem Hinsehen verheddert sich Schmitz dabei jedoch mit seinem Verkaufsargument, das da verspricht, jedermann könne jetzt sofort ohne Üben ein Blasinstrument beherrschen. Wenn schon ein Unterschied in der Käuferschicht bestehen soll, dürfte er sich eher in der Musiksparte finden; das Variophon hat nämlich inzwischen hauptsächlich bei Popmusikern Anklang gefunden, für die es wohl auch in erster Linie gedacht war. – Bei Computone wird auf die Frage nach dem Verhältnis zu den deutschen Kollegen Unkenntnis zur Schau gestellt.

kl

---

## ZEITSCHRIFTEN / PERIODICA

---

**Das Musikinstrument.** Verlag Erwin Bochinsky, Klüberstraße 9, 6000 Frankfurt am Main. Jahrgang 1980, Nr. 1–6

Interessierende Artikel finden sich u. a. in Heft 1 (*Rehm, Einführung in historische Temperatursysteme*), Heft 5 (*Erich Kleppel, Viel Bewährtes, wenig Neues – Holz- und Blechblasinstrumente auf der Frankfurter Messe 1980*, und *Oskár Elsček, Slowakische Volksinstrumente*). In Heft 6 ist ein verwirrender Kurzaufsatz mit dem provozierenden Titel *Irrtum bei Blockflöten?? Steht die Sopran- und Tenorblockflöte in B?* von Erich Sandner, dem bekannten Trommelflöten-Hersteller. Der Irrtum von Erich Sandner ist schnell aufgeklärt.

Ein mit Grifflöchern versehenes Flöteninstrument (bei Klarinetten anders) steht in dem Ton, der erklingt, wenn neben vorhandenem oder nicht vorhandenem Daumenloch – 7 Oberlöcher (beklappt oder unbeklappt) geschlossen sind, die sonst nacheinander aufgedeckt eine diatonische Grundtonreihe ergeben würden. Am Beispiel der Blockflöte: Sie „steht“ immer in ihrem tiefsten Ton. Am Beispiel der Schweizer Pfeife, die nur 6 Oberlöcher hat: Ich muß den unteren fehlenden Ton dazuzählen bei der Angabe der Stimmung des Instruments. Am Beispiel der Sandnerschen und anderer Trommelflöten: Die beiden unteren Grifflöcher hier ergeben abweichend von der Blockflöte keine diatonische Tonfortschreibung, sondern eine chromatische, d. h. Halbtonschritte; ihr tiefster Ton ist also Des (notiert D). Deshalb muß ich für die Angabe der Stimmung ebenfalls einen Ganzton (bzw. zweimal

einen Halbton) nach unten dazuzählen und komme auf Ces, und üblicherweise bezeichnet man Trommelflöten auch als in Ces stehend, notiert sie aber als C-Instrument.

Ich glaube, die Tatsache, daß die Sandnerschen Trommelflöten einen Ton tiefer stehen als ihr tiefster Ton, hat Herrn Sandner veranlaßt zu meinen, auch die Blockflöten müßten einen Ton tiefer stehen als ihr tiefster Ton. Er vergißt, daß hier die beiden untersten Grifflöcher nicht Halbtöne, sondern Ganztöne bewirken.

Sandner empfiehlt auch die transponierende Notation auf C-Griffe für alle Blockflöten. Dem ist aber doch wohl entgegenzusetzen, daß einigermaßen geübte Blockflötenspieler sowohl die C- als auch die F-Griffe beherrschen. Das ist eine Fähigkeit, die schnell geübt ist, und noch nie hat sich ein Blockflötenspieler darüber beklagt. Das hat vor allem auch den Vorteil, daß er in normaler Notation notierte Stimmen z. B. aus der Liedliteratur und der mehrstimmigen alten Musik, die es in Tausenden von Editionen gibt, ohne Umstände vom Blatt spielen kann und sich seine Stimmen nicht erst auf C-Griffe umschreiben muß, wenn er aus Gründen des Tonumfangs der Stimme zu einem F-Instrument greift. Praktischer geht es doch wirklich nicht. Transponierende Schreibweisen bei Blockflöten hat es ja schon gegeben (vgl. TIBIA 2/78, S. 87). Sie sind aber aus gutem Grunde sang- und klanglos wieder von der Bildfläche verschwunden.

Im gleichen Heft findet sich ein Interview mit dem 1939 in die Vereinigten Staaten emigrierten Saxophonisten

# Early Music

Auch zum Thema alter Blasinstrumente



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

und

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

Jahresabonnement 1980 £11.00

Anforderung eines Probeexemplars an:

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

Sigurd Manfred Rascher (K. Ventzke). Interessant in dieser Zeitschrift sind auch immer die Patentübersichten: Hier geht es z. B. um eine Klarinette mit verlängertem B-Klappenhebel, der bewirkt, daß der Zeigefinger der rechten Hand seine Grundstellung nicht zu verlassen braucht. Patente für Musikinstrumente – über Jahre und Jahrzehnte beobachtet – gehen aber nur zu einem verschwindend geringen Teil in die Praxis ein.

Die Zeitschrift *Das Musikinstrument* lebt natürlich hauptsächlich von Anzeigen, und so entsteht für die meisten Leser überwiegend der Eindruck eines Anzeigenfriedhofes. Darüber hinaus wird m. E. aber viel zuviel Papier für Nichtigkeiten und endlose Firmenlobhudeleien verbraucht. Ich glaube gar nicht, daß die Anzeigengeber das unbedingt wollen. Die Zeitschrift verpaßt so die Chance, über Hersteller- und Händlerkreise hinaus eine ihr angemessene Bedeutung zu haben. —m—

NZ Neue Zeitschrift für Musik. B. Schott's Söhne, Mainz. Nr. 4, Juli-August 1980

Nr. 4/80 beschäftigt sich mit dem Thema „Musik in der Provinz“. Konzert und Oper mögen das Vorrecht der Metropolen sein (es klappert nur, wenn sich die Betreffenden dabei als Metropolitensehen); kann man aber darum Laienmusik (und dieses Thema ist der Aufhänger

des betreffenden Heftes) unter die doch wohl etwas arrogante, vor allem aber wenig differenzierende Kategorie „Provinz“ fassen? Die in dem Heft zu Wort gekommenen sagen das im übrigen durchweg entsprechend.

Also: Thema verfehlt (die Zeitschrift *MUSICA* kündigt einen ähnlichen Aufhänger für eines der nächsten Hefte an unter dem Titel „Die Musikliebhaber“).

Der Leser hätte eine weniger journalistische (die jetzt modischen „Schwerpunktheft“ verschiedener Zeitschriften neigen dazu), aber dafür besser durchgearbeitete Enquête über die „große“ und die „kleine“ Musik bzw. über die Profis und die Liebhaber erwartet. —m—

**Recherches sur la Musique Française Classique.** Editions A & J. Picard & Cie., 82 Rue Bonaparte, F-75006 Paris. No. 18, 1978. Darin: *Jane Bowers, A Catalogue of French Works for the Transverse Flute 1692-1761*

Jane Bowers hat vor Jahren über die französische Flötenschule promoviert (*The French Flute School from 1700 to 1760*, Ph. D. Diss. Univ. of California, Berkeley 1971). Der hier vorgelegte Katalog ist sicherlich daraus hervorgegangen. Er setzt zeitlich den Schlußstrich bei 1761, weil in diesem Jahr De Lusse sein letztes

Flötenwerk, die Schule, veröffentlichte. Bis dahin habe die französische Querflötenmusik drei Perioden durchlaufen, für die La Barre-Hotteterre, Boismortier-Naudot-Blavet und Guillemain-De Lusse stehen könnten oder Suite-Sonate, Sonate-Konzert und Duette-Airs etc.

Anfangspunkt der im Katalog angeführten Literatur sind die Suiten von Marais (1692). Die Hauptquelle bildet RISM neben zeitgenössischen Katalogen etc., Manuskripte werden angeführt, soweit nicht im Druck erschienen. Ein für bestimmte Instrumente angelegtes Verzeichnis mit Musik des 18. Jahrhunderts fordert immer Entscheidungen bezüglich einer Eingrenzung, d. i. hier insbesondere Abgrenzung gegen Blockflöte oder Aufnahme von Sammeltiteln, Bearbeitungen usw. Die Autorin entschied für Marais – gegen Loeillet (de Gant),

wo beide nur die *flûte* im Titel führen. Sammlungen von Tanzsätzen wurden nicht aufgenommen, u. a. wegen des „unspezifischen Instrumentalstils“, Arrangements von Opernarien wurden dagegen aufgenommen wie auch für andere Instrumente komponierte, doch für Querflöte arrangierte Werke. Ebenfalls sind Titel genannt, welche die *flûte traversière* als Alternativbesetzung nennen, strikt ausgeschlossen aber, was nach 1761 erschien, auch wenn die Autoren mit früheren Werken im Katalog verzeichnet sein sollten.

Für den an praktischer Realisation Interessierten ist unterschieden, was von all den vielen Werken heute noch erhalten und wie erreichbar ist (das Konzert von Jacques Loeillet dazu auch in Rostock!). Angaben über Neudrucke kann man hier allerdings nicht finden. D.

---

## BÜCHER

---

### Bildkalender für 1981

*Musica 1981. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag, 1980. 27 Blatt 29 × 26 cm, DM 15,-*

Die vierzehntägig wechselnden Kalenderblätter bieten wieder einen guten Überblick über die vielfältigen Erscheinungsformen, in denen uns Musik begegnet. Die sowohl von der Thematik als auch von den Quellen und dem umfassenden Zeitraum her sehr abwechslungsreichen Beispiele stammen überwiegend aus europäischen Museen sowie aus privaten Sammlungen und sind, wie immer, sorgfältig kommentiert. *h-r*

*Stuttgarter Musikkalender 1981. Redaktion: Dieter Schorr. Stuttgart 70, Pfullinger Straße 95: Verlag Stuttgarter Kalender L. Voigt, 1980. 14 Blätter 33 × 34 cm und eine Langspielplatte, DM 21,80*

Der Kalender erscheint bereits zum siebenten Mal. Er stellt in Bild, Wort und Ton Künstler vor, die nicht nur im Stuttgarter Musikleben eine Rolle spielen. Mit Sorgfalt sind außer dem Lebenslauf auch die von den Betroffenen eingespielten Schallplatten verzeichnet. Proben dieser Aufnahmen sind auf einer beigegebenen Langspielplatte enthalten. Musikfreunde – besonders im Raum Württemberg – werden die Informationen gewiß begrüßen. *h-r*

*Zeugnisse Alter Musik, XII (1981). Bildauswahl und Text: Uta Hennig. 5600 Wuppertal 2: Verlag Dr. Wolfgang Schwarze, 1980*

Dieser Kalender mit Musikgrafiken aus alter Zeit erscheint jetzt im 12. Jahr. Wie dem auch sei: Die Auswahl verdient etwas mehr Pep, zumal bei sowieso Schwarzweiß . . . *-m-*

### Jetzt in deutscher Sprache

*David Munrow: Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance. Deutsch von Edith und Wolfgang Ruf. Celle: Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerke, 1980. 152 Seiten 23 × 30,5 cm mit zahlreichen Abbildungen, Notenbeispielen und Tabellen, DM 52,-*

Sei es eine Lücke in der einschlägigen deutschsprachigen Fachliteratur oder eine regelrechte Marktlücke, sie wird in jedem Fall durch die jetzt auf deutsch vorliegende Arbeit David Munrows, „Instruments of the Middle Ages and Renaissance“, geschlossen. Es existierten bisher zwar bereits eine ganze Reihe opulent aufgemachter Prachtbände über dieses Metier und die darauffolgenden Epochen, die jedoch alle mehr den Kunstliebhaber und Sammler ansprechen als denjenigen, der sich einen grundlegenden Überblick über das Instrumentarium der genannten Zeitabschnitte verschaffen will. Selbst ein so kompetenter Autor wie René Clemencic hat seine Darstellung „Alte Musikinstrumente“ so abgefaßt, daß sie in einer Kunstreihe „Erlesene Liebhabereien“ erscheinen kann, und vermutlich wird nicht jeder gleich auf den ersten Blick erkennen, daß dem Buch von Munrow eine andere Editionspraxis zugrundeliegt.

Da der angelsächsische Sprachraum auf dem Gebiet der Abhandlungen, Monographien und Serien über Instrumente und Instrumentengattungen ohnehin führend ist, überrascht es keineswegs, daß nun ein Engländer diese Gesamtschau des abendländischen Instrumentariums der ersten nichtantiken Epochen vorlegt. Das Werk des 1976 im Alter von 34 Jahren unerwartet früh verstorbenen Autors (ob er die 1. Auflage seines Buches noch erleben konnte, ist dem Rezensenten nicht bekannt) wurde von Edith und Wolfgang Ruf ins Deutsche übertragen.

Zwangsläufig ging bei der Übersetzung ein intimer Reiz des Textes verloren: Munrow wandte sich mit seinen Ausführungen offenbar an eine kleine eingeschworene Fan-Gemeinde, wenn er sämtliche Instrumentalisten, die die besprochenen Instrumente im Bild demonstrieren, namentlich aufführt. Vielleicht hätte das Namensregister der Dargestellten auch für deutsche Leser einen Einblick in die einschlägige britische Musikszene gewährt.

Kleine format- und satztechnische Änderungen (z. B. Randausgleich anstelle von Flattersatz) haben sich positiv bei der deutschen Ausgabe ausgewirkt. Weniger gilt dies für die Umschlaggestaltung; die Reproduktion der Gemäldeauschnitte aus Breughels „Gehör“ bringt die bei Aufnahmen mit künstlicher Beleuchtung häufige tortengußähnliche Gelbglasur.

Munrow gliedert sein Werk in neun Kapitel. In zwei Durchgängen, entsprechend den beiden Zeitepochen, tritt die Abfolge Holz – Keyboards – Blech – Saiteninstrumente auf. Das Kapitel „Schlaginstrumente“ umfaßt den Bestand beider Zeitabschnitte und findet sich daher als verbindendes Element in der Mitte zwischen beiden Durchgängen.

Der Stil des Autors ist lebendig und anschaulich, beinahe ein Erzählstil. Knapp und dennoch prägnant sind seine eingestreuten allgemeinen und grundsätzlichen Erwägungen, vor allem für den interessierten Laien; dies gilt für Fragen der Quellenbewertung, für Stimmungsprobleme und -systeme, Tabulaturen, Funktionsprinzipien u. a. m.

Als versierter Ensemblespieler und -leiter sowie als Sammler von Blasinstrumenten war Munrow auf diesem seinem Gebiet sicher eine Autorität. Dennoch muß ich ihm an der Stelle widersprechen, an der er das Staccato-Spiel auf dem Dudelsack für unmöglich erklärt. Zumindest in der jüngeren Zeit wird die Technik des „Playing on/off the knee“ mit Erfolg angewandt.

Die Befürchtung, der Text könnte in dem Moment, wo Munrow sein Fachgebiet verläßt und über Saiten- oder Schlaginstrumente schreibt, ungenauer werden, erweist sich als unbegründet. Lediglich bei der Drehleier, die in äußerster Konsequenz unter den Tasten- und nicht unter den Saiteninstrumenten erscheint, kennt er nicht die rhythmisierende Spielweise durch „ruckweises Drehen der Kurbel“ (M. Bröcker in Das große Lexikon der Musik, Freiburg 1979). Seltsam mutet auch die von der Übersetzung unbeanstandet übernommene These an, das bei den Lauteninstrumenten verwendete Plektron sei zwischen dem Zeige- und einem der folgenden Finger gehalten worden. Bei den zwei- und dreireihigen Harfen vermißt man Angaben über deren grifftechnische Bewältigung.

Gerade bei den Streichinstrumenten erweist sich Munrow wieder als subtiler Kenner ihrer Entwicklung und Frühgeschichte, was sich in dem bei weitem

umfangreichsten Anmerkungsteil des Renaissance-Kapitels niederschlägt (286 Fußnoten). Mit dieser gründlichen Darstellung kann er sich gegen Praetorius den Vorwurf erlauben, er sei bei den Zupfinstrumenten weniger zuverlässig als bei den anderen.

Die einfühlsame Übersetzung trifft nur an wenigen Stellen daneben, wenn sie z. B. *croce* mit „Krücke“ wiedergibt. Für den nicht ganz eindeutigen Gebrauch von „(zwei-, drei-, vier- usw.-)chörig“, der einmal die Anzahl der Saiten (oder Saitenpaare) überhaupt, ein anderes Mal die Mehrfachbespannung jedes Intervalltones in bezug auf den Lauten- oder Violenakkord meint, gibt auch der englische Text keine einheitliche Handhabe.

Ein wichtiger Einwand, der dennoch dem ganzen Werk keinen Abbruch tut, wird eingangs von Munrow selbst erhoben und voll zugegeben: daß das wichtigste Instrument dieser Zeit, die menschliche Stimme, nicht behandelt sei. Aber unter der Alternative Stimme – Instrument stellt Munrows Buch das seit langem fällige Standardwerk für den zweiten Bereich innerhalb dieser frühen Epochen dar. Das abschließende Register umfaßt im deutschen Text leider nur die Sachwörter und nicht die Namen. Auch bei dem Sachwortverzeichnis wäre es sinnvoll, sich nicht auf die Instrumentenbezeichnungen zu beschränken, sondern auch häufige Fachtermini wie ‚Kurzoktave‘ oder ‚Broken Consort‘ mit aufzunehmen. kl

## Musikinstrumente im Deutschen Museum

*Heinrich Seifers: Katalog der Blasinstrumente (des Deutschen Museums); Stand: April 1980. München: Deutsches Museum, 1980. 157 S. DIN A 5, mit zahlreichen Abbildungen*

Der vorliegende Katalog ist die zweite, erweiterte Auflage eines 108seitigen beschreibenden Kataloges von Seifers, 1976 erschienen als Heft 1 der Abhandlungen und Berichte des Deutschen Museums im 44. Jahrgang; diese Schrift war in relativ kurzer Zeit vergriffen „nicht zuletzt wohl auch deshalb, weil wir das Interesse der Fachwelt unterschätzten“, wie es in den Vorbemerkungen der 1980er Ausgabe heißt.

