

TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

3/81

INHALT

Carla Christine Bauer
Michel Blavets Rolle
in der Entwicklung der Querflöte
als Soloinstrument

Klaus Hofmann
Zu Händels Fitzwilliam-Sonate
in G-dur. Eine Replik

Wolfram Waechter
„Music Minus One“ – Begleitung
aus der Rille oder Fernkursus
für junge Blockflötisten?

Klaus-Martin Heinz
Artikulation und Phrasierung
in der Darstellung der ersten
Fagottschule von Étienne Ozi

Eberhard Blum
John Cage und seine Kompositionen
für und mit Flöten

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Carla Christine Bauer: *Michel Blavets Rolle in der Entwicklung der Querflöte als Soloinstrument* (385)

Klaus Hofmann: *Zu Händels Fitzwilliam-Sonate in G-dur. Eine Replik* (391)

Wolfram Waechter: „*Music Minus One*“ – *Begleitung aus der Rille oder Fernkursus für junge Blockflötisten?* (397)

Klaus-Martin Heinz: *Artikulation und Phrasierung in der Darstellung der ersten Fagottschule (1788) von Étienne Ozi (1754–1813)* (402)

Eberhard Blum: *John Cage und seine Kompositionen für und mit Flöten* (407)

Das Porträt: *Hans-Peter Schmitz* (413)

Berichte (417): *Zwanzig Jahre „Potsdamer Bläserquintett“ / America's Way of Flute / Musikinstrumentenausstellung in Vancouver / Ein Gang durch die frühe Geschichte der Klarinette / Stilistische Vielfalt: Klarinettist Richard Stoltzman / Die schnellste Blockflötistin der Welt? / Gruppenwertung Blockflöte im 18. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ / Alte und neue Musik in Urbino / Hespos und Lehmann: Zwei Uraufführungen in Calw / Concours Musica Antiqua Brügge / Polnische Kinder spielen Blockflöte*

Zeitschriften / Periodica (432)

Bücher (433)

Schallplatten (448)

Noten (439)

Nachrichten (453)

Dieser Nummer liegen bei ein Sonderdruck (H.-J. Kraus: Möglichkeiten des Studiums der Holzblasinstrumente in der Bundesrepublik Deutschland) und das Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1980/1981 (mit separatem Außentitel)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik
6. Jahrgang, Heft 3/1981

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

Schriftleitung: Herbert Höntsch
Postfach 143, D-3100 Celle 1
Telefon (051 41) 84036

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

Ausland: Tsuneko Arakawa, Yokohama; David Lasocki, London; John Mosand, Trondheim/Norwegen; Roman Escalas, Barcelona; Irmgard Knopf-Mathiesen, 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 24,- DM, im Ausland 27,30 DM, inkl. Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 143, D-3100 Celle 1, Telefon (051 41) 84036, Telegramme Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5, 48,- DM (¹/₁₆ Seite) bis 560,- DM (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: Th. Schäfer Druckerei GmbH, Hannover; Titellentwurf Karl-Heinz Lingner

© 1981 by Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany

Michel Blavets Rolle in der Entwicklung der Querflöte als Soloinstrument¹

I. Blavets Bedeutung als Virtuose

Die öffentliche Aufmerksamkeit, welche der Querflöte in Frankreich unter dem Einfluß des „Concert Spirituel“ nach 1725 zuteil wurde, war wesentlich verknüpft mit dem Namen Michel Blavet. Seine Auftritte im „Concert Spirituel“, einer von A. Danican-Philidor gegründeten Organisation zur Aufführung von Instrumental- und nichtfranzösischer Vokalmusik außerhalb des eigentlich höfischen Musikbetriebes, vermittelten die Fortschritte, welche die Querflöte durch technische Verbesserungen gemacht hatte, einem breiteren Publikum.

Die Konstruktion der Querflöte hatte in der Mitte des 17. Jahrhunderts sowie zu Beginn des 18. Jahrhunderts die drei wichtigsten Änderungen erfahren, welche die Barockquerflöte von der Renaissanceflöte unterschieden: Während die Renaissanceflöte in der Regel einteilig war, wurde die Barockflöte zunächst dreiteilig konstruiert; sie bestand dann aus dem Kopfteil (dem Mundstück), dem Mittelstück (mit sechs Tonlöchern) und dem Endstück. Am Anfang des 18. Jahrhunderts begann man mit der Konstruktion vierteiliger Flöten mit auswechselbaren Teilen, ein Faktum,

welches Corrette² auf die leichtere Transportierbarkeit und – wie auch Quantz³ – auf die bessere Anpassungsfähigkeit an die unterschiedlichen Stimmungen in den verschiedenen Städten und Provinzen zurückführt. Zweitens wurde die Querflöte konisch gebohrt und verlief manchmal sogar im Endstück noch konisch. Drittens wurde ein zusätzliches, siebentes Tonloch mit einer Klappe angebracht, die es erstmals ermöglichte, die Flöte als chromatisches Instrument zu benutzen. Nach Quantz ist die verbesserte Flöte französischer Herkunft⁴; er nennt aber keine Quellen, die die Entwicklung dieser Flötenform näher beschreiben. Die erste genaue Abbildung des frühesten einklapptigen Flötentypus stellt eine Zeichnung zweier Flöten auf dem Titelblatt von Marin Marais' *Pièces en trios pour les flûtes, violons & dessus de viole* von 1692 dar. Exemplare dieses Flötentypus existieren heute noch in Museen.

Unter Blavets Einfluß wandelte sich das Klangideal der Querflöte, welches zuvor für den öffentlichen Geschmack hauptsächlich ergreifenden und zart-melancholischen Charakter gehabt hatte⁵. Der weiche klagende Ton wuch in Blavets Spiel einem leidenschaftlich virtuosen:

Man hatte auf der Querflöte bisher nur sehr kleine Melodien ohne Ausdruck gehört, die nur ein wenig Natürlichkeit und Leichtigkeit erforderten, wie sie die Gewohnheit bringt. Man ahnte nicht einmal die Perfektion, für die dieses Instrument geeignet war und die es Monsieur Blavet verdankte. Dieser hochberühmte Musiker vermochte der Querflöte in seinen Sonaten und Konzerten die schönsten Klänge zu entlocken. Sein Spiel war rein und schnell, genau und brillant, wie es sich bis dahin keiner vorstellen konnte.⁶

Die wesentlichen Qualitäten von Blavets Vortragstil faßt d'Aquin in seinen *Lettres sur les hommes célèbres* zusammen:

¹ Die Autorin dankt Herrn Prof. A. Nicolet für die Anregung und Unterstützung bei der Beschäftigung mit der französischen Flötenliteratur des 18. Jahrhunderts sowie Herrn A. Kramer für kritische Lektüre des vorliegenden Artikels.

² Corrette, Michel, *Méthode pour apprendre aisément à jouer la Flûte traversière*, Paris 1740, S. 7

³ Quantz, J. J., *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. Auflage, Berlin 1789. Faks.-Ausg. Kassel und Basel 1953, I, § 9, S. 25–26

⁴ ebd., I, § 4–5, S. 24

⁵ Sébastien de Brossard beschreibt in seinem *Dictionnaire de Musique* (2. Auflage, Paris 1705, Faks.-Ausg. Hilversum 1965, S. 306) unter „Stile Symphonico“ den Klang der Querflöte als „triste“ und „languissant“.

Nach Aussagen von Kennern gab es niemanden, der Monsieur Blavet im Vortrag von Sonaten und Konzerten übertraf. Der sauberste Ansatz, die am besten ausgehaltenen Töne, eine Lebhaftigkeit, die ans Wunder grenzt, gleich vollendet in der Zartheit, in der Sinnlichkeit und in den schwierigsten Passagen; das ist Monsieur Blavet. Ich bin sicher, daß das Publikum mir keineswegs widersprechen, daß es vielmehr meine Lobreden bestätigen wird.⁷

Blavets Können bewies, daß man die Querflöte mit der gleichen Virtuosität spielen konnte wie die Violine. Die Flöte, bekannt für ihre technischen Mängel und Probleme, schien sich für die Zeitgenossen in Blavets Händen völlig zu verwandeln:

Man wird auch zugestehen, daß es sehr schwierig ist, dieses Instrument sauber zu spielen. Ich hätte sogar geglaubt, es sei selbst denen, die äußerst lange geübt haben, unausführbar, wenn der unnachahmliche Blavet mir nicht das Gegenteil bewiesen hätte, als ich ihn schwere Stücke in Kreuz- und b-Tonarten vortragen hörte, die er zur vollen Zufriedenheit des kritischen Ohres spielt; mit seiner Genauigkeit, seinem vollen und satten Ansatz und seinem Geschmack hat er sich den ersten Platz errungen.⁸

II. Blavets Beitrag zur Flötenliteratur des 18. Jahrhunderts

Während seiner ersten Jahre beim „Concert Spirituel“ war der Prince de Cardignan (von 1726 bis ca. 1731) Blavets Mäzen. Ihm ist auch sein op. 1 *Premier Œuvre contenant Six Sonates pour deux flûtes traversières sans basse* gewidmet. Er erhielt das „Privilege“ für dieses Werk am 20. September 1728 und registrierte es am 1. Oktober 1728. Das Werk wurde 1741 unverändert wieder veröffentlicht mit Ausnahme der eingefügten Atemzeichen (Blavet markiert ein „h“, das für „haleine“ [atmen] steht, an jeder Stelle, an der die Phrasierung zweideutig interpretiert werden konnte).

1731 oder 1732 trat Blavet in die Dienste des Grafen von Clermont, Louis Bourbon-Condé. (Er war einer der königlichen Verfechter der neuen italienischen Musik, die in J. J. Rousseaus *Lettre de la Musique Française*, Paris 1753, erwähnt wurde.) Blavets zweites Werk mit dem Titel: *Sonates Melées de Pièces pour la Flûte traversière avec la*

basse (1732) war der Mätresse des Grafen gewidmet, der Herzogin von Bouillon, Louise Henriette Françoise de Lorraine. Mit diesen Sonaten wird der Name Blavet heute im allgemeinen assoziiert.

Neben den drei Sonatenbüchern komponierte Blavet drei *Recueils de Pièces*. Die *Recueils* sind nicht datiert. Blavets erstes *Recueil* mit dem Titel: *Recueils de Pièces, Petits Airs, Brunettes, Menuets, etc. avec des Doubles et Variations, Accomodé pour les Flûtes traversières*, ist dem Grafen von Clermont gewidmet. Wie man dem Titel entnehmen kann, enthält das Werk hauptsächlich Bearbeitungen von zuvor existierenden Stücken. Nach Blavets Titelangabe auf der ersten Seite als „Ordinaire de Musique de la Chambre du Roi“ muß das Datum der Veröffentlichung nach 1738 liegen. Eine genauere Bestimmung des Veröffentlichungsdatums wäre möglich, wenn man die in der Sammlung enthaltenen Stücke analysieren würde. Das erste *Recueil* enthält Stücke von Händel, die in Paris erstmals 1734 aufgeführt wurden und im „Concert Spirituel“ in den Jahren 1735 und 1736 auf dem Programm standen. (In diesem ersten

⁶ François de Neufchâteau, „Eloge de M. Blavet musicien mort en 1768“ in: *Nécrologue des hommes célèbres de la France*, Paris 1770, S. 338: „On n'avait jamais entendu, sur la flûte traversière, que de très petits airs dénués d'expression qui ne demandoient qu'un peu de naturel et d'aisance que donne l'habitude. On ne soupçonnoit pas même la perfection dont cet instrument étoit susceptible et dont il fut redevable à M. Blavet. Cet illustre Musicien sut en tirer tous les accords les plus agréables, dans ses *Sonates* et ses *Concertos*, avec une exécution nette et rapide, exacte et brillante, dont personne encore n'avait donné l'idée.“

⁷ D'Aquin de Château Lyon, *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et les beaux-arts sous la règne de Louis XV*, Bd. I, Amsterdam 1752, S. 150: „De l'aveu des connaisseurs, M. Blavet ne connut personne audeussus de lui pour l'exécution des sonates et des concertos. L'embouchure la plus nette, les sons les mieux filés, une vivacité qui tient du prodige, un égal succès dans le tendre, dans le voluptueux, et dans les passages les plus difficiles: voilà ce qu'est M. Blavet. Je suis sûr que le public ne me dédira point et qu'il ratifiera mes éloges.“

⁸ Ancelet, *Observations sur la musique et les musiciens*, Paris 1757, S. 27–28: „On conviendra aussi, qu'il est très difficile de jouer juste de cet instrument. J'aurois cru même la chose impracticable à ceux qui ont exercé le plus longtemps, si l'inimitable Blavet ne m'avoit prouvé le contraire, en l'entendant exécuter des morceaux difficiles, choisis dans les tons dièze et bémol, qu'il joue à la satisfaction complète de l'oreille la plus scrupuleuse; son exactitude, son embouchure pleine et nourrie et son goût lui ont acquis la première place.“

Recueil ist ein „Marche de la Grande Loge de la Maçonnerie“ enthalten. Blavet war selbst kein Freimaurer, jedoch wurde sein Mäzen nach dem Tode des Herzogs von Antin am 11. Dezember 1743 zum „Grand Maître de l'ordre maçonnique en France“ gewählt. Möglicherweise ist der Marsch für dieses Ereignis komponiert worden.) Um diese Zeit gibt es auch eine Rezension eines Werkes von Blavet im *Mercure de France*, die die Annahme bestärkt, daß das Werk etwa um 1744 veröffentlicht wurde⁹. Die Bedeutung des ersten Recueils für die Flötenliteratur der Zeit besteht darin, daß es zwei unbegleitete Stücke enthält, welche insbesondere in Hinsicht auf ihre technischen Schwierigkeiten als Vorläufer der Soloetüde gelten können.

Das zweite Recueil wird nach Laurencie zwischen 1744 und 1750 datiert. Das dritte Recueil enthält Melodien aus den Opern *Ismène* von Rebel und *François* und *Triton* von Mondonville, die 1750 und 1753 erstaufgeführt wurden.

Das dritte Sonatenbuch *Troisième Livre des Sonates pour la Flûte traversière avec la basse* erschien 1740. Die Sonatenkomposition in diesem Opus wird in verschiedener Hinsicht durch Elemente des von Italien beeinflussten „style galant“ geprägt. Die Kenntnis ausländischer, insbesondere italienischer Musik, welche Blavet sich durch die Aufführung von Konzerten und Sonaten im „Concert Spirituel“ angeeignet hatte, spielt hier eine nicht zu übersehende Rolle.

Folgende Neuerungen können für op. 3 als charakteristisch gelten:

1. Die Anlehnung an Vivaldis Konzertform (z. B. Sonate III) schnell – langsam – schnell, welche

2. In Sonate IV, 1. Satz, wird zum ersten Male in der Flötenliteratur eine neue Variationstechnik vorgestellt, die reich verziert ist und sich, der Rondeauforn ähnlich, durch ausgeschriebene Reprisen auszeichnet. Das Modulationsschema stimmt mit dem Melodieschema überein. Tonika sowie Dominante des A-Teiles kehren in jedem Teil wieder (A und B), außerdem behalten sie bis zum Schluß die gleiche melodische Struktur und Länge. Diese Satzart kann man als Parallele zur Variationstechnik bestimmter Vokalstücke betrachten, die von Quantz beschrieben werden¹⁰.
3. Das beste Beispiel bei Blavet für die Entwicklung der Dreiteiligkeit aus der „forma bipartita“ ist der zweite Satz der Sonate II. Er enthält am Ende des zweiten Teils eine unveränderte Wiederholung des gesamten ersten Teils. (Die „forma bipartita“ ebnete den Weg zu dieser Dreiteiligkeit.) Die Erweiterung zu ausgeprägter Dreiteiligkeit im Sinne eines klassischen Sonaten-Hauptsatzes ergibt sich ferner daraus, daß im Modulationsteil am Anfang des zweiten Teils nach dem ersten Doppelstrich ein höherer Grad an Melodiereichtum erreicht wird. Die thematische Beziehung zum ersten Teil ist überdies wesentlich enger geworden. Die Sprengung der „forma bipartita“ zeigt sich auch in der Sonate III, 1. und 3. Satz, sowie in der Sonate IV, 1. und 3. Satz.
4. Folgende Kompositionstechniken, hauptsächlich von Telemann und Vivaldi übernommen, bringen einen höheren Grad an Virtuosität mit sich: Telemanns Einfluß zeigt sich in der

Beispiel 1: Sonate II, 2. Satz



Blavet auch in seinem Konzert benutzt (Vivaldi war einer der beliebtesten Komponisten jener Zeit, und sein Einfluß auf Blavet rührt wohl von der häufigen Aufführung seiner Werke im „Concert Spirituel“ nach 1728 her).

Verwendung der latenten, meist homophon gedachten Mehrstimmigkeit innerhalb der Flötenstimme – z. B. Sonate II, 2. und 3. Satz (Beispiel 1). Vivaldis Einfluß ist in der Anwendung des Concerto-Prinzips in der Kompositionstechnik der Sonate IV, 1. Satz, und Sonate II, 2. Satz, unübersehbar. In der Sonate VI steht als dritter Satz ein Rondeau mit Refrain. Dieser

⁹ *Mercure de France*, Paris, Dez. 1744, I, S. 135

¹⁰ Quantz, J. J., a. a. O., XIV, § 1–43, S. 136 bis 151

A SON ALTESSE SERENISSIME
 Monseigneur
 LE COMTE DE CLERMONT,
 Prince du Sang.
 Monseigneur;

Ce n'est qu'en tremblant et d'une main timide,
 malgré les bontés dont V. A. S. daigne m'honorer, que
 j'ose prendre la liberté de lui offrir cet ouvrage, dont le
 succès passeroit infiniment mon espérance, si l'approchoit de
 l'étendue de ma vive reconnaissance, de mon zèle, de mon
 attachement, et du respect très profond avec lequel j'ai
 l'honneur d'être,

Monseigneur,
 DE VOTRE ALTESSE SERENISSIME,

Les très honorables
 Messieurs les
 Archevêques & Evêques
 de France & de Navarre

TROISIEME LIVRE
 DE SONATES
 Pour la Flûte, traversiere,
 Avec la Basse.

DEDIE
 A S. A. S. MONSEIGNEUR
 LE COMTE DE CLERMONT,
 Prince du Sang.

PAR M. BLAVET,
 Organiste de la paroisse de
 la chambre du Roi,
 et de S. A. S. Monseigneur
 le Comte de Clermont.

Paris chez
 M. Ponscandé, Libraire,
 Au Palais national de S.
 Germain des pres,
 Les Libraires François, chez
 Bâle, S. de la Croix, au
 Palais de la Croix, chez
 Paris, G. L. Bouché.

Paris chez
 M. Rieu 1745. M. de
 la Harpe, Libraire, au
 Palais national de S.
 Germain des pres de S.
 de la Croix de S.

CONFIRMATION
 DE MESSIEURS
 LES SEIGNEURS

Titelblatt und Widmung des 1740 erschienenen 3. Sonatenbuchs von Michel Blavet

Beispiel 2: Sonate VI, 3. Satz (Andante affettuoso)



Refrain ist jedesmal variiert. In dieser Variationstechnik spiegelt sich der Trend zu einer erhöhten Brillanz sowie zu immer schneller und schwieriger werdenden Passagen wider, der für die Zeit besonders typisch ist. Die Passagen von durchlaufenden Sechzehntelnoten und Arpeg-

Beispiel 3: Sonate II, 3. Satz (Minuetto)

Var. II^a



gien werden länger, die Sprünge werden größer, was virtuose Höchstleistungen verlangt (Beispiel 2). Sonate II, 3. Satz, zeigt nicht nur ausgeschriebene Verzerrungen im Double-Stil,

Beispiel 4: Sonate IV, 1. Satz



sondern auch zwei Varianten des Menuetts, die zunehmend komplizierter werden. Diese Neuerungen machen das Opus besonders interessant. Sie stellen die Flöte als ein echtes Soloinstrument dar (Beispiel 3).

Beispiel 5: Sonate V, 2. Satz

Allegro ma non presto



Beispiel 6: Sonate II, 1. Satz

Andante e spiccato



5. Die Merkmale des neuaufkommenden galanten Stils treten in op. 3 besonders deutlich in Erscheinung. Beispiele hierfür sind die lombardischen Rhythmen (kurz/lang) in den langsamen Sätzen (Beispiel 4) und die Passagen mit abwechselnden Zweier- oder Dreierhythmen (Beispiel 5). In diesem Opus findet man aber auch kurze, auf die Klassik hinweisende Phrasen, vermischt mit längeren Sequenzen, wie sie Blavet bereits in früheren Werken schrieb. Das Adagio der Sonate IV, 1. Satz, ist besonders bemerkenswert, da dort zum ersten Male in

einer französischen Flötensonate ausgeschriebene und variierte Reprisen vorkommen. Die rhythmische Struktur variiert kontinuierlich bei gleichzeitig sich langsam bewegenden Harmonien (z. B. auch Sonate IV, 1. Satz). Das Largo poco Andante (Sonate III, 2. Satz) ist ein Beispiel für langsame harmonische Rhythmen eines orgelpunktartig verwendeten Baßstones, der unter einer komplexen Flötenmelodie durchgehalten wird. Diese Beispiele zeigen die zunehmende Trennung von Melodie und Begleitung. Das Andante e spiccato (Sonate II, 1. Satz) ist ein Beispiel für die sprunghafte Stimmführung und die vielen Seufzerfiguren, die neuen dramatischen Ausdruck in Blavets

Beispiel 7: Sonate IV, 3. Satz

Beispiel 8: Sonate IV, 3. Satz

Musik bringen (Beispiel 6). Marpurg beschreibt in *Quantz' Lebenslauf* den „style galant“ als einen Stil, der mit vielen kleinen Figuren verziert ist und sich durch schnelle Passagen auszeichnet¹¹. Die Sonaten II, III und IV spiegeln in synkopischen Akzenten (Beispiel 7) sowie in schnellen und komplizierten Passagen (Sonate IV, 3. Satz) den galanten Stil wider (Beispiel 8). Der Baß fungiert gewöhnlich als harmonische Unterstützung des durch seine ungewöhnlich hohe Lage auffallenden, anspruchsvollen Flötenparts (Sonate II, 2. Satz). Der dritte Satz der zweiten Sonate ist ein Novum in der französischen Flötenmusik. Die Variation IIa enthält Passagen von außerordentlich hohen flötistischen Anforderungen (Beispiel 3). Im allgemeinen ist der Baß auch hier kaum noch als eigenständige Stimme konzipiert. Die Baßgänge sind stark geglättet und unkompliziert; sie werden von einer auf die Klassik hinweisenden Tonalität bestimmt.

6. Die harmonischen Strukturen in op. 3 unterscheiden sich von denen in op. 1 und op. 2. Der italienische Einfluß dominiert mittlerweile in Blavets Kompositionstechnik. Die Harmonien sind abwechslungsreicher und komplizierter als in den früheren Werken. So wird (z. B. in Sonate I, 2. Satz, Sonate II, 2. Satz, Sonate IV, 1., 2. und 3. Satz, Sonate VI, 1. Satz) der Dominantseptakkord viel häufiger verwendet als früher. Er erscheint oft in Zusammenhang mit chromatischer Baßführung und chromatischer Linienführung der Melodie. Der neapolitanische Sextakkord wird ebenfalls häufiger verwendet als früher; er wird bevorzugt mit Septakkorden in Sequenzgängen eingebaut. Blavets Baßführung bildet auch hier das Fundament zu langen Passagen von Sextakkord-

reihungen. Die verwendeten Modulations-schemata und Kadenzten unterscheiden sich nicht wesentlich von denen in op. 2. Da Blavet aber in zunehmendem Maße Gebrauch von Sequenzketten macht, schweift er oftmals noch weiter von der Haupttonart ab als zuvor. Neu ist auch die Art der Verwendung von Dissonanzen. Vorhalte und Appoggiaturen machen sich frei von ihrem Baßfundament und werden in erster Linie wegen ihres Effektes benutzt. Meist werden die traditionellen Auflösungsschemata solcher Vorhalte und Appoggiaturen nicht mehr berücksichtigt, was z. B. zu Akkordbildungen mit zusätzlichen Sekunden und Septen führt und damit Veränderungen der Struktur des harmonischen Gefüges mit sich bringt.

Um die Entstehungszeit von op. 3 schrieb Blavet sein Concertino in a-moll, ein Werk, welches erst im 20. Jahrhundert veröffentlicht wurde. (Ausführliche Analysen bei Paillard und Laurencie¹².)

Die entscheidenden kompositorischen Anstöße, welche Blavet der Flötenliteratur des 18. Jahrhunderts im Geiste der sich emanzipierenden französischen Instrumentalmusik gab, fallen mit den Sonaten op. 3, dem Concerto sowie Teilen der Recueils in die Jahre nach 1740. Um 1750 zog sich Blavet von seiner öffentlichen und kompositorischen Tätigkeit zurück. Er lebte bis zu seinem Tod 1768 (28. 10.) am Hof des Grafen von Clermont.

¹¹ Marpurg, F. W., *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1754. Faks.-Ausg. Hildesheim 1970, Bd. I, S. 219

¹² Paillard, Jean-François, „Les Premiers Concertos français pour instruments à vent“, in: *RM* no. spéciale 226, 1954–55; Laurencie, Lionel de la und Sainte-Foix, G. de, „A l'Histoire de la Symphonie française vers 1750“, in: *L'Année Musicale*, 1, 1911

Neuausgaben von Werken Blavets

Opus 1

Six Duets for 2 violins. Easy pieces without keyboard by Blavet, Geminiani, Jomelli, Oswald, Sammartini, and Rameau, hrsg. von Adolfo Betti. New York (Music Press) 1947

Sechs Sonaten (Hugo Ruf). München (Ricordi) 1956

Sonata op. 1 Nr. 4, G-dur, hrsg. von Hugo Ruf und Karlheinz Zöller. Hamburg (Sikorski) 1962

Zwei Duette (Sonaten 5 und 6), hrsg. von H. Ruf. Mainz (Schott) 1967

Six Sonates op. 1 (Jean Patéro). Paris (Leduc) 1978

Sechs Sonaten op. 1, hrsg. von Walter Kolneder. Heidelberg (Müller) 1970, 1977

Sechs Sonaten op. 1 für 2 Flöten. Winterthur (Amadeus) 1981

Opus 2

Flute Players Journal, London 1908–1913

Sonaten Nr. 1 bis 6, hrsg. von L. Fleury. London (Rudall & Carte)

– Nr. 1 „L'Henriette“, G-dur (1908)

– Nr. 2 „La Vibray“, d-moll, (1908)

– Nr. 4 „La Lumague“, g-moll (1911)

– Nr. 5 „La Chauvet“, D-dur (1912)

– Nr. 6 „La Bouget“, a-moll (1913)

– Nr. 3 „La D'Héronville“, e-moll (1952)

Sechs Sonaten in zwei Bänden, hrsg. von Walter Kolneder. Heidelberg (Müller) 1965, 1969

Sonata Nr. 4 „La Lumague“, g-moll, hrsg. von C. Bettoney. Mainz (Schott) 1966

Sonaten, hrsg. von H. Ruf. Mainz (Schott) 1966

– Nr. 2 „La Vibray“, d-moll

– Nr. 3 „La D'Héronville“, e-moll

Opus 3

Sonata Nr. 2, h-moll, hrsg. von H. Ruf. Kassel und Basel (Bärenreiter) 1957

Sonate Nr. 3, e-moll, hrsg. von C. Bauer. Wien (Universal Edition) 1981

Sonate Nr. 4, A-dur, hrsg. von H. Ruf. Wilhelmshaven (Heinrichshofen) 1979

Sonaten Nr. 1–3. Paris (G. Billaudot) 1981

Recueils

Gigue en Rondeau, hrsg. von Frans Vester. Amsterdam (Broekmans en van Poppel) o. J.

Rondeau, hrsg. von Frans Vester. Amsterdam (Broekmans en van Poppel) o. J.