Dr.-Ing. Heinrich Seifers, seit Jahren bekannt durch seine „Systematik der Blasinstrumente“ (Heft 7 der Schriftenreihe „Das Musikinstrument“), legt hiermit in überarbeiteter Form einen Katalogtyp vor, dem ich die Eigenschaft „pragmatisch“ im besten Sinne des Wortes zuerkennen möchte. Seifers übernimmt und verfeinert damit eine Darstellungsform, die Dr. Josef Zimmermann aus Düren in seinem 1967 publizierten Katalog „Von Zinken, Flöten und Schalmeyen“ (Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt a. M.) anwandte.

Der Inhalt gliedert sich in 2 Seiten Vorbemerkungen, eine dreiseitige Einführung mit einer Verbreitungskarte europäischer Volksblasinstrumente, gefolgt von den

Beschreibungsabschnitten „Flöten“ (S. 12–47), „Rohrblattinstrumente“ (S. 48–97), „Trompeteninstrumente“ (S. 98–148) und „Instrumententeile und Zubehör“ (S. 149–151); den Schluß bilden ein kleines Literaturverzeichnis, ein Verzeichnis der beteiligten Instrumentenmacher und eine Tabelle der Notenbezeichnungen, Schwingungszahlen und halben Wellenlängen in cm. – 128 beschriebene Instrumente sind in Zuordnung zum jeweiligen Text abgebildet, viele Schemazeichnungen dienen der prinzipiellen Verdeutlichung. Jedes Instrument wird vorgestellt nach den Kriterien

1. Instrumentenbezeichnung
2. Wortlaut der Signatur
3. Entstehungszeit
4. Maße
5. Konstruktionsbeschreibung
6. (ggfs.) Stifter/Leihgeber.

Instrumentenkundler und Sammler könnten sich sehr zufrieden schätzen, wären die Bestände jeder größeren Instrumentensammlung so zuverlässig erschlossen. Das Deutsche Museum und Herr Dr. Seifers sind für diese in sich so abgerundete, dem praktischen Informationsnutzen zugewandte Veröffentlichung zu beglückwünschen!

Karl Ventzke

## Die Geschichte einer ungewöhnlichen Frau

*Eta Harich-Schneider: Charaktere und Katastrophen. Augenzeugenberichte einer reisenden Musikerin. Berlin, Frankfurt am Main, Wien: Ullstein Verlag, 1978. 484 S., DM 36,-*

Die heute 83jährige Landowska-Schülerin und bekannte Cembalistin der Vorkriegszeit und danach hat ihre Tagebücher geöffnet. Das Personenregister umfaßt eine Fülle von Rang und Namen, quasi als Jahrhundertparade, aus allerlei Kunst, Politik und Welt. Sie hat sie alle benotet, meist nach Nutz, und sie hat „schlechte“ Erfahrungen gemacht, und so liest sich ihre Autobiographie wie ein Dauerkampf um Anerkennung. Das wundert den Leser, hat sie doch kluge Veröffentlichungen geschrieben über Cembalo, Interpretation (Quellenkenntnis war zu ihrer Zeit, und zumal sie vom Studium her keine übliche Musikwissenschaftlerin war, nicht so allgemein; sie hatte im übrigen auch von Anfang an ein gesundes Mißtrauen gegen die Puristen) und nach dem Krieg über japanische Musik (sie lebte Jahre in Japan und hat sozusagen als zweites Bein ihrer Tätigkeit altjapanische Musik – die Sekundärliteratur mutig hinter sich lassend – an den Quellen studiert). Warum schreibt sie über diese Themen nichts Abgerundetes in diesem Buch? Kein Wort auch z. B. über die neue alte Cembalobauweise und ihre Interpreten, über sachliche Auseinandersetzungen mit ihren Kollegen etc. Statt dessen dieser endlose Klatsch über die Zustände an der Berliner Hochschule

(Gustav Scheck konnte sie gar nicht leiden; vielleicht findet er ein versöhnendes Wort), wo sie Cembaloprofessor war und wo sie es nach ihrer Quasiflucht im Krieg nach Japan wieder werden wollte, was ihr aber nicht gelungen ist. Wie überhaupt man sie vielerorts ganz gern wieder ziehen sah, schade vielleicht (der Unabhängige möge aber seinem Schöpfer danken, daß er sich in solche Irrungen und Wirrungen nicht zu verstricken braucht). Demgegenüber ist geradezu prickelnd ihre mit fast katzenhaft psychologischem Sinn geschriebene Schilderung der Situation an der deutschen Botschaft in Tokio, wo sie als Gast lebte und wo sie die dortige Öde mit Cembaloeinlagen auffrischte. Ein Lebenserlebnis für sie war auch dort ihre Liebschaft – sie beschreibt das freimütig und vielleicht auch etwas kokettierend – mit dem Meisterspion Richard Sorge.

Ich will nicht den ganzen Inhalt dieses Buches hier erzählen, die Geschichte einer talentierten und lebensvollen, aber ehrgeizigen und egozentrischen, auf jeden Fall aber ungewöhnlichen Frau, die als Musikerin heimatlos durch die Welt gereist ist, Mutter begabter Kinder, denen sie nur schwer nahekam (ihre eine Tochter, die Lyrikerin Susanne Kerckhoff, hat sich das Leben genommen; Wolfgang Harich, der DDR-Philosoph, ist ihr Stiefsohn).

Der Leser hätte ihr vieles anders gegönnt, und er versucht, sich bei der Lektüre immer wieder mit der „Heldin“ zu identifizieren, aber er hat das Gefühl, daß da noch etwas anderes ist, und daß erst die Nazis und dann die Juden und der Neid und die Mißgunst nur die halbe Wahrheit sind. Ich denke, daß ihr die Abschlusßheftung mit Großem Bundesverdienstkreuz, österreichischem Verdienstkreuz für Wissenschaft und Kunst und dem japanischen Orden der Heiligen Krone nur noch wie ein Triumph im Nebel vorkam.

Ihr Buch macht nachdenklich, weil so offenbarend.

—m—

## Kein Ersatz für Opernführer

*Horst Seeger: Opernlexikon. Wilhelmshaven: Heinrichsbofen's Verlag, 1979. 598 S. mit zahlreichen Notenbeispielen, kart., DM 35,- (geb., DM 44,-)*

Das vorliegende Opernlexikon – die westdeutsche Lizenzausgabe des mit „Redaktionsschluß: 31. März 1977“ im Henschelverlag in Berlin erschienenen Originals – wendet sich, wie diese neuentstandene Lexikonart überhaupt, an die Liebhaber der Welt der Oper, wobei die Oper der Welt unter starker Gewichtung des deutschsprachigen Raums dargestellt ist, will sagen, es waren „vor allem solche Werke und Personen aufzunehmen, die in der deutschsprachigen Opernpraxis in Geschichte und Gegenwart erschienen sind“ (S. 5). Daraus folgt, daß sich die Auswahl nicht nur am historisch Wissenswertem zu



*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

orientieren, sondern in ganz besonderem Maße das aktuelle Opernleben – nicht zu verwechseln mit dem prekären aktuellen Opernschaffen! – zu berücksichtigen hat. Opernfans sind auf dem Felde der Stars, ob diese nun singen, dirigieren oder inszenieren, und auf dem Felde der Highlights der Werke ebenso beschlagen, wie sie sich gegen die Musik und deren historische Einordnung spröde zeigen. Ein Opernlexikon muß dem Rechnung tragen, es verkaufte sich sonst nicht.

Dementsprechend ist ein solches Lexikon rascher Überalterung ausgesetzt, da ein Hauptteil seines Inhalts auf dramatis personae fixiert ist, die sich auf der Bühne wie im Leben ständig verändern. Der Rezensent hörte, wenige Tage bevor er das Lexikon zur Besprechung erhielt, in Wien Fernando Corena als Bartolo in Rossinis „Barbiere“ und war, wie das Publikum überhaupt, recht enttäuscht davon. Im Lexikon (S. 130) lautet Corenas Kurzcharakteristik: „hochgeschätzt als Baß-Buffer (bes. Dr. Bartolo).“ Den Schlüssel für diese Diskrepanz liefert das Lexikon selbst durch die Angabe „geb. 22. 12. 1916“. Insoweit erweckt der Band durchaus den Eindruck, zuverlässig zu sein.

Aus dem Lexikon verwiesen sind mit guten Gründen die Inhaltsangaben von Opern, so daß der Band als Ergänzung und nicht als Ersatz eines Opern-Führers dient. Die Hauptgruppen des Inhalts sind:

- Operntitel: hier nehmen den breitesten Raum die Orte und Daten der Erstaufführungen in den einzelnen Ländern ein – eine recht trockene und wenig-sagende Lektüre von *facta bruta*.
- Komponisten: im Vorwort wird darauf hingewiesen, daß mit diesen Artikeln ein Musiklexikon nicht ersetzt werden soll – sehr zu recht, da die Artikel so kurz gehalten sind, daß neben präzisen Angaben Vergrößerungen und Irreführungen nicht ausbleiben (z. B. wird Busoni als Klavier-, Opern- und Programmmusikkomponist vorgestellt, welch letzteres mehr als mißverständlich ist).
- Sänger, Dirigenten, Regisseure, Bühnenbildner und Librettisten: diese vom Opernfreund wohl am meisten goutierten Sparten scheinen gut recherchiert zu sein – ein hier oder dort nicht erwähntes Engagement fällt dabei nicht sehr ins Gewicht.
- Opernfiguren: hier wird im Grunde genommen nur auf die Zugehörigkeit der Personen zu den einzelnen Opern verwiesen – Näheres muß man einem Opernführer entnehmen.
- Textanfänge und Notenbeispiele: dies ist das eigentliche Eldorado der „schönen Stellen“ – auf die Situation der Handlung wird verwiesen.
- Opernbühnen: nach Meinung des Rezensenten handelt es sich um den wertvollsten Teil, auch wenn er sich etwa fragen möchte, warum Freiburg i. Br. relativ ausführlich aufgenommen ist, Karlsruhe hingegen fehlt. (Daß man über die Opernstätten der DDR und auch der osteuropäischen Länder ausführlich informiert wird, ohne daß ein zu starkes Übergewicht entstände, sollte als willkommener Vorzug und nicht als Mangel erscheinen.)
- Schließlich die Fachwörter: ihre Erklärung ist ebenso knapp wie allgemein verständlich, wobei freilich selten über das Allernötigste hinausgegangen wird.

Aus alledem gewinnt man den Eindruck, reichlich mit Fakten versorgt zu sein, mehr noch: gelegentlich von den Fakten erdrückt zu werden. Wer historische Zusammenhänge oder interpretatorische Hinweise erwartete, bleibt überwiegend im Stich gelassen. Um ein Beispiel zu geben: Die immer wiederkehrenden, insbesondere die mythologischen Opern-Stoffe (Orpheus, Circe usw.) hätten wohl eigene zusammenschauende Artikel verdient. Man sucht sie vergebens und bleibt nach wie vor auf metierfremde Taschenlexika wie das mythologische von H. Hunger angewiesen. Wenigstens ein Artikel „Faust“ ist vorhanden, der jedoch nur Titel an Titel reiht und weder Eislers Libretto noch Pousseurs „Votre Faust“ nennt. Derlei ist natürlich aus Gründen der Raumersparnis ebenso zu rechtfertigen wie aus denen der Auswahlgrundsätze. Ein Gefühl der Leere bleibt trotzdem zurück; denn die Datenbank dieses Lexikons hilft zwar dazu, über die Oper besser Bescheid zu wissen, nicht aber dazu, sie

besser zu verstehen. Insofern dürfte sich das Lexikon jedoch mit den Erwartungen der Opernliebhaber decken und somit seinen Hauptzweck erfüllen. Hervorzuheben ist die unprätentiöse Ausrichtung, die der erfahrene Lexikograph Horst Seeger dem Ganzen gegeben hat.

Albrecht Riethmüller

### Eine neue Art von Opern- bzw. Konzertführer

W. A. Mozart: *Die Entführung aus dem Serail* / Jacques Offenbach: *Hoffmanns Erzählungen* / Giacomo Puccini: *La Bohème* / Richard Strauss: *Der Rosenkavalier*. Reihe „Opern der Welt“, verfaßt und herausgegeben von Kurt Pahlen / Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive, hrsg. von Julius Burghold. 288 bis 432 S. kl. 8°, Pb., je nach Umfang DM 7,80 bis DM 9,80

Ludwig van Beethoven: *Sinfonie Nr. 6 (Pastorale)*; *Einführung und Analyse von Hubert Unverricht/Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 4, op. 98; Einführung und Analyse von Christian M. Schmidt/W. A. Mozart: Sinfonie C-dur KV 551 (Jupitersinfonie); Einführung und Analyse von Manfred Wagner. 224/240/160 S. kl. 8°, DM 8,80/10,80/8,80*

München-Mainz: *Gemeinschaftsverlag Wilhelm Goldmann/B. Schott's Söhne, 1979/1980*

Hier ist der Opern- bzw. Konzertführer für den anspruchsvollen Musikfreund (und auch der Fachmann kann ihn noch mit Gewinn benutzen): das jeweils einem einzigen Werk gewidmete Taschenbuch (zum entsprechend populären Preis). Dem Rezensenten liegen die oben erwähnten Titel vor; Einführungen zu acht weiteren Opern (Beethoven, Bizet, Mozart, Verdi, Wagner) sind erschienen. Opernbände enthalten den kompletten Originaltext (ggf. mit deutscher Übersetzung), erläutert mit Hilfe zahlreicher Musikbeispiele im Klavierauszug, Konzertbände die komplette Taschenpartitur. Dazu kommen dann ausführliche (und „spannend“ geschriebene) Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Werkes, bei Opern nochmals eine Inhaltsangabe, Biographisches über den

Komponisten, Dokumente zur Rezeption, eine mehr oder weniger ausführliche Analyse und sonstiges Wissenswerte, was zum Verständnis historischer und künstlerischer Zusammenhänge beitragen kann. Und schließlich nennt eine Discographie die wichtigsten im Laufe der Jahre erschienenen Schallplatteneinspielungen.

Alle Texte sind sorgfältig aufgearbeitet, und die äußere Aufmachung entspricht auf dem Gebiete des Taschenbuches einem hohen Standard. Es ist zu wünschen, daß dieses neue Angebot so in die Breite wirkt, wie seine Initiatoren es sich erhoffen, damit ihre Mühe sich lohnt und sie ermutigt werden, ihre Aufklärungsarbeit in größerem Umfang auch auf die Meisterwerke des 20. Jahrhunderts auszudehnen. —h

### Taschenbücher zur Musikwissenschaft

Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi – Dokumente seines Lebens und Schaffens*. Wilhelmshaven: *Heinrichshofen's Verlag, 1979*. Reihe *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, Bd. 50, 280 S. Pb DM 14,80

Vorliegendes Bändchen ist fast eine Vita des großen Venezianers in Dokumenten und Bildern (mit viel Canaletto, versteht sich). Hinzu kommen einige Notenbeispiele, über 60 Seiten Tabellen und Anhang mit Originalzitate, Bibliographie und Registern und schließlich gute 100 Seiten Text. Zusammengestellt aus dem Vivaldi-Fundus des Autors und den Ergebnissen des Kongresses 1978 in Venedig, vielleicht etwas allzu flüchtig redigiert, vermittelt es doch einen eindrucksvollen Querschnitt zum Phänomen Vivaldi. Wertvoll die ausführliche Bibliographie (ohne Quantz) und die Tabellen der Opern – ein aufschlußreiches Stück venezianischer Musikgeschichte. Das Lob für den Vorteil der knappen Übersicht schließt zwangsläufig die Klage über Zukurzgekommenes ein, wie die Echtheitsfrage des *pastor fido* oder nähere Untersuchung des immer wiederholten Primats der Flötenkonzerte op. 10 – wirklich die Erstlinge der Gattung? (Was ist mit Keiser, Buffardin? Spezialfragen für Flötisten – zugestanden). N.

Walther Siegmund-Schultze (Hrsg.): *Georg Friedrich Händel. Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert*. *Taschenbücher zur Musikwissenschaft Nr. 32*, 311 S., DM 16,80

Roland Würtz (Hrsg.): *Das Mannheimer Mozart-Buch*. *Taschenbücher zur Musikwissenschaft Nr. 47*, 308 S., DM 19,80

Wilhelmshaven: *Heinrichshofen's Verlag, 1979*

Der 32. Band dieser Taschenbuchreihe bedarf hier nur einer kurzen Ankündigung, denn dieser bietet lediglich den Nachdruck von Band 727 aus Reclams Universalbibliothek an, der 1977 in Leipzig zum Preise von nur 2,50 Mark erschienen ist! Es sind darin die ersten

#### NOTEN

#### für sämtliche Musikinstrumente

Gesang, Chor, Partituren,  
Musikbücher, Faksimiles, Bilder,  
Pop, Folklore, Jazz

### STEINWAY - HAUS

Colonnaden 29 · 2000 Hamburg 36

Musikalienabteilung-Versand

Telefon (0 40) 34 91 72 40

Nach Geschäftsschluß Anrufbeantworter.

**Bitte fordern Sie Kataloge an**

Ein repräsentativer Geschenkband

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 mühevollte 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

Händel-Biographien von Johann Mattheson (1740) bis Joh. Gottfried Herder (1802) im Originaltext enthalten.

Der 47. Band fügt sich ein in die Serie der lokalgeschichtlich-topographischen Publikationen aus jenen Hauptorten, in denen Mozart sich aufgehalten hat. So haben die Städte Augsburg, Salzburg, Wien bereits detailliert herauszustellen gesucht, wie bedeutsam diese Lokalitäten für Mozarts Leben und Werk gewesen sind. Dies unternimmt nun auch ein Team von 14 Forschern für den Raum Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg. Beschrieben werden – soweit wie derzeit noch möglich – sämtliche Wohn- und Wirkungsstätten des Komponisten, sein Freundeskreis u. a. Besonders bemerkenswert ist die Erschließung neuen ikonographischen Materials in Gestalt von Schattenrissen, eine Würdigung des Mannheimer Musikverlegers Karl Ferdinand Heckel und eine inhaltreiche Darstellung der Erstaufführungen von Mozarts Bühnenwerken im dortigen Nationaltheater. Dieser Beitrag bringt einige neue Details zur Darbietungspraxis des berühmten Dalberg-Iffland-Ensembles.

Walter Salmen

Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik. Kassel und München: Bärenreiter/dtv, 1978. 152 S., DM 6,80*

Ein wichtiges Buch, das aber im Rahmen von TIBIA nur kurz besprochen werden kann. Wenn ich im

Nachhinein an die Lektüre denke, fallen mir immer wieder romantische Zitate ein von Tiecks „wunderlicher Musik, die der Himmel heute dichtet“ über Wackenroders „kommt gleich hinter der Theologie“ zu Nietzsches „Führerin in eine neue Schauwelt“.

Dahlhaus zeichnet äußerst subtil die Geschichte dieser historisch so bemerkenswerten Musikvorstellung der deutschen Romantik, die durchweg uns heute noch in Fleisch und Blut liegt, aber mit deren Maßstab die meisten das Absolute in der modernen Musik nicht mehr nachvollziehen können. Dahlhaus ist Historiker, der sein eigenes Verhältnis zur Musik auch nicht andeutungsweise durchschimmern läßt, was der Leser aber eigentlich erwartet.

Hierzu verweise ich auch auf seine etwas hilflose Besprechung zu Stockhausens Texten (Dumont-Dokumente Band 4: Karlheinz Stockhausen, Texte zur Musik 1970–1977) in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 27. 1. 79 mit der Überschrift „Man muß ihm glauben oder

Verkaufe umständehalber

### Renaissance-Blockflöten

(Sopran, Alt, Tenor)

B. Junghänel, neuwertig, VB 1500,- DM

Anfragen an: **Marita Schaar**,  
Lothringer Straße 20, 5000 Köln 1

man muß es lassen“. Immerhin ist doch Stockhausen („intuitive Musik“, „tönende Metaphysik“) historisch konsequent auch ein Stück absoluter Musik, oder? -m-

*Dirk Jacob Hamoen: Blaas- en Snaarinstrumenten van de Renaissance. Naamgeving in de muziektheorie van 1487-1620. (Scripta Musicologica Ultrajectina, VI). Utrecht: Instituut voor Muziekwetenschap in samenwerking met de Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk, 1976. Maschinenschrift, vervielfältigt, 71 Seiten*

Diese Arbeit stellt kreuz und quer tabellarisch die Namen der Blas- und Saiteninstrumente zusammen, die in den Traktaten von Tinctoris (1487) bis Praetorius (1620) vorkommen. Eine sehr praktikable Übersicht!

-m-

### Möglichkeiten und Grenzen programmierter Lernprozesse

*Jean-Pierre Mialaret: Apprentissage Musical et Enseignement Programmé (Monographies Françaises de Psychologie, Vo. 47). Paris: Editions du CNRS (15, Quai Anatole France), 1979. 104 S. gr. 8°*

Die Studie beschäftigt sich generell mit der Frage von Programmierbarkeit musikalischer sowie gleichzeitig instrumentaltechnischer Lernprozesse, speziell der Adaption einer Sequenz von Griffen, zugehörigen Tonbezeichnungen und sukzessiver rhythmischer Gliederung. Die Möglichkeiten der Programmierbarkeit werden durch Versuchsreihen bestätigt, indirekt aber auch das aus unserer Sicht Nachteilige: Blockflöte als mißbrauchtes Vehikel in einem Bereich, der dem Solfège traditionell französischer Prägung angehört, ohne instrumentenspezifische Besonderheiten zu berücksichtigen (abgesehen davon, daß Solfège und Instrument eigentlich schon divergierende Positionen darstellen). Aus der Sicht des Lernpsychologen ist das wohl auch nicht nötig. Hier zeigt die Arbeit interessante Details wissenschaftlicher Methodik. Für die Seele des Instruments bleibt zu fürchten.

N.

### Wichtiges Reprint

*Cornelis J. Nederveen: Acoustical Aspects of Woodwind Instruments. Buren-NL: Uitgeverij Frits Knuf, 1978. 108 S. 21 x 21 cm, Pb. m. zahlr. Abb. u. Diagrammen*

Das vorliegende Buch, das in einer Erstauflage 1969 erschien und in einem Reprint 1978, behandelt die akustischen Probleme der Stimmung von Holzblasinstrumenten. Es versucht die der Intonation zugrunde liegenden physikalischen Vorgänge soweit zu klären, daß sie mathematisch zu fassen sind und in einem Berechnungsmodell dargestellt werden können. Für die intonationsmäßigen Zusammenhänge stellt der Verfasser die

Bestimmung der Frequenzen der Holzblasinstrumente aufgrund ihrer baulichen Charakteristik in den Vordergrund. Dabei berücksichtigt er ihre Abhängigkeit von den mechanischen Eigenschaften der Anregungsmechanismen und den Einfluß von Lage und Größe der Lochöffnungen. Ausdrücklich weist der Autor darauf hin, daß sein Versuch, die intonationsmäßigen Zusammenhänge zwischen den Abmessungen der Instrumente mathematisch zu erfassen, nicht die alleinige Grundlage für den Entwurf neuer Modelle darstellt. Klangqualität und Leichtigkeit der Ansprache sind weitere wichtige Komponenten, die eine intendierte Intonation beeinflussen, die aber in der Berechnungsweise des Verfassers nicht enthalten sind.

Bedenkt man, daß sich die heute gebräuchlichen Holzblasinstrumente weitgehend empirisch und an bewährten Modellen orientiert entwickelt haben, so ist der Versuch des Autors nicht nur reizvoll, etwa bei der Planung neuer Instrumente, sondern er kann auch als gelungen betrachtet werden.

Bekanntlich sind konstruktive Einzelheiten bezüglich der Intonation (nicht nur) der Holzblasinstrumente schwierig mathematisch zu fassen und zu berechnen. Bereits im 19. Jahrhundert hatte der bekannte Flötenbauer Th. Boehm versucht, Lage und Größe der Seitenlöcher mathematisch zu bestimmen. Inzwischen existiert nun eine Fülle veröffentlichter Schriften zu diesem Thema. Der Autor nennt daher auch in seinem Literaturverzeichnis 120 Arbeiten. Zugleich weist er in der systematischen Anlage seiner Untersuchung einen großen Eigenanteil nach. Zwar ist die vorbildlich formulierte mathematische Darstellung nur für den mathematisch Geschulten sicher zu lesen, jedoch sind die mit Hilfe des Berechnungsverfahrens erzielten Ergebnisse auch für den Nicht-Mathematiker leicht zu erfassen. Überdies bezieht der umfangreiche Eigenanteil des Verfassers neben den „klassischen“ Holzblasinstrumenten Flöte, Klarinette, Oboe und Fagott auch die Saxophone in die Untersuchungen ein. Dieser Sachverhalt ist bei nachfolgenden Publikationen berücksichtigt worden; beispielsweise bei dem Buch „Die Saxophone“ von Ventzke, Raumberger und Hilkenbach (im Verlag Das Musikinstrument in Frankfurt a. M. 1979 erschienen).

Der Hauptteil der Untersuchungen beginnt zunächst mit einer eingehenden Erörterung der unterschiedlichen Anregungsarten bei den verschiedenen Holzblasinstrumenten. Dabei werden nicht nur die frequenzbeeinflussenden Eigenschaften, sondern auch die Energieverhältnisse diskutiert. Ausgehend von den baulichen Merkmalen der Instrumente erläutert der Verfasser dann die Verhältnisse an glatten zylindrischen und konischen Röhren. Die mathematische Darstellung beginnt dabei bei den Resonanzbedingungen eines einfachen Masse-Feder-Systems. Schließlich erfolgt eine Diskussion über

zusammengesetzte Resonatoren, bei denen Querschnittsprünge und axiale Krümmungen wesentliche Aspekte bilden und zugleich den Seitenlöchern besondere Aufmerksamkeit gewidmet ist. Im letzten Kapitel kommt der Autor zu beachtlich guten Übereinstimmungen zwischen den geblasenen und berechneten Frequenzwerten.

Rolf-Dieter Weyer

## Neueingänge

*Gerassimos Avgerinos*: Musiker-Jargon. Ein vergnüglicher Sprachführer. Mainz: (Goldmann-)Schott, 1980

*Joseph MacDonald*: A Compleat Theory of the Scots Highland Bagpipe. Reprint, East Ardsley, Wakefield, Yorkshire, England: S. R. Publishers, 1978

*Ingrid Fritsch*: Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule. Musik für Shakuhachi zwischen Tradition und Moderne Japans. Kassel: Bärenreiter, 1979

*Honegger-Massenkeil* (Hrsg.): Das Große Lexikon der Musik. Band III: Elsbeth – Haitink. Freiburg-Basel-Wien: Herder, 1980

*Eckart Klessmann*: Telemann in Hamburg, 1721–1767. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1980

*Andreas Liess*: Orff – Idee und Werk. Mainz: (Goldmann-)Schott, 1980

*Friedemann Otterbach*: Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1980

*Seumas MacNeill* (Hrsg.): The Bagpipe Works of Donald MacPhee. Reprint, East Ardsley, Wakefield, Yorkshire, England: S. R. Publishers, 1978

*William Ross*: Collection of Pipe Music. Reprint, w. o., 1976

*Cecil J. Sharp*: The Sword Dances of Northern England. Reprint, w. o., 1977

*Thomas G. Stevenson* (Hrsg.): Choice Old Scottish Ballads. Reprint, w. o., 1976

*Sabine Žak*: Musik als „Ehr und Zier“ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell. Neuss: Verlag Dr. Paffgen, 1979 (Ausl. Bärenreiter, Kassel)

---

## NOTEN

---

### Nova Music

*Godfrey Finger*: Sonata in c-moll, op. 3 Nr. 2, für Altblockflöte und bc., hrsg. von Arthur Marshall. N. M. 105, DM 9,-

*Arcangelo Corelli*: Triosonate in d-moll, nach dem Concerto grosso in c, op. 6 Nr. 3, für 2 Altblockflöten und bc. bearbeitet von J. C. Schickhardt, hrsg. von David Lasocki. N. M. 102, DM 10,-

*Johann Christian Schickhardt*: Variationen über La Folia, op. 6 Nr. 6, für 2 Altblockflöten und bc., hrsg. von David Lasocki. N. M. 107, DM 10,-

Verlag Nova Music, London

In London hat sich ein neuer Verlag aufgetan, dessen Programm fast ausschließlich auf Block- und Querflötenmusik ausgerichtet zu sein scheint und dies vorzugsweise auf dem Gebiet alter und vorklassischer Musik.

Uns liegen drei Titel vor (s. o.), die sich durch sauberes Stichbild mit guter Verteilung und vernünftiger Größe in handlichem Format empfehlen. Die bei braunem Druck auf gelbgetöntem Papier im braunen Deckel etwas extravagante Aufmachung mag zwar durch ihren Ton-in-Ton-Charakter ästhetisch ansprechen, ist jedoch kein Beitrag zur Lesbarkeit insbesondere ausführlicher Vorworte auf dem Innendeckel.

Lasocki, Spezialist für Schickhardt, hat aus dem umfanglichen Œuvre zwei Triosonaten ausgewählt, deren eine die „Harmlosigkeit“ der Zeit Bearbeitungen gegenüber beweist, die Corellis Werk zum Concerto piccolo diminuieren, und sich so als Vorläufer der großen

klassischen Sinfonie für Klaviertrio ausweist. Insofern ist es konsequent, wenn der Herausgeber den noch fehlenden dritten Satz des zugrundeliegenden Concerto grosso in der Manier des Bearbeiters eingefügt hat.

Mit der Folia ist eine Version veröffentlicht, die berechtigtes Interesse verdient. Auch wenn der Vergleich mit Corelli oder den anonymen Divisions zum *Faronels Ground* zwangsläufig gleiche bis ähnliche Variationsmuster erkennen läßt und Schickhardt in den letzten seiner neun Variationen deutliche Verbeugungen vor dem doch weit bedeutenderen Corelli macht, so ist genug Eigenständiges da, erhöht durch den Reiz des Wechselspiels der Flöten (hier übrigens in d-moll). D.

### Nochmals musikalisches Alphabet

*Johann Christian Schickhardt*: Drei Sonaten aus „L'Alphabet de la musique“ für Altblockflöte und bc., hrsg. von Richard Erig. Musikverlag zum Pelikan, Zürich. Ed. Nr. 866, DM 26,-

Außer bereits besprochenen Gesamtausgaben von Schickhardts „Musikalischem Alphabet“ hat Richard Erig eine Auswahl publiziert, deren Vorwort einiges vorwegnimmt, was nachher Brüggens und Bergmanns (Zen-On) ausführlicher wiederholen: Fragen der Stimmung und des Gesamtaufbaus. Während Brüggens die Trillertabelle von Hotteterre mit Ergänzungen für „temperierte“ Flöten beilegt, macht Erig auf die Tabelle von Stanesby (abgedruckt im Galpin Society Journal XV,

## ORIGINALMUSIK FÜR BLOCKFLÖTEN



Hermann Regner

**8 Miniaturen für Blockflöte** (Sopran oder Alt/I Spieler) und Orff-Instrumente, OFB 146, DM 6,-

Girolamo Frescobaldi

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

Dario Castello

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

Johann Christoph Petz

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

Claude Gervaise

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

Herausgegeben von James Staley

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



## IL FLAUTO TRAVERSO

### Ausgaben für Flöte und Klavier (B.c.)

Harald Genzmer

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

Kurt Hessenberg

**Sonate in B, op. 38.** FTR 109, DM 15,-

Giovanni Platti

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

Theobald Boehm

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

Lois Drouet

**25 Etüden für Flöte**

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

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

## IL FLAUTO TRAVERSO



1972) aufmerksam, die seines Wissens als einzige alle enharmonischen Töne enthält. Der Hinweis ist sehr beachtenswert! – Die Auswahl richtet sich im übrigen wieder an die Blockflötenspieler (der Originaltitel nennt die Querflöte zuerst), vornehmlich Liebhaber, denen in d- und g-moll sowie Es-dur alles fertig vorgelegt wird. Selbstverständlich werden auch die Incipits mit den Alternativen angeboten. D.

### Venezianische Musik um 1600

*Davio Castello: Sonata prima a soprano solo. OFB 141*  
*Girolamo Frescobaldi: Canzona (II) per canto solo, für Sopranblockflöte und Gitarre eingerichtet von Konrad Ragossnig. OFB 140*

*Claude Gervaise: Melodie-Suite, für Blockflöten-Quartett oder andere Melodieinstrumente hrsg. von James Staley. ED 6816*

Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

Die beiden Titel mit Gitarre sind dem Sammelheft *Venezianische Musik um 1600* (Linde) entnommen und werden hier in einer tadelfreien Einrichtung des Continuo für Gitarre geboten, die dieser hervorragenden Musik hoffentlich weitere Anhänger gewinnen hilft.

Die Tanzsuite ist eine vom Herausgeber getroffene Auswahl von acht Nummern aus dem dritten Buch der *Danceries* von Attaignant. Die Ausgabe eignet sich auch für historische Blasinstrumente, gerade auch gemischte Besetzung, wobei die den einzelnen Tänzen vorgeschaltete Übersicht über den Stimmumfang eine gute Hilfe für die Instrumentenwahl gibt. Eine stilgemäß eingerichtete Rhythmusstimme ergänzt die Partitur für den sinnvollen Einsatz von Schlaginstrumenten. D.

### Methodisches

*Robert Hériché: L'ABC de la Flûte. Verlag Gérard Billaudot, Paris. G 2850 B*

*Charles Delusse: 12 Caprices für Flöte solo, hrsg. von David Lasocki. Verlag Nova Music, London. N. M. 111*

Hériché beginnt seine „Methode für Anfänger“ mit ein paar knappen, klaren, präzisen Sätzen, die den Anfänger sehr gut und so weit über alles informieren, daß der nächste Schritt das Spiel einzelner Töne nach Noten sein kann (Beginn g bis c der ersten Oktave). Trotzdem wird auf jeden Fall mit der Anleitung des Lehrers gerechnet, sehr schnell der Tonraum d'-h''' erreicht (nach 9 Seiten), woran sich Metrik, Vorschläge etc. anschließen. Der Rest der insgesamt nur 40 Seiten ist Leitern und Übungen in etwa einem Dutzend der gebräuchlichen Tonarten bis zu vier Vorzeichen gewidmet, als Beigabe jeweils eine „Récréation“. Da muß dem Lehrer schon noch einiges einfallen.

Auch die Capricen stammen aus einer Schule, allerdings von 1761. Nach Delusses eigenen Worten sollen sie

Ansatz und Finger üben, in den Endpassagen können sie auch als Konzertkadenzen dienen, wofür die entsprechenden Baßtöne sogar angegeben werden. Inhaltlich überwiegt vollkommen der Etüdencharakter, was ja einer Seite der *Caprice* durchaus entspricht, hier nicht einmal von der gefälligen Seite. Das Studium der Schlußpassagen kann aber wertvolle Anregungen für Kadenzen zu zeitgenössischer Literatur vermitteln. D.

### Unerschöpflicher Bach

*Johann Sebastian Bach: Repertoire der Flötenpartien aus dem Kantaten- und Oratorienwerk. Band I: Kantaten BWV 8–102, Matthäus-Passion, Oster-Oratorium, hrsg. von Werner Richter. Edition Peters Nr. EP 8203a, DM 25,-*

*Frans Vester (Hrsg.): Die obligate Flöte in den Kantaten J. S. Bachs. Universal Edition, Wien. UE Nr. 15372, DM 17,-*

Ein Vergleich der beiden einander ähnlichen Editionen drängt sich auf. Ein wesentlicher Unterschied besteht zunächst im Umfang. Richter bietet (zusammen mit dem 2. Band seiner Edition – vgl. TIBIA 1/79, S. 266) sozusagen *alles* für Flöte aus Bachs Kantaten, Oratorien und Messen, während Vester sich mit einer *Auswahl* von 25 jeweils kompletten Obligat- (bzw. konzertierenden) Partien nur aus den Kantaten begnügt. Positiv bei Vester ist ein Inhaltsverzeichnis; Richter gibt nur eine Gesamtübersicht der Flötenbesetzung in Bachs Vokalwerken auf den letzten beiden Seiten und ohne Angabe von Seitenzahlen. Man muß eben etwas blättern und suchen. Ferner positiv bei Vester: Gute Wendestellen durch engeren Druck und ein ausführliches Vorwort mit vielen grundsätzlichen Ratschlägen besonders zur Artikulation und mit sehr nützlichen Literaturhinweisen für Interpreten von Barockmusik im allgemeinen und für Flötisten im besonderen. Auch *sieht* man bei Vester, wann die Singstimme gleichzeitig beschäftigt ist.