French Duets „Orange School Music“. New York (McGinnis & Marx) 1957

Fünfzehn Duette für Flöten, hrsg. von Frank Nagel. Wilhelmshaven (Heinrichshofen) 1972

Concerti

Concerto a-moll, hrsg. von Frans Vester. Amsterdam (Broekmans en van Poppel) 1954

Concerto a-moll, hrsg. von Hugo Ruf. München (Ricordi) 1956

Klaus Hofmann

Zu Händels Fitzwilliam-Sonate in G-dur

Eine Replik

I

David Lasockis jüngst in dieser Zeitschrift erschienener Aufsatz *Händels Sonaten für Holzbläser in neuem Licht* (Heft 3/80, S. 166–176) hat

¹ G. F. Handel, *The Three Authentic Sonatas for Oboe and Basso Continuo*, London (Nova Music) 1979. G. F. Handel, *The complete sonatas for treble (alto) recorder and basso continuo*, London (Faber Music) 1979, herausgegeben von David Lasocki und Walter Bergmann.

unter TIBIA-Lesern zweifellos breite Resonanz gefunden. Lasocki hat das unbestrittene Verdienst, mit seinem Aufsatz und den diesem teilweise zugrundeliegenden Kritischen Berichten seiner Ausgaben Händelscher Oboen- und Blockflöten-sonaten¹ Licht in ein einigermaßen finsternes Kapitel der Händel-Überlieferung gebracht zu haben. Die folgende Kritik will denn auch nicht Lasockis Verdienste um diese „Hauptsache“ schmälern. Sie richtet sich und beschränkt sich auf den allerdings in meinen Augen weniger verdienstvollen Abschnitt „Hofmanns dritte Fitzwilliam-Sonate in G-dur“ auf S. 175 des TIBIA-Abdrucks. Der Abschnitt erscheint in dem Aufsatz unter der zumindest fahrlässig formulierten Kapitelüberschrift „Gefälschte und zweifelhafte Sonaten“, die geeignet ist, unbegründeten Argwohn zu wecken. Die Sonate, um die es hier geht, ist jedoch weder

gefälscht noch schlechthin zweifelhaft, sondern unbestritten echt; es ist lediglich unklar, wie sie zu besetzen ist.

Lasocki setzt sich in seinen Ausführungen zu dieser Sonate im wesentlichen mit dem Vorwort meiner 1974 im Hänssler-Verlag erschienenen Blockflöten-Ausgabe² des Werkes auseinander, ohne indes dabei jene Sorgfalt und Nachdenklichkeit walten zu lassen, die ich mir um der Sache willen gewünscht hätte. Ich war und bin in der Besetzungsfrage weniger festgelegt, als Lasocki unterstellt, wenn er schreibt: „Aus zwei Gründen hält Hofmann sie [die Sonate] wirklich für eine Blockflötensonate“. Allerdings bin ich bereit, mich dahingehend festzulegen, daß Lasocki irrt, wenn er das Werk der Violine zuspricht.

Meine eigene, differenziertere Position in der Frage der Bestimmung und Eignung des Werkes für die Blockflöte geht an sich, wie ich meine, hinreichend deutlich aus meinem Vorwort hervor, wenn ich schreibe: „Die Frage, für welches Melodieinstrument die Sonate gedacht war, bereitet allerdings einige Schwierigkeiten, und die für die vorliegende Ausgabe vorgenommene Zuweisung des Melodieparts an die Altblockflöte möchte durchaus als eine vorläufige und mehr praktische Lösung des Problems verstanden sein.“ Es ging mir darum, das Werk in einer vertretbaren Besetzungseinrichtung der Praxis zugänglich zu machen; und es ging mir darum, das Besetzungsproblem, wenn schon nicht zu lösen, so doch wenigstens in angemessenem Umfang darzustellen und sowohl die Vorläufigkeit meiner eigenen „mehr praktischen Lösung“ bewußt zu machen als auch das Problem selbst für die Weiterdiskussion und für künftige Lösungsansätze offenzuhalten.

II

Lasockis einleitende Feststellung, daß das Werk bis zum Erscheinen meiner Ausgabe „nie der Blockflöte zugeordnet worden“ sei, ist richtig, aber sie ist kein Argument; und sie will nicht viel besagen, wenn man bedenkt, daß die Sonate bis dahin ungedruckt und damit praktisch unbekannt geblieben war. Lasocki stimmt mir darin zu, daß die Sonate, anders als der Katalog von Fuller-Maitland und Mann (1893) angibt, nicht für Cembalo sein kann, referiert allerdings mit dem

Hinweis auf die Generalbaßbezifferung im 2. Satz nur ein einziges der von mir beigebrachten Indizien und überdies nicht einmal das stärkste. (Immerhin spricht die Bezifferung, das sei an dieser Stelle nebenbei gesagt, gegen die gelegentlich nach Erscheinen meiner Ausgabe von anderer Seite geäußerte Vermutung, es handle sich um eine Komposition für eine Spieluhr oder dergleichen.)

Meine für die Zuweisung an die Blockflöte sprechenden Bemerkungen zur unteren Ambitusgrenze g^1 werden von Lasocki weitgehend richtig referiert, meiner Vermutung, daß am Schluß des 1. Satzes fis^1 umgangen sei, zumindest nicht widersprochen. Allerdings hatte ich mich – anders als Lasockis Darstellung vermuten läßt – nicht darauf festgelegt, daß die vermutete Umgehung des fis^1 mit spieltechnischen Schwierigkeiten zusammenhängen müsse, sondern vorsichtiger gesagt: man habe „den Eindruck, daß der Ton fis^1 nicht verfügbar war“. Diese bewußt offene Formulierung hatte ich im Blick auf den in Abschnitt 3 meines Vorworts gegebenen Hinweis gewählt, daß Händel auch mit einer Blockflöte in g^1 gerechnet haben könnte (auf der der Ton fis^1 nicht etwa nur schwer, sondern überhaupt nicht zu spielen war). Leider hat Lasocki diesen Hinweis, der ja für die Diskussion um die Spielbarkeit der Spitzentöne des Parts von Bedeutung ist, nicht aufgegriffen.

Bemerkenswert sorglos verfährt Lasocki mit dem komplizierten Problem, das sich im vorletzten Takt (T. 33) des Schlußsatzes an jener Stelle ergibt, an der Händel – wie in meinem Vorwort in Noten dokumentiert – für vier in sehr hoher Lage sekundschriftweise eine Quarte aufwärts durchmessende Achtelnoten eigens vom gewöhnlichen in den französischen Violinschlüssel überwechselt. Lasocki schreibt: „Eine wirklich überraschende Passage im dritten Satz, wo das Melodieinstrument von h''' [Tibia 3/80 druckt versehentlich: b'''] bis e'''' geht, kann er [Hofmann] nicht befriedigend erklären.“ Das mag sein; aber Lasocki kann es auch nicht (und vielleicht ist es objektiv unmöglich). Er berichtet zutreffend, daß ich vermute, Händel habe hier etwas anderes, nämlich die Tonfolge a^3-d^4 oder e^3-a^3 schreiben wollen, und meint, ich ließe dabei außer acht, „daß Händel zur Anpassung an

² Georg Friedrich Händel, *Fitzwilliam-Sonaten für Altblockflöte und Generalbaß*, Heft 3: *Sonate G-dur*.

die ungewöhnlich hohe Lage mit Bedacht den Schlüssel wechselte“, übersieht aber anscheinend den höchst problematischen satztechnischen Befund (vgl. meinen Hinweis auf der 2. Vorwortseite oben): An eben der Stelle, an der die vier extrem hohen Noten im französischen Violinschlüssel erscheinen, wird der zweistimmige Satz inkorrekt.

Hierzu ein Exkurs – sehen wir uns die Stelle genauer an! Der autographe Notentext T. 33 f. bietet in moderner Umschrift (unter Berichtigung belangloser Notationsflüchtigkeiten) folgendes Bild:



(Die vier oktavierend zu lesenden Noten sind die von Händel im französ. Violinschlüssel geschriebenen.)

Betrachten wir zunächst nur die Unterstimme: ein typischer Kadenzbaß, ein von formelhaften Baßschritten geprägtes Fundament, das die für den Schluß eines solchen Satzes erforderliche harmonische Stabilität und „Schlüssigkeit“ garantiert. Das Harmonie-Metrum ist die punktierte Viertelnote. Die vom Baß ausgeprägte Harmoniefolge ist Tonika – Subdominante – Dominante (T. 33, 3.–4. Viertel) – Tonika – Dominante – Tonika, das Modell ist die klassische authentische Kadenz. Uns interessiert nun speziell die dominantisches zweite Hälfte von T. 33, deren harmonische Möglichkeiten wir einstweilen noch ohne Berücksichtigung der Oberstimme erörtern wollen: Auf dem d in T. 33 könnte die Dominante durch einen D-dur-Dreiklang oder eventuell durch einen Dominantseptakkord d-fis-a-c vertreten sein; dagegen nicht gut mit einem Vorhaltsquartsextakkord (oder gar Vorhaltssextakkord), da im Baß der Grundton d, anders als für eine reguläre Auflösung im Harmonietempo erforderlich, nicht liegen bleibt (oder in anderer Oktavlage wiederholt wird), sondern in die Akkordterz fis weiterschreitet. (An dieser Stelle wird die besonders schlußkräftige Baßklausel d-g vermieden und gewissermaßen für den endgültigen Schluß in T. 34 aufgespart.) Auf dem fis würde jeder Generalbaßspieler, dem nur die Baßstimme vorliegt, einen Sext- oder Quintsextakkord greifen, funktionsharmonisch gesehen also einen Dominantdreiklang oder Dominantseptakkord; auch die Hinzufügung der None e wäre möglich, wengleich ziemlich ungewöhnlich.

Beziehen wir nun die Oberstimme in die Betrachtung ein, so zeigt sich, daß sie sich in das im Baß vorgegebene Harmoniemodell nicht recht fügen will – und dies ausgerechnet und ausschließlich bei den vier im französischen Violinschlüssel geschriebenen Noten. Die Folge h³-c⁴-d⁴ auf dem 3. Viertel von T. 33 scheint auf den

ersten Blick eher zu einem Tonikadreibklang zu passen oder allenfalls zu einem dominantischen Vorhaltsquartsext- oder -sextakkord, der aber hier, wie dargelegt, nicht gut stehen kann und außerdem in der Oberstimme eine abwärtsgerichtete Auflösung des Vorhaltstones h³ nach a³ erfordern würde. Im Zusammenhang aber mit einem Dominantdreiklang oder -septakkord im Generalbaß wäre die Figur nur als Umspielung der Akkordseptime c⁴ (mit freiem Vorhalt h³) deutbar; das c⁴ müßte dann allerdings durch einen Sekundschritt abwärts nach h³ aufgelöst werden, was indes nicht geschieht. Das e⁴ zu Beginn des 4. Taktviertels paßt ebenfalls nicht recht in den im Baß vorgegebenen Zusammenhang: Zwar könnte es None in einem – verkürzten – Dominantseptnonakkord sein; aber es müßte dann nach d⁴ weitergeführt werden, doch bleibt die Auflösung aus. Daß jedoch e⁴ an dieser Stelle gar nicht intendiert ist, zeigt sich außerdem noch darin, daß die hier entstehende Dissonanz nicht durch Seiten- oder wenigstens Gegenbewegung, sondern durch eine Stimmfortschreitung in gleicher Richtung eingeführt wird.

Die Stelle fällt aus dem Rahmen. Satztechnische Mängel wie hier finden sich sonst nirgends in diesem Satz. Die Baßführung in T. 33 f. ist durchaus schlüssig, aber die vier im französischen Violinschlüssel geschriebenen Noten – und nur sie – bilden mit der Unterstimme keinen korrekten zweistimmigen Satz. Was liegt näher, als den Fehler in der Oberstimme zu suchen und ihn als durch den Schlüsselwechsel ausgelöst zu betrachten?

Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir es mit einem Fehler der banalsten Art zu tun: Händel hat sich nicht etwa zufällig bei der einen oder anderen Note verschrieben, sondern wollte durchaus eine in Sekundschritten aufsteigende Tonfolge notieren, irrte sich aber hinsichtlich der diastematischen Position der ganzen Figur – bei der Vielzahl der Hilfslinien durchaus verständlich! Es bietet sich an, durch probeweises Verschieben der Quartfigur über der vorgegebenen Unterstimme nach der von Händel mutmaßlich intendierten Position zu



suchen. Dabei ergeben sich als satztechnisch diskutabile Lösungen nur die beiden bereits in meinem Vorwort genannten, $a^3-h^3-c^4-d^4$ und $e^3-fis^3-g^3-a^3$ (S. 393 unten).

Ich habe mich in meiner Ausgabe für die 2. Version entschieden, ohne indes die 1. Version als Möglichkeit auszuschließen. Beide Versionen haben den Vorteil, daß sie den extrem großen unmelodischen Intervallsprung der notierten Version beim Wechsel vom 2. zum 3. Taktviertel verringern. Im ersten Falle wird aus dem Septimmerhin ein Sextsprung, im zweiten gar ein Terzschrift. Satztechnisch betrachtet weist die 1. Version den Makel einer verdeckten Parallele auf: das im Quintverhältnis zum Baß stehende a^3 wird in gerader Bewegung der beiden Stimmen erreicht (dies ungewöhnlicherweise auch noch von der Oktave aus). Die 2. Version ist satztechnisch unbedenklich, ihr Beginn allerdings von einer gewissen klanglichen Härte: das e^3 dissoniert und wird im Sprung erreicht, es bildet einen lediglich „halbvorbereiteten Vorhalt“ (d. h. der Vorhaltston gehört dem vorhergehenden Akkord an, tritt aber frei ein)³ zu der nachfolgenden Akkordterz fis^3 . Zu den Vorzügen größerer melodischer Schlüssigkeit und satztechnischer Korrektheit kommt bei dieser Version noch der Vorteil, daß sie die tiefste und damit sowohl unter Wahrscheinlichkeitsgesichtspunkten als auch in praktischer Hinsicht „nächstliegende“ der drei hier zur Diskussion stehenden, sämtlich ungewöhnlich hoch liegenden Versionen ist.

III

Inwieweit sich die Ergebnisse unserer satztechnischen Überlegungen mit der Vermutung, die Oberstimme sei für eine Blockflöte bestimmt gewesen, vereinbaren lassen, ist eine Frage für sich. Ich hatte in meinem Vorwort die 1. Version a^3-d^4 als „auf der Altblockflöte nahezu unspielbar“ bezeichnet, die 2. Version e^3-a^3 aber als spielbar in das Flötensystem meiner Ausgabe aufgenommen. Lasocki ist nun, selbst hinsichtlich der 2. Version, durchaus anderer Ansicht als ich und behauptet, „die von Hofmann erwogenen Alternativen“ seien „auf der damaligen Altblockflöte noch unspielbar oder undenkbar“. Dazu weist er erläuternd auf die schwache Höhe englischer Blockflöten hin, die Händel veranlaßt habe, in seinen Blockflötensonaten

außer derjenigen in a-moll e^3 und f^3 zu vermeiden. Zwar seien auf dem Kontinent wenig später auch Griffstabellen bis a^3 , h^3 , ja c^4 zu finden, nicht aber bis d^4 oder e^4 . Und daß in Italien um 1707 eine Blockflötensonate geschrieben worden sein könnte, die dem Blasinstrument das a^3 – den Spitzenton der 2. Version – abverlangt, hält er für „sehr unwahrscheinlich“.

Ich möchte zu Lasockis Argumentation dreierlei bemerken:

1. Der spieltechnische Fortschritt vollzieht sich nicht in Griffstabellen und Schulwerken, sondern in der musikalischen Praxis. Er verdankt sich der Phantasie, der Ausdauer, dem Geschick und der Experimentierfreude von Spielern und Instrumentenmachern, die das „Undenkbare“ für denkbar halten und das „Unspielbare“ spielbar zu machen trachten; und er verdankt sich Komponisten, die das gerade spielbar Gewordene aufgreifen, die bereit sind, das Neuland im Grenzgebiet zwischen Spielbarem und Unspielbarem zu betreten, zu erforschen, und nicht selten von sich aus drängen und fordern, das bis dahin für unmöglich Gehaltene möglich zu machen. Die Schulwerke zeichnen die spieltechnische Entwicklung gewöhnlich nur in Umrissen und mit erheblicher Verzögerung nach. Schon anderthalb Jahrzehnte bevor Majer 1732 in seinem *Museum musicum* – erstmals in seinem Zeitalter – Altblockflötengriffe bis h^3 hinauf mitteilt, verlangt Telemann in seiner Frankfurter Pfingstkantate *Daran ist erschienen die Liebe Gottes* (1717) c^4 . Und Bach fordert bereits 1714 in der Weimarer Erstfassung der Kantate 182 *Himmelskönig, sei willkommen* das in den zeitgenössischen Griffstabellen vor Majer noch fehlende a^3 . Nicht vergessen sei aber in diesem Zusammenhang der Venezianer Sylvestro Ganassi, der 200 Jahre zuvor schon einmal Griffe für sämtliche chromatische Stufen bis hinauf zur großen Sexte der 3. Oktave (auf der F-Altblockflöte also d^4) gesucht, gefunden und dann in seinem Schulwerk *Fontegara* (1535) bekannt gemacht hatte. Kurzum: daß ein Blockflötist des beginnenden 18. Jahrhunderts sich über die allgemein geläufige 2. Stufe der 3. Oktave hinausgewagt und ein Komponist ihm Gelegenheit verschafft haben könnte, sich mit den

³ Nach Erich Wolf, *Harmonielehre* (= *Die Musikausbildung*, Band III), Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1972, S. 52.

neu eroberten Spitzentönen seines Instruments hören zu lassen, ist so unwahrscheinlich nicht.

2. Man kann nicht alles auf allen Flöten spielen. Das war damals nicht anders als heute. „Englische Blockflöten waren seinerzeit in der Höhe schwach“, schreibt Lasocki – aber nichts zwingt uns, davon auszugehen, daß Händel mit einer englischen Blockflöte gerechnet hat. Eher im Gegenteil: wenn die Sonate, wie bisher angenommen, aus der Zeit von Händels erster Italienreise (Ende 1706 bis Frühjahr 1710) stammt – Lasocki spricht selbst von „um 1707“ – wäre es ein merkwürdig zufälliger Vorgriff auf Händels späteres Schicksal, wenn sie irgend etwas mit England zu tun gehabt hätte. Vielmehr müßte sie in Italien, könnte aber wohl auch noch während oder im Anschluß an Händels Rückreise in Deutschland entstanden sein. Aber wo auch immer – Händel ist in Italien keineswegs nur italienischen Musikern mit italienischen Instrumenten, in Deutschland keineswegs nur deutschen Musikern mit deutschen Instrumenten begegnet (und entsprechendes gilt für England). – Zudem aber bleibt der Hinweis im

3. Abschnitt meines Vorworts zu bedenken, wonach der Part auch für eine Blockflöte in g¹ bestimmt gewesen sein könnte. Man mache den Versuch und spiele die Oberstimme einmal so, wie sie auf einer g¹-Blockflöte zu spielen wäre, also einen Ganzton tiefer gegriffen in F-dur, und man wird zugeben müssen, daß derartige Überlegungen berechtigt sind. Das gilt nicht zuletzt für den umstrittenen vorletzten Takt des 3. Satzes, dessen Problematik bei Annahme eines Instruments in g¹ natürlich an Schärfe und Gewicht verliert: der Spitzenton klingend a³ der 2. Version wird dann wie ein g³ auf der gängigen F-Altblockflöte

gegriffen. Blockflöten in g¹ waren bekanntlich im 17. Jahrhundert verbreitet, wurden aber auch noch im 18. Jahrhundert gebaut. Wie berechtigt mein 1974 formulierter Hinweis auf ein solches Instrument tatsächlich ist, hat inzwischen Marcello Castellanis Aufsatz „The Regola per suonare il Flauto Italiano by Bartolomeo Bismantova (1677)“ im *Galpin Society Journal* Nr. XXX, 1977 (S. 76 bis 85) erwiesen. Bismantova behandelt innerhalb eines „*Compendio Musicale*“ auch die Blockflöte und stellt als Standardtyp unter dem bemerkenswerten Namen „*Flauto italiano*“ ein hochbarockes dreiteiliges, ausdrücklich als aktuell bezeichnetes Instrument in g¹ vor. Wenn diese „italienische Flöte“ um 1677 aktuell war⁴, wird sie um 1707 noch nicht allenthalben in Italien außer Gebrauch gewesen sein . . .

3. Unsere Sonate ist offensichtlich ein Einzelstück und vermutlich eines der bei Händel so zahlreichen – im weitesten Sinne des Wortes – Gelegenheitswerke, geschaffen für eine ganz bestimmte Aufführungssituation, einem ganz bestimmten Musiker und seinem Instrument auf den Leib geschrieben und komponiert in dem erkennbaren Bestreben, dem Publikum diesen Musiker von seiner besten Seite zu zeigen, seine Fähigkeiten zur Geltung zu bringen (und vielleicht auch seine Schwächen zu verdecken). Wie oft in Händels Leben mögen sich nicht Situationen wie die von Lasocki auf S. 169 (Auftritt Jean Christian Kytchs 1720) als Entstehungsanlaß für die Querflötensonate in e-moll angenommene wiederholt haben! Die relative Inhomogenität des Händelschen Solosonatenwerkes läßt durchaus der Vermutung Raum, daß es zu einem nicht unbeträchtlichen Teil aus derartigen, zu ganz speziellen Anlässen entstandenen Einzelstücken besteht; wobei freilich in einer Reihe von Fällen die nachträgliche Überarbeitung durch den Komponisten – die auch unserer Sonate gutgetan hätte – manches allzusehr dem Augenblick Verhaftete geglättet oder ersetzt und damit auch Spuren der Entstehungsgeschichte verwischt haben mag. – Aus dem Gesagten geht hervor, daß man das Einzelstück G-dur-Sonate nur unter Vorbehalt mit den übrigen Sonaten vergleichen darf, zumal wenn es sich bei den Vergleichsstücken um später entstandene oder später überarbeitete Werke handelt. Vorsicht ist auch deshalb geboten, weil eine

⁴ Die Jahreszahl 1677 erscheint im Titel der Handschrift. In einem Postscriptum aus dem Jahre 1694 heißt es, daß das *Compendio* ursprünglich zur Veröffentlichung bestimmt gewesen, dann aber wegen des Todes des Widmungsträgers nicht zum Druck gelangt und in der Folgezeit um Anweisungen zum Spiel des Violoncello da spalla, des Kontrabasses und der Oboe erweitert worden sei. Bismantova war also weiterhin um Vervollständigung und Aktualität seines Lehrwerkes bemüht gewesen. Die Frage, die sich dem Leser von Castellanis Aufsatz stellt und die an der Handschrift selbst zu prüfen wäre, ist, ob das Manuskript in seinen übrigen Partien wirklich den Stand von 1677 widerspiegelt; auch hier könnte ja manches überarbeitet und aktualisiert worden sein, und dies könnte auch das Blockflöten-Kapitel betreffen.

ausschließlich vergleichende Betrachtungsweise allzuleicht bei äußeren Merkmalen stehen bleibt, statt die individuellen Züge, die Eigentümlichkeit, das Wesen des Einzelwerkes ins Auge zu fassen. Lasocki argumentiert nach dem Motto „daß nicht sein kann, was nicht sein darf“; und ob etwas „sein darf“, hängt für ihn davon ab, ob es sich in den sechs erwiesenermaßen oder wahrscheinlich für Blockflöte bestimmten Sonaten aus Opus I und in B-dur und d-moll wiederfindet. Da es in diesen sechs Sonaten für die atemtechnisch in der Tat schwierigen Sechzehntelpassagen des 1. Satzes kein Gegenstück gibt und da Händel dort nicht über f^3 hinausgeht, möchte Lasocki bei der G-dur-Sonate eine Bestimmung für Blockflöte ausschließen. Man bedenke jedoch, daß diesem Argumentationsschema auch die Blockflötensonate a-moll, die als einzige der sechs „anerkannten“ Blockflötensonaten e^3 und f^3 verlangt, zum Opfer fiele, wäre sie nicht sozusagen zufällig mit der eindeutigen Besetzungsangabe „Flauto“ überliefert. Im übrigen meine ich, daß die beiden „inkriminierten“ Merkmale der G-dur-Sonate durchaus auch anders gesehen werden können, nämlich als Ausprägungen eines individuellen, demonstrativ-virtuosen Grundzuges (der sich auch in der auffälligen Kürze des einzigen langsamen Satzes und im Zurücktreten kontrapunktischer „Arbeit“ niederschlägt): Es mag Händel durchaus darum gegangen sein, einem erwartungsvollen Publikum einen Bläser vorzustellen, der wahrhaft „atemberaubende“ Passagen zu meistern verstand und mit seinem Instrument in bis dahin „unerhörte“ Höhen vorzustößen vermochte. Daß der „Höhenvorstoß“ ganz am Ende der Sonate mit einer sehr direkt auf Applaus zielenden Schlußpointe erfolgt, macht die Vermutung, daß es hier einen Virtuosen zu präsentieren galt, nur noch wahrscheinlicher.

IV

Einen Virtuosen – ja. Aber einen Geiger – nein! Das wäre doch wohl tatsächlich die einzige Violinsonate der Welt, die man ohne jede Stimmknickung auf eben demselben Instrument auch eine Oktave tiefer spielen könnte – und die einzige Händelsche Violinsonate, die von der G-Saite

keinen Gebrauch macht (und auch noch auf die D-Saite weitgehend verzichtet)! Nur ein Dilettant könnte derart an den Möglichkeiten der Violine „vorbeikomponieren“. (Für die allenfalls noch in Betracht zu ziehende Möglichkeit humoristisch-parodistischer Absichten fehlen die Indizien. Die nach der Lesart des Autographs sozusagen „schräg“ klingende Stelle bei der „Spitzenton-Passage“ am Ende des 3. Satzes, die dem Hörer suggerieren könnte, daß der Solist zwar sehr hoch, aber falsch spielt, scheint mir nicht in dieser Richtung deutbar, als Scherz zu dürrig und zu isoliert.) Welchen Wert Händel bei einem Violinpart auf die Einbeziehung des tiefen Registers legt, wie sich in seinen Augen ein Violin- von einem Blockflötenpart unterscheidet und wie er ein und dieselbe Komposition dem einen wie dem anderen Instrument anzupassen versteht, vermag ein Vergleich des Schlußsatzes der Blockflötensonate in B-dur mit dem entsprechenden Violinsonaten-Schlußsatz in A-dur zu lehren. Vieler Worte bedarf es da nicht. Ich glaube, über die Violinsonaten-These darf man getrost die Akten schließen.

Im übrigen aber sollten die Akten geöffnet bleiben. Die Absicht dieser Replik war es, zu zeigen, daß die Blockflöte keineswegs aus dem Kreis der für diese Sonate in Betracht zu ziehenden Instrumente ausscheidet, die Frage der ursprünglichen Bestimmung des Melodieparts also durchaus noch nicht endgültig beantwortet ist. Neue, andersartige Lösungen sind durchaus denkbar und könnten wohl vor allem von instrumentenkundlicher Seite kommen. Es ist nicht auszuschließen, daß die Sonate für keines der gängigen Instrumente, sondern für eine der zahlreichen Neben- und Sonderformen des barocken Standardinstrumentariums gedacht war und ein Instrumentenkennner eines Tages unsere offene Frage mit einem Evidenzbeweis aufgrund idiomatischer Merkmale sozusagen im Handumdrehen löst. Von den Standardinstrumenten des beginnenden 18. Jahrhunderts aber kommt nur die Blockflöte in Betracht, und ich glaube, daß diese Tatsache zusammen mit der auch für Händels Kammermusik bezeugten zeitüblichen Besetzungsfreizügigkeit uns mehr als ausreichend legitimiert, die Sonate bis zum Beweis eines Besseren der Blockflöte zuzuweisen.

„Music Minus One“ – Begleitung aus der Rille oder Fernkursus für junge Blockflötisten?

1. Recherchen

Eine der ältesten Formen des Lehrens und Lernens besteht im Vormachen und Nachahmen. Nach dieser Methode haben sich musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten durch Jahrtausende hindurch tradiert. Seit es die Schallplatte gibt, ist aus der vergänglichen Zeitkunst der Musik eine wiederholbare Kunst geworden, ist es möglich, selbst bei Musikern zu lernen, die auf der anderen Seite des Erdballs leben. Dies hat zu einem Markt geführt, auf dem sich umzusehen nicht uninteressant ist.

Um der Frage unseres etwas brisanten Themas näherzukommen, galt es zunächst nachzuforschen, welche einschlägigen Platten oder Sammlungen dieser Markt zu bieten hätte. Da gibt es zunächst einmal bei der Deutschen Grammophongesellschaft drei Platten „Spiel mit auf deiner Blockflöte“ (S und A; Unter-, Mittel- und Oberstufe) mit Sonaten und Ensemblemusik des 17. und 18. Jahrhunderts (DGG Nr. 2536009 bis 2536011). Die Fono-Schallplattengesellschaft vertreibt für *deller recordings* unter dem Titel „Repertoire für junge Blockflötenspieler“ (S, A und T; Folge 1 und 2) kleine Stückchen aus der Renaissance- und Barockzeit für eine Blockflöte, gelegentlich mit Laute (FSM 53311 und 53329). Als größtes Unternehmen in dieser Art vertreibt Wergo die amerikanische Reihe „MMO. Music Minus One. Musik zum Mitspielen für jeden Instrumentalisten und Sänger. Über 600 Sets (Schallplatten und Noten)“. Daraus standen zur Verfügung drei Platten mit Trio-, Duo- und Solosonaten des Barock und dreistimmigen Tänzen aus drei Jahrhunderten (A, S, T und B; WERGO/MMO Nr. 203, 206 und 208).