Natürlich hat auch die Richter-Edition ihre Vorzüge. So stehen an jedem Zeilenbeginn Taktziffern; darauf hat Vester ganz verzichtet. Richter unterlegt den Text der Singstimme im Vorspiel der Flötenstimme; dadurch wird der innige Zusammenhang zwischen Text und Melodie viel sinnfälliger als nur durch den Titel. Hier kann Vester der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß ihm der Textbezug offenbar nicht besonders wichtig erscheint. Häufig gibt er nur die lakonische Überschrift „Arie Nr. X aus Kantate Y“, obwohl genügend Platz für den Anfang des Arientextes und die Bezeichnung der Solostimme (z. B. „... für Sopran“) vorhanden wäre, welche letztere ebenfalls fehlt. Ferner gibt Richter häufig dezente Phrasierungshilfen durch kleine Vertikalstriche, die sich aus dem Studium der Partitur ergäben, wenn der Spieler sie vor sich hätte, und ein besseres Verständnis des

Gespielten wird erleichtert durch Fußnoten: z. B. bei Kantate 8 „Lautmalerische Imitation eines Totenglöckchens“, oder bei Kantate 79 „Die Originalpartitur schreibt Oboe, die Originalstimmen schreiben Flauto traverso vor“.

Die „Liste“ der Differenzen, Vorzüge und Nachteile beider Ausgaben ließe sich gut und gern noch um einige Punkte fortsetzen, doch sollte das einer detaillierteren Betrachtung überlassen bleiben. Zusammenfassend: Wer sich die Richter-Edition finanziell leisten kann, der erwirbt umfassendes Studienmaterial zum Thema. Wer aber sparen muß und doch nicht nur auf Bibliotheken angewiesen sein möchte, der findet in der Vester-Auswahl die heiklen Arienbegleitpartien aus dem Kantatenwerk in einer knappen, aber sauberen Fassung.

Hartmut Strebelt

### Bach im Urtext

*Johann Sebastian Bach: Sonaten für Flöte und Klavier (Cembalo), hrsg. und mit Generalbaßaussetzung versehen von Hans Eppstein. G. Henle Verlag, München. Heft I (Urtext), DM 19,-*

Der Herausgeber Hans Eppstein hat bereits 1966 und 1972 (Bach-Jahrbuch) viel beachtete Studien über Bachs Flötensonaten veröffentlicht, die zur Typologie und

Entstehungsgeschichte der hier vorgelegten authentischen vier Sonaten Wichtiges enthalten. Das Vorwort der Ausgabe beschränkt sich bedauerlicherweise auf zu wenige Sätze und den Hinweis auf die beiden Studien, was das Lesen dieser Arbeiten dann doch unumgänglich erscheinen läßt (zu Recht). Divergenzen zum kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe gibt es entscheidend nur in der Datierung der E-dur-Sonate, die Eppstein für ein Werk der Zeit nach 1740 und, da dem Kämmerer Fredersdorf übergeben, Friedrich II. zugeordnet hält. Triosonaten als Vorgänger der Versionen mit obligatem Cembalo (h-moll, A-dur) hat auch Schmitz bereits in seinem kritischen Bericht mit dem Abdruck einer Alternativfassung des *Largo e dolce* in a-moll deutlich belegt.

Eine Urtext-Ausgabe, die viele Vorgänger hat, kann naturgemäß kaum Neues bringen. So folgt auch diese den Hauptquellen zur Neuen Bach-Ausgabe, ist jedoch strenger und weit sparsamer im Ergänzen von Artikulationen z. B. an Analogiestellen, wo sie der Praktiker mit Sicherheit spätestens im Spiel ergänzen wird. Für das *Vivace* in A-dur wird eine doppelte Lösung angeboten: neun bacheigene Takte oder eine verkürzte Nachkomposition („vom Verlag“) von 17 zusätzlichen Takten (Bärenreiter bringt etwa doppelt so viel). Die Generalbaßaussetzung, vom Herausgeber (allzu) bescheiden „ein

### 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



beliebig veränderbares Minimum“ genannt, zeichnet sich durch Fantasie, Musikalität, wenn nötig auch Sparsamkeit und Vermeiden von Akkordreihungen sehr vorteilhaft aus. D.

### Angenehm leichte Kost

*Johann Baptist Vanhal: Sonate Nr. 2, G-dur, für Flöte und Klavier. Verlag Panton, Prag; Ausl. in der Bundesrepublik: Bärenreiter Verlag, Kassel. Ed. Nr. AP 1681*

Der tschechische Name schreibt sich Jan Kritel Vaňhal. Vanhal lebte von 1739 bis 1813 und war einer der bedeutendsten Musik-Emigranten des 18. Jahrhunderts. Nach Studien bei Dittersdorf in Wien und einem zweijährigen Italienaufenthalt (Begegnung mit Gluck und Gaßmann) war er von 1763 bis zu seinem Tode in Wien ansässig. Er war der erste freischaffende Künstler, der nur vom Ertrag seiner Kompositionen und vom Unterrichten als Klavierpädagoge lebte.

Die kleine dreisätzigte Sonate erinnert in Art und Stil stark an Kompositionen des Londoner oder des Bückeburger Bach. Die Flötenstimme ist leicht, die Klavierstimme reicht bis mittelschwer – beides Gründe für die Aufnahme in die Reihe „Edition Jeunesses Musicales“. Eingängige Melodik und lockere Satzweise machen die Sonate zu angenehm leichter Kost. Einige Oktav-Parallelführungen zwischen Flöte und rechter Hand im Klavierpart setzen beim Flötisten einige Intonationssicherheit voraus. Diese sehr gefällige, durchsichtige Musik kann durchaus über den Mangel an originaler Flötenmusik von Haydn und Mozart etwas hinwegtrösten.

Die von Miloslaw Klement besorgte Ausgabe erscheint sauber, wenn auch Quellenangabe und Revisionsbericht fehlen. Harmut Strebelt

### Aus Alt-Berlin

*Johann Joachim Quantz: Konzert für Flöte, Streicher und bc., hrsg. von Horst Augsbach. Verlag C. F. Peters, Frankfurt a. M.; EP 9698, P DM 28,-/EP 9699, KA (Burmeister) DM 24,-*

*Carl Philipp Emanuel Bach: Trio-sonate G-dur, Wq 144, für Flöte, Violine und bc., hrsg. von Kurt Walthert. Musikverlag W. Zimmermann, Frankfurt a. M.; ZM 2103*

Von Quantz, dessen rund 300 Flötenkonzerte nicht etwa eine Sage, sondern Realität sind (bis auf die Verluste durch den letzten Krieg), weiß man hinsichtlich seiner Kompositionen noch viel zu wenig. Umso mehr muß jede Neuauflage dankbar registriert werden, die dazu helfen kann, ein noch recht unbekanntes Bild weiter zu verdeutlichen. Das vorliegende Konzert ist 1769, also sehr spät komponiert worden. Zwischen diesem und dem seit langem allgemein bekannten Konzert in gleicher

Tonart dürften mehr als dreißig Jahre liegen. An der dreisätzigen Form hat sich nichts geändert, vielmehr ist die Ausdehnung der Sätze sogar fast dieselbe. Doch die Ausführung gerade des ersten Allegros ist bestimmter, charakteristischer, ausdrucksvoller in der Gebärde, der Schlußsatz ist virtuoser im Passagenwerk, und dem langsamen Satz ist ein obligates Fagott beigegeben, welches die Flöte gelegentlich imitiert, meist zu ihr parallel geführt ist (in Terzen bzw. Sexten), was in den teilweise nur vom Baß begleiteten Soli zu klanglich aparten Triopartien führt. Zusammen mit dem ein Jahr früher veröffentlichten Konzert in g-moll macht diese Ausgabe lüstern auf mehr.

Das Trio Bachs entstand eigentlich schon 1731 in Leipzig, also vor der Zeit am Potsdamer Hof. Als einziges einer Serie von fünf Trios aus demselben Jahr, die 1747 in Berlin eine überarbeitete Form fanden und als deren schönstes wohl das in h-moll gelten darf, stellt es den langsamen Satz an den Anfang. (Die Folge langsam – schnell – schneller war anscheinend im Berliner Kreis der Zeit geschätzt und gebraucht.) Dem von einer absteigenden chromatischen Linie bestimmten und satztechnisch sehr „gearbeiteten“ Adagio folgen Allegro und Presto, weniger gewichtig auch vom Baß her, dessen Aussetzung teilweise von Zurückhaltung gekennzeichnet ist. D.

### Mozarts „Wiener Sonatinen“

*Wolfgang Amadeus Mozart: Fünf Stücke für 3 Flöten, hrsg. von F. Vester. Universal Edition London, 16157*

Arrangements waren in früheren Zeiten ein gängiger Bestandteil der geübten Musikpraxis, sicher auch nicht immer zum Vorteil der Kompositionen. Im Hinblick auf die vorliegenden Stücke sei der Herausgeber zitiert: „Sie sind gewiß weniger fragwürdig als viele der heutigen Arrangements, und im allgemeinen war auch ihre musikalische Qualität besser.“

## MUSIKHAUS FINGER-HAASE

VERKAUF + VERSAND · vorm. F. UPMANN

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



Versand von  
Blockflöten, Noten und  
Orffinstrumenten

Große Auswahl –  
schnelle Lieferung

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

Das bunt gewürfelte und nicht völlig aufgeklärte Schicksal der Divertimenti für Bassethörner (KV 439b), deren zweites die Grundlage dieser Flötenfassung von 1806 bildet, hat bekanntlich zu Grotesken geführt, so zu den „Wiener Sonatinen für Blockflöte und Klavier“. Hier jedoch bietet sich Organisches. Das Largetto des fünften Satzes stammt übrigens aus den *XII petites pièces* für Klavier, zuerst vor 1800 in Leipzig verlegt (s. Köchel, Anh. B, Sammeldrucke). D.

#### Für Fans

Franz und Karl Doppler: *Rigoletto-Fantasie*, op. 38.

*Duo concertant für 2 Flöten und Klavier*, hrsg. von  
András Adorján. Ed. Nr. G 2331 B

Franz Doppler: *Chanson d'amour*, op. 20, für Flöte  
und Klavier, hrsg. von Jean-Pierre Rampal. Ed. Nr.  
G 2163 B

Verlag G. Billaudot, Paris (Bundesrepublik: Großsorti-  
ment Zimmerhansl, München)

Da sind sie wieder – die virtuoson Flötenbrüder! Diesmal mit einer Rigoletto-Fantasie. Für zwei Flöten (mit Klavier, dessen Funktion aber nicht viel mehr als das Rum-ta-ta in der Dorfmusik ist) gibt es die meines Wissens nur einmal. Besonders aus den sextgängigen originalen Flötenstimmen der E-dur-Arie entwickeln die Gebrüder kapriziöse Variationen, die beiden Bläsern Erfolg sichern.

Die Introdution zum Liebeslied posiert wie ein gespreizter Pfau, dessen Radschlagerei sich in virtuoson Variationen des Chansons fortsetzt. Herrlicher Flötenzirkus! N.

#### Ein Echo ihrer Lieder . . .

Virgilio Mortari: *Roana*, per flauto solo. Verlag Carisch,  
Milano; Ausl. in der Bundesrepublik: Bärenreiter Verlag,  
Kassel. Ed. Nr. 21999, DM 6,-

Eine kurze Information zur Person des Komponisten: Geboren 1902 bei Mailand, Studium in Mailand, dann Kompositionslehrer in Venedig und Rom, 1955 bis 1959 Soprointendente des Teatro La Fenice in Venedig, seit 1963 Vizepräsident der Accademia di S. Cecilia in Rom. Seine Kompositionen waren zunächst vom Stil seines Lehrers Pizzetti beeinflusst, später gewinnen sie mehr volkstümliche Züge.

„Roana“ fungierte als Pflichtstück für den ersten internationalen Flötenwettbewerb der Musiktage Villa Cordellina-Lombardi Montecchio Maggiore 1977. Der Titel ist vermutlich ein Eigenname, vielleicht ein weiblicher Vorname. Der Phantasie von Spieler und Hörer sind keine Grenzen gesetzt . . . Stilistisch kann man das Stück nicht in nur eine „Schublade“ einordnen: es ist spätromantisch, impressionistisch, gemäßigt modern . . .

## J. S. Bachs Flötensonate A-dur erstmal nach dem Autograph revidiert

Die Originalhandschrift von Johann Sebastian Bachs Sonate A-dur für Flöte und obligates Cembalo BWV 1032 galt nach dem Zweiten Weltkrieg lange Zeit als verschollen und konnte bei der Edition des Werkes im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe nicht benutzt werden. Seit 1977 befindet sie sich wieder in Berlin und wird in der Deutschen Staatsbibliothek aufbewahrt. Anlässlich der kürzlich erschienenen Neuauflage der von Hans-Peter Schmitz besorgten Einzelausgabe der vier Bach'schen Flötensonaten nach dem kritisch revidierten Text der Neuen Bach-Ausgabe konnte das Autograph zum ersten Mal bei einer Nachkriegs-Ausgabe für die Praxis herangezogen werden. Die Revision nahm Alfred Dürr vor. Damit kommt dieser Ausgabe von BWV 1032 nunmehr der Rang einer authentischen Edition zu.

Zwei Sonaten (e-moll BWV 1034, E-dur BWV 1035) für Flöte und Basso continuo / Zwei Sonaten (h-moll BWV 1030, A-dur BWV 1032) für Flöte und obligates Cembalo. Herausgegeben von Hans-Peter Schmitz (Reihe „Flötenmusik“).  
BA 4402. DM 18.-



## Bärenreiter

Das ca. 4'40" dauernde Solo beginnt mit einer sechstaktigen Einleitung, die mit virtuos emporstürmender Geste die Aufmerksamkeit des Zuhörers herausfordert. Darauf folgt eine einfache Moll-Melodie. Eine Fußnote (in italienischer Sprache) meldet: „Man sagt, daß die Cimbern in grauer Vorzeit, als sie die Hochebene der sieben Hügel bewohnten, ein Echo ihrer Lieder hinterließen wie das hier zitierte“. Diese etwas melancholische Weise wird im folgenden noch viermal gebracht, dazwischen erscheinen rasch wechselnde poetische Stimmungsbilder: *appassionato*, *grazioso*, *allegro* – stellenweise durchaus virtuos, am Ende aber wieder besinnlich-lyrisch mit der Andeutung der „picardischen“ Durterz im *lentissimo*-Schluß.

Die herkömmliche Notation ist erfreulich genau. Präzise Metronomangaben erleichtern die Erarbeitung. Das dem bekannten Flötisten Arrigo Tassinari gewidmete Stück ist sehr flötenmäßig geschrieben und wird bei einem „normalen“ Konzertpublikum, das mehr emotional als formal hört und keine „moderne“ Musik erwartet, seinen Eindruck nicht verfehlen, vorausgesetzt, daß es lebendig, farbig, temperamentvoll und wohlklingend gespielt wird.

Hartmut Strebelt

## Nordmährische Folklore

*Leoš Janáček: Marsch der Blaukehlchen, für Piccoloflöte und Klavier. Editio Supraphon, Prag; Ausl. in der Bundesrepublik: Bärenreiter Verlag, Kassel. Ed. Nr. AP 1947, DM 6,-*

Eine sehr gewissenhafte Ausgabe des amüsanten Zweiminutenstückchens! Der Untertitel „Kritische Ausgabe“, das ausführliche Vorwort, Literaturangaben und Revisionsbericht zeigen deutlich die Ehrfurcht vor der musikalischen Hinterlassenschaft des großen, vorwiegend als Opernkomponist bekannt gewordenen Tschechen Janáček (1854–1928) selbst bei einem so kurzen Stück. Die Flötenstimme ist nur mit „Flauto“ bezeichnet, woraus man wohl schließen kann, daß nicht unbedingt eine Piccoloflöte verwendet werden muß. Allerdings dürfte der marschmäßige Charakter der preußischen Militärmusik, die den zwölfjährigen Janáček so beeindruckt hatte, auf dem Piccolo besser zur Geltung kommen. Aber auch bei einer Wiedergabe auf der „Großen Flöte“ bleibt der Reiz dieser kleinen Milieuskizze erhalten.

Eine spätere Notiz des Komponisten charakterisiert die Stimmung mit folgenden Worten: „Der Altbrünner Klosterplatz füllte sich in den Ferien des Jahres 1866 mit dem Grau und Rot der preußischen Soldaten. Die Blechtrommeln wirbelten, und über ihnen kreischten die hohen Piccoloflöten. Eine reißennde Musik! Noch heute liegt und braust sie mir in den Ohren. Ich zwölfjähriger Junge verfolgte mit weit aufgerissenen Augen das wilde

Getümmel der preußischen Heere in der Bäckergasse . . .“ Soviel zum Motiv für das Stück.

Zum Titel gibt das Motto eine Erklärung: „Es jauchzen hell die Sängerbuben aus dem Klosterbau, sind alle wie die Blaukehlchen so blau.“ Dazu die Erklärung des Komponisten: „Die Blaukehlchen – Altbrünner Musikanten-Studenten im 17. und 18. Jahrhundert.“ Er selbst war einer von ihnen.

Die Tonart – zwischen as-moll, As-dur und H-dur pendelnd – verlangt einigermaßen versierte Spieler auf Flöte und Klavier. Aber die Mühe lohnt, ein Stückchen nordmährischer Folklore in Janáčeks Fassung kennenzulernen.