Gemeinsam bei allen drei Reihen werden den Platten die eingespielten Noten beigegeben, bei

FONO entgegen der Behauptung auf der Hülle allerdings keineswegs die „Partitur“, sondern die Solostimme; bei den anderen zum Teil die Stimme, zum Teil die Partitur. Gemeinsam haben sie ferner, daß Interpretation wie technische Qualität der Platten teilweise erheblich zu wünschen übrig lassen und weder didaktisch noch künstlerisch dem heute erreichbaren beziehungsweise üblichen Standard auch nur nahe kommen.

Die Unterschiede der drei Publikationen liegen zunächst im Äußerlichen: bei DGG und FONO ist die Druckgröße der Noten sehr unterschiedlich, Partituren sind selbst am Schreibtisch kaum lesbar, bei WERGO dagegen finden wir optimal leserliche Notenschrift vor. Bei DGG und FONO ist die graphische Gestaltung des Covers und des Notenblattes einheitlich, bei WERGO fällt sie sehr unterschiedlich aus: die Noten enthalten je nach Platte Metronomzahlen und Sekundenangaben vor den Sätzen, eine Einführung in barocke Ornamentik mit vielen Originalzitate u. a. m.

Wichtiger sind natürlich die Unterschiede in den Intentionen, die den verschiedenen Veröffentlichungen zugrundeliegen. Am deutlichsten ist die Absicht bei DGG erkennbar: „Spiel mit . . .“. Damit man weiß, wie man mitspielen sollte, enthält die erste Plattenseite die jeweiligen Stücke komplett, während auf der Rückseite die erste Stimme weggelassen wurde. FONO dagegen läßt die Absicht völlig im dunkeln. Der Titel „Repertoire . . .“ paßt immer, selbst wenn die ganze Zeit über solo geblasen wird und nur gelegentlich eine Lautenbegleitung hinzutritt. Warum ausgerechnet die beiden Sätze aus Händels berühmter g-moll-Sonate für Altblockflöte und Basso continuo ohne Laute gespielt werden, bleibt ebenso ungesagt, wie eine entsprechende Angabe darüber, ob man bei der LP mit- oder nachspielen soll. Dahingestellt bleibt ebenfalls, ob die Idee sehr glücklich war, diesen beiden Platten die Noten beizugeben; denn so wird natürlich die mangelnde Sorgfalt der Einspielung besonders schonungslos entlarvt (oftmals falsche Werte, unklare Rhythmen, verschlammte Triller, falsche Punktierungen, gravierende Intonationsmängel, willkürliche, zufällige Artikulation, usw. – und all dies unter dem Mäntelchen der „Spontaneität“ und für Schüler, die ein bis zwei Jahre Unterricht hatten!). Da helfen auch die oft sehr schöne Phrasierung und die

phantasievoll gestaltete Ornamentik nicht mehr. Demgegenüber wird in der DGG-Einspielung, die in Wahrheit nur bis zur unteren Mittelstufe reicht, trotz aller für Folge 1 in TIBIA 2/80 besprochenen Mängel sauber und sorgfältig Blockflöte geblasen (z. B. parallel laufende Verzierungen, klare Tongebung, Verantwortung gegenüber dem Text der Partituren, usw.). Bei MMO von WERGO sagt ebenfalls der Reihentitel, worum es geht. Daß die einzelnen „Sets“ dennoch so unterschiedlich ausfallen, mag an der Größe des Gesamtunternehmens liegen. Die Platte „Dances of Three Centuries“ (Nr. 208) ist insofern originell, als auf der Vorderseite die erste, auf der Rückseite die zweite Stimme weggelassen ist, so daß man sich auf c- und f-Instrumenten spielend begleiten lassen kann und mehr als nur eine Stimme kennenlernt. Wirklich mitzuspielen fällt allerdings sehr schwer, weil man durch die faden Tempi, die brave Machart der anderen Stimmen und das Mithörenmüssen schwerwiegender flötentechnischer Mängel dort ständig daran gehindert wird, Tanzmusik zu machen. Der Name des hierfür hauptsächlich Verantwortlichen taucht denn auch richtig auf einer anderen überflüssigen MMO-Platte auf (Nr. 203). Hier bläst er die Noten der zweiten Stimme von vier der Sechs Duette op. 2 von Telemann, und zwar so ungekonnt, daß es schon beinahe wieder hörensenswert ist.

Fazit: Alle bis hierher erwähnten Einspielungen sind aus unterschiedlichen Gründen, die wir hier nur knapp anreißen konnten, von teilweise so bescheidener musikalischer Qualität, daß sie selbst bei einem Regionalwettbewerb von „Jugend musiziert“ – etwa hinter einem Paravent abgespielt – kaum eine reelle Chance hätten. So kann man heute einfach nicht mehr öffentlich Blockflöte spielen.

Als letzte wäre noch eine MMO-Platte (Nr. 206) mit Kammermusik des Barock zu nennen. Sie enthält von Telemann die Triosonate F-dur für Altblockflöte, Viola da Gamba und B.c. und das B-dur-Trio für Altblockflöte, Cembalo concertato und B.c. sowie die C-dur-Sonate für Altblockflöte und B. c. von Händel. Das hierzulande wenig bekannte amerikanische Rameau-Trio mit Jean Antrim, Flöte, Jocelyn Chaparro, Cembalo und Mary Springfels, Gambe, musiziert frisch, lebendig, exakt, sorgfältig und überlegt in der Phrasie-

rung. Hier bekommt man Lust darauf, mitzumusizieren; in den ruhigen Sätzen gibt es sogar die Möglichkeit der Gestaltung, denn alle Agogik ist sparsam und einleuchtend gesetzt. Schade nur, daß – wen wundert's noch nach alledem? – diese wunderschönen Beispiele barocker Blockflötenkammermusik auf der Beispielseite mit einer etwas unruhig und tonlich beklemmend wirkenden Querflöte geblasen werden. Aber das kann dem auf der Rückseite mitspielenden Blockflötisten ja egal sein: auf „seinen“ Basso continuo ist Verlaß!

2. Kompromisse?

Die weitgehend deprimierende Bilanz unserer Recherchen kann zwei Konsequenzen haben. Einerseits kann man für die ersten fünf der erwähnten Einspielungen eine dringende Kaufempfehlung an alle Anfänger geben: es besteht keinerlei Gefahr, daß sie sich frustriert zurückziehen mit dem Gefühl, einen so hohen Grad der Kunst niemals erreichen zu können. Die Begabteren unter ihnen werden sogar sehr bald ein stellenweise nicht ganz unbegründetes Überlegenheitsgefühl entwickeln. Andererseits muß man natürlich ernstlich die Frage stellen, warum es selbst für Interpreten mit anerkanntem Ruf so schwer ist, leichte Stücke gut zu spielen und damit eine pädagogisch und künstlerisch voll befriedigende Platte zu machen. Oder anders, allgemeiner gefragt: Warum eigentlich geben Musik und Pädagogik, wenn sie zusammen auftreten, allenthalben ein so ärgerliches Gespann ab?

Möglicherweise liegt es daran, daß gerade auf unserem Gebiet alle daran Beteiligten – Musik, Pädagogik und Blockflöte – zumindest in ihrem Zusammenwirken immer noch der Belastung durch uralte, offenbar unausrottbare Klischees ausgesetzt sind. Die Blockflöte, heißt es dann laut oder unausgesprochen, sei ein Kinderinstrument und vor allem dazu da, Kindern die Einführung in die Musik begreifbarer zu machen; die Pädagogik müsse, so wird immer wieder und zunehmend lauter gedacht, die Begründung dafür liefern, daß man die Kinder in erster Linie unangefochten toleriert und sie tun läßt, was und wie sie es für richtig halten; und die Musik selber sei sowieso etwas Mysteriöses, wenig Faßbares.

Selbstverständlich ist das alles ganz anders. Der Grund, warum Pädagogik und Musik so schwer zu

einer guten Zusammenarbeit zu bringen sind, ist gekennzeichnet durch den Begriff Kompromiß. Man kann die Pädagogik getrost als die Praxis der fortwährenden Kompromisse bezeichnen, während dagegen die Musik, wie alle Kunst, natürlich völlig kompromißlos ist. In der Musik, wo sie mit ernsthaftem Anspruch betrieben wird, kann es keine Kompromisse geben, in der Pädagogik dagegen, die etwas bewirken, verändern will und die ein Dienstleistungsunternehmen für andere Sachen ist, geht fast nichts ohne dieses Mittel. Der Instrumentalpädagoge befindet sich also in der Zwickmühle, mit Hilfe vieler Kompromisse das nachhaltige Interesse seines Schülers zu wecken und wachzuhalten an einer Sache, die keine Kompromisse duldet. Und dabei muß er so geschickt vorgehen, daß der Schüler die dabei eingegangenen Kompromisse möglichst nicht merkt. Im Gegensatz zu der jetzt landauf, landab in Mode befindlichen Meinung besteht der Sinn pädagogischen Tuns also nicht darin, daß man seinem Schüler so weit wie möglich entgegenkommt und ihn allein bestimmen läßt, was, und vor allem wie es zu geschehen hat. Der Lehrer, der sich selbst aus falsch verstandener Psychologie auf den Entwicklungsstand seines Zöglings begibt, handelt sich zwar mit seinem Entgegenkommen unter Umständen eine billige „Freundschaft“ ein, leistet aber keinen Beitrag zur Entwicklung dieses Schülers zu einer höheren Stufe seines Könnens und Wissens. Richtig verstandene Pädagogik will nicht Zustände belassen und loben, wie sie sind – ihre Bestimmung ist es vielmehr, Zustände zu verändern und zu verbessern. Dazu bedient sie sich der Erkenntnisse der Psychologie und entwickelt eine Unterrichtstechnik (Didaktik). Diese sollte, wie jede Technik, zu guten Ergebnissen führen, ohne sich selbst aufzudrängen. Der Schüler schließlich sollte die Dinge, die er nach Ansicht des Lehrers zu tun hat, so erfahren, daß er sie als aus der Sache zwingend empfindet. Deshalb wird auch der Pädagoge selbst, wenn er gut ist, weitgehend im Hintergrund bleiben und eher die Sache sprechen lassen. Das heißt nicht, daß er die Fäden nicht in der Hand hätte. Nur sind sie für den Schüler weniger sichtbar.

Ein einsichtiger Musikpädagoge überzeugt zu nächst einmal durch seine eigene, unaufdringlich zutage tretende gute musikalische Leistung. Damit

macht er seine daran sich anschließende musikpädagogische Arbeit glaubwürdig, die darin besteht, seinen Schüler Schritt für Schritt vorwärts zu führen. Dabei auftretende Schwierigkeiten isoliert er, damit der Schüler sie, gesondert betrachtet, leichter erkennt und damit die Therapie ihm einsichtig wird und erfolgreich verläuft. Grundprinzip hierbei ist das der Klärung und endlich der Klarheit. Im Vordergrund steht die Sache und nicht die Pädagogik oder gar der Pädagoge. Genau an diesem Punkt gibt es keine Kompromisse mehr. Dafür ein sehr einfaches, alltägliches Beispiel: Übt ein Schüler ohne erklär-baren Grund zu wenig, so kann ich ihn ausschimpfen (im Vordergrund: der Pädagoge) oder ich kann ihm nachweisen, daß er es ohne Übung musikalisch nicht weit bringen wird (im Vordergrund: die Sache). Nützt auch der zweite Weg auf die Dauer nichts (die Pädagogik ist die Praxis der geduligen Kompromisse!), so kann ich ihm getrost und ohne innere Skrupel empfehlen, statt Blockflöte lieber Fußball zu spielen. Er hat dann merken müssen, daß dort, wo der hohe Anspruch einer wichtigen Sache beginnt, die Kompromißbereitschaft des Vermittlers endet – um der Sache willen. (Ob ich durch solch einen bedauerlichen Fall meine dort angewandte Pädagogik dennoch in Frage gestellt sehe und sie neu überprüfe, steht auf einem anderen Blatt.)

3. Forderungen

Dieser kurze Abstecher zu einigen Grundsätzen der Pädagogik schien notwendig, weil zwei unserer drei Plattenreihen sich an die Jugend wenden und eindeutig musikpädagogische Absichten zeigen.

Frägt man Schüler, woran man einen guten Lehrer erkenne, so erfährt man an zweiter Stelle (nach menschlichen Qualifikationen), ein guter Lehrer sei einer, der gut erklären könne. Ein alter Pädagogikprofessor meinte immer zu seinen Studenten, ein guter Lehrer sei ein gut vorbereiteter Lehrer. Ganz eindeutig beziehen sich beide Äußerungen auf das Gebiet der Didaktik, also der Unterrichtstechnik.

Bezogen auf das Projekt musikdidaktischer Schallplatten leitet sich daraus ein Katalog von Forderungen her, deren saubere und kompromißlose Erfüllung Vorbedingung für eine Veröffentlichung sein sollte.

a) *formal*

- Die Aufnahmequalität sollte einwandfrei sein (bei FONO erfüllt, bei DGG ist gelegentlich übersteuert).
- Der Notendruck sollte einwandfrei, vollständig und gut ablesbar sein (s. o.; bei FONO fehlen einzelne Sätze in Folge 2).
- Die Quellenangaben der Noten sollten abgedruckt sein (bei DGG und FONO erfüllt).
- Keinesfalls darf der Hinweis fehlen, wie die Platte zu handhaben sei (bei FONO s. o.; DGG erklärt auf dem Notenblatt; in allen Fällen fehlt der Hinweis auf die Möglichkeit der Geschwindigkeits- und damit Tonhöhenregulierung „pitch“, mit der man bei jedem guten Plattenspieler das *a'* zwischen ca. 435 und 455 einregulieren kann; bei DGG ist wenigstens ein Stimmtön auf einer geschlossenen Rille vorhanden; Metronomzahlen vor jedem Satz könnten den Einstieg erleichtern, wenn sie vorhanden wären; vor jedem Satz sollte im Notentext stehen, wieviele Schläge vorgegeben werden; diese Schläge sollten, was sie leider oft nicht tun, mit den entsprechenden Angaben im Notentext übereinstimmen).
- Der Notentext sollte didaktisch aufbereitet sein (in der ersten Zeile Urtext der fraglichen Stimme, in einer weiteren Zeile direkt darunter zudem die Interpretationszusätze des Herausgebers der Platte: Atemzeichen, Artikulation, Phrasierung, Ornamentik, diminuierte Wiederholungen, da capo, u. a. m.; bei FONO nicht erfüllt, bei DGG sind wenigstens ausgezeichnete Wiederholungen in Händel-Sätzen ausgeschrieben).

b) *substantiell*

- Alle an der Einspielung Beteiligten sollten ihre Instrumente ausgezeichnet beherrschen, und zwar in Atem-, Vibrato-, Griff-, Triller-, Artikulations- und Phrasierungstechnik ebenso wie in Tongebung, Rhythmus, Intonation usw.
- Sie sollten berücksichtigen, daß es in einem frühen Stadium der Entwicklung junger Leute zunächst darauf ankommt, neben der behutsamen Anbahnung eigener Gestaltungsfähigkeiten zu sorgfältigem und präzisiertem Spiel dessen anzuleiten, was die Noten vorgeben, und daß

es gefährlich ist, Schlamperei und Zufälligkeit mit Spontaneität zu verwechseln (ein echt gestaltungswilliger und -fähiger Schüler läßt sich ohnehin nicht lange von einem Lehrer einengen).

- Sie sollten in ihrem Spiel möglichst große Klarheit walten lassen und sich jeglicher Mätzchen enthalten, seien sie auch noch so sehr en vogue.
- Sie sollten genügend Abstand und Loyalität besitzen, um auf das Plattencover den Hinweis drucken zu lassen, diese Form des Musizierens sei nur ein Notbehelf, weil Musizieren eigentlich Reagieren bedeutet.
- Sie sollten in den Begleittext die Aufforderung einschließen, man möge sich mit evtl. auftretenden Fragen an (s)einen Lehrer wenden.
- Sie sollten jeden Satz in dem Tempo spielen, der dem Stück angemessen ist, nicht den hypothetischen Schülern.
- Sie sollten Musik machen und nicht Töne spielen.

Ehe jemand einige dieser Forderungen etwa für übertrieben erachtet, möge er sich vergleichend seine Platten mit den Beethoven-Klavierkonzerten, den Haydn-Streichquartetten oder den Bach-Solosonaten anhören und dann neu entscheiden. Die Blockflöte ist kein pädagogisches, sondern ein Musikinstrument. Dennoch sei unbestritten, daß die Erfüllung dieses Katalogs, der sicher noch erweiterungsfähig wäre, an Plattenmacher sehr hohe Anforderungen stellt und einen Aufwand erfordert, der – man müßte das durchrechnen lassen – mit üblichen Schallplattenpreisen vielleicht kaum zu finanzieren wäre. Aber wie gesagt: ein guter Lehrer ist ein gut vorbereiteter Lehrer, der gut erklärt. Und Kompromißbereitschaft muß enden, wo die künstlerischen Sachzwänge beginnen.

4. Konsequenzen

Die Schallplatte als Lehrer – zweifellos ein bedenkenswerter Aspekt der Musikerziehung. Kaum ein Musiker läßt denn auch die Chance aus, von den Einspielungen seiner Kollegen oder Vorbilder zu lernen. Das ist legitim und sinnvoll, so lange es nicht in Epigonentum ausartet. In unserem Fall liegen die Dinge aber insofern anders, als es sich hier um ganz spezielle Lernplatten

handelt, die nicht allein Hörvergnügen bieten wollen, sondern eben mit speziell didaktischer Absicht geladen sind. Deshalb müssen sie vorbildlich in jeder Beziehung sein, quasi lupenrein.

Andererseits weiß jeder, der einmal Unterricht erhalten oder gegeben hat, daß Unterricht und erst recht Instrumentalunterricht ein außerordentlich persönliches, individuelles, von vielen unwägbareren, irrationalen Faktoren geprägtes Unternehmen ist. Zwar gibt es einen gewissen Katalog von Dingen, die z. B. in jeglichem Blockflötenunterricht zu vermitteln sind, doch sind die Bedingungen allein schon durch die jedesmal neue Zusammensetzung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses und die in ihm stattfindenden Aktionen und Reaktionen so unterschiedlich, daß man von „dem“ Blockflötenunterricht überhaupt nicht reden kann. So kann es eigentlich auch folgerichtig gar nicht möglich sein, die oben theoretisch geforderte optimale Lehr- und Lernplatte zu machen (auch wenn es möglich sein sollte, ihr näher zu kommen, als es unsere Beispiele tun). Hinzu kommt, daß es für Schüler in einem gewissen Lernstadium sehr unglücklich ist, von zwei Lehrern gleichzeitig unterrichtet zu werden, zumal sie ja in Funk und Platte und viel zu selten im Fernsehen noch weitere Lehrer hören, wenn auch zum Teil unbewußt.

Wir können also festhalten, daß der Fernkurs per Lernplatte ein Unternehmen ist, dem man mit großem Bedacht begegnen sollte. Denn entweder gehen die mit der Schallplatte Lehrenden zu viele Kompromisse ein, indem sie z. B. sich nicht genügend vorbereiten, der Mitspieler wegen zu langsam spielen, des Preises wegen die Noten lediglich aus den Originalausgaben photomechanisch reproduzieren lassen (wenn auch mit Lizenz)

u. a. m. – oder sie müßten einen Aufwand betreiben, der in keinem Verhältnis zum (finanziellen?) Ergebnis steht. Darüber hinaus gibt es inzwischen im ganzen Land so viele Musikschulen, daß es keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bereitet, an Mitspieler für leichtere Literatur zu kommen. Und eine echte musikerzieherische Wirkung kann von einer künstlerisch hochkarätigen Einspielung, wie sie in dieser Zeitschrift z. B. laufend besprochen werden, viel intensiver ausstrahlen, als von einer mäßig gemachten, pädagogelnden Platte.

Etwas anders liegt der Fall bei der Reihe „Music Minus One“, die offenbar nichts anderes beabsichtigt, als Musizierwilligen jeden Alters die ihnen eventuell fehlenden Begleitinstrumente zu ersetzen. Allerdings halte ich es in einer Zeit, da in fast jedem Haushalt ein Kassettenrecorder zu finden ist, für überflüssig, eine Stimme von Duetten auf eine Platte zu spielen; ähnliches gilt für leichte Stücke in gängigen Besetzungen. Wo es sich allerdings um kompliziertere Stücke und um Besetzungen handelt, die man nicht täglich zur Verfügung hat, wie beispielsweise Orchester und ausgefallene Kammermusikensembles, dort können gut gemachte Begleitplatten eine hervorragende Studien- und Musizierhilfe darstellen, wenn sich der Spieler durch sie nicht allzusehr festlegen läßt und dann womöglich auf leibhaftige Musiker nicht mehr reagieren kann. Natürlich kann man solchen Platten auch nur unter der Bedingung zustimmen, daß sie ohne technische und künstlerische Kompromisse hergestellt wurden, wie jede „normale“ Platte auch. Sollten ihre Schwierigkeitsgrade so bemessen sein, daß sie Lernenden in einem frühen Stadium dienen können, so müßten sie allerdings höchsten Ansprüchen genügen können.

Ein Begriff für die Musikwelt

musik—riedel

Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

Uhlandstraße 38 · Nähe Kurfürstendamm · D-1000 Berlin 15 · Ruf (0 30) 8 82 73 95

Artikulation und Phrasierung in der Darstellung der ersten Fagottschule (1788) von Étienne Ozi (1754–1813)

Einführung

Der Name Ozi dürfte am ehesten den Fagottisten geläufig sein, denn die Capricen, Konzerte, Solosonaten und Duos dieses Virtuosen, Lehrers und Komponisten behaupten seit längerem ihren Platz in Unterricht und Konzertsaal. Weniger bekannt, doch nicht weniger bedeutend, erscheint 1788 erstmals eine von ihm verfaßte Fagottschule im Druck. Besonders zwei ihrer Kapitel verdienen mehr als nur historisches Interesse.

Der siebente Abschnitt enthält eine detaillierte und an Beispielen reichhaltige Verzierungslehre, die recht eindrucksvoll die Praxis des ausgehenden 18. Jahrhunderts belegt. Da sich schon zahlreiche Veröffentlichungen mit der stilgerechten Ausführung von Verzierungen beschäftigen, soll hier auf die Anweisungen zur Artikulation und Phrasierung aufmerksam gemacht werden, die Ozi im sechsten bzw. achten Kapitel des genannten Schulwerkes gibt. Zuvor seien jedoch die verschiedenen Ausgaben der Fagottschule nachgewiesen und einige biographische Angaben zusammengetragen.

Ausgaben

1. *Méthode de basson aussi bien pour les maîtres... avec des airs et des duos*, 1788¹, Boyer
2. *Méthode nouvelle raisonnée pour le basson*, 2. Auflage, 1800, Boyer
3. *Nouvelle Méthode de basson adoptée par le Conservatoire*, 1803, Imprimerie du conservatoire
4. *Méthode de basson*, 1843, Meissonnier (Revidierte Ausgabe, 1898)
5. *Petite méthode de basson... et 12 petits airs*, Lyon o. J., Arnoud

6. *Neue Fagott-Schule von Etienne Ozi*, Mitglied des Conservatoriums der Musik in Paris, Beym Unterricht in diesem Institute eingeführt. Leipzig, Bey Breitkopf und Härtel, o. J.
7. *Neue Fagott-Schule von Etienne Ozi*, herausgegeben von Georg Banger unter Mitwirkung erster Fagottisten im Frühjahr 1897 bei André, Offenbach²

G. Schilling hat die unter (6) aufgeführte „Neue Fagott-Schule“ als deutsche Übersetzung der unter (2) genannten Fassung identifiziert.³ Aus ihr sind die in dieser Studie verwendeten Zitate entnommen. Wer die Schule übersetzt hat, ließ sich bisher nicht ermitteln, doch man bemerkt die Vertrautheit des Bearbeiters mit dem Instrument, wenn er nicht gar Fagottist war.

Biographisches

In der Literatur, die sich mit Etienne Ozi beschäftigt, tauchen immer wieder rühmende Urteile über seine künstlerischen, pädagogischen und menschlichen Qualitäten auf. Boisgelou stellt ihn als „le meilleur bassoniste de son temps“ heraus. Der künstlerische Lebenslauf, dessen Hauptstationen hier nach Marie Briquet⁴ wiedergegeben seien, läßt dieses Urteil verständlich erscheinen.

Am 9. 12. 1754 zu Nîmes geboren, kam Ozi 1777 nach Paris und wurde seit seinem ersten Auftritt 1779 rasch bekannt, so daß er seit 1783 als erster Fagottist der Kapelle und der *Chambre du Roi* wirkte. Er trat dem *Orchestre de la Garde nationale* bei und erscheint 1793 auf der Personalliste des neugegründeten *Institut national de Musique*⁵, das

¹ Abweichend datiert F. J. Fétis die Publikation der Schule auf das Jahr 1787. Vgl. *Biographie universelle des musiciens et Biographie générale de la musique*, Bd. 6, Paris 1864, S. 394

² Diese überarbeitete Ausgabe trägt der veränderten Grifftechnik der damals neuen Fagotte Rechnung. Das der Verzierungslehre gewidmete Kapitel wurde bezeichnenderweise ganz herausgenommen, dagegen wurden Duette und die auch als Einzelausgabe bekannten 42 Capricen eingefügt.

³ G. Schilling, *Encyclopädie der Gesamten musicalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Bd. 5, Stuttgart 1840, S. 331

⁴ Artikel „Ozi“ in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 10, S. 53

⁵ Vgl. D. Whitwell, *Band of Music of the French Revolution*, Tutzing 1979, S. 42



kurz darauf zum Konservatorium umgewandelt wurde. 1794 übernahm Ozi die Fagottklasse, deren günstige Entwicklung 1808 die Einstellung eines Repetitors ermöglichte. Neben seiner Tätigkeit als Lehrer und seinem Wirken als Solist, das 1798 seinen Höhepunkt erreichte, betrieb er seit 1794 ein Musikgeschäft für die Bedürfnisse des Conservatoire.

Ozis Kompositionen für Fagott sind die ersten ihrer Art in Frankreich, und so überrascht es nicht, wenn alle Biographen übereinstimmend in ihm den Begründer der französischen Fagottschule sehen. In Schillings „Encyclopädie“ wird dem Schulwerk

noch weiterreichende Bedeutung zugemessen: „Es ist dies nicht nur für Frankreich die erste gründliche und vollständige Anweisung zur Erlernung des Fagotts, sondern gewissermaßen für alle Länder, denn die in J. B. de la Borde's „Essai de Musique“ eingerückte, obgleich schöne und ausführliche Abhandlung von Cugnier war seit der Vervollkommnung dieses Instruments nur wenig anwendbar.“⁶

Ozis Lehre von der Artikulation

Vom „Accentuiren, und von den Manieren“ ist im sechsten Abschnitt des Schulwerkes die Rede. „Es gibt dreierlei Arten der Articulation, nämlich: das Schleifen, das kurze Abstoßen, und das

⁶ Schilling, a. a. O.

Beispiel 1A

Beispiel 1A consists of three staves labeled a, b, and c. Each staff contains a sequence of notes with various articulation marks such as slurs, accents, and staccato marks. The notes are primarily eighth and sixteenth notes. Staff 'a' is marked 'lento', 'b' is 'Andante', and 'c' is 'Allegro'. The notes are mostly G, A, B, C, D, E, F, G, with some flats and naturals.

Beispiel 1B

Beispiel 1B consists of three staves labeled a, b, and c. Each staff contains a sequence of notes with various articulation marks such as slurs, accents, and staccato marks. The notes are primarily eighth and sixteenth notes. Staff 'a' is marked 'lento', 'b' is 'Andante', and 'c' is 'Allegro'. The notes are mostly G, A, B, C, D, E, F, G, with some flats and naturals.

(a) = lento (b) = Dieselben Figuren im Andante (c) = Dasselbe im Allegro

Markieren, d. h. das weniger scharf aber doch hervorstechende Angeben“ (S. 5). Das Schleifen wird heute meist gleichbedeutend als Binden oder Legato bezeichnet, während Ozi das Staccato in „Abstoßen“ und „Markieren“ differenziert. „Das Abstoßen macht man, indem man den Stoß der Zunge auf jede Note bringt. . . . In diesem Beispiel muß der Stoß der Zunge mit Festigkeit herausgebracht werden“ (S. 5). Das „Abstoßen“ wird mit einem Keil über der Note angegeben, ein Punkt über einer Note verlangt das „Markieren“, das man „mit weniger Schärfe als beim Abstoßen ausüben“ muß; „der Stoß der Zunge darf hier weniger spitz sein“ (S. 5).

Diesen Darlegungen folgen etliche Beispiele, an denen richtige Artikulation gezeigt wird. Nach allgemeiner Auffassung der Klassik trägt die Artikulation zur Ausprägung musikalischer Charaktere bei. Deshalb „muß man überhaupt in den Charakter des auszuführenden Stücks eindringen, um schickliche und passende Articulationen anzu-

bringen“ (S. 8). Dementsprechend demonstriert Ozi die Ausführung der Artikulation einer gleichen Melodie in je drei verschiedenen Charakterbezeichnungen, nämlich als Lento, als Andante und als Allegro (Beispiele 1A und 1B).

Die weiteren Beispiele bestätigen das erkennbare Prinzip: Mit lebhafterer Charakterisierung und rascherem Zeitmaß werden mehr Noten markiert, weniger Noten „geschliffen“. Einen Ausnahmefall führt Ozi jedoch an (Beispiel 2). Hier verlangt das Herausarbeiten der großen melodischen Linie im Allegro die Zweierbindung. Für die Ausführung von Triolen ist die Verwendung der Zweierbindung gewöhnlich angezeigt, jedoch kann man in langsamen Sätzen „die Triolen des zweiten Taktgliedes marquieren“ (S. 7). Treten in einer Triole Intervallsprung und Intervallschritt auf, wird in der Regel der Intervallschritt gebunden.

Entsprechendes gilt für Repetitionen; die Melodiefortschreitung wird gebunden (Beispiel 3). Alle Noten zu markieren, „es sei auch das Tempo, wie

Beispiel 2

Beispiel 2 consists of two staves. Each staff contains a sequence of notes with various articulation marks such as slurs, accents, and staccato marks. The notes are primarily eighth and sixteenth notes. The notes are mostly G, A, B, C, D, E, F, G, with some flats and naturals.

Beispiel 3

Beispiel 3 consists of one staff. It contains a sequence of notes with various articulation marks such as slurs, accents, and staccato marks. The notes are primarily eighth and sixteenth notes. The notes are mostly G, A, B, C, D, E, F, G, with some flats and naturals.

es wolle“, verbietet Ozi mit der Begründung, „dies würde gar zu sehr nach dem alten musikalischen Stil schmecken“ (S. 8).⁷

Ozis Phrasierungslehre

Die Ausführungen zur Phrasierung finden sich im achten Kapitel der Fagottschule und sind bezeichnenderweise überschrieben: „Von der Art, musikalische Gedanken fortzuführen, oder Athem zu schöpfen“. Damit ist auf die unlösbare Beziehung von Atmung und Phrasierung hingewiesen. Technisches und Musikalisches erscheinen als zwei Aspekte des gleichen Problems.

Beispiel 4

Lento

a = Einfacher Vortrag b = Ausführung c = Basso

Beispiel 5

Lento

Ozi leitet das Kapitel mit drei Zitaten aus der Anweisung des Conservatoriums zum Gesange ein. Dies belegt einmal mehr, wie sehr sich das Instrumentalspiel, besonders das Spiel von Blasinstrumenten, auch im 18. Jahrhundert noch an der Gesangkunst ausrichtete. Grundsätzlich werden

⁷ Damit spielt er wohl auf die Lehre älterer Theoretiker an, die im 16. Jahrhundert nur die Zweierbindung befürworteten, oft aber auch Bindungen generell ablehnten, wie etwa Martin Agricola: „Mit der Zunge alle Noten applizier . . .“ Vgl. P. G. Leonhards, *Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *TIBIA* 1/80, S. 1–8, hier besonders S. 6/7.

Diesen Standpunkt modifiziert C. Ph. E. Bach, indem er Zusammenhänge zwischen Satzcharakter und Artikulation herausstellt: „Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeinlich in gestossenen Noten und das Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellt . . . Ich setze oben mit Fleiß gemeinlich, weil ich wohl weiß, daß allerhand Arten von Noten bey allerhand Arten der Zeitmaasse vorkommen können.“ Vgl. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Drittes Hauptstück, § 5, S. 118; Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1969

zwei Arten zu atmen gegenübergestellt: „Es gibt also ein streng genommenes Athemholen, welches man das volle – und wieder eines, welches man nur ein halbes Athemholen nennen kann, ohne das in Anschlag zu bringen, was bei allen Pausen eintritt“ (S. 25). Der Bläser soll regelmäßig atmen, ohne jedoch dabei die musikalischen Phrasen zu unterbrechen. Besonders bei langsamen Sätzen kommt es darauf an, den melodischen Aufbau zu erkennen und entsprechend zu atmen.

Läßt sich nicht ohne weiteres eine solche Phrasengliederung vornehmen, muß man nach einer weniger wichtigen Note suchen und diese

etwas verkürzen, ohne dabei jedoch den musikalischen Gedanken zu zerstören. Auch dieser Sachverhalt wird an etlichen Beispielen erläutert, von denen eines hier wiedergegeben sei (4).

Das Problem des Atemholens während langer Passagen schneller Sätze wird eigens aufgegriffen. Entweder muß die Endnote einer Phrase verkürzt werden, oder von zwei repetierenden Noten muß je nach dem Sinnzusammenhang eine ausgelassen werden, um Luft schöpfen zu können.

Die Einteilung des Atems ist sicherlich ein altes und zugleich immer junges Bläserproblem, das in Ozis Schulwerk nicht vom rein Atemtechnischen her, sondern mit Hilfe einer Phrasierungslehre zu lösen versucht wird. In den Beispielen wird immer wieder deutlich, wie das Atmen, besonders das sog. „halbe Atemholen“ im Dienst musikalischer Sinneinheiten steht. Dabei soll die Dauer des Atmungsvorgangs immer von der für den Melodieverlauf weniger wichtigen Note abgezogen wer-

Prof. Hermann Baumann
Meisterkurs für Horn

13.–22. August 1982

Auskünfte und Broschüre: Sekretariat Meisterkurse des Konservatoriums
Kramgasse 36, CH-3011 Bern

den. Dazu muß aber der Atemteilung oft eine Melodieanalyse vorangehen. Wie feinfühlig und überlegt Ozi sie vornimmt, sei an folgendem Beispiel gezeigt, in dem es um die Interpretation der aus Beispiel 5 ersichtlichen Melodie geht.

Eine rein am Atembedürfnis orientierte Phrasierung könnte etwa aussehen, wie Beispiel 6 zeigt. Ozi dagegen verlangt die in Beispiel 7 notierte Ausführung.

Zunächst überrascht insgesamt das häufige Absetzen. Dabei ist zu beachten, daß es sich nicht unbedingt um regelrechte Atemzäsuren handelt, sondern darum, „daß ein jeder musikalischer Gedanke gewisse Abschnitte oder Ruhepunkte enthält, wo man Atem schöpfen kann“ (S. 25). Wendet man die getroffene Unterscheidung in volles und halbes Atemholen auf dieses Beispiel an, kommt ersteres wohl nur für Beginn und Ende in Frage; alle übrigen Stellen sind zum halben Atemholen gedacht.

Mag die Phrasierung in den ersten drei Takten nicht ungewöhnlich vorkommen, so überrascht jedoch die Interpretation des vierten Taktes, in dem der Spitzenton f' verkürzt wird. Zur Erklärung sei zunächst an die Weisung Ozis erinnert, „so schnell als möglich die weniger wesentliche Note etwas“ zu „verkürzen“. Warum aber hält

Ozi das c' für wichtiger als den Spitzenton f' , zumal sich dann ein gleichlautender motivischer Anfang im Sinne einer Steigerung ergäbe?

Die Verkürzung des e' im ersten, des as im zweiten, und des e im dritten Takt läßt sich aus der Funktion der Auflösungsnote eines Vorhalts begründen. Zudem ist das Motiv volltaktig aufzufassen, weil sonst der harmonische Höhepunkt (Septime E–des') verlorenginge. Im vierten Takt ändert sich das Geschehen insofern, als der fallende Dreiklang nicht mehr in einem Vorhalt ausläuft, sondern rückmodulierend aufwärts geführt wird. Damit erhält das c' aber die Funktion eines Zieltons, der nicht verkürzt werden darf. Die rhythmische Gestaltung steht damit im Einklang: Die Viertelnoten der Vorhalte werden im vierten Takt durch eine Achtelpunktierung ersetzt, die spannungssteigernd gleichsam in eine „Frage“ führt, die durch den zur Tonika zurückführenden Schluß ihre „Antwort“ erhält.

Die Analyse dieses Beispiels könnte dargetan haben, wie ergiebig eine solche Untersuchung sein kann. Schwierigkeiten mit der Atemteilung können auf diese Weise nicht nur atemtechnische Lösungen finden, sondern auch ein tieferes Verständnis für die Gestaltung klassischer Melodik fördern.

Beispiel 6



Beispiel 7

Musical notation for Beispiel 7, showing a horn line and a basso line. The horn line is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring phrasing marks and dynamics. The basso line is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, showing a steady rhythmic accompaniment.

John Cage und seine Kompositionen für und mit Flöten

I

John Cage gehört zu den bedeutenden Komponisten unseres Jahrhunderts. Er hat die Musik durch eine große Zahl höchst eigenwilliger Werke bereichert. Einige dieser Werke haben bei den ersten Aufführungen geradezu klassische Skandale beim Publikum ausgelöst. Besonders aber auch bei den Musikern selbst stößt Cage bis heute meistens noch auf Unverständnis und Ablehnung. Unter dem Vorwand, seine Werke zu interpretieren, wird von den Ausführenden häufig akustischer Unfug verbreitet. Cage verlangt in vielen seiner Partituren von den Instrumentalisten umfangreiche eigene

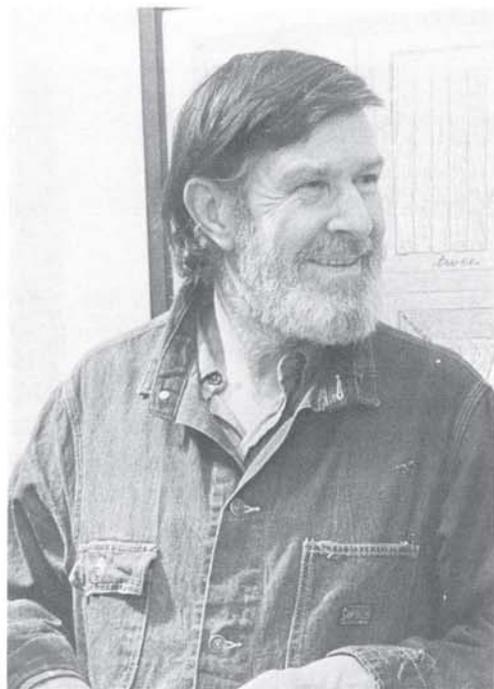


Foto Kremer, Berlin

John Cage 1972 in Berlin

Entscheidungen zur Ausführung und Gestaltung. Vieldeutige Formen der Notenschreibung, komplizierte, oft umfangreiche graphische Vorarbeiten verlangende Ermittlung von musikalischen Strukturen, visuelle Effekte, Benutzung der Stimme zur Klangerzeugung, Entscheidungen zum Aufführungsort setzen beim Instrumentalisten ein hohes Verantwortungsbewußtsein gegenüber der Musik voraus. Genauso wie die Musik des frühen 19. Jahrhunderts sich nicht ohne vorangegangene umfangreiche Studien stilgerecht wiedergeben läßt, so erfordert auch die Wiedergabe der Musik von Cage zuvor die Beschäftigung mit seinem musikalischen Werk, seinen Schriften und seinen Ideen.

II

Zu den bekannten Werken von Cage, in denen die Flöte eine Rolle spielt, gehören das Konzert für Klavier und Orchester (das *Solo for Flute* [1957/58] ist Teil des Werkes) und *Atlas Eclipticalis* (enthält drei Partien für Flöten). Ein anderes Werk, die *Three Pieces for Flute Duet*, gehört zu derjenigen Gruppe seiner Werke, die nur selten aufgeführt wird. Die frühe Klarinettensonate (1933) und die *Music for Wind Instruments* (1938) sowie verschiedene Werke für Streicher gehören auch zu dieser Gruppe. Cages Position als einer der interessantesten Komponisten des 20. Jahrhunderts wird aber gerade durch diese Werke bestimmt.

III

1934 nahm Cage bei Arnold Schönberg Unterricht in Kontrapunkt und besuchte dessen Analysekurse an der Universität von Kalifornien in Los Angeles (UCLA) – Cage stammt aus Los Angeles. Er mußte, da er den Unterricht nicht bezahlen konnte, gegenüber Schönberg geloben, „sein Leben der Musik zu widmen“. Etwa zur gleichen Zeit lernte Cage den deutschen Filmemacher Fischinger – er schuf unter anderem die ersten abstrakten Filme – kennen, dessen Idee, daß „der Klang die Seele eines unbelebten Gegenstandes“ sei, auch für Cage zum Leitfadens seiner Kreativität wurde. Das dreisätzige Stück *Three Pieces for Flute Duet* (Allegro giocoso – Andante cantabile – Grave adagio) ist im Jahre 1935 in Kalifornien entstanden und benutzt ausschließlich die traditionelle Notation. Dieses Flötenduo ist eine raffinierte Kombi-

Aus John Cage: *Three Pieces for Flute Duet* (S. 6)

Abdruck mit freundlicher Genehmigung
des Verlags C. F. Peters, Frankfurt a. M.

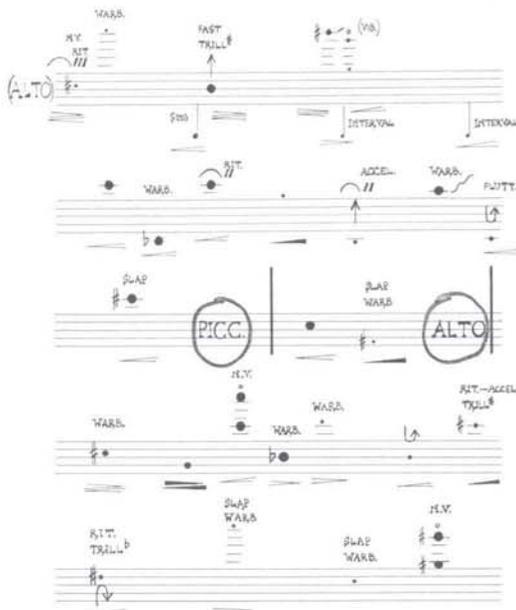
The musical score is presented in five systems, each with two staves. The first system is marked 'legato'. The second system features a large slur over the first staff and a triplet in the second. The third system has a 'mf' dynamic and a slur. The fourth system is marked 'pp'. The fifth system includes dynamics 'fz p', 'f', 'p', and 'f'.

nation von Tönen und Gesten, durchsichtig in der Konstruktion und äußerst ökonomisch im Gebrauch der vielfältigen Möglichkeiten der Flöte. Es erinnert mich an die abstrakten Bilder des Malers Piet Mondrian. Die kühle Distanz, mit der Cage die drei Sätze konstruiert hat, erzeugt eine Atmosphäre, in der die Klarheit der Gedanken eine faszinierende Wirkung auf die Zuhörer ausüben kann. Cage lernte während dieser Zeit auch den ungarischen Maler, Photographen und Designer László Moholy-Nagy (1895–1946) kennen, der ihn 1941 als Professor für experimentelle Musik an die „Chicago School of Design“ berief. Der Gedankenaustausch mit bildenden Künstlern ist bis heute für Cage äußerst wichtig und anregend geblieben.

Hier sind die amerikanischen Maler Robert Rauschenberg und Jasper Johns zu nennen. Die Freundschaft zu Marcel Duchamp (1887–1968) und die Zusammenarbeit mit dem Tänzer Merce Cunningham sind für Cages eigene Arbeit und Entwicklung von zentraler Bedeutung geworden.

IV

Seit 1942 lebt Cage in New York. Dort fand am 15. Mai 1958 die Uraufführung seines *Concert for Piano and Orchestra* statt. Der Solist war David Tudor, der Dirigent Merce Cunningham. Im September des gleichen Jahres fand die erste europäische Aufführung in Köln statt. Beide Aufführungen lösten große Skandale aus. Teil



Aus John Cage: *Solo for Flute, Alto Flute, and Piccolo*

Abdruck mit Genehmigung des Verlags C. F. Peters, Frankfurt a. M.

dieses Werkes ist das *Solo for Flute, Alto Flute, and Piccolo*. Es gibt zum Klavierkonzert keine Gesamtpartitur, sondern ausschließlich separate Stimmen

(solo for...), die zueinander in keinerlei Beziehung stehen. Auch die innere Anlage der Stimmen ist im wesentlichen aus Zufallsoperationen entstanden. Der Zufall ist für Cage ein wichtiges Mittel der Kompositionstechnik und von ihm in zahlreichen Werken ausschließlich oder teilweise verwendet worden. Die einzelnen Partien des Werkes (einschließlich des Klaviersoloparts) können als Soli oder in jeder beliebigen Kombination ganz oder teilweise aufgeführt werden. Das *Solo for Flute, Alto Flute, and Piccolo* besteht aus 12 Seiten mit je 5 Notensystemen. Nachdem der Spieler eine Entscheidung über die Gesamtdauer und die zu spielenden Abschnitte getroffen hat, ergibt sich daraus die Spieldauer einer Seite und eines Notensystems. Cage gibt zusätzlich Anweisungen für den Fall, daß ein möglicher Dirigent – Visualisierung des Zeitablaufes ist seine Aufgabe – die verabredeten Zeiteinheiten verlängert oder verkürzt. Die Notation der verschiedenen Spielweisen ist in einem ausführlichen Vorwort zum Stück genau erläutert. Vielfältige Arten von Vibrato, Glissandi, Klappengeräusche, Singen, Flatterzunge, Doppelzunge, Zwerchfellakzente und deren Kombinationsmöglichkeiten sind von Cage genau vorgeschrieben. Eine eigene Kategorie von Klängen bilden „unvorhersehbare“ Klänge auf der Flöte, zusätzliche Pfeifen, Geräuschinstrumente und Schlagzeug. Auch das Kopfstück der Flöte wird gesondert als Klangerzeuger verwendet. Die Erzeugung der Klänge auf den verschiedenen Flöten, die Ausführung der Geräusche und die zusätzliche Auswahl der Schlaginstrumente erfordern vom Flötisten eine sorgfältige Vorbereitung.

Das Problem der mechanischen Ausführbarkeit muß gelöst werden. Der visuelle Aspekt – z. B. das Wechseln der Instrumente – ist vollwertiger Bestandteil des Stückes. Musikalisches Theater entsteht. Es ist wichtig, genau zu organisieren, wo die verschiedenen Flöten, das Kopfstück und die Pfeifen, auf denen gerade nicht gespielt wird, abgelegt und wie die Schlaginstrumente aufgebaut werden. Ebenso ist eine eingehende Beschäftigung mit der Klangerzeugung auf den ausgewählten Schlaginstrumenten unumgänglich. Das Stück ist im wesentlichen eine Folge von bestimmten, je nach zeitlichem Verlauf mehr oder weniger schwierig auszuführenden Aktionen, die untereinander in keinem Zusammenhang stehen. Erst durch die



Privatfoto

Eberhard Blum spielt Teile aus „Solo for Flute, alto Flute, and Piccolo“ von John Cage (Galerie Kleber, Berlin 1972)

zeitliche Begrenzung, die präzis gespielten Flötenklänge, die Auswahl bestimmter anderer akustischer Aktionen und durch die Einmaligkeit der Realisation wird Cages Partitur ein definierbares musikalisches Objekt. Beim Flötisten mögen sich während des Studiums des Werkes Zweifel darüber einstellen, ob dies noch „Musik“ sei. Cage, der sich mit allen existierenden Klängen beschäftigt und viele in seinen Werken verwendet, sagt: „Falls sich jemand als Beschützer des Wortes ‚Musik‘ fühlt, schütze er es und finde ein anderes Wort für alles übrige, das durch die Ohren eindringt.“ Vielleicht ist es möglich, dem Geist des Stückes durch die Beschäftigung mit bestimmten Werken der bildenden Kunst näherzukommen. Die Assemblagen, Collagen und Materialbilder des oben erwähnten Robert Rauschenberg scheinen mir in diesem Falle besonders hilfreich zu sein. Wie Cage bemühte und bemüht sich auch Rauschenberg durch Hinzugewinnung „außerkünstlerischer“ Mittel und durch Ausweitung auf außerbildnerische Bereiche (z. B. Tanz, Klang, Bewegung), die als zu eng empfundenen Grenzen zu über-

schreiten und den Erlebnsbereich seiner Werke zu erweitern.

V

In den Jahren 1961/62 komponierte Cage im Auftrag der „Montreal Festival Society“ das Werk *Atlas Eclipticalis*. Es besteht aus 86 Instrumentalpartien (drei davon sind für Flöte), die ganz oder teilweise und in jeder beliebigen Kombination – kammermusikalisch oder orchestral – aufgeführt werden können. Die Aufführungsdauer ist beliebig und wird von den Ausführenden festgelegt. Der Titel des Werkes stammt von einem Buch mit Sternkarten, das Cage für die Komposition benutzte. Er führte bestimmte Zufallsoperationen durch und legte Transparenzschablonen auf die Sternkarten, um die einzelnen Instrumentalpartien aus den Sternpositionen zu übertragen. Die drei Flötenpartien können als Soli, Duos oder als Trio aufgeführt werden. Jedes Notenblatt der einzelnen Stimmen besteht aus fünf Systemen. Jedes System dauert mindestens zwei Minuten. Die Tonhöhen sind fast konventionell notiert. Der vertikale Abstand ent-

FLUTE I

spricht der Frequenz. Noten mit Versetzungszeichen (\sharp, b, \flat) sind Töne der chromatischen Tonleiter. Alle Noten ohne Versetzungszeichen sind Mikrotöne. Der Flötist muß sie durch besondere Griffe oder mittels eines veränderten Ansatzes hervorbringen. Die Dynamik richtet sich nach der Größe der Noten (die Notenköpfe sind vorwiegend „klein“, d. h., das Werk ist vorwiegend „leise“). Die Tondauer wird von bestimmten Zahlenkombinationen in den Stimmen abgeleitet. Die Tonproduktion ist während des ganzen Stückes konventionell. Nach jedem Ton ist eine Pause zu machen. Es gibt keine direkten Tonwiederholungen und keine schnellen Passagen. Cage legt weiterhin fest, daß „eine Aufführung auf jeder beliebigen Stufe zwischen minimaler Aktivität (Schweigen) und maximaler Aktivität (dem, was geschrieben ist) stattfinden darf“. Ein außergewöhnlicher Grad von Kontrolle ist erforderlich, um diese Klänge, seien sie leise oder laut, hervorzubringen und zu entscheiden, wann man sie im Verlaufe einer Aufführung hervorbringen will. Cage spricht vom Spieler als „Mittler, der kraft einer gewissen Magie imstande ist, einen Klang, der sein eigenes Zentrum hat, zur Existenz zu bringen“. Man darf nicht versuchen, als Spieler einen Zusammenhang zwischen den isolierten Klängen herzustellen, ihnen einen „Sinn“ zu geben, einen

„Sinn“, wie wir ihn in der Musik anderer Komponisten zu hören glauben.

VI

Cages Musik fordert vom Interpreten neben der Lösung interessanter spieltechnischer Probleme die Auseinandersetzung mit den Angelegenheiten der Musik überhaupt. Wenn er sagt: „...ich schreibe, um zu hören; niemals höre ich und schreibe dann, was ich höre“, so bedeutet das auch für den Flötisten, seine Position als Interpret zu überdenken. Dieser Vorgang kommt am Ende aller Musik zugute und schafft emanzipierte Musiker.

Bibliographie

1. John Cage, *Three Pieces for Flute Duet* (1935)
2. –, *Solo for Flute, Alto Flute, and Piccolo* (1957/58). Pages 133–144 of the orchestral parts of „Concert for Piano and Orchestra“
3. –, *Atlas Eclipticalis* (1961/62). Flute 1, 2, 3 (Die Werke 1 bis 3 sind erschienen bei Henmar Press, New York [Edition Peters, Frankfurt a. M.])
4. –, *Silence*. Berlin und Neuwied: Luchterhand Verlag, 1969
5. Richard Kostelanetz, *John Cage*. Köln: Verlag DuMont-Schauberg, 1973
6. Musik-Konzepte, Sonderband *John Cage*. München: edition text + kritik, 1978
7. Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors*. New York: Viking Press, 1962

Eine Orientierungshilfe für alle, die neue Blockflötenmusik spielen wollen

Ursula Schmidt
Notation der neuen Blockflötenmusik
Ein Überblick

Edition Moeck Nr. 4022, 60 Seiten, broschiert,
mit zahlreichen Notenbeispielen, DM 12,50

„... ein Compendium der vielen Notationsmöglichkeiten und Spieltechniken neuer Blockflötenmusik. Das Buch kann vielen Blockflötisten, Studenten und Musiklehrern beim Studieren zeitgenössischer Musik eine wertvolle Hilfe sein. Es erleichtert dem Spieler den Übergang von neuzeitlichen Spielmusiken zu experimenteller Musik.“

(Prof. Günther Höller)

MOECK

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · 3100 CELLE

edition MGG

im Rahmen der Koproduktion dtv-Bärenreiter

„edition MGG“ ist eine Folge von Taschenbüchern, in denen Beiträge aus der universalen Musikzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG) nach thematischen Schwerpunkten zusammengestellt sind. Das von Friedrich Blume unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes bei Bärenreiter herausgegebene Nachschlagewerk gilt als Jahrhundertleistung der Musikwissenschaft – ein Werk von bleibendem dokumentarischen und wissenschaftlichen Wert.

Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen

Mit einer Einleitung von Josef Kuckertz sowie weiterführender Literatur und Diskographie von Rüdiger Schumacher. 480 Seiten, 104 Notenbeispiele. DM 19.80

Das Interesse an der Musik fremder Kulturkreise hat in den letzten Jahrzehnten in allen Bereichen zugenommen, nicht zuletzt durch die Möglichkeit, auf eigenen Reisen selbst Eindrücke auch ferner Regionen zu sammeln. Diesem wachsenden Interesse möchte der vorliegende Band begegnen. Die einzelnen Beiträge beschäftigen sich ausschließlich mit der Musik außerhalb Europas, deren Erscheinungsformen und deren Funktionen im Leben der Menschen sie schildern.

Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen

Mit einem Vorwort von Friedrich Blume. Vierte Auflage. 468 Seiten, 9 Abbildungen, Notenbeispiele. DM 14.80

Inhalt: Heinrich Bessler: Ars antiqua / Heinrich Bessler: Ars nova / Hans Albrecht: Humanismus / Friedrich Blume: Renaissance / Friedrich Blume: Barock / Friedrich Blume: Klassik / Friedrich Blume: Romantik / William W. Austin: Neue Musik
„Der Rezensent weiß kein Buch, das die große Materie in solcher mustergültigen Weise aufgliedert, schildert, ausbreitet und eingängig sprachlich formt.“ Saitenspiel

Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen

Band 1: Symphonische Musik. Mit einem Vorwort von Peter Gülke und weiterführender Literatur von Achim Hofer. 227 Seiten, Notenbeispiele. DM 12.80

Weitere Bände in Vorbereitung

Musikinstrumente in Einzeldarstellungen

Band 1: Streichinstrumente. Mit einer Einleitung von Erich Stockmann und weiterführender Literatur von Marianne Bröcker. 247 Seiten, 85 Notenbeispiele, 13 Abbildungen. DM 12.80

Band 2: Blasinstrumente. Erscheint März 82

Band 3: Schlaginstrumente. In Vorbereitung



Deutscher Taschenbuch Verlag
und
Bärenreiter-Verlag

Forscher – Künstler – Lehrer

Hans-Peter Schmitz zum 65. Geburtstag

Am 5. 11. 1916 in Breslau geboren, erhielt er dort bis zum Abitur seine profunde flötistische Ausbildung bei Walter Wagner. Sein Interesse für die Alte Musik war längst erwacht, bevor er für zwei Semester zu Gustav Scheck an die Berliner Musikhochschule ging: hatte er doch als Gymnasiast in seiner Heimatstadt versucht, bei der Buchhandlung Korn noch ein Original-Exemplar von Quantzens „Versuch einer Anweisung“ zu kaufen, der dort einst verlegt worden war (¹1780, ³1789). Inzwischen mußte man sich mit dem gekürzten Neudruck (1906, ²1916) begnügen. Bereits mit zwanzig Jahren Soloflötist des Hamburger Nordmark-Orchesters, ging er 1937 zum Studium der Philosophie, der Kunstgeschichte und vor allem der Musikwissenschaft an die Universität Halle. Die Begegnung mit Max Schneider, zu dem es aus dessen Breslauer Zeit schon Verbindungen gab, bestimmte den weiteren Werdegang des jungen Musikers und Wissenschaftlers. Seinem väterlichen Freund, Doktorvater (3) und Betreuer aller Generalbässe seiner späteren praktischen Noteneditionen (23, 24, 25) hat er mehrmals ein Denkmal gesetzt (5, 12). Ein halbes Jahr Arbeitsdienst und vier Jahre Kriegsdienst kontrapunktieren die musikalische Laufbahn. Noch als Soldat konnte er 1941 promovieren (3). 1943, mit erst 27 Jahren, wurde er unter Furtwängler Soloflötist des Berliner Philharmonischen Orchesters. Über alle politischen Wirren, beruflichen Wechsel und familiären Ereignisse hinweg blieb er der alten preußischen und ehemaligen Reichshauptstadt bis heute treu. Die Jahre von 1950 bis 1953 widmete er ausschließlich seiner solistischen Tätigkeit und der wissenschaftlichen Arbeit. Es folgen achtzehn Jahre als Professor und Leiter einer großen international besetzten Flötenklasse an der Detmolder Musikhochschule. Seit 1971 wirkt er in gleicher Eigenschaft an der Musikhochschule in Berlin (West), dem heutigen Fachbereich Musik der Hochschule der Künste.