Hartmut Strebelt

## Musikalischer Zeitvertreib

*Antoine Mahaut / Jacob W. Lustig: Maendelijks Musikaels Tijdsverdrif . . . Monatlicher musikalischer Zeitvertreib, bestehend in neuen holländischen Canzonetten oder Liedern, auf italienische Art in Musik gesetzt und mit einem Basso continuo versehen, sehr leicht spielbar auf Cembalo, Violine, Querflöte, Oboe und anderen Instrumenten (Amsterdam, 1751/52). Faksimile-Reprint in 12 Heften. Uitgeverij F. Knuf, Buren (Holland). Hfl. 100,-*

Mahaut lebte um 1737 in Amsterdam, 1760 in einem französischen Kloster. Ob die Verfolgung von Gläubigern allein ihn der schnöden Welt den Rücken kehren ließ, ist nicht bekannt, wie denn überhaupt sein Leben fast gänzlich im Dunkel liegt. Immerhin hat er unter anderem eine nicht unbedeutende Flötenschule (französische Ausgabe 1759) und einige schöne Musik für Flöte hinterlassen.

„Maendelijks Musikaels Tijdsverdrif“ ist eine musikalische Monatsschrift für Hausmusik. Nicht pädagogisch ambitioniert wie Telemanns Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen, ließe sie sich doch als solche nutzen; im Titel wird ja ausdrücklich auf die leichte Spielbarkeit für allerlei Instrumente hingewiesen, die die Stücke allein und zur Stimme, auch ohne Klavier, benutzen können. Auch Mahauts Bässe sind einfach gehalten, diene alles doch vielfältiger Unterhaltung und Zerstreuung. Liebes-, Schäfer-, Trink- und andere gesellige Lieder, gereimt von Herrn Elzevier, machen den Inhalt der ersten neun Hefte (à 12 Seiten) aus, zu denen Mahaut den gefälligen Satz „in italienischer Manier“ lieferte. Die empfindsame Schäferidylle nimmt dabei den breitesten Raum ein, beherrscht auch die „Dialoge“, durch die fünf Trios eingestreut werden.

Eine Fortsetzung mit neuer Zählung macht jähren Schluß mit dem fröhlichen Reigen. Nicht nur der Stil ändert sich, pietistische Texte ersetzen die bukolischen Verse. Als Komponist tritt nun für Juli bis September 1752 der Organist Lustig auf, obwohl die schöne Vignette mit dem alten Titel und Mahauts Namen beibehalten wird (vielleicht aus vertriebstechnischen Gründen).

Alle Lieder haben Sopranlage, auch wenn die Dezime mal geringfügig überschritten wird, und eignen sich somit vorzüglich als qualitativvolles Spielmaterial für Instrumentalisten, besonders auf der Blockflöte. Die Aufmachung des Reprints in gehefteten „Stücken“ ist nicht nur original, sondern auch praktisch. Papier und Druck sind von hervorragender Qualität. N.

### Thesaurus musicus

- Sieben Kanons des 16. Jh. für 2 gleiche Stimmen (SS/TT). Ed. Nr. 48451, DM 4,-  
Georg Rhaw: *Bicinia Germanica, 1545 (ST)*. Ed. Nr. 48452, DM 4,-  
Acht Chansons des späten 15. Jh. zu 3 Stimmen (STB). Ed. Nr. 48453, DM 4,-  
Jakob Regnart: *Zehn Lieder zu 3 Stimmen im Villanelle-Stil (SAT)*. Ed. Nr. 48454, DM 4,-  
Orazio Vecchi: *Sieben Canzonetten zu 4 Stimmen, 1585 (SATB)*. Ed. Nr. 48455, DM 4,-  
Fünf Quodlibets des 15. Jh., vierstimmig (ATTB). Ed. Nr. 48456, DM 4,-  
Sieben lustige Chansons zu 4 Stimmen, ca. 1530 (SSAT). Ed. Nr. 48457, DM 4,-  
Paul Hofhaimer: *Sieben cantus-firmus-Lieder zu 4 Stimmen (STTB)*. Ed. Nr. 48458, DM 4,-  
Lodovico Agostini: *Canzoni alla Napolitana, 1574, zu 4 Stimmen (SATB)*. Ed. Nr. 48459, DM 4,-  
Philip van Wilder: *Vier Chansons zu 5 Stimmen (SATB)*. Ed. Nr. 48460, DM 4,-  
Pro Musica Edition, London. Ausl. in der Bundesrepublik: Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart

Eine neue Reihe der London Pro Musica Edition ist „Thesaurus Musicus“ genannt. Sie wird von Bernard Thomas herausgegeben und soll Musik vom 14. bis zum 17. Jahrhundert enthalten, repräsentiert durch die wichtigsten Formen aus den damals bedeutendsten europäischen Kulturzentren: Deutsche Lieder, Spanische Gesänge, Burgundische Chansons, Canzonetten und Villanelle, Volksliedbearbeitungen, Madrigale, geistliche Werke und auch reine Instrumentalkompositionen.

Inzwischen liegen die ersten Hefte mit zwei- bis fünfstimmigen Kompositionen vor, in vorbildlicher Edition, je 10 Seiten gut übersichtliche Partituren, auf hervorragendem Papier gedruckt, mit Originaltexten und englischer Übersetzung. Die letzte Umschlagseite enthält Erläuterungen zu den einzelnen Stücken, ausführliche Quellenangaben und Besetzungsvorschläge. Der Stimmumfang beträgt nur in wenigen Stücken mehr als eine Dezime, so daß für die Wiedergabe auch historische Instrumente mit geringem Stimmumfang (Windkapselinstrumente) benutzt werden können. Besonders eignen sich hierfür die Hefte 1, 4, 9, 10. Am reizvollsten wird eine gemischt vokal-instrumentale Besetzung sein, vor allem in den Bicinien und Quodlibets, wobei die 5 Quodlibets des 15. Jahrhunderts wahre Kabinettstücke sind mit

interessanter rhythmischer und metrischer Gestaltung. Besonders erfreulich ist es, in dieser Reihe auch Stücken aus weniger bekannten Quellen zu begegnen.

*Ilse Hechler*

### Neueingänge

- Gérard Billaudot, Paris  
T. Albinoni: Sonate g (4 Klar.). G 2895 B  
Th. Boehm: Grande Polonaise (Fl. + Klav.). G 2290 B  
J. Bodin de Boismortier: 6<sup>me</sup> Suite op. 35.6 (Fl.solo). G 2857 B  
– Sonate G, op. 91.3 (Fl. + Klav.). G 2866 B  
A. Borsari: Prélude et Choral varié (4 Sax.)  
J. Bouvard: Var. sur un chanson pop. grecque (3 Sax.). G 2923 B  
J. M. Depelsenaire: Pour un Adieu (Klar. + Klav.). G 3027 B  
F. Devienne: Concerto No. 10, D (Fl. + Klav.). G 2286 B  
– Concerto D, op. posth. (Fl. + Klav.). G 2287 B  
F. u. K. Doppler: Souvenir de Prague, op. 24 (2 Fl. + Klav.). G 2863 B  
P. M. Dubois: 2 Mini Romances (Sax. + Klav.). G 3033 B  
– Prélude et Rengaine (Sax. + Klav.). G 3032 B  
– 12 Trios progressifs (Klar.). G 3003 B  
– 14 Quatuors progressifs (4 Klar.). G 3004 B  
F. R. Gebauer: 6 Duos conc. (Klar. + Fg.). G 2262/63 B  
– 3 Duos op. 17 (Fl. + Fg.). G 2844 B  
R. Guiot: Opium (Sax. solo). G 2919 B  
R. Hériché: L'A B C de la flûte (Schulwerk). G 2850 B  
– Carnaval de Venise 78 (Fl. + Klav.). G 2331 B  
P. Houdy: Chemin (4 Sax.). G 2975 B  
J. N. Hummel: Grand Rondeau brillant op. 126 (Fl. + Klav.). G 2230 B  
G. Lacour: 28 Etudes (Ob.). G 2891 B  
G. Luypaerts: Un bon petit Diable (Sax./Fl. + Klav.). G 2967 B  
R. Mignon: Les Chats du Berger (Klar. + Klav.). G 2969 B  
– Colombine et Pierrot (Sax. + Klav.). G 2972 B  
– Santa Marie-Lou (Sax. + Klav.). G 2971 B  
W. A. Mozart: Concerto B-dur KV 191 (Fg. + Klav.). G 2852 B  
P. Paubon: 4 Aspects Féminins (4 Fl.). G 3013 B  
N. Philiba: Sonate (Fl. + Klav.). G 2872 B  
H. Prati: L'Alphabet du Saxophoniste (Schulwerk). G 2856 B  
– 17 Etudes faciles et progressives (Sax.). G 2890 B  
H. L. Schilling: Sonatine (Sax. solo). G 2888 B  
G. Senon: 16 Etudes rythmo-techniques (Sax.). G 2889 B

Ludwig Doblinger, Wien-München

J. F. Doppelbauer: 10 Stücke f. Blfl.-Quartett. 04424

Editio Musica, Budapest (Ausl. Boosey & Hawkes)  
Bántai-Kovács (Hrsg.): Ausgewählte Etüden (Fl.). 2 Hefte, Z 8591/92

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

*Edition Eulenburg, Adliswil/Zürich* (Ausl. Schott)

F. Devienne: Trio Nr. 3 C-dur (3 Fl.). GM 761

A. B. Fürstenau: 3 conc. Duos (2 Fl.). GM 757

S. Joplin: 6 Ragtimes (Fl./Klar.+Klav.). 2 Hefte, GM 889/889b

A. Romberg: Duo concertant (2 Fl.). GM 852

*Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven*

C. Caprici: Sette Canzoni della Lucciola (Blfl.-Quart.). N 9037

Charlton, Koch u. a.: Fünf neue Duos (Blfl.). 10/027

A. Gyrowetz: Trio Nr. 2 (Fl., Vl. Vc.). N 1803

J. Küffner: Zwei Serenaden (Fl. + Git.). N 1815

G. B. Platti: Sonata c-moll (Ob.+bc). N 1385

H. Sadler: Divertimento nach rumän. Volkweisen (Blfl.: Sno. und S soli; AATB, Schlagzeug). N 8950

H. U. Staeps: Saratoga-Suite (Blfl. SAT). 10/026

*Edition Kneusslin, Basel* (Ausl. Hänssler)

A. Beerhalter: Variationen (Bassetthorn + Klav.). No. 76 [47.076]

J. Fiala: Duo concertant (Ob./Fl.+Fg.). No. 71 [47.071]

F. A. Poessinger: Trio F-dur (2 Ob.+Eh.). No. 73 [47.073]

J. Triebensee: Trio F-dur (2 Ob.+Eh.). No. 74 [47.074]

*London Pro Musica Edition* (Ausl. Hänssler)

J. de Castro: 5 Chansons, dreistimmig. LPM TM 12 [48.462]

H. L. Hassler: Intradas and Gagliarda a. d. „Lustgarten“, 1601, f. 6 Instrumente LPM TM 16 [48.466]

L. Lechner: 6 Lieder, 1586, vierstimmig. LPM TM 14 [48.464]

G. Mainerio: Tänze aus „Il Primo Libro de Balli“, 1587, vierstimmig. LPM TM 13 [48.463]

E. Romano: 6 Stücke, 1521, f. 2 gl. Instrumente. LPM TM 11 [48.461]

Th. Simpson: 7 Stücke f. 5 Instrumente. LPM TM 15 [48.465]

*Möseler Verlag, Wolfenbüttel*

Veit Erdmann: Sonata per due (Fl. + Klav.). M 21027

*Musica Rara, London* (Ausl. Hänssler)

A. Gabrieli: 5 Ricercare, vierstimmig. MR 1950a/b [41.950]

J.-B. Loeillet de Gant: 6 Sonaten (2 Altblfl.). MR 1966 [41.966]

– Sonaten op. 5, Heft 2 (2 Fl./Ob./Blfl. in -c-). MR 1965 [41.965]

A. Poglietti: Sonata a 3 (Ob., Fl., Fg., b. c.). MR 1987 [47.987]

J. P. Schiffelholz: Trio in G (2 Fg.+b. c.). MR 1937 [41.937]

J. Tausch: 3 Duos (Klar.+Fg.). MR 1958 [41.958]

# MUSIKFLOHMARKT

planen wir in der Nähe von Landsberg in einem alten Schulhaus am 7. Dezember 1980.

Wer möchte durch uns oder selbst seine Instrumente, Noten, Bücher, Graph. verkaufen.

Inf. u. Anm.: MUSIK KNOBLOCH, Lenbachpl. 9, 8 München 2

G. P. Telemann: 4 Sonaten (Altblfl. + b. c.). MR 1938 [41.938]

M. Yost: 6 Duos op. 5, 1-3 (2 Klar.). MR 1951 [41.951]

## *Nova Music, London*

W. Babell: Concerto G op. 3 No. 4 (S-Blfl., Str., b. c.). NM 122

F. Barsanti: Sonata in c (Altblfl. + b. c.). NM 118

P. B. Bellinzani: Sonata in d op. 3 No. 12 (Altblfl./Fl. + b. c.). NM 123

- 2 Sonaten op. 3, No. 8 und 9 (Altblfl. + b. c.). NM 120

J. Fiala: Duo conc. No. 1 und 2 (Fl./Ob. + Fg./Vc.). NM 124

J. M. Friedrichsen: Grandfather's Duet's Book 1 (2 Ob./Blfl. in -c-/Sax). NM 117

J. Loeillet of London: Triosonate g op. 1 No. 6 (2 Altblfl. + b. c.). NM 119

F. P. Schubert: Menuett u. Finale in F, D. 72 (2 Ob., 2 Klar., 2 Hr., 2 Fg.). NM 121

## *Musikhaus Pan AG, Zürich*

Frey-Spiess: Komm, spiel Altblockflöte. pan 205

Schär-Gerber: Von f' bis g'''. Altblockflötenschule. pan 210

## *B. Schott's Söhne, Mainz*

L. Andriessen: Melodie (Blfl. + Klav.). TMR 5

- Sweet (A-Blfl. solo). TMR 2

J. C. F. Bach: Sonate C-dur (Fl. + Cemb.). FTR 120

R. du Bois: Muziek voor Altblokfluit. TMR 1

F. Dieupart: Sonata Nr. 6, F (A-Blfl. + bc.). Ed. 11446 - Sonata Nr. 1, G (A-Blfl. + bc.). Ed. 11442

J. Françaix: Concerto f. Fg. u. 11 Str. FAG 18

- Sept Impromptus (Fl. + Fg.). FTR 116

F. Geysen: Periferisch-Diagonal-Concentrisch (Blfl.-Quart.). TMR 4

J. D. Heinichen: Triosonate c (2 Ob. + bc.). OBB 10

E. Hunt (Hrsg.): Orchesterstudien (Blfl.). Ed. 11459

N. Paganini: Caprice XXIV (Fl. + Klav.). ED 2398

H. Regner: 8 Miniaturen (Blfl. + Orff-Instr.).

OFB 146

C. Schaffrath: Duetto g-moll (Fg. + Cemb.). FAG 19

G. P. Telemann: Duett A-dur (Fl. + Vla.). VAB 48

A. Tscherepnin: Sonate in einem Satz (Klar. + Klav.). KLB 22

F. K. Wanek: Vier Dialoge (2 Klar.). KLB 23

C. M. von Weber: 6 Fugetten (4 Klar.). Ed. 11434

## *J. Schubert & Co. Hamburg*

B. Hummel: Trio op. 60 (Fl., Ob., Fg.). JS 106

## *Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg*

J.-P. Ostendorf: 3 Sätze f. Fl. solo. HS 872

## *Edition Supraphon, Prag (Ausl. Bärenreiter)*

F. X. Dušek: 6 Parthien (2 Ob. + Fg.). H 5628

F. Kramár-Krommer: Trio F-dur und Variationen über ein Thema von Pleyel (2 Ob. + Eh.). H 5808

J. Mysliveček: 4 Sonaten (Fl., Vl., Vc.). H 6033

## *Sweet Pipes Inc., Levittown N. Y.*

G. G. Gastoldi: 6 Duets (Blfl. SA). Mus. sel. I

A. Willaert: 4 Trios (Blfl. ATB). Mus. sel. II

P. Fonghetti: 4 Duets (Blfl. AT). Mus. sel. III

H. Isaac: 2 Carmina (Blfl. SATB). Mus. sel. IV

## *Chr. Friedr. Vieweg, München*

J. C. Pez: Concerto pastorale (2 Blfl./Fl. + Str. m. Cemb.). V 2094a

## *Wilhelm Zimmermann, Frankfurt a. M.*

F. Bücheler: Kleine Studie (4 Fl.). ZM 2163

W. Hofmann: Sonata piccola (Fl. + Schl.). ZM 2165

### **BLOCKFLÖTENMUSIK** für die Unterrichtspraxis

Erstes Zusammenspiel mit den jungen Sopranflötenspielern. Tonarten G und D bevorzugt. Keine rhythmischen Schwierigkeiten für die Anfänger.

Theo Wartmann,

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

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

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

Variationen und Fuge für Blockflötenquartett über ein Thema von Leopold Mozart, 4 Spielpartituren, DM 48,-

Scherzo für Blockflötenquartett, Partitur und vier Stimmen, DM 24,-

(Die Preise verstehen sich rein netto)

### **MUSIKSCHULE LINSNHOFEN**

Theo Wartmann, Pfarrgasse 2

7443 Frickenhausen 3

- F. Kuhlau: Introduction und Variationen op. 101 (Fl. + Klav.). ZM 2128  
 F. Michael: Spiele für Flöten, op. 38. ZM 2104  
 W. B. Molière: Introduction, Andante und Polonaise, op. 43 (Fl. + Klav.). ZM 2157

- G. Paggi: Il Gondoliero (Fl. + Klav.). ZM 2156  
 J. P. Pixis: Grand Sonate op. 35 (Fl. + Klav.). ZM 2193  
 C. G. Reissiger: Duo en forme de Sonate e-moll, op. 94 (Fl. + Klav.). ZM 2155

## SCHALLPLATTEN

### 30 Jahre Knabenchor Hannover

*Claudio Monteverdi: Vespro della beata vergine, 1610. Der Knabenchor Hannover, Solisten und Instrumentalisten, Leitung Heinz Hennig. Interdisc, ID 603; Kassettes mit 2 LP*

Die Marienvesper von Claudio Monteverdi ist – wenn man von den Meßzyklen absieht – eine der ersten musikalischen Großformen auf dem Gebiet der geistlichen Musik und zugleich eines der bedeutenden Zeugnisse abendländischer Kunst, das Tradition und Moderne miteinander vereinigt.