Der Name Hans-Peter Schmitz hat sich den Musikern und Musikwissenschaftlern eingeprägt, als Anfang der fünfziger Jahre in dichter Folge seine großen vier Werke je eigener Art erschienen: „Querflöte und Querflötenspiel“ (3), die Faksimile-Ausgabe von Quantzens „Versuch“ (22), „Die Kunst der Verzierung“ (5) und seine „Flötenlehre“ (6). Es war konsequent, ihm die Betreuung der Flötenmusik in der Neuen Bach-Ausgabe (24) anzuvertrauen, eine Arbeit, der er sich mit großer Gewissenhaftigkeit unterzog, so wenig das Anfertigen eines peniblen Revisionsberichtes wohl seinem Naturell entsprochen haben mag. Wie vielfältig seine Tätigkeit insgesamt war und ist, geht auch aus der langen Liste seiner Veröffentlichungen nur zum Teil hervor.

Anfang der sechziger Jahre hat er sein Wirken selbst so charakterisiert: „Hauptthema seiner verschiedenen Publ. ist das Problem der Interpretation im allgemeinen und das der Aufführungspraxis des 18. Jh. im besonderen; als Musiker betrachtet er es als seine Aufgabe, diese seine Forschungsergebnisse in Konzerten wie in Rund-

funk- und Schallplattenaufnahmen selbst wieder in lebendige Praxis umzusetzen.“ (26) Diese Aussage ist heute dahingehend zu ergänzen, daß sein Interesse inzwischen auch zunehmend dem frühen 19. Jahrhundert gilt, daß er nicht mehr als Flötist auftritt, seine Erkenntnisse jedoch in lebendiger Rede an seine zahlreichen Schüler weitergibt.

Als Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn muß zweifellos die Zusammenarbeit mit dem Cembalisten Hans Pischner und dem Gambisten Werner Haupt gelten, dem Schulfreund aus Breslau und späteren Intendanten der Staatsoper Unter den Linden und dem Cellisten der Berliner Philharmoniker. Dieses „Gesamtberliner“ Trio existierte von 1955 bis 1961, es entfaltete auf Tourneen im In- und Ausland eine rege und erfolgreiche Konzerttätigkeit. Durch die endgültige Spaltung der Stadt wurden auch die drei Musiker auseinandergerissen. Von der hohen Qualität des Ensembles legen drei Schallplatten (29) beredtes Zeugnis ab. In den Jahren 1958, 1959 und 1960 eingespielt, wurden sie vor kurzem in der DDR nochmals herausgebracht. Die neue Auflage galt als Geheimtip und ist längst schon wieder vergriffen. Man sollte die Platten, vielleicht als Lizenzausgabe, auch bei uns zugänglich machen.

Wer sich, in welcher Weise auch immer, ernsthaft mit der Aufführungspraxis der Barockzeit beschäftigt, kann an diesen Klangdokumenten nicht vorübergehen, sind sie doch in vieler Hinsicht exemplarisch: in der Programmgestaltung, in der „Inszenierung“ der Stücke und nicht zuletzt in ihrer Ausführung. Frankreich, Italien und Deutschland sind mit den wichtigsten Komponisten vertreten. Die konstante Besetzung Flöte – Gambe – Cembalo wird durch drei unterschiedliche Satztechniken immer wieder neu beleuchtet: da gibt es Generalbaßsonaten und -stücke, Triosonaten und „Concerti“. Eigentlich handelt es sich bei allen Stücken um „Einrichtungen“ im weitesten Sinne dieses Wortes, um Musterbeispiele, wie man früher mit diesen Kompositionen umgegangen ist und wie man es heute wieder tun sollte. Johann Sebastian Bach z. B. wird nicht durch Allzubekanntes repräsentiert, sondern durch eine Einrichtung der dritten Gambensonate (BWV 1029) und durch ein Konzert, das in den Ecksätzen der ersten Orgelsonate (BWV 525) entspricht. Bei aller Kenntnis der alten Praktiken wirkt nichts museal.

Es wird sehr „gegenwärtig“ musiziert: lebendig, schwungvoll, virtuos, brillant, tänzerisch, elegant, subtil, aber auch wild und frech, immer dem Geist dieser Musik auf der Spur, dem jeweiligen Affekt und der jeweiligen Ordnung. Das Temperament des Flötisten inspiriert seine Kombattanten. Sein Ton ist schlank, geschmeidig und zugleich kernig. Die „Kunst der Verzierung“ wird in höchster Vollendung dargeboten: nichts wirkt aufgesetzt, die Details sind völlig in die Hauptmelodik integriert, niemals pedantisch, ein klingender Beweis für die weite Spanne des Erlaubten. Man höre sich nur die Couperinsche „Verliebte Nachtigall“ an! Das „inegale“ Spiel ist eine Manier neben anderen und noch nicht zum Manierismus verkommen. Musiziert wird in heutiger Stimmung auf „modernen“ Instrumenten: einer Boehmflöte, einem Cembalo mit Sechzehnfuß und einer Gambe mit siebter Saite (Kontra-A).

Die Einspielungen bezeugen, was Hans-Peter Schmitz in einer seiner ersten Veröffentlichungen und später immer wieder betont hat, „daß wir die uns in den Quellen überlieferten Prinzipien und Lebensgesetze der Alten Musik durch das Medium unserer Empfindungs- und Gefühlswelt erleben und dieses Erlebnis mit Hilfe der uns heute zur Verfügung stehenden Möglichkeiten im Spielen und Singen wieder Klang werden lassen“ (1). Hinsichtlich seines eigenen Instruments heißt das aber für ihn: „wir heute vermögen . . . dem Geist und der Flötenklang-Vorstellung des 18. Jahrhunderts, der des ‚hellen, schneidenden, dicken, runden, männlichen‘ Tons (Quantz) in stärkerem Maße als auf originalen oder nachgebauten Barock-Traversflöten auf der Boehm-Flöte unserer Zeit gerecht zu werden“ (12) – eine Aussage, die seinerzeit nicht unwidersprochen blieb und auch heute immer wieder diskutiert wird. Man kann diese Position nur voll würdigen, wenn man Schmitzens Sicht der Kompositionsgeschichte, der Interpretationsgeschichte, der Rezeptionsgeschichte, des Musizierens, des Menschen, ja seine erkenntnistheoretische und lebensphilosophische Haltung kennt. Auf eine Kurzformel gebracht: „Jede Zeit muß und wird jede Zeit verschieden interpretieren“ (17).

Seine zweibändige Flötenlehre (6), immer wieder unverändert aufgelegt, steht ganz in der Tradition der deutschen Schulen von Quantz,

Tromlitz und Fürstenau. Sie enthält Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts: zum größten Teil unbekannte Werke und Erstdrucke sowie eigens hierfür von sieben namhaften zeitgenössischen Komponisten im Stil der fünfziger Jahre geschriebene Stücke, also auch Zwölftonmusik und solche in Variablen Metren. Aus demselben Impuls entsteht gleichzeitig die Editionsreihe „Flötenmusik“ (25).

Einem Komponisten fühlt sich Hans-Peter Schmitz besonders verpflichtet: Johann Sebastian Bach. Das letzte Kapitel seiner Dissertation ist ausschließlich ihm gewidmet. „Die Anforderungen, die Bach tonlich und technisch an die Flötisten seiner Zeit stellt, sind groß; besonders deswegen, weil er sichtlich nicht von dem Flöteninstrument seiner Zeit ausgehend komponiert, sondern nur dadurch angeregt seine Vorstellung der Idee ‚Flöte‘ in seiner Flötenmusik verwirklicht“ (3). Die Flötenlehre bietet als letzte Nummer den vollständigen Notentext der Partita a-Moll (BWV 1013) mit Vorschlägen, wie man mit Hilfe von Atem und Bindung sinnvoll phrasieren könne (6). Keinem anderen Komponisten hat er eine selbständige Schrift zugedacht (2). In der Edition der Bachischen Flötenmusik (24) gipfelt seine Herausgeber-tätigkeit.

Seine Liebe zu alten Uhren und mechanischen Musikinstrumenten ließ ihn schon früh die Schriften des Augustinerpaters Engramelle (4, 27) entdecken und auswerten, die nicht nur bezüglich des Tempos, der Verzierungen, der Artikulation und des Klanges „eine völlig eindeutige Rekonstruktion der Wiedergabe bestimmter spätbarocker Musikstücke für uns heute möglich macht“, sondern auch die Einsicht vermittelt, „daß die Kunst des Musizierens damals eine höchst lebendige und auf den Menschen bezogene Kunstübung

war, die der Besonderheit des Einzelnen großen Spielraum ließ“.

Von seinen literarischen Kindern ist ihm die „Musizierkunde“ (8) besonders ans Herz gewachsen, sein früher Versuch einer Gesamtschau, wie er ihn kürzlich (20) noch einmal bestätigt hat. Als natürliche Grundlage des Musizierens und darüber hinaus des menschlichen Verhaltens überhaupt existieren für ihn zwei prinzipielle Gruppierungen von Eigenschaften, zwischen denen es durch behutsames „Gegenkoppeln“ zu vermitteln gilt. Leben äußert sich überall in solchen Pendelbewegungen, Stillstand wäre Tod. Untugenden sind nur verkappte Tugenden, Tugenden oft verkappte Laster.

So unerbittlich er in seinem künstlerischen Anspruch an sich und andere ist (9,15), so verständnisvoll kann er gegenüber allzu menschlichen Schwächen sein. Kritik kleidet er gern in die Form des Lobes. Jede Verteidigung enthält für ihn auch eine Anklage (7). Fand er sich einst nicht bereit, die ihm von mehreren Musikhochschulen angebotene Position eines Direktors einzunehmen, so sieht er es als seine selbstverständliche Pflicht an, in Einrichtungen wie dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, dem Deutschen Musikrat, in der Jury von Musikwettbewerben und in Hochschulgremien mitzuwirken.

Hans-Peter Schmitz verkörpert die besten preußischen Tugenden zwischen Selbstdisziplin und Toleranz, zwischen Breslau, Halle und Berlin. Überblickt man sein bisheriges Opus, so fügt sich alles nahtlos ineinander, ist alles schon endgültig, gibt es keine Widersprüche, braucht er nichts zurückzunehmen: ein Leben von erstaunlicher Konsequenz.

Gerhard Kirchner

Veröffentlichungen

SELBSTÄNDIGE PUBLIKATIONEN

1. *Prinzipien der Aufführungspraxis Alter Musik*. Kritischer Versuch über die spätbarocke Spielpraxis. Berlin (H. Knauer) 1950; japanische Ausgabe in Vorbereitung
2. *Über die Wiedergabe der Musik Johann Sebastian Bachs*. Berlin (H. Knauer) 1951; japanische Ausgabe in Vorbereitung

3. *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*. Kassel 1952, ²1958 (= unwesentlich veränderte Dissertation von 1941)

4. *Die Tontechnik des Père Engramelle*. Ein Beitrag zur Lehre von der musikalischen Vortragskunst im 18. Jahrhundert. Kassel 1953 = Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 8. Abdruck des Vorworts unter dem Titel „Eine neue Quelle zur Aufführungspraxis des Spätbarock“ in: *Hausmusik* 1/1954, S. 10 ff.

5. *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*. Instrumentale und vokale Musizierpraxis in Beispielen. Kassel 1955, ³1973; jap. Ausgabe Tokio 1975
 6. *Flötenlehre*. Zwei Teile. Kassel 1955, ⁹1979; englischer Text 1966; japanische Ausgabe Tokio 1978
 7. *Verteidigung des Dirigenten*. Randbemerkungen zum Problem der Begabung. Berlin (Merseburger) 1957
 8. *Singen und Spielen*. Versuch einer allgemeinen Musizierkunde. Kassel 1958; japanische Ausgabe Tokio 1977
 9. *Instrumentalmusiker*. Bielefeld (Bertelsmann) 1963, ²1972 = Blätter zur Berufskunde 2 – XI C 01
- AUFSÄTZE
10. *Jazz und Alte Musik*. In: Stimmen. Monatsblätter für Musik. Heft 18, Berlin 1949, S. 497 ff.
 11. *Das Vermächtnis des Flötenmeisters*. In: Hausmusik 3/1953, S. 73 ff.
 12. *Über die Verwendung von Querflöten des 18. Jahrhunderts in unserer Zeit*. In: Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag. Leipzig 1955, S. 277 ff. Auch in: Hausmusik 1/1956, S. 1 ff.
 13. *Vom musizierenden Menschen*. In: Musica 1/1956, S. 26 ff.
 14. *Zu Händels Sonatenkunst*. In: Musica 1/1959, S. 29 f.
 15. *Quantität vor Qualität in der Musik(?)*. In: Das Orchester 4/1964, S. 115 f.
 16. *Marginalien zur Bachischen Flötenmusik*. In: Musica – Mens – Musici. Im Gedenken an Walther Vetter. Leipzig 1969, S. 169 ff.
 17. *Aufführungspraxis*. Bemerkungen zum Verhältnis Interpretation – Komposition in Vergangenheit und Gegenwart. In: Neue Zeitschrift für Musik 4/1973, S. 211 ff.
 18. *Les possibilités d'instrumentation ad libitum dans la musique de chambre française dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle en tenant particulièrement compte de la flûte et de sa littérature*. In: Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, No. 537. Paris 1974
 19. *Vergessene Alte Musik?* In: Musica 5/1980, S. 476 (= Antwort auf eine Umfrage)
 20. *Prinzipien der Wiedergabe abendländischer Musik*. In: Musica 6/1980, S. 586 ff.
 21. *Einige Bemerkungen zur Wiedergabe klassischer Musik*. In: Musica 1/1982
- AUSGABEN
22. Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Kassel 1953, ⁶1978 = Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789 = Documenta musicologica I, 2
 23. Georg Friedrich Händel: *Elf Sonaten für Flöte*. Kassel 1955 = Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV, Band 3
 24. Johann Sebastian Bach: *Werke für Flöte*. Kassel 1963 = Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI, Band 3, mit separatem Kritischen Bericht. Hiernach auch praktische Ausgaben: 3 Hefte
 25. Flötenmusik von Carl Philipp Emanuel Bach, Sebastian Bodinus, François Couperin, Franz Anton Hoffmeister (Nagels Musik-Archiv), Friedrich Kuhlau, Antoine Mahault, Marin Marais, Ferdinand Ries, Carlo Tessarini
- LEXIKON-ARTIKEL
26. *Boehm, Dulon, Flöteninstrumente (27 Spalten), Naudot, Rault, H.-P. Schmitz, Schwedler, Tulou*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel 1949 ff.
 27. *Engramelle*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London 1980.
- REZENSIONEN
28. Rezensionen von Noten und Büchern in: Das Orchester, Die Musikforschung, Musica, TIBIA
- SCHALLPLATTEN
29. Eterna 827 075, 827 110, 827 143 mit Werken von J. S. Bach, Couperin, Händel, Marais, Rameau, Telemann, Vivaldi.
- Soweit nichts anderes vermerkt, sind alle selbständigen Publikationen und alle Ausgaben im Bärenreiter-Verlag erschienen.

Neuerscheinung

Georg Kröll Re-sonat tibia

für Flöte solo. Vom Komponisten eingerichtete Version des gleichnamigen Stückes für Shakuhachi und Gitarre.

Edition Moeck Nr. 5191b, DM 9,50

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · 3100 CELLE

MOECK

Zwanzig Jahre „Potsdamer Bläserquintett“

Es gibt natürlich viel ältere Bläserquintette. Weshalb also Aufmerksamkeit für ein zwanzigjähriges? „Hinter den Bergen wohnen auch Leute“, sagt Robert Schumann. Und tatsächlich hält die deutsche Teilung und ihre ebenso zwanzigjährige Zementierung für das Potsdamer Bläserquintett einen erklärenden Schlüssel bereit. Potsdam war durch die Dominanz Berlins eine kulturelle Randerscheinung gewesen, man ging ins Berliner Theater oder Konzert. Als es noch eine durchfahrende S-Bahn gab, stieg der Potsdamer entweder Bahnhof Zoo oder Friedrichstraße aus, besuchte ein Konzert im damals einzigen Hochschulsaal in der Hardenbergstraße oder entschied sich für eines der beiden Ostberliner Opernhäuser. Heute ist das eine Westberlin umfahrende Zeitinvestition, die sich nur noch wenige Potsdamer leisten können. Also gibt es ein erwachtes Potsdamer Kulturbewußtsein, gibt es seit zwei Jahrzehnten Musiker, die jene Bezirksstadt nicht als Durchgangsstation, sondern als Endziel ihres künstlerischen Wirkens ansehen.

Das trifft ganz besonders auf den Gründer dieser Vereinigung zu, auf den Kammermusiker Siegfried Müller (geb. 1935), Soloflötist im Orchester des Hans-Otto-Theaters Potsdam. Als er 1958 dort seine erste Stelle antrat, tat er dies nicht mit der Absicht, alsbald nach Berlin oder Leipzig oder woandershin abzuspringen, sondern in Potsdam seine in Jena und Weimar entwickel-

ten musikalischen Fähigkeiten anzuwenden und kulturelle Traditionen vergangener Preußenzeit wecken zu helfen.

Siegfried Müller, Hasso Krabbes (Oboe) und Erhard Schmehl (Klarinette) sind die Musiker der ersten Stunde. Egbert Gerber (Horn) und Ludwig Eckart (Fagott) kamen später bei ihrem Eintritt in das Orchester hinzu.

Wohl einmalig ist die hauptsächlich gepflegte Kammerkonzert-Tätigkeit dieses Quintetts: Rund 500 Schulkonzerte fanden inzwischen im Bezirk Potsdam statt! Dort, wo nie ein Orchester hinkommt, und dort, wo kaum jemand ins Konzert fährt, dorthin fahren die engagierten Musiker und bringen – nach Themenkreisen geordnet und mit den Schulbehörden abgestimmt – Bläserquintett-Literatur unter die Schulkinder. Dabei erklärt Siegfried Müller die Instrumente (mit allen dazugehörigen Familieninstrumenten) und die gespielten Stücke bzw. Gattungen.

Das 4. Serenadenkonzert des Hans-Otto-Theaters (26. und 29. April 1981) stand unter dem Zeichen „20 Jahre Potsdamer Bläserquintett“. Im Mittelpunkt des Programms erklang die von Siegfried Müller wieder zugänglich gemachte „Sinfonia concertante“ op. 67 des Thüringers Max Eberwein (1775–1831), dessen 150. Todestag eine zusätzliche Würdigung erfuhr. Der mit Haydn und Beethoven kontaktierende Rudolstädter Hofmusiker erwies sich als selbstloser Förderer dieser



Das Potsdamer Bläserquintett
(Von links: Siegfried Müller,
Hasso Krabbes, Egbert Gerber,
Ludwig Eckart, Erhard Schmehl)

beiden im Thüringer Raum: 1812 erklangen in einer Saison gleich fünf Sinfonien Beethovens in Rudolstadt, am 19. Januar 1827 bereits die Neunte!

Nur einmal, beim „Historischen Musikfest 1926 auf Schloß Heidecksburg in Rudolstadt“ unter Leitung von Ernst Wollong, war die Concertante Sinfonie dem Dornröschenschlaf entrissen worden. Damals wirkte der Vater Siegfried Müllers, der Komponist Willy Müller-Medek (1897–1965) als Flötist mit. Diese Kettenglieder ermöglichen es schließlich immer wieder, daß Vergessenes nicht vergessen bleibt. Das Orchestermaterial gibt es jetzt beim VEB Deutscher Verlag für Musik in Leipzig leihweise, ist also auch über die Bärenreiter-Auslieferung zu bekommen.

Die Reisemöglichkeiten eines in Potsdam ansässigen Ensembles sind sehr beschränkt. Deshalb müssen Auslandsgastspiele ganz anders als hierzulande gewertet werden: 1973 und 1977 nach Tartu und Tallinn in Estland (Estnische SSR) und 1981 zu den „Märzmusiktagen '81“ nach Russe in Bulgarien.

Das Repertoire neuer Werke für die Quintettbesetzung ist allerdings nicht so umfangreich wie das gleicher Gruppen in Ostberlin, dafür ist die Aufgabenstellung der Potsdamer eben auch vordringlich lokal und pädagogisch orientiert. Neben der „Familienpflege“ mit Werken Willy Müller-Medeks und bis 1977 auch vom Verfasser dieser Zeilen (mein II. Bläserquintett und das Divertissement für Bläserquintett und Cembalo entstanden für die Potsdamer) sind es Quintette von Ottmar Gerster und Jaques Ibert. Da der Este Arvo Pärt inzwischen in Wien lebt, dürfte das noch 1980 gespielte Quintettino (1964) wohl auch bis auf weiteres beiseite gelegt bleiben? Auch eine Kammermusikvereinigung am Rande der musikalischen Zentren wird von den Geschicken politischer Himmelsrichtungen mit getroffen! *Tilo Medek*

America's Way of Flute

8. „Annual Convention“ der National Flute Association der USA

Daß, wie in Europa, die Flöte in den USA ein ebenso beliebtes und häufig gespieltes Instrument ist, wissen wir längst. Der massenhafte Ausstoß von „Billig“-Instrumenten durch die Flötenfabriken, eine emsige Flötenlobby, jahrelange Wartezeiten bei renommierten Instrumentenmachern – all das bestärkt in der Annahme eines „Flötenbooms“ mindestens europäischen Ausmaßes auch in den USA. Weniger bekannt dürfte hierzulande eine andere, auf den ersten Blick eigenartig und skurril anmutende Facette des flötistischen „American way of life“ sein: der Flute Club. Flöten-Club als eine Art musikalischer Kegelverein? Mitnichten, sondern sinnvoller Zusammenschluß von Leuten, die – auf welche Art

auch immer – mit dem Instrument und seinem Spiel zu tun haben.

Zahlreich sind diese Clubs über das ganze Land verstreut; in vielen Groß- und Kleinstädten entfalten sie lebhaftige Aktivität. Hier organisieren sich nicht nur Profis von Rang, sondern auch eine in die Tausende zählende Schar von Liebhaberflötisten. Man veranstaltet Konzerte, hört Vorträge, sorgt für nicht unwichtige Information, knüpft Kontakte. Überregionaler Zusammenschluß der Flute Clubs ist die 1970 gegründete National Flute Association Inc., NFA, mit einem eigenen, vierteljährlich erscheinenden, lesenswerten Organ, den „NFA-Newsletters“. Sie koordiniert auf nationaler Ebene Bestrebungen und Veranstaltungen der regionalen Flute Clubs. Ein Ableger der NFA ist die Canadian Flute Association, CFA. So läßt sich ein effektiver, künstlerische Aktivitäten wie informativen Austausch fördernder Zusammenschluß der Flötisten auf dem ganzen nordamerikanischen Kontinent feststellen.

Höhepunkt der NFA-Aktivitäten sind die alljährlich stattfindenden „Conventions“. Hier treffen sich Flötisten aus ganz Nordamerika (und dem Ausland) zu einer Art flötistischer „tour d'horizon“ umfassender Art. Motor dieser Conventions ist ein jährlich neu zu wählendes Organisationskomitee, kompetent und repräsentativ zusammengesetzt, wie z. B. das Programmheft der 80er-Convention ausweist: Autoritäten wie Betty Bang Mather, Louise Di Tullio, Julius Baker, Samuel Baron, Israel Borouchoff, James Pellerite u. a. arbeiten in z. T. sechs- und mehrköpfigen „Committees“ für den Erfolg der Conventions. So gibt es: ein Board of Directors, ein Gremium „Past Presidents“, Committees für Pädagogik, Bibliothek, Discographie und Publikationen, für Ausstellungen, Nominierungen, Programme, für Neue Musik und für die Auswahl von Interpreten Neuer Musik, für Darbietungen durch „Flute Choirs“, Flötenensembles. Es tagt ein Industry Council und ein Marketing Committee. Ein Convention Competitions Coordinator besorgt die Durchführung eines eigenen Wettbewerbes, andere Committees zeichnen für die Newsletters, für Archiv, für Flute Clubs, für „Meisterklassen“- (Master Class)-Veranstaltungen verantwortlich.

Dieses Mal – Ende August 1980 – hatte die NFA zu ihrer „Eighth Annual Convention“ nach Boston geladen. (Die NFA versteht sich als „non-profit organization“: sämtliche Teilnehmer, die Aktiven eingeschlossen, bestreiten die Unkosten aus eigener Tasche; man konzertiert ohne Honorar.) Ort des viertägigen Flöten-Marathons war das pompöse Boston Park Plaza Hotel, abends zuvor noch Versammlungsort für herausgeputzte und kernig tönende US-Veteranen, die einem um Wählerstimmen werbenden Präsidenten Carter lauschten. Und, um es vorauszunehmen: glänzend, wie die

Convention organisiert war, ging sie auch über die Bühne. Man darf gratulieren.

Nach so langer Vorrede wird der Leser ungeduldig fragen: Was denn eigentlich gab es zu hören?

Das Programm setzte drei verschiedene Akzente: Konzertveranstaltungen, Lectures und Lecture-Demonstrations (also Vorträge mit erläuternden Musikbeispielen, Dia- und Filmvorführungen), schließlich „Master Class“-Veranstaltungen.

Die Konzerte boten zum einen Darbietungen durch amerikanische Nachwuchsfloötisten, die – nach Selektion durch eine Jury in einem vorgeschalteten Tonbandwettbewerb – durch ihre Flute Clubs nach Boston geschickt worden waren. Zum anderen ließen sich auch namhafte, längst etablierte Flötisten vernehmen, voran Louise Di Tullio, eine charmante junge Dame mit einem eigenwilligen, sehr persönlich geprägten Vortragsstil. Sie zählt zu den interessantesten Vertretern unter den amerikanischen Lady Flutists. Mit Bravour, Witz und Freude an der temperamentvollen Darstellung blies sie keck die finesenreiche und rhythmisch einprägsame Sonate op. 14 von Robert Muczynski. Israel Borouchoff, früherer NFA-Präsident, beeindruckte durch nobles, künstlerisch kultiviertes Flötenspiel: herrlich geführte Kantilenen, definierter Klang bei Bach (Arien aus den Kantaten 113 und 114), Einfallsreichtum, geistvolle Ironie und Disziplin bei der Interpretation zeitgenössischer Musik (Hutcheson, Stutschewsky). Ihre besondere Note aber erhielt die 80er Convention erst durch eine gewisse Internationalität. Flötisten verschiedener Nationen war Gelegenheit zur (Selbst-)Darstellung gegeben mit Musik vorwiegend von Komponisten ihrer eigenen Länder. Das allein durfte berechnete und gespannte Aufmerksamkeit beanspruchen. Angesichts so globaler Vielfalt unter den Flötisten aber wurde es für den Beobachter erst eigentlich interessant, bot sich hier doch die Gelegenheit, Flötenspieler aus Regionen zu hören, von denen eine jede ihre durchaus eigenständige kulturelle – auch musikalische – Tradition hat. Dementsprechend hätte es einleuchtend und so abwegig nicht erscheinen müssen, davon einen individuellen, von Uniformität sich abhebenden Niederschlag auch im Flötenspiel wiederzufinden. Vernahmen wir nun Spielweisen, die etwa eigenständig Überliefertes anklängen ließen (man muß ja nicht gleich von „nationalen“ Stilen reden), gab es prächtige und geprägte Spielerpersönlichkeiten, die so etwas wie Unverwechselbares boten? Hier zeigte sich, was ähnlich auch andernorts zu vermerken und Insidern längst kein Geheimnis mehr ist: das Diktat des Perfektionismus, die Trumpfkarte aggressiven, motorisch vordergründig orientierten Spiels. Sie alle demonstrierten überzeugend den technischen Standard heutigen Flötenspiels, zeigten Brillanz, imponierten durch so allerlei flötistische Pyrotechnik in ihren Konzerten „Australien“, „England“, „Frank-

reich“, „Irland und Schweiz“, „Israel“, „Japan“, „Norwegen“. Beseeltheit und das künstlerisch Beglückende dagegen blieben eher auf der Strecke.