Seit der klanglichen Wiedererweckung durch Hans Ferdinand Redlich im Jahre 1935 hat es über 30 Jahre gedauert, bis Schallplatteneinspielungen des Gesamtwerkes vorlagen. Anlässlich des dreißigjährigen Bestehens des unter der Leitung von Professor Heinz Hennig stehenden „Knabenchor Hannover“ erschien jetzt, mit Unterstützung der Klosterkammer Hannover, ein Live-Mitschnitt des NDR von einer Aufführung im Rahmen der Festwochen 1979 „Musik und Theater in Herrenhausen“. Man darf Heinz Hennig und dem von ihm 1950 gegründeten und seitdem unter seiner Leitung stehenden Chor wohl bestätigen, daß mit dieser Aufnahme, die den Vergleich mit anderen (Regensburger Domspatzen, King's College Chor Cambridge/Early Music Consort of London) nicht zu scheuen braucht, ein weiterer Höhepunkt gelungen ist, der erneut die überregionale Bedeutung des Chores beweist, dessen Repertoire eine erstaunliche Spannweite aufweist, von Lasso-Motetten bis zur Lukas-Passion von Penderecki.

Auch die Auswahl der Gesangssolisten (Barbara Schlick, Sopran; Timothy Penrose, Counter-Tenor; James Griffett, Ian Partridge, Tenor; Stephen Roberts, Michael George, Baß) und Instrumentalisten (Collegium Aureum und Musica Fiata) erwies sich als sehr glücklich. Die vielfältigen Kombinationen aus Soli, Chor und Instrumenten wirken dank einer hervorragenden Übereinstimmung ebenso als Einheit wie die vielen verschiedenen Teile des Werkes, bei denen die Kunst des Variierens keine Grenze zu kennen scheint. Virtuosität und Prachtentfaltung werden nie zum Selbstzweck, auch nicht in den kunstvollen Koloraturen der Concerti, alles ist Ausdruck einer persönlichen, leidenschaftlich gefärb-

ten musikalischen Sprache. Nirgends ist ein Nachlassen der Spannung zu spüren. Die schwierigen virtuoson Zink-Partien werden anscheinend mühelos bewältigt, auch in den sehr exponierten Lagen der Sonata (Roland Wilson, Jean-Pierre Canihac, Hans-Peter Westermann). Im Zusammenwirken mit den Singstimmen sind alle Bläser sehr anschmiegsam, geben nur Farbe, ohne hervorzutreten. Gut sind die Tempoübergänge innerhalb der einzelnen Teile gestaltet, und die rhythmische Präzision ist auch in der Sprache noch zu spüren. Höhepunkte sind das „Laetatus sum“ mit einer hervorragenden Continuo-Gruppe (Horst Beckedorf, Rudolf Schlegel, Lajos Rovatkay); die Sonata sopra „Sancta Maria, ora pro nobis“, in der die einzelnen konzertierenden Instrumentengruppen (Zinken, Violinen, Posaunen), die einem fast instrumental wirkenden Cantus-firmus der Knabenstimmen gegenübergestellt sind, miteinander wetteifern und durch kunstvolle rhythmische Variierungen die Intensität der Anrufungen ständig noch zu steigern scheinen; die Instrumentierung des „Ave maris stella“ (Streicher und Orgel, Zinken und Posaunen, Blockflöten und Streicher) und schließlich das Magnifikat mit der herrlichen Entfaltung von der Einstimmigkeit zu einer Klangfülle und Farbenpracht, wie sie sich ab 1600 entwickelte, mit der Doppelchörigkeit aus tiefen Männerstimmen mit Posaunen und hohen Stimmen in Verbindung mit Zinken, mit dem Gegensatz von konzertierenden Solostimmen und einem archaisch wirkenden Cantus-firmus. Trotz der Leidenschaftlichkeit der musikalischen Sprache und der Virtuosität der Instrumental- und Solostimmen wirkt das Werk in dieser Interpretation fast zeitlos und auf eine geheimnisvolle Weise zu Herzen gehend.

I. H.

### Muster für Besetzungs- und Aufführungspraxis

*Weihnachtsmusik des französischen Barock (Charpentier, Corrette, Dandrieu, Daquin, Delalande, Lebègue), gespielt auf Originalinstrumenten. Die Deutschen Barocksolisten, Leitung und Orgel: Rudolf Ewerhart. FONO Schallplattengesellschaft, Münster; FSM 53 220 EB*

Unter der Leitung von Rudolf Ewerhart erklingen Noëls des 17. und 18. Jahrhunderts in einem für die französische Musik typischen Klangfarbenwechsel. Die



## Sopranino Recorders

1. *After Denner*, pitch A = 415, in boxwood or ivory  
Boxwood, in two pieces — \$500, plus postage  
Ivory, in two pieces — \$900, plus postage
2. *Renaissance Sopraninos*, pitch A = 440  
All in boxwood, in one or two pieces  
— \$400, plus postage

## Hotteterre Flutes

Pitch A = 392, in boxwood with ivory cap, barrel and foot, silver key, custom-made case

— \$2000, plus postage

(Massachusetts residents please add 5 per cent sales tax.)

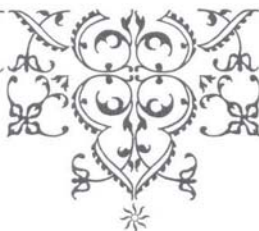
*We have made instruments in excess of our orders and are offering them to the general public on a first-come / first-served basis. If you are interested in one of these instruments for prompt delivery, please call or write.*

---

## VON HUENE WORKSHOP

MAKERS & DEALERS of HISTORICAL WOODWINDS

65 Boylston St., Brookline, Massachusetts 02146, Tel. (617) 277-8690





Werke, deren Melodien überwiegend aus dem 16. Jahrhundert stammen, sind aus den Sammlungen von Nicolas Antoine Lebègue, Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard Delalande, Pierre Dandrieu, Louis-Claude Daquin und Michel Corrette entnommen, dessen Bearbeitung des deutschen Weihnachtsliedes „Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich“ zum dreisätzigen Concerto für Traversflöte, Violine und Bc. erweitert ist. Die Gegenüberstellung von sehr reizvoll registrierten Solostücken für die Orgel und Noëls, die nach alten Vorbildern im Wechsel von Tutti und Solo mit Streichern, Oboen, Blockflöten und verschiedenen Baßinstrumenten wiedergegeben werden, verhilft den im Charakter gar nicht so wesentlich unterschiedlichen Stücken zu außerordentlicher Lebendigkeit, so daß die Aufnahme einschließlich der sehr instruktiven Einführung von Rudolf Ewerhart auch als Muster für Besetzungs- und Aufführungspraxis derartiger Compositionen angesehen werden kann. (Vgl. hierzu das Vorwort zu Delalandes „Symphonie des Noëls“, erschienen als Ed. Moeck 2097–2099). *h-r*

### Lebendige Vergangenheit

*La Danza. Tanzmusik aus 4 Jahrhunderten, gespielt auf historischen Instrumenten. Odhecaton-Ensemble für alte Musik, Köln. FONO-Schallplatten GmbH Münster, FSM 63205 EB*

Das Odhecaton-Ensemble für alte Musik, Köln – so genannt nach einem früheren mehrstimmigen Petrucci-Druck von 1501: „Harmonice Musices Odhecaton“ – hat es sich zur Aufgabe gemacht, durch die Art der Interpretation Musik des 14. bis 17. Jahrhunderts heute wieder so lebendig werden zu lassen, wie sie es zur Zeit ihres Ursprunges zweifellos gewesen ist. Die sieben Ensemblemitglieder erreichen das durch die Erschließung originaler Quellen, durch die Verwendung eines außerordentlich reichhaltigen Instrumentariums – Kopien oder Rekonstruktionen alter Instrumente – und durch eine möglichst historisch-getreue Wiedergabe. Die erstaunliche Vielseitigkeit der einzelnen Mitglieder, ihr excellentes Zusammenspiel, die technische Versiertheit auf den unterschiedlichsten Blas-, Streich- und Zupfinstrumenten und ein gutes Gespür für eine charakteristische Instrumentierung der jeweiligen Sätze bewirken einen vielfarbigem, abwechslungsreichen Klang, der unmittelbar zu fesseln vermag.

Der Bogen ist gespannt von einem anonymen Saltarello des 14. Jahrhunderts, der trotz der nur einstimmig überlieferten Weise vielfarbig instrumentiert erscheint, bis zu Pavanen und Branslen des frühen 17. Jahrhunderts. Die Eröffnung macht Scheins *Padouana à vier Krummhorn* aus dem „Banchetto musicale“ (1617), eines der wenigen Stücke, für die im Original Krummhörner ausdrücklich vorgeschrieben sind. Interessant sind

sowohl die Gegenüberstellungen zahlreicher ganzer Instrumentenfamilien – außer Krummhörnern auch Pommern, Dulciane, Sordune, Gemshörner, Blockflöten bis zum Subbaß in F – als auch die aparten Kombinationen verschiedenartiger Instrumente, wie z. B. Drehleier, Schreyerpeifen und Tenorposaune in Susatos *La Mousrisque*, Laute und Harfe in *Spagnoletta* von Caroubel-Praetorius oder das Ensemble von Renaissance-Traversflöte und tiefem Blockflötenregister. Die einzelnen Tanzformen, die Quellen und die Instrumente sind ausführlich und gut erläutert. *Ilse Hechler*

### Les Ménestrels

*Liebe und Minne. Liebeslieder des Mittelalters und der Renaissance. Les Ménestrels, Wiener Ensemble für alte Musik. 1 LP Nr. 00005, DM 25,—*

*Guillaume de Machaut: Le Livre du Voir Dit – La Messe de Nostre Dame. René Jacobs (Gesang und Rezitation); Les Ménestrels, Wiener Ensemble für alte Musik; Wiener Mozart-Sängerknaben und viele andere. Kassette mit 4 LP Nr. 00006–00009, DM 75,—*

*Mirror Music, Wien* (In der Bundesrepublik Deutschland erhältlich durch Musikhaus Otto Bauer, Landschaftstr., 8000 München 2)

*Liebe und Frühling – Hobe Minne – Etwas frivol – Eher traurig* und zurück zu *Liebe und Frühling*, das sind die thematischen Stationen, an denen Les Ménestrels verweilen und jeweils Passendes aus ihrem Füllhorn austreuen: Von Neidhart bis Monteverdi, gesungen und gespielt unter Verwendung des Instrumentariums der Zeit. „Stereopanorama“ nennt sich im Begleitheft die Übersicht über die Stücke, ihre Besetzung und deren Aufstellung. Sie ist gleichzeitig ein Panorama des Instrumentariums der Epochen wie auch der geschickten Kombination, die es der Musik gemäß erscheinen läßt und dem Ensemble den inzwischen unverwechselbaren Charakter gibt. Höfische Minne und freche Villancicos erfahren eine gleich eindrucksvolle Interpretation, und so mögen nur Rolin de Vaux und spanische Anonyma gleichsam für alles genannt sein, was in diesem Reigen auftritt – zusammen mit den Sängern Maria-Thérèse Escibano und John Patrick Thomas und nicht zuletzt mit Klaus Walter als spiritus rector und primus inter pares.

Mirror Music – die Edition der Ménestrels – trägt eine einprägsame und, weil vom Gewöhnlichen abweichend, charakteristische Umhüllung: Wasserblau und Rot auf Weiß, unaufdringlich und zurückhaltend, stilvoll. Keine Illustration, die nicht einem mittelalterlichen Codex entstammte und sparsam und beziehungsweise eingesetzt wäre. Zur Visitenkarte gehören genauso die kenntnisreichen Einführungen in die Musik und ihr historisches Umfeld, Erläuterndes zum Instrumentarium und vollständige Liedtexte mit Übersetzungen. So ist das Begleit-

heft zur Machaut-Kassette zwangsläufig ein dreisprachiges Buch von 70 Seiten geworden, das neben Machauts Texten ausführliche Darstellungen zu dessen Person, zur Instrumentation, Ars Nova, Interpretationsfragen und die umfangreiche Legende bringt. Kritiklos, aber mit Bedauern läßt sich da nur feststellen, daß die immense Arbeit der Walters und ihrer Mitarbeiter (die so gut wie alles selbst machen) eine druck- und einbandtechnisch qualitativere Realisation verdient hätte.

Das *Livre du Voir Dit* des Guillaume de Machaut, „ein musikalisch und literarisch bedeutendes Kunstdenkmal der französischen Hochgotik“ (Cover), ist ein Gedicht in über 9000 Versen, welches Machaut als etwa sechzigjähriger Kanonikus in Reims niederschreiben ließ. Es entstand auf Bitten des jungen Edelfräuleins Peronne d'Armentières und schildert die Geschichte der Liebe zwischen Machaut und dieser jungen Dame. Neben dem Briefwechsel, der in die Handlung eingestreut ist, enthält es auch die Musikstücke, die Machaut für seine „Toute Belle“ komponierte.

In der Einspielung sind die erzählenden Texte gekürzt, die Musikstücke sämtlich erhalten und durch einige weitere Kompositionen Machauts (z. B. *Tels rit au main*) und Tanzstücke der Zeit, wie aus dem bekannten Londoner Codex, ergänzt. Zugrundegelegt ist das Ms. Paris franc. 9221. Dem Gang der Erzählung entsprechend ist die vierstimmige Messe „de Nostre Dame“ eingefügt und durch die zugehörigen gregorianischen Proprien und Lektionen vervollständigt. Das Ganze erfordert außer der Kerntuppe der Ménestrels immerhin den Aufwand einiger Sänger, Sprecher, einer Choralschola und vieler Instrumente, die aufgezählt zu werden verdienen: Fiedel, Rebec, Radleier, Laute, Quinterne (Zupfinstr.), Harfe, Micanon („Halbhackbrett“), Hackbrett, Xylophon, Schalmei, Douchaine (ähnl. Dulcian), Zink, Zugtrompete, Flöten, Orgel, Portativ, Rührtrommel, Doppelpäuklein. Daran mag deutlich werden, was die Beteiligten mit dem Unternehmen dieser Kassette auf sich genommen haben und mit welcher Intensität sie sich eines jeden sprachlichen, musikalischen und technischen Details angenommen haben müssen, um ein so gelungenes Ergebnis präsentieren zu können.

„La Messe de Nostre Dame“ ist eine der schönsten Messen der Musikgeschichte und eines der bemerkenswertesten Denkmäler alter Musik.

Die Interpreten lassen es zu einem klanglich faszinierenden Ereignis werden. Als geschlossene Großform bildet die Messe naturgemäß einen Kulminationspunkt innerhalb des Ganzen, doch ist sie nicht Höhepunkt der Geschichte. Wer sich die Zeit nimmt – und das sollte man! – das „Buch der wahren Begebenheit“ von Anfang bis Ende zu hören, wird Dimensionen der Zeit, der Musik, des Hörens erfahren, die erst ungewohnt, „unzeitgemäß“ erscheinen mögen, aber menschliche Proportionen erspü-

ren lassen, die uns vielleicht allzu sehr verloren gegangen sind – kein Aspekt des Kunstgenusses, doch einer der Wirkung dieser Kunst heute. Auch darin hat diese Aufnahme ihren Sinn. Unmittelbarkeit und Lebendigkeit verdankt sie vor vielen den Brüdern Walter und René Jacobs, dessen sängerische und rezitatorische Qualitäten einen wichtigen Anteil am Erfolg haben. (Technische Nachbemerkung: Warum keine Kenrrillen?) N.

### Weniger wäre mehr

Antonio Vivaldi: *Sechs Flötenkonzerte op. 10. Jean-Claude Veilhan (Blfl.); La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Ltg. Jean-Claude Malgoire. CBS Nr. 76395*

Blockflötenmusik des Barock. Werke von Sammartini, Vivaldi, Couperin, Händel, van Eyck und Telemann. Myriam Eichberger (Blfl.), Franz F. Eichberger (Cemb.), Jutta Kagerer (Vc.); Württ. Kammerorchester Heilbronn, Volker Lutz (Cemb.), Ltg. Jörg Faerber. EMI Electrola Nr. 1C 057-45 271

Es gibt in künstlerischer Zielsetzung wie in musikalischer Realisation kaum Gegenschlicheres als diese beiden Einspielungen. Die Flötenkonzerte op. 10 sind 1729 bekanntlich als Konzerte für Querflöte gestochen worden, haben aber als Konzerte für mehrere Instrumente in unterschiedlichen Besetzungen (immer mit Flöte) zum größeren Teil ältere Fassungen. Viele Stücke Vivaldis solcher Art verwenden auch die Blockflöte, doch nicht die Konzerte des op. 10 oder ihre älteren Fassungen. Das Auswechseln von Quer- gegen Blockflöte ist somit hier nicht unbedingt schlüssig, wengleich in der Version von Veilhan und der Grande Écurie viel Überzeugendes liegt. Dafür entscheidend ist das Klangbild des Streichkörpers, dem im Generalbaß eine Laute beigegeben ist. Die Streicher, überwiegend Mitglieder von Drottingholms Barockensemble, spielen fast nur Originalinstrumente, teilweise aus dem musikhistorischen Museum Stockholm. Veilhan bläst auf einer Flöte von Schlegel besonders das Konzert g-moll mit ruhigem, geradem Ton, der erfüllt, nicht ohne Dynamik, sehr intonationsrein ist, was im *sonno* traumhafte Momente aufklingen läßt. *Fantasm* wird im Sinne einer Gespensterstunde voller Überraschungen frei gestaltet, der Schlußsatz hier früh in breites *ritardando* geführt. Tempowechsel im *Tempesta di mare* erscheinen dagegen eher unmotiviert, und die schöne Ruhe und bei aller Virtuosität des Solisten klangliche Ausgeglichenheit weichen im Verlauf der Konzerte mehr intonatorischer Unruhe und im Konzert D-dur vielleicht allzuviel naturalistischen Manierismen à la Stieglitz, die den cantablen Mittelsatz zu zerstören drohen.

Alle Konzerte aber bleiben interessant durch ihr ernsthaftes Konzept der musikalischen Interpretation und dessen Ergebnis. Schade, daß der deutsche Klappentext soviel weniger sachliche Information bietet als der

französische. Eine gute Übersetzung hätte das leisten können.

Um Myriam Eichberger als Nachwuchsstar gut zu präsentieren (und das ist doch hier wohl der Sinn der Sache), wäre weniger mehr gewesen. „Die neue Künstlergeneration“ wird von EMI in einem Beispiel vorgeführt, welches eher von Vermarktung als von verantwortungsbewußter Förderung zeugt. Weniger Stücke z. B. hätten erlaubt, normale Stimmhöhe einzuhalten. So aber klettert a“ auf 910 (!), und was bleibt, ist ein Dauerstreß für die Ohren von unerträglicher Schärfe. Dabei sind ohnehin fünf Nummern auf Sopran und Sopranino gespielt – letzterer dasselbe wie „Piccolo“! –, die Händelsonate in C dagegen auf Altblockflöte (nicht Sopran! – peinlich für die Redaktion). Kürzer und konzentrierter hätten sich gewiß die sichtlichen Ermüdungserscheinungen in der Partita von Telemann vermeiden lassen, abgesehen davon, daß bei der Wahl von Programm und Begleiter die künstlerische Führung gefehlt zu haben scheint: so ein Continuo ist unprofessionell. Anders die Solokonzerte (Sammartini und Vivaldi). Faerbers satter Orchesterklang bietet jugendlicher Spielfreude und fast sportlichem Eifer der Solistin ein solides, aber gut abgestimmtes Fundament und, wo nötig, auch Führung, wodurch sich stupende Technik und der

Ton der Blockflöte mit Vox-humana-Klang frei entfalten können. – Insgesamt jedoch bleibt der Zweifel, ob mit so einer Platte der (daran sicher unschuldigen) jungen Künstlerin wirklich geholfen ist. D.

### Vom neuen Klang der Baßklarinetten

*Die Boemi di Praga. Werke von Flosmann, Petrová, Sluka, Kučera, Habá und Parsch. Josef Horák (Baßkl.) und Emma Kovárnová (Klav.). Pantón 110614 G (Ausl. Discocenter, Kassel)*

*Zauber der Baßklarinetten. Die Boemi di Praga – ein Porträt. Werke von Frescobaldi, Fukushima, Habá, Händel, Logothetis, Martinu, Messiaen und Stockhausen. Josef Horák (Baßkl.) und Emma Kovárnová. FSM 53114, Carus Verlag, Stuttgart*

*Die Boemi di Praga in Biberach. Werke von Casals, Dvořák, Eccles, Sait-Saëns, Vanhal und anderen. Josef Horák (Baßkl.) und Emma Kovárnová. F 666707, ECE Sound Studio, 7953 Bad Schussenried*

Die neue Erfahrung, daß die Baßklarinetten – seit ihrem Erscheinen in den Orchesterpartituren gegen Mitte des 19. Jh. vor allem als Begleitinstrument verwendet – ein durchaus virtuoseres und klangreiches Soloinstrument sein kann, vermittelt der Tscheche Josef Horák: ein „Paganini

# Gute Flöten müssen nicht teuer sein . . .

Die ELITE Schulblockflöte  
gibt es schon ab

DM 25,-

(unverb. Preisempfehlung)

in deutscher

oder

barocker

Griffweise

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



der Baßklarinetten“, wie ihn ein Kritiker einmal überschwänglich feierte. Er entwickelte und erweiterte die Spielmöglichkeiten dieses Baßinstrumentes durch besondere Anblas- und Atemtechnik zu bis dahin unbekanntem Umfang und Klangreichtum. Seit 1963 tritt Horák mit der ausgezeichneten Pianistin Emma Kovárnová als *Due Boemi di Praga* weltweit auf. Sie haben inzwischen zahlreiche internationale Ehrungen erhalten.

Auf dem Wege zu einer internationalen Konzertkarriere mit der Baßklarinetten lagen die Schwierigkeiten, eine geeignete Musikkultur zu finden. Denn für dieses Instrument existierten keine eigenen Kompositionen. Hier konnte Josef Horák seine zweite Begabung als Bearbeiter von geeigneten Kompositionen vielfach unter Beweis stellen. Er hat es zudem verstanden, zeitgenössische Komponisten zu Werken für Baßklarinetten anzuregen. Von den erweiterten Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten des Instrumentes überzeugt, haben u. a. so bekannte Komponisten wie Alois Hába, Paul Hindemith, Klaus Huber, Bohuslav Martinu, Olivier Messiaen und Karlheinz Stockhausen entweder eigens für Horák geschrieben bzw. dessen Bearbeitungen ausdrücklich autorisiert. So können die *Due Boemi di Praga* heute auf ein großes Repertoire zurückgreifen, das die Musik seit dem 15. Jahrhundert umfaßt.

Die hier besprochenen Schallplatten belegen die stilistische Vielfältigkeit des Repertoires. Dabei ist festzustellen, daß die beiden Künstler neben ausgesprochenen Erfolgsstücken vor allem Bearbeitungen unbekannter historischer Werke interpretieren und sich zugleich auch für junge und zum Teil international noch unbekanntere Komponisten einsetzen. So bietet etwa die 1976 aufgenommene Panton-Platte einen interessanten und wichtigen Querschnitt durch das zeitgenössische tschechische Musikschaffen. Hier zeigt die Pianistin mit der nuancenreichen Interpretation der expressiven „Sechs Stimmungen für Halbtonklavier“ op. 102 von Alois Hába – sie sind ihr gewidmet – auch ihre besonderen solistischen Fähigkeiten. – Eine Einspielung dieser Komposition findet sich auch auf der Produktion des Carus-Verlages „Zauber der Baßklarinetten“. Auch diese Schallplatte enthält vor allem Werke des 20. Jh., dabei vornehmlich jedoch schon renommierte Komponisten, darunter Bohuslav Martinu (Sonatine), Olivier Messiaen („Abîme des Oiseaux“ aus „Quatuor pour la fin du temps“) und Karlheinz Stockhausen („Über die Grenze“ aus „Für kommende Zeiten“). – „DUE BOEMI DI PRAGA in Biberach“, die vom Ende 1978 stammende jüngste der hier angezeigten Schallplatteneinspielungen, ist der Initiative der Biberacher Serenadenkonzerte zu verdanken. Die Werke sind entsprechend eingängig und bei aller musikalischen Qualität publikumswirksam gewählt. Ihre stilistische Breite reicht vom Barock bis zur Gegenwart.

Peter Andraschke

## Neueingänge

*Basler Komponisten: Werke für Blasinstrumente von Rudolf Kelterborn. Stalder-Quintett u. a. Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 1716*

*L. van Beethoven: Septett, Arrangement für 9 Bläser. Coll. Mus. Pragense. Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 4113*

*Flauto dolce e Flauto traverso. Werke von Fux, Telemann, Quantz und Kirnberger. Harras, Hünteler, M. Gmünder, R. Friedrich. Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 1921*

*Flöte und Gitarre. Werke von Giuliani, Gossec, Vinci, Sor und Scheidler. Studler, Jäggin, Jecklin, Zürich (Nr. 184)*

*Französische Flötenmusik des 20. Jahrhunderts. Werke von Roussel, Dutilleux, Ibert und Jolivet. Pohl, Kassebaum. Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 1920*

*Peter-Lukas Graf spielt Werke von Telemann, Stamitz, Kuhlau, Karg-Elert, W. Burkhard und K. Fukushima. Claves, D 8005*

*Václav Vincenc Masek: Werke für Glasharmonika und für Blasinstrumente. B. Hoffmann, Coll. Mus. Pragense. Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 4114*

*The Melody in my Fantasy, Musik von Siegfried Fietz. H.-J. Hufeisen, Bfl. Abakus Schallplatten B. Fietz, 6331 Allendorf (Nr. 95033)*

*W. A. Mozart: Serenade B-dur KV 361, „Gran Partita“. Bläser d. Tschech. Philharmonie. Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 4115*

*Oboenkonzerte von Reicha und E. A. Förster. L. Lencses; Chur Cöln. Orchester Bonn, Dir. H. Beissel. FONON Schallpl. Ges. Münster, FSM 53523 AUL*

*George Onslow: Grand Septuor op. 79/Quintett op. 81 Nr. 3. Stalder-Quintett, Bärtschi, Frei. Jecklin-Disco 554 (Jecklin, Zürich)*

*Repertoire für junge Klarinetten, Folge 2. Werke von Lefèvre, Mozart, Brahms, Weber, Aubin. G. Danguin (Klar.), F. Boury-Fournier (Klav.). FONON Schallpl. Ges. Münster, FSM 53333 HMF*

*Suite for Flute and Jazz Piano. J.-P. Rampal (Fl.), C. Bolling (Klav.). CBS Frankfurt a. M., Nr. 73900*

*Das Duo Svendsen (Bfl.) – Kämmerling (Barockgitarre) spielt Werke von Croft, Händel, Telemann, Corelli u. a. L. R. Svendsen, DK-8660 Skanderborg*

*A. Vivaldi: Die vier Sonaten für Traversflöte und bc. St. Preston (Fl.), H. L. Hirsch (Cemb.), H. Müller (Vc. bar.). Jecklin Exempla 5002*

*C. M. v. Weber: Grand Duo Concertant/J. Brahms: Sonate f-moll. H. Giesser (Klar.), W. Neuhaus (Klav.). FONON Schallpl. Ges. Münster, FSM 53538 AUL*

*Werke für Blockflöte solo von 1600–1979. C. Steinmann (Bfl., Flageolet). Claves, D 8001*

## Zu Beiträgen in den Nummern 2 und 3/79

### 2/79 – *Blokken maken en blokfluitverbetering*

Hierzu meine eigenen Erfahrungen: Auf den ersten „Blick“ ist eine Flöte mit einem veränderten Pflock, wie in 2/79 beschrieben, zwar schwieriger anzublasen, weil nicht mehr automatisch ein brauchbarer Ton entsteht, wenn man nur den Windkanal irgendwie mit Luft „beschickt“. Allmählich wird jedoch immer deutlicher, daß Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten des Instrumentes erheblich zugenommen haben. Da ich diesen Nuancenreichtum, den man natürlich zu nutzen wissen muß, nicht mehr missen möchte, mag ich auch auf den „barocken“ Block nicht mehr verzichten.

### 3/79, S. 421 (*Neue Elementar-Blockflötenschule*) und S. 404 (*Variophon*)

Die neue Blockflötenschule von Armgard Pudelko bietet mir Anlaß, dem verbreiteten – und m. E. berechtigten – Unbehagen über Blockflöten mit „deutscher“ Griffweise Ausdruck zu geben. Anscheinend traut sich niemand, wirklich etwas für die Abschaffung dieser „Fehlentwicklung“ zu tun, obwohl sogar Peter Harlan selbst Kritik an seiner „Erfindung“ geübt hat. Da es immer noch genügend unwissende Eltern und „Blockflö-

tenlehrer“ gibt, wird man von dieser Seite her keinen Rückgang der Nachfrage erwarten dürfen. Warum aber tauchen auch in neuen Schulen immer wieder die deutschen Griffbilder gleichberechtigt neben den barocken auf? Würde man hier die deutsche Griffweise nicht oder allenfalls im Anhang erwähnen, wäre wahrscheinlich sehr viel leichter eine Einstellungsänderung bei Flötenlehrern und -schülern zu erreichen. Ein übriges könnten die Instrumentenbauer tun, die ja nach wie vor – auch bei sonst guten Instrumenten – ein Riesenangebot von Flöten mit deutscher Griffweise auf den Markt bringen. Gäbe es nur noch „barocke“ Flöten, könnte auch ein unwissender Käufer nicht mehr unreflektiert zum „einfacheren“ Instrument greifen. Zumindest aber sollten die Verkäufer in den Fachgeschäften bei der Beratung mehr Rücksicht auf die Klangqualität als auf vermeintliche „Einfachheit“ nehmen.

Und zum Thema Variophon: In Köln läuft z. Z. ein Versuch, bei dem das Variophon als Instrument für Körperbehinderte getestet wird, die aufgrund ihrer Behinderung nicht in der Lage sind, ein Blasinstrument zu halten. Der Test wird durchgeführt von der PH Rheinland, Abteilung für Heilpädagogik.

Hanna Laug-Krieg  
Ludwigsburger Str. 14, 5000 Köln 60



Wir suchen für das Städt. Schul- und Jugendmusikwerk einen

## Musiklehrer

für das Fach **Blockflöte**.

Bewerber müssen für einen qualifizierten Einzelunterricht in der Oberstufe und Gruppenunterricht im frühinstrumentalen Bereich befähigt sein. Vorausgesetzt wird eine entsprechende künstlerische und pädagogische Erfahrung. Eigene solistische Tätigkeit wird begrüßt. Historische Instrumente (Krummhörner, Gamben etc.) als Nebenfach sind erwünscht. Zum Aufgabengebiet gehört auch die Betreuung des Ensemblespiels, insbesondere die Fachberatung und Weiterbildung aller nebenamtlichen Lehrkräfte.

Die Vergütung erfolgt nach Vergütungsgruppe IV a BAT.

Bewerbungen mit Unterlagen (Lebenslauf, Zeugnisse, Lichtbild) werden baldmöglichst an das Personalamt der Stadt Ulm, Rathaus, Postfach 39 40, 7900 Ulm, erbeten.

## Betrifft Fragwürdige Bearbeitungen

Zur Rezension in Nr. 3/78, S. 202, und der kritischen Anmerkung hierzu von W. Suppan in Nr. 2/80, S. 155 f.

Gestatten Sie mir, einige Bemerkungen über die Ausgabe von Mozarts Klarinettenquintett für Klarinette und Klavier hinzuzufügen. Die von Dr. Suppan erwähnte bei Schubert erschienene Ausgabe ist nicht die einzige gewesen: mir liegen zwei ältere Ausgaben des *Larghetto* aus KV 581 mit Klavierbegleitung vor, die eine von André (Plattenummer 11034, Bearbeiter F. X. Gleichauf), die andere von Breitkopf (Plattenummer 15045, Bearbeiter Ernst Naumann), und zumindest Andrés Ausgabe ist ein Sonderdruck aus einer Bearbeitung des vollständigen Quintetts. Bemerkenswert ist auch, daß die überlieferte Fassung von KV 581 schon eine Bearbeitung ist, da Mozart das Werk aller Wahrscheinlichkeit nach für Stadlers Bassettklarinetten (mit Umfang bis tief c) geschrieben hat. Herr Klöcker müßte also konsequenterweise auch die Druckfassung von KV 581 verdammen, da sie „gegenüber dem Original anders geartete Blas- und Intonationsprobleme“ zeigt.

Wie ich übrigens dem Simrock'schen Brahms-Verzeichnis entnehme, hat Simrock Brahms' Klarinettenquintett 1893 als Duo für Klarinette und Klavier herausgebracht (Bearbeiter Paul Klengel), also ein Jahr nach Erscheinen der Originalausgabe und zu Lebzeiten Brahms', der nichts dagegen eingewendet hat.

Ralph Leavis  
c/o Lincoln College  
GB-Oxford OX1 3DR

## Keilwerth und „Die Saxophone“ von Ventzke/Raumberger/Hilkenbach

Wenn man dem TIBIA-Bericht über die diesjährige erste Frankfurter Musikmesse (2/80, S. 121) trauen kann, dann blieb dem sonst gar nicht so unbekanntem Saxophonmacher Keilwerth in Nauheim diesmal nur übrig, sein Potential zu zeigen und Aufmerksamkeit zu erregen, indem er anderer Leute Arbeit mies machte. Hoffentlich hat er sich bei seiner Präsentation als „vehementen Kritiker der ersten deutschsprachigen Monographie über die Saxophone“ nicht gar zu sehr verausgabt – denn meine per Einschreiben an ihn gerichtete Bitte, seine vollmundigen Behauptungen zu substantiieren, blieb ohne Antwort. Vielleicht hat er inzwischen aber auch schon Rezensionen von Fachleuten gelesen.

Ich bin nun gerade dabei, ein Blättchen ‚Addenda & Corrigenda‘ für unser Saxophonbuch aufzusetzen; der Inhalt dieses Blattes ist – abgesehen von einigen leider übersehenen Satzfehlern – bis jetzt noch ziemlich mager, so daß ich mir Zeit lassen konnte. Gern nehme ich die Gelegenheit wahr, Herrn Keilwerth hiermit öffentlich aufzufordern, für seine kühnen pauschalen Auslassungen von wegen schlechter Recherchen und Fehlinformationen glaubhaft belegte Richtigstellungen in angemessenem Umfang vorzulegen. Ich würde einen derartigen positiven Beitrag zur Förderung eines zuverlässigen Wissensstandes nur begrüßen.

Karl Ventzke  
Düren

## Betr. Messeberichterstattung

In Ihrem Messebericht in Nr. 2/80 werden Beobachtungen gemacht, die der Korrektur bedürfen. So ist die Baritonoboe keine Parallelentwicklung zum Heckelphon, sondern eine bis ins 18. Jahrhundert nachweisbare Bauform in der Unteroktave der Oboe (Instrument von Denner im German. Nationalmuseum Nürnberg). Das Heckelphon ist dagegen weiter gebohrt und hat einen Vorläufer im Musettenbaß. Ein Exemplar einer frühen Baritonoboe war aus einer Oboenschule von Henri Brod um 1830 in TIBIA Nr. 3/77, S. 349, abgebildet.

Wenig kann der an der technischen Entwicklung der Mechanik interessierte Leser mit Formulierungen wie „Klappencluster“ und „konservendeckelgroßen Klappenverschlüsse(n)“ anfangen. Verschlössen werden doch wohl die Tonlöcher. Nicht korrekt ist der Vergleich des „Heckel“ mit dem Buffet-Basson. Das Heckel-Fagott stellt doch wohl nur die Firma Heckel selbst her. Es ist, weil in Einzelanfertigung nach den persönlichen Wünschen des Bestellers hergestellt, etwa um die Hälfte *teurer* als das Buffet-Basson. Der Verfasser des Artikels setzt das Buffet-Basson offensichtlich mit dem Spitzenfabrikat der Firma Schreiber nach dem Heckel-System in Verbindung.

Absatzweise widmet sich der Autor den Saxophonständern von Nova Reed. Bereits in seiner Messebesprechung 1979 hat er dieses Thema breitgewalzt. Angesichts des knappen Raumes und des Informationsbedürfnisses vieler Leser, die nicht die Messe besuchen können, halte ich die Ausbreitung solcher persönlicher Ansichten für fragwürdig.