Im „Evening Concert Norway“ schien es für die flötistisch exzellenten Torkil Bye und Per Oien bei der Wiedergabe des Kuhlau-Duos op. 80,2 mehr um das Championat der Schnellsten als um adäquate Ausdeutung des Werkes zu gehen. Frans Vester sprach es später in seinem Referat aus: mehr Quellenstudium, mehr Ausdruck, weniger Uniformität! Der Berichtersteller möchte hinzufügen, was auch später in seiner Lecture-Demonstration anklang: mehr Abwechslung in der Farbe! (Alles spricht von Farbe und deren Schattierung, man hörte jedoch – bis auf singuläre Ausnahmen – permanent nur „die eine.“) Jede Art von Musik erklang im gleichen Gusto, mit Dauervibrato auf Hochglanz poliert, ungetrüb von der Erkenntnis, daß zum Beispiel gerade Kuhlau im Hinblick auf Ausdruck und Farbe differenziert gehandhabt werden sollte. Das alles ist ja nun heutzutage unschwer nachzulesen und wäre dem Spiel – ohne gleich in spröden Purismus verfallen zu müssen – wohlbekömmlich. Hier müßten Rückbesinnung und Neuorientierung sinnvoll scheinen.

Zweiter Schwerpunkt – man darf es ruhig so nennen – waren die Lectures und Lecture-Demonstrations. Sie wurden, außer von Frans Vester und dem Berichtersteller, ausschließlich von Amerikanern bestritten.

Aufschlußreich – nicht nur für Flötenpädagogen – waren die mit Dia-Projektionen veranschaulichten Ausführungen Judith Thomas': „The Flute and Orthodontal Difficulties“, in etwa also „Die Flöte und Schwierigkeiten in bezug auf Zahn-, Kiefer- und Gaumenanomalien“. Hier wurde über Methoden, Möglichkeiten und Erfolge der „Orthodontologie“ berichtet, einer auch in Amerika jungen Disziplin, zumindest in dieser Ausrichtung auf das Flötenspiel. Schon mancher Pädagoge wird im Laufe seiner Tätigkeit mit derartigen Problemen – oft deprimierendes Ereignis für die Betroffenen – konfrontiert gewesen sein. Die Arbeit an der Behebung solcher auf z. B. Ansatz und Zungenstoß sich störend auswirkender Insuffizienzen kostet Lehrer wie Studierende oft Schweiß und beträchtliche Energie. Erfahrungsgemäß ist in vielen Fällen alles Mühen vergebens, der enttäuschende Ausgang für die Betroffenen um so niederschmetternder. Insofern mußte man der Vortragenden für ihre Ausführungen und Therapieansätze danken. Es ist aber doch die Frage, ob bei derart schwerwiegenden Negativdispositionen nicht von vornherein von einem Studium zumindest der Querflöte abgeraten werden sollte. Auf jeden Fall sind, wie sich hier bestätigte, Therapie und Therapieversuche zeitlich sehr aufwendig.

An die 1500 Zuhörer zählte man bei der lecture Frans Vesters, wohl ein Zeichen für das Informationsbedürfnis wie für die Offenheit selbst ungewohnten Themen

gegenüber. Humorvoll, engagiert und mit Verve entledigte sich Vester seiner Aufgabe. „New Aspects of Flute Music“ war sein Thema, und angesichts der geschilderten und oft gehörten stilistischen Gleichmacherei fanden Vesters Ausführungen beachtliche Resonanz.

Zunächst bedauerte Vester – unter Bezug auf Reide-meister („TIBIA“ 3/76) – eine Entwicklung, die aus verschiedenen Gründen (Schallplatte, „Internationalismus“ auf dem Gebiet des Studiums, „Diktatur“ der Orchester, Vorherrschen eines einzigen, nämlich des Boehmflöten-Typs) zu einer Nivellierung der Spielweisen im Sinne eines „internationalen Stiles“ (Vester spricht auch vom „Franco-American style“) geführt habe. Vester betrachtet dies als eine anödenende, nie zuvor dagewesene Situation. Einheitliches Merkmal dieses „international style“ seien: möglichst voluminöser Ton, übermäßige Betonung eines kraftstrotzenden, tiefen Registers, Dauervibrato, zu häufige Farbgebung mit dem Kehlkopf, Aggressivität in Ton und Musikalität. Heute werde z. B. eine Hotteterre-Suite mit der gleichen prallen Stütze, dem gleichen übermäßig satten „sound“ angeboten wie die Sonate von Prokofieff: nie nachlassende Hochspannung, permanentes Höchstmaß an Ausdruck, was genauso langweilig sei wie das Fehlen jeglichen Ausdrucks. Zweifellos sei eine solchermaßen unkünstlerische Einstellung der Grund für die Monotonie heutigen

Flötenspiels („no art in it“). Künstlerisch befriedigende Interpretation traditioneller Musik bedeute nicht andauernde flötistische Fröhlichkeit und immerwährenden Optimismus, sondern Wechsel von Empfindungen.

So kam man auf Quantz, die Affektenlehre und musikalische Redewendungen, auf das Seufzen, auf Artikulation, Phrasierung, Rhythmus – kurz, auf Stilmerkmale der Musik des 18. Jahrhunderts, insbesondere der Mozarts, zu sprechen. Regeln wurden aufgezeigt, die Affekte einmal beim Namen genannt (und ins 20. Jahrhundert „transportiert“): Zärtlichkeit, Scherzhaftigkeit, Fröhlichkeit, Melancholie, Traurigkeit, Schmeichelei, Würde, Pathos, Kühnheit. Vester fügte hinzu: Aggressivität, Erstaunen, Pedanterie, Selbstzufriedenheit und -genügsamkeit, Eitelkeit, Liebesschmerz, Furcht, Wut und Mut. Bezogen darauf wurde ein Terrain von Parametern wie ausdrucksvoll – ausdrucksarm, Spannung – Entspannung, leicht – schwer, laut – leise, vibrato – non vibrato sinnvoll und hintergründig ausgeleuchtet. Einen der vielen Frager aus dem Publikum, was man tun könne, lesen solle, beschied Vester mit trockenem Humor: „Es gibt so viele gute Bücher über aufführungspraktische Belange in deutscher Sprache. Übersetzen Sie sie – oder lernen Sie Deutsch!“

Der Berichterstatter selbst steuerte mit Ausführungen über das Vibrato und damit zusammenhängende Fragen

Werkstätte für historischen Instrumentenbau



Blockflöten und
Traversflöten der
Renaissance und
Barockzeit sowie
Barockoboen

Bitte beachten Sie meine neue Adresse:

Gerd Melchers 3101 Langlingen
Kirchstraße 3 · Telefon (05082) 850

*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 £ 4

All inquiries to:

48 Great Marlborough Street
London W1V 2BN England

des Flötenspiels zum Programm bei. Wieder eine interessierte, für ungewohnte Betrachtungsweisen offene, zwei prächtige Säle füllende Zuhörerschaft. Eine historische Betrachtung des Vibratos und eine Darstellung seiner verschiedenen Funktionen standen am Anfang des Referates. Tenor: Vibrato – ja, wenn es musikalisch sinnvoll und stilistisch berechtigt erscheint.

1. Vibrato als Ornament;
2. Vibrato als vielseitiges Gestaltungsmittel; durch Variabilität in Amplitude und Frequenz
 - Differenzierung des Ausdrucks,
 - Erweiterung der Farbenpalette,
 - Verdeutlichung dynamischen Geschehens auf einem in dieser Hinsicht begrenzten Instrument;
3. Erkennen der Möglichkeiten des non vibrato und dessen Einbeziehung in die Vielzahl anderer Gestaltungsmittel. Sparen an Ausdruck muß nicht Ausdruckslosigkeit bedeuten.

Es folgten Informationen aus der neueren Vibratoforschung. Ein Röntgentonfilm demonstrierte die im Bläser sich abspielenden Vorgänge beim Flötenspiel. Atmung, Stütze, Vibrato, Maßnahmen zur Klangformung im Rachen- und Kehlbereich wurden deutlich und begreifbar. Applaus gab es bei der Vorführung einer nun auch

käuflichen Musikkassette, die an ausgewählten Interpretationsbeispielen die Entwicklung des Flötenspiels von 1908 bis heute klingend nachzeichnet. Man erlebte nicht nur, daß das Vibrato während der vergangenen 70 Jahre in verschiedenen Ländern unterschiedlich gehandhabt wurde. Auch der Wandel in der Auffassung vom Flötenspiel, von Aufführungspraxis und Musizierstilen wurde deutlich. Die Ausführungen über das Vibrato schlossen mit einem Plädoyer für das Non-Vibrato. Wünschen nach sofortiger Unterweisung kam man gerne nach.

Die weiteren lectures inhaltlich wiederzugeben würde den Rahmen dieses Berichtes sprengen. Eines jedoch kann man bestätigen: Langeweile kam nie auf, die Themen waren vielseitig gestellt und fanden ihr Publikum: „Leben und Werk Friedrich Kuhlaus“, „Analyse der Tonspektren von 5 Flöten“, „Das Duo Flöte – Gitarre“, „Die Flöte in der Opernliteratur“ (Podiums-diskussion). Musikalisches gab es weiter in Fülle. Neue Musik, ein Kirchenkonzert mit Werken für Flötenensembles, ein Abschlußkonzert mit einer verunglückten Telemann-a-moll-Suite und einer heiklen Martin-Ballade.

Die Liste der Veranstaltungen bot noch einiges: Per Oien (Norwegen) stellte seine Arbeitsweise in einer beachteten Master Class dar, desgleichen Louis Moyse (dieser – im Lehnstuhl Pfeife rauchend ganz „der Alte“ – in wohl etwas großzügiger Manier).

Die Flötenmacher Haynes und Powell baten zu „Flute Factory Tours“. Ihnen ist zu danken. Ein NFA Business Meeting fand statt, die Lobby hatte groß aufgefahren: eine umfangreiche Ausstellung mit raren und bekannten Musikalien; Flötenfirmen aus aller Welt boten an (auch Wein). Friedrich von Huene zeigte klangschöne Blockflöten und Traversen; Antikes gab es „next door“. Ernst wurde es für die „Youngsters“ in einem mehrere Durchgänge umfassenden NFA-Young-Artist's-Wettbewerb. Gelöster und recht nach amerikanischem Geschmack, für europäische Ohren etwas ungewohnt hinsichtlich Literatur und Besetzung, gab sich das Flute Choir Concert, bestritten vom NFA 1980 High School Flute Choir, dem University Flute Choir und dem Boston Flute Ensemble.

Auch zum Ausklang der Convention Flute-Choir-Musik. Ein mit sämtlichen gängigen Flötentypen ausgerüsteter, wohl etwas kolossal geratener Flötenchor bewegte mit einem erhaben einherschreitenden Air aus Bachs 3. Orchestersuite – alljährliches, traditionelles Finale – weniger das Gemüt, als daß er Schmunzeln spielen ließ.

Solchermaßen besinnlich gestimmt und wieder in den Alltag entlassen, begann man Bilanz zu ziehen. Fazit: Einem glänzend eingespielten und allem Anschein nach auch reibungslos funktionierenden Team gelang ein Fest mit einem gigantischen Programm, das konzertanter

Höhepunkte nicht entbehrte, hohen Informationswert besaß und Vergleichsmöglichkeiten in Fülle bot. Sollte in zentraleuropäischen Ländern Ähnliches denkbar sein? Regionale und nationale Flute Clubs? Gar ein späterer, übergeordneter Zusammenschluß? In Boston wurde noch vage in dieser Richtung gemauschelt. Man könnte auch ernsthafter darüber nachdenken.

Die 9. Convention der NFA fand im August 1981 in Detroit statt. Das zentrale Thema, an dem sich sowohl die musikalischen Veranstaltungen wie die Vorträge orientieren, lautete: Leben und Werk Theobald Boehms.

Jochen Gärtner

Musikinstrumentenausstellung in Vancouver

Schon mehrfach hat es Ausstellungen gegeben, die Musikinstrumente aus mehreren Museen und Privatsammlungen zeigten. Wichtig für den Liebhaber alter Instrumente war bereits die Royal Military Exhibition, die 1890 in London stattfand. 1968 brachte die Galpin Society zum Edinburgh Festival viele Instrumente aus englischen Sammlungen zusammen, und 1973 veranstalteten London und Paris gemeinsam eine Wanderausstellung. Trotz dieser und vieler verwandter Unternehmungen bot die Ausstellung „The Look of Music“, die vom 1. 11. 1980 bis 5. 4. 1981 im Centennial Museum in Vancouver (Kanada) zu besichtigen war, einige Besonderheiten. Es handelte sich um die bisher größte Ausstellung, die kostbare Instrumente der westlichen Kunstmusik aus einer bedeutenden Anzahl von Sammlungen vereinigte. Neben Leihgaben aus Privatbesitz standen Instrumente aus rund zwei Dutzend Museen Europas, der Vereinigten Staaten und Kanadas zur Verfügung. Es sei besonders erwähnt, daß auch Leipzig und Leningrad herrliche Stücke geschickt hatten.

Daß gerade Vancouver der Ort einer solchen Ausstellung war, ist nicht so erstaunlich, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Schließlich leben dort Menschen, die sich der europäischen Kulturgeschichte verbunden fühlen, ihr aber räumlich entrückt sind und dafür einen Ausgleich suchen. Darüber hinaus ist Vancouver ein Zentrum der Pflege alter Musik, das internationale Bedeutung hat. Für die Vancouver Society of Early Music musizieren und dozieren auch renommierte Künstler aus Europa, und umgekehrt kommen aus Vancouver Musiker von Rang zu uns.

Obwohl die Ausstellung einen Querschnitt durch das Instrumentarium vom 16. bis zum 19. Jahrhundert zeigte, lag der Akzent auf den Blasinstrumenten. Phillip T. Young, der wissenschaftliche Organisator des Unternehmens, begründet das damit, daß die Museen die empfindlichen Saiteninstrumente weniger gern ausleihen. Young ist aber zugleich Spezialist für Blasinstrumente, was man auch dem Katalog der Ausstellung anmerkt

(Phillip T. Young: *The Look of Music, Rare Musical Instruments 1500–1900*. Vancouver: Vancouver Museums & Planetarium Association, 1980). Einige der Instrumente in Vancouver waren auch Fachleuten unbekannt, naturgemäß vor allem solche aus Privatsammlungen; besonders wichtig ist hier eine vollständige Piano-forde-Mechanik von Bartolommeo Cristofori, die sich in einer Privatsammlung am Ausstellungsort befindet (die Tastatur könnte ursprünglich zu einer anderen Mechanik Cristoforis gehört haben). Die Oboe von Johann Christoph Denner aus Leningrad ist sogar Ekkehart Nickel (Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg, München 1971) unbekannt geblieben. Sie ist dadurch besonders interessant, daß es sich wohl um die einzige erhaltene Oboe Denners mit der „normalen“ Länge von ca. 57 cm handelt; Spekulationen über Stimmtöne bzw. über die intendierte Grundtonart dieser Instrumente erhalten neue Nahrung.

Um einen Begriff von dem Wert der in der Fachwelt bereits bekannten Instrumente zu geben, die in Vancouver ausgestellt waren, seien genannt: das Stimmwerk Krummhörner aus Brüssel, zwei Pommer und ein Dulzian aus Berlin, ein Renaissance-Rankett aus Leipzig, die Ehe-Posaune von 1612 aus Nürnberg, eine Klarinette von Johann Christoph Denner aus München, eine Gambe von Ernst Busch aus Kopenhagen, das Clavichord von Tosi aus Boston und das Cembalo von Celestini aus Toronto.

Der Katalog ist nicht primär für Spezialisten gedacht; dennoch enthält er auch für sie vieles Interessante. Wertvoll ist es bereits, so viele Instrumente aus verschiedenen Museen in teils farbigen, vorzüglichen Abbildungen und mit einigen Abmessungen zur Hand zu haben. Darüber hinaus enthalten auch viele der kurzen Kommentare zu den einzelnen Instrumenten Einzelheiten, die bisher nicht publiziert wurden. Dem Katalog kommen die Kenntnisse zugute, die Young bei Abfassung des folgenden Buches erworben hat: „*2500 Historical Woodwind Instruments. An Inventory of the Major Collections, New York 1980*“. Immer wieder äußert er sich – entsprechend dem Titel der Ausstellung – zur äußeren Form der Blasinstrumente, die Eigenarten der Hersteller bzw. der Nationen erkennen läßt. Zu seiner Bemerkung, daß wenige Stockinstrumente von bedeutenden Instrumentenbauern stammten, sei ergänzt, daß sich im Berliner Museum seit einiger Zeit als Leihgabe eine Stockflöte von Scherer befindet, die auch als Oboe verwendet werden kann. Ein gleiches Instrument hat das Hessische Landesmuseum in Darmstadt.

Gelegentlich fühlt man sich bei der Lektüre des Katalogs zum Widerspruch gereizt, so wenn die Funktion der Ventile der in Berlin aufbewahrten Tuba von Johann Gottfried Moritz anders beschrieben wird (S. 223) als im dortigen Museumskatalog; wenn der



Foto: Vancouver Centennial Museum

Ein Szenenbild von der Musikinstrumentenausstellung in Vancouver: Hier sind die zur Ausführung des Quintetts für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (KV 452) von Mozart benötigten Instrumente zu sehen

Eindruck erweckt wird, die Drehleier (deren „trompette“ nicht erwähnt wird) habe ihren sozialen Ort abwechselnd und nicht gleichzeitig bei Bettlern und beim Adel gehabt (S. 105), oder wenn unter den wichtigen Neuerungen des 19. Jahrhunderts weder die Doppelpedalarhe noch die Repetitionsmechanik genannt werden (S. 179 ff.). Für die Verwendung des Trumscheits im Nonnenkloster gibt es handfeste Belege, und daher dürfte eine entsprechende Ableitung des Namens „Nonnengeige“ auch keine „implausible theory“ (S. 50) darstellen. Aber solche Unebenheiten unterlaufen natürlich bei einer Mammutarbeit, wie sie Young geleistet hat.

Die Ausstellung selbst war nicht nur durch die Instrumente, sondern auch durch die Darbietung eine Freude für das Auge. Historische Innenräume waren so aufgebaut, als hätten die Musiker, die sich zu Werken von Bach oder Mozart versammelt hatten, gerade ihre Stühle verlassen. Tragbare Kassettenrecorder vermittelten einen Eindruck von der Musik der betreffenden Epochen, Bilder in den Vitrinen gaben weitere Informationen. Die Besucher kamen in Scharen, Schüler füllten vorbereitete Arbeitsbögen aus. Besonders interessant war eine im Museum eingerichtete Werkstatt, in der vor den Augen des Publikums historische Musikinstrumente nach alten handwerklichen Methoden gebaut wurden. Man darf allen Beteiligten zu ihrer Leistung und zu ihrem Erfolg gratulieren.

Dieter Krickeberg

Ein Gang durch die frühe Geschichte der Klarinette

Bad Krozinger Schloßkonzert mit Hans Rudolf Stalder

Einen kleinen Gang durch die frühe Geschichte der Klarinette unternahm der bekannte Schweizer Klarinetist Hans Rudolf Stalder bei einem der berühmten und beliebten Bad Krozinger Schloßkonzerte. Stalder befaßt sich seit einigen Jahren – wie er bescheiden bemerkt „fast mehr zum Hobby“ – mit dem Spiel auf alten Klarinetten und Chalumeaux. Er besitzt auch eine wertvolle Sammlung solcher Instrumente. In letzter Zeit wurde er in zunehmendem Maße gebeten, sie auch in Konzerten zu blasen. Einige Zeit reiste und spielte er mit einem von ihm und dem Schweizer Oboisten Michel Piguet gegründeten Bläseroktett, das ausschließlich auf originalen Instrumenten (also keinen Kopien) der Mozart-Beethoven-Zeit spielte und auch die entsprechende Literatur dieser und ähnlicher Komponisten wie Myslivecek, Krommer, Haydn etc. aufführte. Unlängst gab Stalder in Basel ein Konzert, bei dem er – mit stilechter Hammerflügelbegleitung – außer seiner Astor-Klarinette auch ein wunderschönes originales Bassethorn von Heinrich Grenser (Dresden ca. 1810) in Werken von Backofen und Danzi vorführte. „Es macht mir eben Spaß – manchmal auch Schweiß“, gesteht Stalder, „die Stücke, die ich sonst auf meinem ‚Hauptinstrument‘, der modernen Klarinette, spiele, mal auf Originalen aus der Zeit der Komposit-

tionen zu blasen. Man lernt doch allerlei dabei, und es hat natürlich auch seinen Reiz. Nur müssen eben alle Instrumente (wie etwa auch das begleitende Tasteninstrument) zusammenstimmen.“

Das ist in idealer Weise der Fall in Fritz Neumeyers großer Sammlung historischer Tasteninstrumente im Bad Krozinger Schloß, die man „ein Mekka der Alten Musik“ genannt hat. Hier stehen jeweils genau die zeitlich entsprechenden Begleitinstrumente zu den alten Klarinetten und ihren Vorläufern bereit, so daß man während eines Konzertes nicht nur verschiedene Klarinetten-, sondern auch demgemäß unterschiedliche Tasteninstrumente hören kann. In einem dieser „Schloßkonzerte Bad Krozingen“ unternahm Hans Rudolf Stalder nun seinen kleinen Gang durch die frühe Geschichte der Klarinette. Interessanterweise konnte er dabei auch die Kopie eines (von Helmut Bartschies in Huttwil gebauten) Tenor-Chalumeau in der Stimmung $a' = 415$ Hz vorführen. Im Gegensatz zur früheren Einteilung der Chalumeau-Familie in Discant-, Alt- oder Quart-Chalumeau, Tenor- und Baß-Chalumeau (so bei J. F. B. C. Majer, *Museum Musicum*, 1732) bezeichnet man die Instrumente heute eher analog zur Blockflötenfamilie als Sopranino-, Sopran-, Alt- und Tenor-Chalumeau, weil die Länge des kleinsten Chalumeau der Länge der Sopranino-Blockflöte entspricht; doch klingt das Chalumeau eine Oktave höher, weil seine akustischen Eigenschaften denen einer gedeckten Pfeife entsprechen. Der Umfang des Chalumeau ist klein, es wird in der Regel nicht überblasen. Majer gibt an: „vom ein gestrichenen *f* bis ins zwey gestrichene *a* und *b*, auch wohl bis ins zwey gestrichene *h* und drey gestrichene *c*“. Das wäre die Lage des höchsten Chalumeau, die anderen liegen entsprechend tiefer, so das tiefste von *c* bis *f*‘.

Als Chalumeau hatte man ursprünglich alle Dudelsack- und Schäferpfeifen bezeichnet. Ab 1700 bezeichnete man im engeren Sinne als Chalumeau ein kleines Rohrblattinstrument mit sieben Grifflöchern. Christoph Denner verbesserte die Bohrung etwas und brachte zwei Klappen an wie später auch an der Klarinette. Die Bohrung des Chalumeau ist durchgehend zylindrisch. Während die Klarinette einen Schallbecher besitzt, der von einer frühen Oboe übernommen wurde, hat das Chalumeau keinen (mit Schallbecher wäre sein Ton lauter). Und so klingt es mehr wie ein Krummhorn. Der schnarrende Klangcharakter ist typisch für diese Schalmeienart, die zwischen 1700 und 1740 verwendet wurde. Zentren für das Chalumeaublasen waren Wien und Darmstadt. Von dem Darmstädter Komponisten Christoph Graupner (1683–1760) war denn auch das um 1735 entstandene *Trio a Viola d'amore, Chalumeau e Cembalo F-dur*, in dem Stalder sein Tenor-Chalumeau besonders gut zur Geltung bringen konnte. Daß Dorothea Jappe eine originale *Viola d'amore* aus der Entstehungszeit des Werkes zur

Verfügung hatte, erhöhte noch die Authentizität des Klangbildes. Ein Sopranino-Chalumeau führte Stalder in einem Suitensatz von Corrette vor.



Foto Nicol, Freiburg

Hans Rudolf Stalder

Die Kopie einer zweiklappigen Denner-Klarinette in C von Eric Hoepfich, ein Instrument aus Buchsbaumholz in der Stimmung $a' = 415$ Hz, gab dann Gelegenheit, den frühesten Klarinettenklang hören zu können. Stalder wählte dafür zwei Kompositionen aus, bei denen es sich um die frühesten bis jetzt bekannten Klarinettenkonzerte handelt: die 1728 von J. J. Lotter in Augsburg gedruckten Konzerte Nr. 19 und 20 aus „*Chelys Sonora*“ von Valentin Rathgeber. Wie andere frühe Klarinettenwerke sind diese Konzerte für „*Clarinetto (sic!) vel Lituo*“ – so im Originaldruck – herausgegeben. Es sei dazu daran erinnert, daß in Walthers *Musikalischem Lexikon* von 1732 und in dem im selben Jahr erschienenen *Museum Musicum* Majers über die Klarinette zu lesen ist: „klingt von ferne einer Trompete ziemlich ähnlich.“ Wegen ihres trompetenartigen Klanges wurde die frühe Klarinette auch gern als Ersatz für die Clarini, die hohen Trompeten der Barockzeit, verwendet. Bei diesen Konzerten handelt es sich nicht um Virtuosenkonzerte, sondern mehr um Werke im Stil eines *Concerto grosso*. Die Originalbezeichnung der Konzerte lautet: „*Concerto ex C à 2 Violinis, 1 Clarinetto (sic!) obligato, cum Organo & Violoncello*“. Da „*Organo*“ hier sowohl als „*Orgel*“ wie auch im weiteren Sinn als „*Instrument*“ aufgefaßt werden kann, begleitete man in Bad Krozingen das erste der beiden Konzerte mit Cembalo und das zweite mit einem Regal, einer kleinen Zungenorgel, deren Ton besonders gut zu der frühen Klarinette paßt.

Als letztes Instrument in diesem höchst informativen Konzert konnte Hans Rudolf Stalder eine originale, ca. 1795 von G. Astor in London gebaute fünfklapplige B-Klarinette aus Buchsbaumholz mit der schon höheren Stimmung von $a' = 438$ Hz präsentieren. Anstatt der üblichen Messingklappen besitzt dieses Instrument Klappen aus Silber, was relativ selten vorkommt. Man konnte diese kostbare alte Klarinette zunächst in Georg Christoph Wagenseils Sonata per il Clarinetto, Violino e Basso continuo (in diesem Fall vom Cembalo allein ausgeführt) hören und abschließend in Mozarts sogenanntem Kegelstatt-Trio, dem Trio in Es-dur für Klavier, Klarinette und Viola KV 498, wobei als Tasteninstrument ein Hammerflügel aus der Entstehungszeit des Werkes zur Verfügung stand und als Viola ein ebenso altes Instrument. Durch diese einheitliche historische Klangkombination wurde eine ideale klangliche Gleichgewichtung erreicht, bei dem der Tastenpart nicht, wie sonst so häufig, zu stark wirkte, sondern vollkommen gleichwertig in den Gesamtklang integriert war. So konnte man Mozarts Kegelstatt-Trio im Originalklang genießen, so wie es der Klangvorstellung des Komponisten entsprach.

Bei diesem Streifzug durch die frühe Klarinettenmusik möchte Stalder dem Vorwurf einiger Klarinettenisten entgegenreten, die behaupten, „wie wir heute auf historischen Klarinetten spielen, wäre ohnehin vom Klang her ganz falsch und ‚modern‘; denn zu Mozarts Zeit hätte man mit dem ‚Blatt nach oben‘ geblasen, wogegen wir heute mit dem Blatt nach unten blasen.“ Stalder konstatiert dazu: „Diesen Klarinettenisten ist die Tatsache nicht bekannt, daß bereits zu jener Zeit *beide* Arten in Gebrauch waren (in einer Schule von 1782 ist sogar ausdrücklich ‚Blatt nach unten‘ angegeben, andere Schulen um 1800 schreiben: ‚Beide Arten sind im Gebrauch‘). Es hat schon damals – wie heute – nicht nur *ein* Klangideal gegeben!“ *Karl Ludwig Nicol*

Stilistische Vielfalt

*Klarinettenist Richard Stoltzman
bei den Ludwigsburger Schloßfestspielen*

Zur Konzeption der Ludwigsburger Schloßfestspiele gehört es erfreulicherweise, junge Talente zu präsentieren und mit Ungewohntem auch Risiken einzugehen. Jetzt konnte der mit viel Presselob bedachte amerikanische Klarinettenist Richard Stoltzman im Ordenssaal des Barockbaues sein Deutschland-Debut absolvieren. Nach Studien an der Ohio-, Yale- und Columbia-University ist er seit 1967 regelmäßig bei Elite-Festivals zu hören.

Stoltzman verfügt über einen leichten, geradezu singend-schwingenden Ton; exzellent ist seine Beherrschung des hohen Registers – mit „Kopftön“ und präziser Luftdosierung schafft er eine sehr saubere Intonation, was ja kaum einem Klarinettenvirtuosen

hierzulande perfekt gelingt. Der Gebrauch leichter Blättchen auf seiner Boehmsystem-Klarinette allerdings hat zur Folge, daß es ihm in der Tiefe an sonorer Dynamik fehlt.

Von Stoltzman für die Klarinette, die sich ja erst im Zeitalter der Romantik zum wirklich gebrauchsfähigen Instrument mauserte, eingerichtete Werke von Telemann (Sonate B-dur) und J. S. Bach (Vier zweistimmige Inventionen) eröffneten das Programm. Die vielfach zu romantisch gefühlbetonte Ausdeutung wurde diesen Kompositionen jedoch nicht ganz gerecht. Der sonst offensichtlich lustvoll und geladen mit sensibler innerer Spannung agierende Pianist Bill Douglas griff hier zum Fagott. Im langsamen Mittelsatz der Fantasiestücke op. 73 von Robert Schumann – vor allem in der Fassung für Cello und Klavier bekannt – aber konnte Stoltzman zu Recht schwelgen.

Zu den bekanntesten Schöpfungen der Neuen Musik für Klarinette gehören Strawinskys Drei Stücke (solo) und Alban Bergs Vier Stücke op. 5 (mit Klavier). Leider hielt sich Stoltzman nicht immer exakt an die Vorgaben der Komponisten: Bei Berg geriet „quasi Flatterzunge“ zum geräuschhaft schnarrenden Frullato, aus kurzen Vorhalten bei Strawinsky wurden Glissandi. Das Publikum akklamierte die Kompositionen des 20. Jahrhunderts begeistert – und erfreute sich auch an der zufälligen Konfrontation mit Umweltschall von außerhalb des Konzertsaals: Zu Quarten bei Strawinsky ertönte ein Martinshorn, und in die Pentatonik Debussys (Zugabe einer Adaption von „La fille aux cheveux de lin“) mischte sich Glockengeläut.



Foto Hans Kumpf

Richard Stoltzman

Wie gut das Team Stoltzman/Douglas aufeinander eingespielt ist, zeigte sich deutlich bei Francis Poulencs Sonate aus dem Jahre 1962. Auch sind beide Instrumen-

talisten am Jazz interessiert – in Ludwigsburg wurden der mit humorvoller Vokalperkussion gewürzte „Miniature Jig“ von Bill Douglas und ein Stück des Free-Jazz-Vaters Ornette Coleman vorgeführt. Allerdings klang da alles zu elegant, eckig und zickig – eben so, wie sich im Swingen beschränkte „Klassiker“ im Jazz versuchen.

Hans Kumpf

Die schnellste Blockflötistin der Welt?

Vielpersprechend war kürzlich in Nürnberg die dänische Blockflötistin und Schnellspielerin Michala Petri angekündigt. Aber so erwartungsvoll ich auch hinging, so enttäuscht mußte ich wieder abziehen.

Es war schon phantastisch, was für eine Fingerakrobatik sie aufwies, wie sie wie ein Wirbelwind über ihre Blockflöten fegte. Da durften im Programm natürlich Corellis „La Follia“ und Vivaldis Sopranino-Konzert nicht fehlen. Die unüberbietbare Steigerung des Abends brachte jedoch die zweite Zugabe, Paganinis „moto perpetuo“, das Michala Petri noch schneller hinlegte als ihr großer Querflötenkollege James Galway.

Doch wo bleibt da das Musikmachen, wenn während eines ganzen Konzertes nur schnell gespielt wird, wenn kein langsamer Satz gelingt? Es schien, als müßten die langsamen Sätze eben gespielt werden, weil sie zum

Konzert oder zur Sonate gehören. Ausnahmslos wurden sie, sei es in der Händel-Sonate oder in bereits erwähnter „La Follia“ oder im Vivaldi-Konzert, seelenlos, ausdruckslos, ohne Agogik, mit phantasielosen Verzierungen, kurz lieblos, heruntergespielt. Und wie kann es übrigens einer anscheinend so renommierten Künstlerin, als welche sie das Programm ankündigte, passieren, daß ihre Blockflöten während des gesamten Konzertes im mittleren und oberen Bereich zu hoch intoniert sind!

Sind das die Künstler, die unsere Zeit produziert? Ist die fingertechnische Perfektion das einzige, was das Publikum begeistern kann? – Und das Nürnberger Publikum war begeistert, wie man aus der zweimaligen Forderung nach einer Zugabe sowie aus dem rundum positiven Echo der Zeitungskritiker ersehen konnte. Ist die „einsame Virtuosität“ (Zitat aus den Nürnberger Nachrichten vom 25. 5. 81), die der Kritiker so rühmend hervorhob, wirklich das einzige, was man der Blockflöte zutraut? Den „lieblichen Kantilenen-Zauber“ (Zitat wie oben) hätte ich mir sehr gewünscht, doch ich mußte vergebens darauf warten.

Ich denke, es genügt nicht, sein Instrument – egal welches – nur handwerklich zu beherrschen. Bei einem so scheinbar angesehenen Instrument, wie es die Blockflöte immer noch ist, müßte man sich um so mehr um ausdrucksvolle Gestaltung und musikantisches Spiel



Blockflöten: *moderne Entwicklungen und historische Kopien*
z. B.: ARIEL, DOLMETSCH, KÜNG, HOPF, HUBER, MOECK, MOLLENHAUER, ROESSLER

Querflöten: *Renaissance- und Barocktraversen, sowie moderne Böhmflöten*
z. B.: MOECK, MOLLENHAUER, ROESSLER, HAMMIG, TAKUMI, MATEKI, PEARL u. a.

Historische Instrumente: *Krummhörner, Gemshörner, Pommern, Schallmeien aus verschiedenen Werkstätten*

NOTEN für sämtliche Instrumente am Lager.

Spezialgebiet: Holzbläser, Gitarre.

Musikbücher, Faksimiles (auch praktischer Ausgaben), Zubehör

*NOTENSCHLÜSSEL, Musikalienhandlung Beck
Pfleghofstraße 5, 7400 Tübingen, Telefon (0 70 71) 2 60 81*

bemühen, falls man es ernst meint mit seinem Bestreben um Aufwertung des Instruments. Und musikantisch kann Michala Petri spielen, wie man an van Eycks „Prins Roberts Masce“ und „Wat zal men op den avond doen“ hören durfte. Aber warum liefert sie während eines Konzertabends nur einen einzigen wirklich genußvollen Beitrag und gibt sich mit dem Vortrag aller übrigen Werke nur der Vermarktung ihrer schnellen Zunge und Finger preis?

Dorit Peschel

„Gruppenwertung Blockflöte“ im 18. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“

Die Wahl Hamburgs als Austragungsort für den 18. Bundeswettbewerb hat sich als außerordentlich glücklich erwiesen sowohl im Hinblick auf die Arbeitsatmosphäre, die Vorbereitung und Organisation, als auch auf das musikalische Rahmenprogramm mit Stadtteilkonzerten der Landespreisträger, Sinfoniekonzerten mit Hamburger Jugendorchestern und Preisträgern aus verschiedenen europäischen Ländern. Von insgesamt 8000 Wettbewerbssteilnehmern auf Regional- und Landesebene hatten sich für die 3. Phase auf Bundesebene 581 Jugendliche qualifiziert. Fünf Tage lang fanden die Wertungsspiele vor über 60 Juroren statt, für Querflöte, Oboe, Fagott, Klarinette, Saxophon, Horn, Trompete, Posaune, Tuba, Gitarre, Mandoline, Zither, Akkordeon, Orgel als Solo-Instrument und als Gruppenwertung für Klavier-Kammermusik, Schlagzeug-Ensembles und Blockflöten. Allen Beteiligten, Organisatoren und Förderern kann nicht genug Dank ausgesprochen werden für die Ermöglichung dieser musikalischen Begegnung, für die Investition von Zeit, Kraft und Geld, wenn auch nicht übersehen werden darf, daß trotz aller bisher geleisteten Auslese- und Breitenarbeit Tausende von Kindern wegen Lehrermangel auf Musikunterricht warten müssen oder ihnen Hilfe und Anregung fehlen. Bei der Preisverleihung und im Abschlußkonzert waren z. T. erstaunliche Leistungen zu hören, die kaum von professionellen Darbietungen zu unterscheiden waren.

Der Blockflöten-Wettbewerb war in 3 Gruppen eingeteilt:

	Anzahl	davon in Altersgruppen		
		II	III	IV
Duos	7	2	3	2
3-6 Blockflöten	12	2	8	2
gemischte Besetzung mit 3-6 Spielern	7	2	3	2

Neben hervorragenden Leistungen besonders in der Altersgruppe II und im Duo-Spiel war durchaus Mittelmäßiges zu hören, wobei sich die Frage stellt, warum Gruppen, die nur die Leistungsstufe 3 erreichen, über-

haupt für den Bundeswettbewerb empfohlen werden. Offenbar ist die Beurteilungweise in den einzelnen Bundesländern immer noch sehr unterschiedlich; wie sonst wäre zu erklären, daß beispielsweise ein Drittel der Teilnehmer aus Baden-Württemberg, Bayern, Hessen und Nordrhein-Westfalen im Gesamtergebnis die Leistungsstufe I erreicht, während es in einigen anderen Bundesländern kaum 10% waren?

Zu den erfreulichsten Erscheinungen gehörte außer dem Musizieren von Geschwistergruppen, bei deren Zusammenspiel man völlig die Wettbewerbssituation vergessen konnte, die z. T. brillante Darstellung neuer Musik (Serocki, Ishii, Stockmeier, Cooke). Ein Sonderpreis für die Interpretation nach 1967 komponierter zeitgenössischer Musik wurde an das Blockflöten-Duo Christian Starke (Odenthal) – Martin Schäfer (Leverkusen) vergeben für die Aufführung des Stückes „Konversation“ von Wolfgang Stockmeier.

Leider waren aber auch die in Blockflötenwettbewerben immer wieder zu beobachtenden Eigentümlichkeiten zur Stelle: vor allem falsch verstandener Ehrgeiz, der sich in übertriebener Geschäftigkeit von Eltern und Lehrern und in unangemessenem Aufwand (2 Assistenten für 3 Spieler) bemerkbar machte. Auch scheinen sich viele grundsätzliche Fehler nur schwer ausröten zu lassen, wobei manche kaum den Schülern anzulasten sind, wie z. B. wenig differenzierte Artikulation bzw. Einheitsartikulation für alle Stilbereiche; fehlende Cantabilität; Nachdrücken langer Töne; unmotivierte Temposchwankungen; übersteigerte Tempi (die leider in einzelnen Fällen noch honoriert wurden wie auch gelegentlich quasi schauspielerische Leistungen); Ruhelosigkeit in schnellen Sätzen; Verwechslung von Tempo- und Charakterbezeichnungen; Mißverhältnis von technischer und musikalischer Gestaltung; mangelnde Intonationskontrolle; Stimm-Manie (Kontrolle nach jedem Satz, kaum, daß der letzte Ton verklungen ist); übertriebene Körperbewegungen; Besetzungs-„Zirkus“ (Schickhardt-Konzert mit Sopranino und 3 Altblockflöten; Instrumenten-Wechsel von Satz zu Satz innerhalb desselben Werkes) u.a.m. Alle diese Unzulänglichkeiten, die es der Blockflöte immer wieder schwer machen, den gleichen Stellenwert zu erringen wie die sogenannten klassischen Instrumente, wären bei entsprechender Anleitung und Kontrolle verhältnismäßig leicht abzustellen. Hier täte eine gezielte Fortbildungsarbeit not.

Für die nächste Ausschreibung wäre es wünschenswert, wenn der Begriff „Blockflöten in gemischter Besetzung“ genauer definiert würde. Wann ist ein gemischtes Ensemble ein gemischtes Ensemble? Ein Continuospieler macht aus einem Blockflötenquartett nicht unbedingt eine Kammermusikgruppe. In diesem Wettbewerb mußte nachträglich eine Umstufung vorgenommen werden.

1. Preisträger in der Gruppenwertung Blockflöte

	Altersgruppe II	III	IV
<i>Duo</i>	Silke Avenhaus Wolfgang Avenhaus (Baldham/München)	Ulrike Timm Catrin Meyer-Janson (Hamburg)	Mechthild Roßma Anne Bitzenhofer (Freiburg/St. Georgen) Christian Starke Martin Schäfer (Odenthal/Leverkusen)
<i>3-6 Blockflöten</i>		Theres Rosseborg Gunnar Rowäder Annette Wermter Susanne Wermter (Münster)	Charlotte Schmidt Susanne Veidt Gabriele Joppig Gabriele Groos (Wiesbaden)
<i>Gemischte Besetzungen (3-6 Spieler)</i>	Diethelm Busch, Bfl. Christine Busch, Vl., Bfl., Cemb. Friedgard Busch, Cemb., Bfl. Vc. (Mössingen)	Birgit Plum, Bfl. Hedwig Plum, Vl. Martina Plum, Vc. Bernhard Hundelshausen, Klav. (Mainz/Gelnhausen)	

Auch wäre es an der Zeit, daß das Spielen aus kopierten Noten zumindest im Bundeswettbewerb nicht mehr zulässig wäre.

Für die Blockflötenjury hatten sich dankenswerterweise zur Verfügung gestellt: Gerhard Engel, Flensburg; Prof. Barbara Husenbeth, Trossingen; Dr. Ulrich Thieme, Hannover; Franziska Trantow, Berlin; zusätzlich für die gemischten Ensemblegruppen Werner Kauffmann, Hamburg; Prof. Rudolf Metzmacher, Hannover.

Ilse Hechler

Alte und neue Musik in Urbino

Die internationalen Sommerkurse für Alte Musik in Urbino – heuer in dreizehnter Auflage vom 19. bis zum 28. Juli – erweisen sich je länger je mehr als dauerhaft und wohlfundiert: eine für Italien keineswegs selbstverständliche Tatsache. Das Kursprogramm folgt nach wie vor einem bewährten Muster, das in einem harten Kern von Blockflötengruppen mit einem von Jahr zu Jahr in bestimmten Grenzen variierenden „Beiprogramm“ besteht. Dieses Jahr gab es 27 Blockflötenklassen zu je acht bis zwölf Teilnehmern; ferner, im Beiprogramm, u. a. „Improvisation und zeitgenössische Kammermusik“, „Kammermusik des 16. und 17. Jahrhunderts“, Barocktraverso, Gambe, Barockvioline, -viola, -violoncello, Laute, Gitarre, Cembalo, Orgel, Sologesang, Chor, Tanz, Basso continuo, Musiktheorie, Formenlehre, Cembalo- und Streichinstrumentenbau. Zu erwähnen sind ferner acht Vorträge über Themen aus Musikgeschichte und Instrumentenkunde.

Zehn Konzerte in der Zeit vom 19. Juli bis zum 1. August wurden dieses Jahr im Zeichen eines „Primo Festival di Musica Antica“ (in Zusammenarbeit mit der Stadt Urbino) präsentiert. Überwiegend gab es vokale

und instrumentale Kammermusik aus Renaissance und Barock zu hören. Außerhalb dieser Linie lagen ein Ballettabend mit zum Teil volkstümlichen Tänzen der Renaissance sowie ein Konzert mit zeitgenössischer Musik, das als Uraufführungen vom Unterzeichneten „Conversazioni“ für Flöte, Klarinette, Fagott und Blockflötenchor, ferner von Alberto Bonacina „Canto di Malebolge“ für gemischtes Instrumentalensemble brachte. Diese Konzerte fanden in der (neuerdings durch unter der Decke eingezogene Schallschlucker akustisch verbesserten) Kirche S. Domenico statt.

Wolfgang Witzemann

Hespos und Lehmann: Zwei Uraufführungen in Calw

In dem idyllischen Schwarzwaldstädtchen Calw fand heuer bereits die 4. Internationale Sommerakademie statt, in deren Rahmen Gerhard Braun einen Meisterkurs für Blockflöte abhielt. 55 Teilnehmer aus der Bundesrepublik, Berlin, der Schweiz, Dänemark und der Türkei hatten sich dafür angemeldet. Zum Auftakt gab es im Calwer Georgenäum, dem Haus der Stadtbücherei, eine Uraufführung und ein Referat mit Aspekten über die Blockflöte am Ende des 20. Jahrhunderts.

In seinem Vortrag mit dem Titel „Der sterbende Pan“ demonstrierte Gerhard Braun, welchen Mißverständnissen das neu ausgegrabene mittelalterliche Instrument in der jüngsten Vergangenheit ausgesetzt gewesen ist. Während Befürworter fälschlicherweise meinten, die Blockflöte benötige keinen ausgebildeten Ansatz und sei demnach von jedermann ohne subjektiven Unterschied in der Klangfarbe zu blasen, schimpften Kritiker – wie beispielsweise Theodor W. Adorno – über deren „läppischen Klang“. Mindestens seit 1967, als Sylvano Bussotti



Das Blockflötenensemble Gerhard Braun bei der Generalprobe mit dem Komponisten H.-J. Hespos

Foto Hans Kumpf

„rara“ komponierte, sei ihre Differenziertheit bewiesen.

An Prestige in Avantgarde-Kreisen muß die Blockflöte zweifellos gewinnen, wenn ein so kompromißloser und sämtliche eingefahrene Hörklischees bekämpfender Komponist wie Hans-Joachim Hespos für sie schreibt. Elf Minuten lang findet in seinem Stück „ilomba“ die Verweigerung des überkommenen Schönklanges statt. Hespos verlangt eine Baßblockflöte, eine Kontrabaßflöte und einen noch tieferen Subbaß. Allerdings ist dieses Werk nach dem Willen des Komponisten auch mit Klarinetten, Saxophonen oder Tuben spielbar.

Anblasgeräusche und nur vokal erzeugte Laute sind dabei wichtiger als der eigentliche Ton. Da soll „leicht verspuckt“, „verstolpert“ und „versabbert“ werden. Die Dynamik geht – bei den Blockflöten nicht viel anders zu bewerkstelligen – von mittlerer Lautstärke bis ins Unhörbare. In dieser „negativen Aggression“ möchte Hespos den Schrei von Stille und von Wahrnehmungsgrenzen ausdrücken.

Zum Schluß des (von Gerhard Braun in Auftrag gegebenen) Stückes eine neue Variante der Abschiedssinfonie: Während das tiefste Instrument im tonlichen Untergrund herummurmelt, werden die beiden anderen Blockflöten hörbar auseinandergesteckt, geputzt und in die Koffer verstaut.

Der anwesende Komponist war bereits in der Generalprobe von der gewissenhaften Interpretation durch das Blockflötentrio Gerhard Braun (Gerhard Braun, Annette Struck, Ute Schleich) sehr angetan; etwas perplex, aber trotzdem freundlich, reagierte das Auditorium nach der Uraufführung. Aber provozieren will ja schließlich Hespos aus Delmenhorst.

Eine Uraufführung auch beim abschließenden Kammermusikkonzert. Nachdem der Schweizer Hans Ulrich

Lehmann seine kompositionstechnische Konzeption in einer Seminarveranstaltung umrissen hatte, führte das Braunsche Blockflötentrio das 1981 entstandene Werk „Flautando“ auf. Auch hier geht es sehr leise zu. Im Gegensatz zu der doch recht aggressiven Tonsprache von Hespos bevorzugt jedoch Lehmann subtile und feine Klangnuancierungen. Die Stimmen werden meist nicht „selbständig“ horizontal geführt, sondern sie ergeben im vertikalen Zusammenklang einen differenzierten Sound.

baku

Concours Musica Antiqua – Kein erster Preis in Brügge

Den Höhepunkt beim 18. Festival van Vlaanderen Brugge bildete wiederum nicht der internationale Wettbewerb, der vom 25. 7. bis zum 1. 8. 81 stattfand – die herausragenden Ereignisse waren zweifellos einige der Abendkonzerte, die in den verschiedenen Kirchen Brügges sowie im Memling-Museum einen unvergleichlichen Rahmen haben.

Das Eröffnungskonzert „Monteverdi und Zeitgenossen“ ließ bereits aufhorchen. Der in der Besetzung herrlich ausgewogene Kammerchor Stuttgart unter der Leitung von Frieder Bernius und das Ensemble Ricercare Basel unter Michel Piguat ergänzten sich auf das glücklichste sowohl im Zusammenwirken als auch in den alternativ dargebotenen Werken. Der Versuch, „historische Instrumentierung“ mit „moderner“ gemischchorischer Besetzung zu verbinden, dürfte sicher von den meisten Zuhörern als gelungen empfunden worden sein. Ähnliches gilt für das Konzert mit „Musik aus Renaissance und Barock“, das vom King's College Choir Cambridge unter der Leitung von Philip Ledger und den 10 Instrumentalisten der Gruppe „Baroque Brass of

London“ unter Michael Laird gestaltet wurde. Bestehend wirkten sowohl der Chorklang und das Engagement der zum Teil sehr jugendlichen Sänger als auch die hervorragend geblasenen Zinken, Trompeten und Posauern (Brade, Speer, Pezelius, Locke, Biber). Herausragend Purcells „Music for the Funeral of Queen Mary“ (1695), die auch seine eigene Begräbnismusik wurde, und die fünfzehnstimmige Gabrieli-Motette „In ecclesiis“ für 3 Zinken, 3 Posauern, achttimmigen Chor und Continuo, ein Musterbeispiel für die Klangfarbenpracht der venezianischen Schule.

Ein Erlebnis besonderer Art bedeutete die Darstellung eines großen Teiles der Lieder aus dem Codex Buranus durch die Mitglieder des Clemencic Consorts. Dem Ensemble gelang es, die Carmina moralia, divina, veris et amoris, die Spiel-, Freß- und Sauflieder, besonders aber die „Spielermesse“ mit einer sich ständig steigenden Lebendigkeit wiederzugeben, wobei die vielerlei Klangfarben des reichen Instrumentariums (Zink, Drehleier, Trumscheit, Rebec, Gemshorn, Schlagwerk u.v.a.) in immer neuen Kombinationen mit den Singstimmen und die wechselnden modi völlig vergessen ließen, daß die Weisen überwiegend einstimmig überliefert sind.

Außer weiteren Abendkonzerten gehörten zum Rahmenprogramm eine Ausstellung von Kopien alter Blas-, Zupf- und Streichinstrumente und deren Vorführung durch die Instrumentenbauer. Ebenso großen Zuspruch fanden eine Zusammenstellung von Notationsbeispielen polyphoner Musik bis ca. 1550 mit Kommentaren von Paul van Nevel sowie die vormittäglichen Vorträge über aufführungspraktische Themen aus der Zeit des Mittelalters bis zu Mozart.

Für den Concours Musica Antiqua hatten sich zahlreiche Solisten, leider aber nur wenige Ensembles aus aller Welt gemeldet (darunter aus USA, Kanada, Australien, Japan). Am häufigsten waren Teilnehmer aus der Bundesrepublik Deutschland, Belgien und Frankreich vertreten. Fast die Hälfte der Solisten waren Blockflötisten, in deren Repertoire Telemann, Corelli (La Follia), Castello und van Eyck alles andere überwogen. Trotz aller brillanten, zum Teil allerdings übersteigerten Techniken konnten für das Finale nur 2 Blockflötisten (von 22!) zugelassen werden, so wenig standen Technik und musikalische Aussagekraft im Einklang, während vier von zehn Traversflötenspielern die Endrunde erreichten. Verzerrte Tempi, zu viel oder zu wenig Affekte, undurchschaubare Gliederung, unkontrollierte Atemschnitte, Unsauberkeiten – diese und andere Fehler waren zu beobachten, und manche Leistungen reichten kaum an die in den Wettbewerben „Jugend musiziert“ heran.

Alle für das Finale zugelassenen Instrumentalisten hatten zwei Sonaten zu spielen, eine Strapaze für Jury, Zuhörer und Teilnehmer, von denen die letzten immer-

hin bis 23.30 Uhr auf ihren Auftritt warten mußten. Es wäre sehr verdienstvoll, wenn hier einmal eine andere Lösung gefunden werden könnte.

Eine Überraschung bedeuteten die ausgewählten Ensembles, in erster Linie die Sängergruppe „Chanticleer San Francisco“ (USA), die zwar sehr kultiviert und sauber Senfl's G'läut zu Speyer, Werke von Gesualdo, Calvisius, Sweelinck u. a. sang und deren hoher Diskant manchen in Erstaunen versetzte, wobei man sich aber doch fragte, wieso ein Kammerchor (es wurde niemals zwölfstimmig gesungen) zu einem Gesangs- oder Ensemble-Wettbewerb zugelassen wird. Das „Amsterdamer Stardust-Quartett“ wurde mit viel Vorstoß-Lorbeeren bedacht – sicher nicht zu unrecht, aber doch störend innerhalb eines Wettbewerbs –, begeisterte dann aber durch makellostes Zusammenspiel, abwechslungsreiche Instrumentierung, gute musikalische Gestaltung und als „Gag“ einen anonymen „Schlager“ zum Abschluß, der zwar nicht ins Wettbewerbsprogramm gehörte, aber doch die Spannung des langen Wartens wenigstens etwas aufhob.

Bei der nachmittäglichen Preisträgerverkündung im gotischen Saal des Rathauses wurde besonderer Dank der Jury für deren objektive Beurteilung ausgesprochen. Das Niveau war nicht hoch genug gewesen, um 1. Preise vergeben zu können. Mit einem 2. Preis wurden ausgezeichnet: Takashi Ogawa, Japan – Traversflöte und das Amsterdamer „Stardust-Quartett“. Allen anderen Kandidaten der Schlußkonzerte wurden ehrenvolle Anerkennungen ausgesprochen oder Prämien verliehen.

Ilse Hechler

Polnische Kinder spielen Blockflöte

Im Juni war es drei Jahre her, seit in den polnischen Schulen im Fach Musik ein neuer Lehrplan eingeführt wurde, der das Erlernen des Blockflötenspiels für alle Schüler schon der ersten Grundschulklassen als verbindlich erklärt. Die Vorgeschichte dieser Neuerung geht bis ins Jahr 1963 zurück. Damals kam statt des bisherigen „Singens“ in der Schule der Begriff „Musikerziehung“ auf für ein Unterrichtsfach, das neben dem Gesang auch für andere musikalische Aktivitäten Platz bot wie Instrumentalspiel, Bewegung mit Musik, Musikhören und kreatives kindliches Musikmachen. Und schon damals fand sich unter den für die Kinder empfohlenen Musikinstrumenten die Blockflöte.