Gunther Joppig  
Hitbergen

# MOECK

## Michel-Richard Delalande

1657–1726

### SYMPHONIE DES NOËLS

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

3 Hefte (Partitur und Stimmen), Ed.-Nr. 2097–2099

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · 3100 CELLE

## In eigener Sache

Die ständig steigenden Kosten für Sach- und Dienstleistungen im Zusammenhang mit der Herstellung von Drucksachen zwingen den Verlag, den Abonnementspreis für das Jahr 1981 um DM 1,50 zu erhöhen:

Jahresabonnement TIBIA (3 Nummern)  
 im Inland (inkl. Porto) DM 24,-  
 im Ausland (inkl. aller Spesen) DM 27,30

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

## In memoriam

*Helmut Wobisch*, langjähriger Solotrompeter der Wiener Philharmoniker und Begründer des Musikfestes „Carinthischer Sommer“, das alljährlich in Ossiach (Kärnten) stattfindet, ist am 20. Februar 1980 verstorben.

Der Klarinetist *Prof. Philipp Dreisbach* ist im Juni neunundachtzigjährig in Stuttgart gestorben. TIBIA brachte in Nr. 3/78 (S. 169 ff.) ein letztes Interview mit dem zu seiner Zeit berühmten und gefeierten Künstler.

## Komponisten, Interpreten

*Helmut Bornefeld* vollendete eine Komposition für Blockflötenspieler; „Concentus“. Die Uraufführung am 22. November in Stuttgart haben Gerhard Braun und Mitglieder seines Blockflötenensembles übernommen.

*Armin Kaufmann* schrieb für den Flötisten Werner Tripp und die Pianistin Inge Mayerhofer-Langer seine „Konzertante Musik für Flöte, Klavier und Streichorchester“. Die Uraufführung fand am 12. August in Ossiach (Kärnten) statt.

Der Oboist *Pierre W. Feit* spielt zusammen mit Siegfried Behrend Werke von Becker, Behrend, de Kruyf und Telemann in Konzerten der 1. Internationalen Musikfestwoche Leinfelden-Echterdingen am 23. und 24. Oktober 1980.

*Hans-Joachim Hespos* vollendete während seines viermonatigen Aufenthalts in Israel, zu dem das Sonderprojekt der IGNM eingeladen hatte, zwei neue Blasmusiken: DUMA für Altflöte solo (im Auftrage des Flötisten

Michael Loeckle) und KOSS für Brassquintett. Letzteres wurde im Rahmen der Weltmusiktage 1980 in Jerusalem uraufgeführt. Beide Werke sind erschienen bei Hespos, D-2870 Delmenhorst.

*Barbara Husenbeth*, die an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen seit dem Wintersemester 1972/73 eine Blockflöten-Hauptfachklasse leitet, ist vom Württembergischen Minister für Wissenschaft und Kunst mit dem Professorentitel ausgezeichnet worden. Neben ihrer Lehrtätigkeit absolviert die Flötistin, die zu den jüngsten Professoren im Lande zählen dürfte, zahlreiche Konzerte. Sie ist Mitglied des Ensembles „Freiburger Barocksolisten“.

## Musiklehrgänge

### Musizierwochen in den Weihnachtsferien

In einem soeben veröffentlichten Faltblatt werden mehrere Chor- und Instrumentalwochen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene sowie ein Fortbildungslehrgang für Gitarrelehrer angeboten. Einzelheiten sind zu erfahren vom Internationalen Arbeitskreis für Musik (IAM), Heinrich-Schütz-Allee 33, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

### Musikalische Erwachsenenbildung

Auf diesem Gebiet engagieren sich besonders Theo Wartmann und seine Freie Musikschule Linsenhofen. Neben eintägigen Lehrgängen (samstags) sind für die nächste Zeit zwei mehrtägige Fortbildungskurse für Blockflötenspieler vorgesehen: 3. bis 7.1. und 28.2. bis 4.3.1981. Die Themen: Technik, Gestaltung, Zusammenspiel, Werkanalyse und didaktische Fragen. Teilnahmegebühr je Kursen 150,- DM; Leitung: Theo Wartmann, Assistenten: Mitglieder des Ensembles „Quadrus Musicus“. Auskünfte und Anmeldung: Freie Musikschule Linsenhofen, Pfarrgasse 2, 7443 Frickenhausen 3.

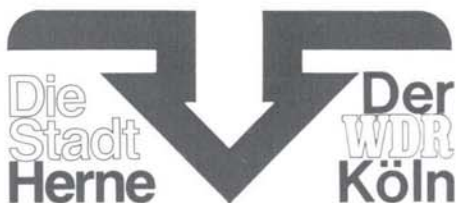
### Seminar in Salzburg mit Hans-Martin Linde

Vom 9. bis 13. Februar 1981 findet in Salzburg ein Seminar für Blockflöte und barocke Querflöte statt. Die Leitung hat Hans Martin Linde. Anmeldungen werden bis spätestens 10. Januar 1981 entgegengenommen von der Firma Musikalienversand H. Gattermair, Nonntaler Hauptstraße 35, A-5020 Salzburg.

## Wettbewerbe

### Kompositionswettbewerb des VdM

„Neue Musik für Kinder und Jugendliche“ wünscht sich der Verband deutscher Musikschulen (VdM) und



präsentieren vom  
4. bis 7. Dezember 1980  
im Kulturzentrum Herne

## Die Viola da Gamba

eine Instrumentenausstellung  
und Konzertreihe

Vortrag: Prof. August Wenzinger

Konzerte: Basler Madrigalisten  
Schola Cantorum  
Basiliensis

The King's Musick

Hesperion XX

Musica Antiqua Köln

Offenes  
Singen: Gottfried Wolters

Information: Kulturamt der Stadt Herne  
Berliner Platz 11,  
4690 Herne 1,  
Ruf (023 23) 595-2839

schreibt deshalb einen Kompositionswettbewerb aus. Es sind Preise von insgesamt DM 25000 ausgesetzt. Gefragt sind sowohl Instrumental- als auch Vokalbesetzungen mit bis zu 10 Minuten Aufführungsdauer pro Stück, die Musik darf stilistisch sowohl dem E- als auch dem U-Bereich angehören. Teilnahmeberechtigt sind jugendliche Laienmusiker ebenso wie studierte Komponisten, ja sogar Kinder bis zu 14 Jahren können sich beteiligen. Einsendeschluß ist der 15.12.1980. Einzelheiten sind zu erfahren durch den VdM, Villichgasse 17, 5300 Bonn 2.

### *Erfolgreiche Bläserensembles*

Beim diesjährigen Wettbewerb der Staatlichen Musikhochschulen der Bundesrepublik Deutschland (19. bis 21.5.1980 in Trossingen) erspielten sich ein Bläsersextett der Musikhochschule Detmold den ersten und ein Bläserquintett des gleichen Instituts den zweiten Preis. Eine Förderprämie wurde an ein Bläserquintett der Musikhochschule Köln vergeben.

### Veranstaltungen

*Etwa 22000 Besucher*

der Veranstaltungen des Bad Hersfelder Arbeitskreises für Musik wurden in der Saison 1979/1980 gezählt. Höhepunkt der Bad Hersfelder Festspielkonzerte 1980 war die Aufführung von Monteverdis „Orfeo“ unter der Regie von Gustav Rudolf Sellner und der musikalischen Leitung von Siegfried Heinrich. Wegen des unvorhergesehen großen Erfolgs wird erwogen, die Inszenierung in das Festspielprogramm 1981 zu übernehmen.

### *Festliche Tage alter Musik*

veranstaltet in Verbindung mit dem Westdeutschen Rundfunk Köln die Stadt Herne vom 4. bis 7. Dezember. Hauptthema ist in diesem Jahr die Viola da gamba. Drei Kammerkonzerte werden geboten, dazu ein geistliches Konzert, eine Matinee und ein offenes Singen. Eine Instrumentenausstellung rundet das Programm ab.

### ... und was sonst noch interessiert

#### *Diethard Wucher 50 Jahre*

Am 20. Juni vollendete *Diethard Wucher*, Direktor der Bonner Musikschule, sein fünfzigstes Lebensjahr. Geboren in Falkensee bei Berlin, studierte er Schulmusik und ging nach kurzer Lehrtätigkeit 1969 für 2 Jahre als Musikschulleiter nach Bremerhaven. 1961 bis 1969 war er Leiter der Musikschule in Bremen. Im Nebenamt ist er Vorsitzender des Verbandes deutscher Musikschulen und als solcher in vielen Fachgremien tätig. Als Herausgeber oder Mitherausgeber zeichnet er für zahlreiche musikpädagogische Veröffentlichungen verantwortlich.



Über 600 geladene Gäste – Künstler, Wissenschaftler, Vertreter der Musik- und Wirtschaftsverbände sowie der Behörden – feierten zusammen mit den Betriebsangehörigen am 5. September in einem Festakt das fünfzigjährige Bestehen des Moeck Verlages und Musikinstrumentenwerkes (s. a. S. 199 ff.). Den musikalischen Rahmen boten das Odhecaton-Ensemble und das Ensemble für Neue Musik der Staatlichen Hochschule für Musik Hannover. Die Gäste hatten Gelegenheit, den Instrumentenfertigungsbetrieb in Aktion kennenzulernen und an einer Stadtführung in Celle teilzunehmen. Zum Abschluß des Tages gastierte im Schulzentrum der Stadt Celle Frans Brüggen mit einem Soloprogramm.

#### *Erstmals Förderpreis der Musikverbände verliehen*

Am 3. August 1980 haben der Deutsche Musikverleger-Verband und der Gesamtverband Deutscher Musikfachgeschäfte erstmals den Förderpreis verliehen, den sie im vergangenen Jahr aus Anlaß ihres 150jährigen Jubiläums gestiftet hatten. Ausgezeichnet wurde das Bundesjugendorchester im Rahmen eines Festkonzerts in Aachen, das die diesjährige Sommerarbeitsphase des Orchesters abschloß. Mit der Auszeichnung verbunden ist eine Geldprämie von 10000,- DM. Das Bundesjugendorchester, gegründet 1969, setzt sich aus Schülern zusammen, größtenteils Preisträger im Wettbewerb „Jugend musiziert“. Sie kommen dreimal jährlich zu einer einwöchigen Arbeitsphase zusammen, um unter Leitung ihres Dirigenten und Mitbegründers Prof. Volker Wangenheim Werke der Konzertliteratur zu erarbeiten.

#### *Ensemble „Pro anima“, Leningrad*

Das 1977 gegründete Ensemble musiziert auf historischen Instrumenten. Die Mitglieder (von links): Konstantin Kucherow (Gambe), Michail Ioffe (Cembalo, Blockflöte), Mark Aidlin (Laute, Blockflöte), Tatjana Audrianowa (Mezzosopran), Alexander Kiskachi (Blockflöte) und Gennadij Golstejn (Blockflöte, Gambe). Die Gamben sind von dem Leningrader Meister Wladimir Rasumow gebaut worden, die Laute wurde von Felix



## Schnerzhofen '81

Neues Kurs- und Lehrgangsprogramm soeben erschienen.

Auszüge:

- 16.–18. 1. Der Anfang auf der Traversflöte  
*Leitung:*  
*Peter Thalheimer*
- 6.–8. 3. Traversflötenspiel für Fortgeschrittene  
*Leitung:*  
*Peter Thalheimer*
30. 4.–3. 5. Die Artikulationstechnik der Flöteninstrumente in der Renaissance- und Barockzeit  
*Leitung:*  
*Petra Leonards und Peter Thalheimer*
- 17.–19. 7. Die Blockflöte bei J. S. Bach  
*Leitung:*  
*Peter Thalheimer*

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

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

Raudonikas restauriert; die Blockflöten sind Erzeugnisse der Firmen Dolmetsch, A. Heinrich und Moeck.

#### *Institut für Blasmusikforschung*

Seit März 1980 existiert an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Granz ein Institut für Blasmusikforschung. Es soll sich speziell mit der Entwicklung der Musik für Bläserorchester seit dem 19. Jahrhundert befassen und die hierfür noch existierenden Dokumente sammeln.

#### *Neuerwerbungen des Pariser Konservatoriums*

Zur Bereicherung des Instrumentenmuseums des Pariser Konservatoriums erwarb der französische Staat die Privatsammlung aus der Hinterlassenschaft der früheren Museumskonservatorin Geneviève Thibault de Chambure. Unter den 800 Stücken aus dem 16. bis 19. Jh. finden sich vor allem zahlreiche Zupf- und Streichinstrumente der Pariser Geigenbauerschule des 18. Jahrhunderts.

#### *25 Jahre Neue Mozart-Ausgabe*

Seit dem Erscheinen des ersten Bandes der „Neuen Ausgabe sämtlicher Werke“ von W. A. Mozart im Januar 1955 konnten bisher 88 Bände vorgelegt werden – nahezu drei Viertel des auf 120 Bände veranschlagten Umfangs. Die Neue Mozart-Ausgabe wird von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg herausgegeben. Sie bietet einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Belange der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die Möglichkeit zur Subskription erlischt Ende dieses Jahres. Der Fachhandel hält einen neuen Sonderprospekt bereit.

#### *Berichtigung*

Auf S. 79 dieses Jahrgangs berichteten wir über den Neubau des Berliner Musikinstrumentenmuseums. Die offizielle Bezeichnung lautet: Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Der Neubau wird für das gesamte Institut errichtet und soll 1982 bezugsfertig sein.

#### *Die Autoren der Hauptartikel*

*Hanne Feldhaus*, Oststraße 15, 4973 Vlotho: Geb. in Legden (Münsterland). Musikstudium (Hauptfach Blockflöte) in Münster und Dortmund, SPM-Examen 1977. Derzeit Aufbaustudium in Münster und Lehrtätigkeit an der Musikschule in Herford.

*Josef Horák*, c/o. Kulturamt der Stadt 7950 Biberach: Geb. in der CSSR. Konzertierender Künstler, Mitglied der Tschechischen Philharmonie, seit 1972 Professor an der Musikhochschule in Prag.

*David Lasocki*, 52 Falkland Road, London N8 ONX: Geb. 1947 in London. Lebt dort als Musikwissenschaftler, Herausgeber und Lehrer.

*Hans-Jörg Maucksch*, Kurze Geismarstraße 40, 3400 Göttingen: Geb. 1956 in Berlin. Studierte Musikwissenschaft, Sozialpsychologie und Publizistik; seit 1976 Mitarbeiter an der Göttinger Musikinstrumentensammlung.

*Siegfried Petrenz*, Dettenhäuser Straße 16, 7000 Stuttgart 70: Geb. 1927 in Abtsbessingen (Thüringen). Cembalist, Professor für Partitur- und Generalbaßspiel an der Musikhochschule in Stuttgart.

**Nr. 1/81 erscheint im Februar und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:**

**Reinhold Quandt: Friedrich II. als Komponist und Musiker**

**Gunther Joppig: Die Preisentwicklung von historischen Holzblasinstrumenten in den Jahren 1975 bis 1980, dargestellt anhand der Auktionsergebnisse in London. Teil I**

**David Jones: Über die Oboe d'amore und die Oboe da caccia**

**H. Fink: Ein Bassethornkonzert von Carl Stamitz?**

**Ulrike Heymann: Blockflötenschulen – Kriterien für ihre Beurteilung**

**David Neumeyer: Hindemiths Blockflötentrio. Skizzen und Autograph sowie ein Gespräch unseres Mitarbeiters Ernst Kubitschek mit Milan Turković**



# BOSTON EARLY MUSIC FESTIVAL & EXHIBITION

☞ 27-31 MAY 1981 ☛

at Horticultural Hall & the New England Conservatory of Music

## EXHIBITION

*A major exhibition of early instruments  
by contemporary craftsmen from  
throughout the world*

*Antique instruments, rare books, prints  
& manuscripts, record companies,  
and publishers*

## CONCERTS

*Ralph Kirkpatrick's 50th Anniversary*

*A Venetian Festival presented by*

*The Boston Camerata  
with The New York*

*Cornet & Sacbut Ensemble*

*& MORE!*

## COMPETITION

*The 14th annual Erwin Bodky Award  
sponsored by the Cambridge Society for  
Early Music, open to singers and  
instrumentalists under the age  
of 30, who perform music  
written before  
1791.*

## WORKSHOPS

## LECTURES

*A GALA EVENING  
of great cuisine & entertainment*

For information, please write: Boston Early Music Festival & Exhibition  
c/o Jon Aaron Associates, 99 High Street, Suite 2393, Boston, MA 02110

Friedrich von Huene, *president*; Mrs. Frank Hubbard & Richard Wood, *vice-presidents*;  
M. Sue Ladr, *secretary*; Thomas Prescott, *treasurer*



# MOECK FLOTEN

KRUMMHÖRNER  
CORNAMUSEN  
KORTHOLTE  
DULCIANE  
RANKETTE  
POMMERN  
ZINKEN  
TRAVERSEN  
FAGOTTE  
UND OBOEN

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



*Die Krönung Mariae*

Altarbild des Zisterzienserklosters Osek (Osseg) bei Most (Brüx) in Nordböhmen,  
um 1520

Sammlung Burg Kost, ČSSR

Als Maler dieses Altarbildes wird ein einheimischer Deutscher vermutet,  
Gangolf Herlinger.

Marienkrönungsbilder finden wir in dieser Zeit und im Aufbau ähnlich  
vor allem in Oberitalien. Das vorliegende Bild lehnt sich aber im Ausdruck  
noch weitgehend an die spätgotische Malerei und die böhmische  
Madonnenmalerei an. Ganz modern dagegen – auch im ungezwungeneren  
Gehabe, so als hätten an diesem Bild zwei verschiedene Maler mitgewirkt –  
die dargestellten Engelmusiker mit der doch verhältnismäßig neuen Praxis,  
in „Stimmwerken“ zu spielen. Die linke Gruppe hat drei gerade Zinken  
unterschiedlicher Größe und eine Posaune als Baß. Die mittlere Gruppe  
spielt auf drei Blockflöten – wohl Sopran, Alt und Tenor (mit Mundstück-  
aufsatz wie bei Baßflöten). Komplet ist das rechte Krummhornquartett  
mit Sopran, Alt, Tenor und Baß. Letzterer hat für die Fußklappe statt eines  
Schutzkästchens aus Metall ein übergezogenes Fontanellenfäßchen aus  
Holz.

– m –