Der neue Lehrplan beruht auf Erkenntnissen der letztvergangenen Jahrzehnte in den Bereichen der Pädagogik, Ästhetik und Psychologie. Er erwächst einerseits aus polnischer Tradition, andererseits knüpft er an die bekannten ausländischen Konzeptionen von Jacques-Dalcroze, Kodaly, Freinet, Orff, Coleman und Marsell an. Seine drei Hauptteile behandeln

CAPELLA ANTIQUA

Musik aus Mittelalter und Renaissance
herausgegeben von Konrad Ruhland



Gio. Martino Cesare München 1621

Gesamtausgabe der Instrumentalwerke

- Heft 1:
MH 6011 **La Foccarina, La Giogina**
für Cornetto (Zink) oder Violine mit Basso continuo 12,- DM
- Heft 2:
MH 6012 **La Hieronyma**
für Posaune oder Viola da gamba mit Basso continuo 10,- DM
- Heft 3:
MH 6013 **La Massimiliana, La Ioannina**
für 2 Cornetti (Zinken) oder 2 Violinen mit Basso continuo 20,- DM
- Heft 4:
MH 6014 **La Augustana**
für Cornetto oder Violine, Posaune oder Viola da gamba mit Basso continuo 18,- DM
- Heft 5:
MH 6015 **La Constanza, La Famosa, La Gioia**
für 2 Cornetti oder 2 Violinen, Posaune oder Viola da gamba mit Basso continuo
ersch. Jan. 81
- Heft 6:
MH 6016 **Ecco**
für 3 Cornetti oder 3 Violinen mit Basso continuo 12,- DM
- Heft 7:
MH 6017 **La Bavara**
für 4 Posaunen oder 4 Violen da gamba mit Basso continuo
ersch. Jan. 81
- Heft 8:
MH 6018 **La Monachina**
für 3 Cornetti oder 3 Violinen, Posaune oder Viola da gamba mit Basso continuo
ersch. Jan. 81
- Heft 9:
MH 6019 **La Fenice**
für 2 Cornetti oder 2 Violinen, 2 Posaunen oder 2 Violen da gamba mit Basso continuo 18,- DM
- Heft 10:
MH 6020 **La Vittoria**
für 3 Cornetti (Zinken) und 3 Posaunen mit Basso continuo oder 3 hohe und 3 tiefe Blasinstrumente
ersch. Jan. 81

Münchener Canzonen von 1624

für 4-6 Spieler von Johannes Stadlmayr, Ferdinand di Lasso, Bernhard Wolck
ausführbar mit Streichern, Blockflötenensemble oder historischen Blasinstrumenten: Zinken, Dulcianen oder Pommern
MH 6002 18,50 DM

Ambr. Wilflingseder 1561

Bicinen und Tricinen für Sopran- und Altblockflöten
MH 6001 12,- DM

J. G. F. Braun, Innsbruck 1658

Canzonato für 4 Posaunen
MH 6008 18,- DM

MAX HIEBER

Liebfrauenstraße 1, am Dom, 8000 München 2
alle Blasinstrumente, Blockflöten-Großauswahl, Historische Instrumente, Musikverlag, alle Musikalien und Musikbücher

I. Wiedergabe von Musik

- Sing- und Sprechübungen
- Instrumentalspiel (Schlaginstrumente mit fixierter und variabler Tonhöhe sowie Blockflöte)
- Bewegung mit Musik

II. Kreativer Umgang mit Musik

- Bilden von Rhythmen
- Bilden einfacher Melodien
- Bilden musikalischer Formen aus improvisierten rhythmischen, melodischen und Bewegungselementen

III. Musikhören

- Hören und Bestimmen musikalischer Elemente: Töne, Intervalle, Melodien, Rhythmen etc.
- Hören musikalischer Werke (Erlebnisbeschreibung, ästhetisches Urteil)

Zur Verwendung im Musikunterricht der allgemeinbildenden Schulen ist natürlich auch das Orff-Instrumentarium vorgesehen. Allerdings steht es – mit Rücksicht auf die Marktsituation – nicht in wünschenswertem Ausmaß zur Verfügung; immerhin aber benutzt man in der Schule öfters kleine Schlagzeuge, Glocken und die Sopranblockflöte, selten dagegen Metallophone und Xylophone.

Die Einführung der Blockflöte in den Musikunterricht der allgemeinbildenden Schulen setzt nicht nur eine entsprechende Vorbereitung der Lehrer voraus, sondern auch die Bereitstellung methodischer Literatur, geeigneten Notenmaterials und einer genügenden Anzahl von Instrumenten. Die angehenden Lehrer, die einmal Musikunterricht erteilen sollen, erlernen das Blockflötenspiel während zweier Semester ihres Studiums an einer der Universitäten, pädagogischen Hochschulen oder Musikhochschulen. Unvorbereitet aber sind diejenigen älteren Lehrer, die kein Hochschulstudium absolviert haben, sondern lediglich eine Seminausbildung nach altem Muster. Diese Gruppe umfaßt ca. 70% der berufstätigen Lehrer, und obwohl der Prozentsatz mit jedem Jahr sinkt (viele Lehrer betreiben nachträglich Studien, viele gehen in Pension), stellt diese Tatsache doch noch immer ein ernstes Problem dar. Wohl gibt es überall im Lande Aufbaukurse und Seminare, die außerberuflich die erforderlichen Kenntnisse und Fähigkeiten vermitteln sollen. Dennoch übersteigt zur Zeit der Bedarf an ausgebildeten Lehrern bei weitem die Möglichkeiten nachträglicher Ausbildung, so daß manch einer gezwungen ist zu versuchen, sich das Fehlende selbst beizubringen.

Seit 1968 ist einiges an didaktisch-methodischer Literatur zum Thema in polnischen Verlagen veröffentlicht worden, darunter auch Blockflötenschulwerke. Doch ist das noch immer zu wenig, die Auflagen sind angesichts des bestehenden Interesses bei Schülern und Lehrern zu

gering und daher immer bald vergriffen.

Und nicht zuletzt ist das Beschaffen der Instrumente ein Problem. Soll die Blockflöte so genutzt werden, wie der neue Lehrplan das vorsieht, so müßte jeder sie zu jeder Zeit überall bekommen können. Noch vor kurzem war dem allerdings nicht so. Es waren nur aus der DDR importierte Flöten zu haben. Aber das war zu wenig, und von Jahr zu Jahr wuchs doch die Anzahl der Klassen, für die die Reform Gültigkeit hat. Nun werden auf Veranlassung des Kultusministeriums auch in Polen Blockflöten hergestellt: erstmals 1979 40 000 Sopranflöten; 1980 waren es schon 121 000. Eine Produktionssteigerung um jährlich 20 000 Instrumente ist geplant bis

zu einer schließlichen Jahresproduktion von 500 000 Sopranflöten, womit dann der laufende Bedarf wohl zu befriedigen sein dürfte. Der Prototyp einer Alt- und einer Tenorflöte befindet sich in Vorbereitung.

Die in Polen produzierte Schulflöte wird aus Kunststoff hergestellt. Lehrer und Schüler loben ihre leichte Handhabung und Pflege wie auch die Dauerhaftigkeit und Sicherheit der Intonation, wenn auch die Klangqualität eines Holzinstrumentes nicht erreicht wird. Neben der Plastikflöte werden aber auch Holzflöten aus der DDR noch immer geschätzt; deshalb sind auch weiterhin Importe aus der DDR von jährlich 35 000 Stück vorgesehen.

Barbara Smoleńska

ZEITSCHRIFTEN/PERIODICA

Deutscher Musikrat, Am Michaelshof 4a, 5300 Bonn 2. *Referate, Informationen* Nr. 47/1981

Wußten Sie schon, daß es über 800 000 organisierte Blasmusiker gibt, wobei die Spielmannszüge des deutschen Turnerbundes, die der Feuerwehr, Schützenvereine und etliche andere noch nicht mitgezählt sind. Bei den organisierten sind allerdings nur 250 000 aktive Mitglieder, d. h. auf einen Aktiven kommen 2 Senioren. Die Zöglinge werden meist im Gruppenunterricht ausgebildet. Zusammenarbeit mit einer Musikschule hat nur jeder 5. Verein. Durchschnittlich zwanzigmal tritt eine Kapelle pro Jahr auf, darüber hinaus gibt es ca. 50 Proben.

Über alles dieses schreibt ausführlich Hans-Walter Berg in Nr. 47/81 der *Referate und Informationen*, die vom Deutschen Musikrat herausgegeben werden. – m –

FOMRHI Quarterly. Fellowship of Makers and Restorers of Historical Instruments, 7 Pickwick Road, Dulwich Village, London SE 7 JN, UK.

Dieses einfachste hergestellte Mitteilungsblatt ist eine Fundgrube, man möchte sogar sagen, ein effektives internationales Diskussionsforum für allerlei Historisches. Hierzu vgl. TIBIA 1979, S. 368, und 1980, S. 47. Mir liegen die Nummern 19 (IV/80) – 23 (IV/81) vor; im folgenden richte ich mich aber nach den fortlaufenden Themenummerierungen.

Zurückkommend auf Comm. 241 (vgl. TIBIA 1980, S. 47) wird berichtet, daß sich die Annahme, Krummhörner seien aus Holunder hergestellt worden, als Windel erwiesen habe.

In TIBIA 1/80, S. 47, war in meiner Besprechung auch die Rede von Felix Raudonikas' (Leningrad) „Blown Resonance of Baroque Transverse Flutes“. In FOMRHI

No. 22 beschwert sich nun der Autor – er möge mir verzeihen – mit Recht über meine Formulierung; „Seine Meßmethoden lassen aber der subjektiven Beurteilung zuviel Raum; anders ist es natürlich auch schwierig“. Sachlich dreht es sich hier darum, daß durch Veränderungen der Holzteile, wie z. B. Unrundwerden, Krümmungen in Längsrichtung etc. etc. es sehr schwer ist, Innenbohrungen von alten Holzblasinstrumenten verlässlich zu messen. Aber natürlich hat Felix Raudonikas recht, wenn er schreibt: „Bis heute sind alle naturwissenschaftlichen Untersuchungen gezwungen, statistische Methoden anzuwenden, besonders in den Fällen, wo die Lösung des Problems vom Messen abhängt“. Das heißt also, mehrere Messungen zu machen und die Mittelwerte daraus zu nehmen. Meine Resignation bezog sich vornehmlich auf meine eigenen langen Erfahrungen bei Vergleichen von Messungen und Abweichungen. Und wenn man „originalgetreue“ Kopien mit ihren Originalen vergleicht, kommt man auch wiederum zu großen Abweichungen. Wie wichtig oder unwichtig solche Abweichungen manchmal sind, steht auf einem anderen Blatt. Fest steht, daß ein altes Instrument sehr schwer zu „ermessen“ ist.

Comm. 271: Bedauert, daß die heute hergestellten Gemshörner keinen Schnabelanschnitt haben wie an einem Exemplar im Berliner Instrumentenmuseum.

Comm. 272: Neil Buckland, Styll Shalmes. Der Autor stellt fest, daß in den Miniaturen der Cantigas de Santa Maria (1270) die Spieler der Pommern (die sonst nach arabischem Vorbild sind) die Rohre zwischen den Lippen halten. Auch hätten diese Instrumente ein birnenförmiges Schallstück. Im Grunde kommt der Autor dann darauf, daß Pommern seit dem Mittelalter sowohl zwischen den Lippen als auch mit vollen Backen geblasen wurden und daß sich die Instrumente äußerlich in dieser Weise nicht

so sehr unterschieden hätten. Von hier aus kommt er auf das Problem der mittelalterlichen Rohrblattinstrumentvokabeln *douçaine* (z. B. Machaut), *dulcina* (Tinctoris, 1487) und *styll shalmes* (englisch, 1509). Auch ich bin seit langem überzeugt, daß in diesem Umkreis (nämlich in der Anblasart) der „süße“ Pommer zu suchen ist.

Comm. 304: Jeremy Montagu, The forked Shawm – Die Gabelschalmei, geht auf islamitische Schalmeien ein, die in der Griffreihe zylindrisch gebohrt sind, aber oben eine hölzerne Einsatzhülse haben, die gabelförmig geöffnet ausläuft und dadurch – mit einfachem technischen Mittel – die Konizität der Innenbohrung herstellt. (Ein solches Instrument habe auch ich in meiner Sammlung.)

Comm. 327: Felix Raudonikas (Leningrad), To study the embouchure hole form of baroque flute-traverso. Ein interessanter Aufsatz über Mundlochformen (besonders deren Seitenwände) bei Barockquerflöten. Ist wert, gründlicher gelesen zu werden.

Comm. 328: Jeremy Montagu (What was the flauto?) stellt die Frage, ob beim leiser geblasenen Echo diese – wohl – Blockflöte (Brandenburgisches Konzert Nr. 4) eine Vorrichtung gehabt hätte, um die dann zwangsläufig tiefere Stimmung auszugleichen. Meine Antwort darauf ist, natürlich wäre dieses möglich gewesen, indem man die Flöten in der Nähe des Labiums mit einem verschließbaren Loch versehen hätte; so hätte man bei leisem Spiel die Tonhöhe erhöhen können. Das geht aber etwas zu Lasten der Stimmung in sich. Nach diesem Prinzip sind übrigens auch nach 1930 Blockflöten mit nur einer Haltonklappe für alle Halbtöne versehen worden.

Dies alles dürfte aber in bezug auf die Flauti d'echo Bachs reine Spekulation sein.

Comm. 331: Julian Drake weist auf eine Möglichkeit hin, Barockflöten bei Bedarf auf Renaissanceflöten „umzutrimmen“, indem er einen spitz zulaufenden Holzkeil von oben in den Windkanal steckt, so daß die Einblasöffnung um $\frac{2}{3}$ verkleinert ist. Na ja!

Comm. 333: Cary Karp (Stockholm) stellte eine Vorrichtung zum Messen von Tonloch-Unterscheidungen vor.
Hermann Moeck

Journal of the American Musical Instrument Society, c/o Jeannine E. & Richard W. Abel, Beatty Run Road, R. D. no. 3, Franklin, PA 16323 (USA). Vol. V–VI, 1979/80.

In diesem Band berichtet Stanley Howell, was Paulus Paulirinus von Prag in seinem *Liber viginti artium* (1459–63) über Musikinstrumente sagt, und Frederick Crane über Tobias Schönfelds *Compendium instrumentorum musicalium*, Liegnitz 1625. Beide Traktate bringen aber keine wesentlich neuen Erkenntnisse. Dagegen dürfte für Klarinettenisten interessant sein, was Albert R. Rice über ein norwegisches Instrumental-Kompendium von 1782 schreibt (Lorents Nicolaj Berg, *Den förste Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten*).

Über die neuenglische Holzblasinstrumentenmacherfamilie Meacham um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert berichtet Robert E. Eliason (*The Meachams, Musical Instrument Makers of Hartford and Albany*). Zur Geschichte des amerikanischen Holzblasinstrumentenbaues vgl. auch TIBIA 1/77, S. 239. *-m-*

BÜCHER

Bildkalender 1982

MUSICA 1982. Kalender mit Texten von Anna Martina Gottschick. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag, 1981. DM 17,-

Dieser Kalender ist der verbreitetste seiner Art im deutschen Sprachraum und erscheint seit 1954. Der Jahrgang 1982 enthält 27 Blätter, davon 11 farbige, mit Bildern bzw. Plastiken von der Antike bis zur Neuzeit.

Bei solchen Zusammenstellungen stellt sich immer die Frage nach dem Verhältnis von musikalischem oder musikhistorischem Interesse und kunstwerklicher Faszination bzw. dem, was einem freudig ins Auge springt. Musik bildlich soll fantasievolle Klänge in der Vorstellung und so etwas wie einen Wunsch mitzuagieren bewirken, aber hier trifft natürlich auch zu, daß das, was

dem einen sin Uhl, dem anderen sin Nachtigall ist.

Anna Martina Gottschick hat ansprechende Kommentare zu den einzelnen Blättern geschrieben. *-m-*

Zeugnisse alter Musik XIII. Bildauswahl und Text: Uta Henning. Wuppertal: Verlag Dr. Wolfgang Schwarze, 1981. DM 19,80 (Zu beziehen durch Uta Henning, Bismarckstr. 32, 7140 Ludwigsburg)

Der Bildkalender „Zeugnisse alter Musik“ erscheint für 1982 im 13. Jahrgang. Er enthält, wie bisher, 12 Monatsblätter mit Bildmaterial (Zeichnungen, Radierungen, Stiche) aus fünf Jahrhunderten, im Anhang zweisprachig (deutsch/englisch) kurz kommentiert zur Anregung und Information des Betrachters. Die Auswahl der Bilder spricht besonders den Musikliebhaber, den Amateur an; auch dem Humor in der Darstellung von Musik ist Raum gegeben. Alles in allem dürfte der Kalender

seinen Zweck erfüllen: seine Besitzer zu erfreuen und auch ein wenig zu belehren. —b

Stuttgarter Musikkalender 1982. Redaktion: Dieter Schorr. Stuttgart 70, Pfullinger Straße 95: Verlag Stuttgarter Musik-Kalender L. Voigt. 14 Blätter 33×34 cm und eine Langspielplatte, DM 21,80

Der Kalender erscheint im 8. Jahrgang. Er will dem Musikfreund die Künstler näherbringen, die im Stuttgarter Musikleben eine Rolle spielen. Ein Jahrgang allein kann das umfassend natürlich nicht leisten, aber im Laufe der Zeit komplettiert sich die „Szene“ — nicht zuletzt durch die gelungene Kombination von Bild, schriftlicher und klingender Information. Ein lobenswertes Unternehmen! —b

Halbzeit

Marc Honegger/Günther Massenkeil (Hrsg.): Das Große Lexikon der Musik in acht Bänden. Band 4: Hal – Kos. Freiburg i. Br.: Verlag Herder, 1981. XVI/424 S., Ln. DM 148,—

Vielleicht nimmt der Leser noch einmal meine Besprechungen der vorherigen Bände dieses Lexikons zur Hand (vgl. TIBIA 1/1979, S. 260 f., und 2/1981, S. 360). Im vorliegenden 4. Band findet man nun folgende Stichworte zu TIBIA-Themen; die Herausgeber mögen mir die kritischen Anmerkungen bei einigen verzeihen.

Harmoniemusik: Die heutige Harmoniemusikpraxis in den unzähligen populären Blasorchestern wird nicht erwähnt.

Hautboisten: War nicht eine Regimentsmusikerbezeichnung „im 17. Jahrhundert“, sondern seit Ende des 17. Jahrhunderts.

Heckel: Baut diese Firma, die sich hauptsächlich mit dem Fagottbau beschäftigt, heute „alle Arten von Holzblasinstrumenten“?

Heckelphon/Holliger

Holzblasinstrumente: Zu diesen gehören neben den Mundlochflöten auch die Labialflöten.

Hornpipe – Pibgorn: Wird meist nicht mit dem Mund direkt angeblasen, sondern hat als Windkapsel einen ähnlichen Horntrichter wie für das Schallstück; vgl. TIBIA 1979, S. 337.

Hotteterre: Hier nur Jacques Martin le Romain als Virtuose und Komponist erwähnt. Auf die Pilot-Bedeutung der älteren Hotteterres als Instrumentenbauer für die Entwicklung der Holzblasinstrumente wird nicht eingegangen.

Instrument: Redet fast nur über den älteren kultischen Bereich.

Instrumentenbau: Hier wird mit Recht Japans heutige Spitzenstellung erwähnt, „das daneben seine eigenen Instrumente noch in der traditionellen und oft langwie-

rigen Weise herstellt“. Realität ist aber, daß dieses Handwerk in Japan fast ausstirbt. — Was das Lehrlingswesen angeht, so werden in Bubenreuth keine Holzblasinstrumentenmacherlehrlinge ausgebildet, und die Ludwigsburger Schule ist eine Berufsschule mit Blockunterricht für Orgel-, Klavier-, Holz- und Blechblasinstrumentenmacherlehrlinge (Azubis) aus dem ganzen Bundesgebiet.

Instrumentenkunde: Hier ist André Schaeffners Einteilung „I. Instruments à corps solide vibrant, II. Les Instruments à air vibrant“ kurioserweise übersetzt als Gegensatzpaar „feste und gasförmige Instrumente“. Das dürfte bei der heutigen Edelh Holzverfeuerung der richtige Zeitpunkt sein, nun auch zu versuchen, Flöten und Oboen etc. aus Luft zu bauen. — Die adäquate Übersetzung von Schaeffners Begriffen wäre Selbstklinger und Luftklinger.

Instrumentensammlungen: Der vorliegende Band von Herders Lexikon datiert von 1981. Im vorliegenden Artikel ist von einem Internationalen Verzeichnis der Museen und Sammlungen die Rede, „das in den Niederlanden erscheinen soll“. Der Lexikonredaktion zur Kenntnis: Ein solches Verzeichnis liegt seit vier Jahren vor; es ist dies: International Directory of Musical Instrument Collections, edited by Jean Jenkins. Verlag Frits Knuf, Buren (NL), 1977 (vgl. Besprechung in TIBIA 1978, S. 120).

Kambodscha/Korea: Der Autor, Christian Ahrens, stellt hier übersichtlich auch die autochthonen Aerophone zusammen.

Kawal: Diese vorderorientalische offene Längsflöte, die mit den Türken besonders auch auf dem Balkan verbreitet worden ist, schreibt man zweckmäßig mit v. Auch ist das Wort nicht bulgarischer, sondern türkischer Herkunft.

Kerbflöten/Klang/Klangfarbe

Klaviette: Ein gründlicher dreiseitiger Artikel von Heinz Becker, doch . . . Klarinettenblätter werden nicht aus Bambus gemacht, sondern aus der provenzalischen

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

Provenienz von arundo donax, dem Riesenschilfrohr. Ist weder selbiges noch gleiches.

Kontrafagott/Kornett

Kortholt: Für Mersenne (1636) und Trichet (1640) „ist das Kortholt jedoch ein Baßinstrument zur Begleitung der Musette“. Eine solche Ausschließlichkeit läßt sich aus beiden Texten beim besten Willen nicht herauslesen.

-m-

Neues Handbuch der Musikwissenschaft

hrsg. von Carl Dahlhaus. Band 6

Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden-Laaber: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion – Laaber-Verlag Dr. Henning Müller-Buscher, 1980. VI/360 S. 23×28 cm mit 75 Notenbeispielen, 91 Abb. und 2 Farbtafeln, DM 98,-

(Vorweg sei gesagt: TIBIA kann in ihrem Rahmen solche Veröffentlichungen nur in gewissem Umfang besprechen.)

Im Klappentext steht, daß es längst an der Zeit sei, Bückens Handbuch der Musikwissenschaft von 1930 durch ein *neues* Handbuch zu ersetzen, wenn es wahr wäre, daß Musikgeschichte (wie andere „Geschichten“ doch wohl auch) von jeder Generation neu geschrieben werden müsse. Wie wahr: Nach einer derzeit Studenten jeder Art und jeden Alters anbietbaren Musikgeschichte sucht man seit langem, weil... die zunehmend spezialisierte Musikwissenschaft zu Gesamtdarstellungen (Lexikonmachen ist einfacher) – das Ziel etwas aus den Augen verlierend – unbeweglicher wird.

Das alles betrifft Dahlhaus mit diesem Unternehmungsgeist, gepaart mit viel Arbeitskraft, in keiner Weise; und was er anders machen will als Bücken 1930 beschreibt er wie folgt: „Während das von Ernst Bücken bei Athenaion herausgegebene alte Handbuch im Zeichen einer geistesgeschichtlich-stilkritischen Methode stand, verfolgt das „Neue Handbuch der Musikwissenschaft“ einen strukturgeschichtlichen Ansatz und versucht, Einsichten zur Kompositions-, Institutionen- und Ideengeschichte aufeinander zu beziehen. Die Volks- und Unterhaltungsmusik wird dabei im Zusammenhang jedes Bandes dargestellt. Eine ausführliche Würdigung erfährt die außereuropäische Musik. Und auch der „Systematischen Musikwissenschaft“ ist ein eigener Band gewidmet. – In zehn Bänden (für rund 1000,- DM; auch eine vielleicht doch wohl überflüssige Luxusausgabe wird Interessenten angedient – der Verf.) wird die Geschichte und Theorie der Musik in einer Form präsentiert, die wissenschaftlich begründet ist, oft weit in die Kulturgeschichte ausgreift, aber immer wieder bei einzelnen Werken interpretierend verweilt: Die Musik selbst – als ästhetischer Gegenstand und historisches Dokument – soll zu ihrem Recht kommen.“ Na ja, nun! – Band 6 ist

nun als erster Band erschienen. Unter den Autoren der noch zu erwartenden Bände sind Namen wie Zamminer, Eggebrecht, Finscher, Braun, Danuser, Oesch und Frau de la Motte-Haber. Wir erwarten ein musikwissenschaftliches Jahrzehntereignis.

Das 19. Jahrhundert (Band 6), das in den Vorstellungen vieler zurechtzurück ist, ist Dahlhaus' ureigenstes Gebiet. Der Themen sind die Fülle, nach Jahrzehnten geordnet, und es ist fast spannend zu lesen. Die geistesgeschichtlichen Perspektiven zu erörtern würde hier zu weit führen. Die folgenden Bemerkungen sollen den Wert dieser Standardveröffentlichung keinesfalls schmälern: Daß Namen wie Sax und Boehm nicht vorkommen und daß vom Orchester als solchem – die beiden Richards (Wagner und Strauss) hin und zurück – überhaupt nicht die Rede ist, ist ein Mangel, wie auch u. a. die Volksmusik und die Sache mit der alten Musik, die uns das 19. Jahrhundert beschert hat, etwas zu kurz gekommen sind.

Ich bin gespannt auf die nächsten Bände, deren Themen – aus größerer Distanz – sicher einfacher sind.

- m -

Dreimal Boehm

Theobald Boehm: Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung (1871). Reprint, 29 S. mit 3 Tafeln

1. Frankfurt a. M.: Musikverlag Zimmermann, 1980. 36 S., DM 10,-

2. (CH-3000) Bern: Salm Musikverlag (Wythenbachstr. 40), 1980. 40 S., DM 19,-

3. Hrsg. von Ludwig Böhm. Ehem. Würzburg, jetzt 8032 Lochham b. München: Selbstverlag (Asamstr. 6), 1980

In den Jahren 1868–71 konzipiert und verfaßt, sollte diese Schrift nach Boehms eigenen Worten eigentlich „the history of all my work and all my experience during a period of 60 years“ umfassen; denn seine Broschüre über den Flötenbau von 1847 schien ihm „nur geringe Verbreitung gefunden zu haben“. Schließlich wollte er aber auch empfehlend auf die Flöten seiner Firma „Theobald Boehm & Mandler in München“ aufmerksam machen und „außer einer möglichst vollständigen Beschreibung und Anweisung zur Behandlung meiner Flöten, auch eine jeder Art von Flöten entsprechende Anweisung zum reinen Spiele und guten Vortrag“ bieten. – Die Einleitung der Schrift geriet dann doch ziemlich gedrängt und pauschal; die instrumentalen, akustischen und technischen Erläuterungen geben, ohne historische Entwicklungsstadien näher zu behandeln, den Stand der Technik von etwa 1870 zuverlässig und ausführlich wieder. Diese 1871 bei Aibl in München erschienene Arbeit ist das abschließende literarische Werk Boehms über das seinen Namen tragende Musikinstrument.

Der Nachdruck Zimmermann basiert auf U.E.-Nr. 1837, 1922 schon einmal bei Zimmermann Leipzig/Berlin erschienen, und bewahrt das Originalformat, nur die Tafeln sind (leider) verkleinert. Der Salm-Nachdruck folgt der Münchener Ausgabe, ist aber leider insgesamt auf fast die Hälfte des Originalformats verkleinert worden. Beide Reprints sind ohne jeden zusätzlichen erläuternden Text erschienen.

Der Würzburger Nachdruck, in Format und Textwiedergabe dem Original folgend, ist im Ausgabentitel durch das Bestreben des Herausgebers gekennzeichnet, die vielleicht etwas identitätshemmend wirkende Unterschiedlichkeit der Namensschreibweise zwischen ihm und seinem bedeutenden Vorfahren auf sein schlechtes deutsches ö gleichzuschalten; das Neuausgabe-Vorwort des Herausgebers (stud. phil., Urenkel von Theobald Boehm) bringt nichts Neues.

Wer nur den historischen Textbestand sucht, der ist mit den Reprints aus Frankfurt und Würzburg hinlänglich bedient. Leider wurde die Chance nicht genutzt, dieses Alterswerk Boehms in einer kommentierten Ausgabe (etwa analog zu Boehm-Miller, *The Flute and Flute-Playing*) vorzulegen. Karl Ventzke

Eine Sax-Monographie

Wally Horwood: *Adolphe Sax, 1814–1894. His Life and Legacy. Foreword by Paul Harvey. Bramley, Hampshire (RG26 5AT, England): Bramley Books, 1979. 191 S. 8°, DM 28,-*

Nach dem umfassenden Lehrwerk von Ben Davis: *The Saxophone* (Foreword by Jack Hylton), London c. 1935, liegt nun auch eine englische Monographie über Adolphe Sax, sein Leben und sein Vermächtnis vor. – Horwood, Jahrgang 1922 und seit seinem 14. Lebensjahr mit dem Saxophon verbunden, ist Musiker, Geschäftsmann und Journalist. Seine Arbeit ist durch die Verbindung von guter Lesbarkeit mit angemessener eigener historischer Faktenerfassung gekennzeichnet. Leider hatte er offenbar nicht die Möglichkeit, die wissenschaftlichen Forschungsarbeiten von Haine (1974 und 1980) und Hemke (1975) zur Kenntnis zu nehmen.

Das Buch umfaßt 15 Kapitel, 3 Anhänge und 16 Illustrationen. In größerer Ausführlichkeit beschreibt Horwood die Lebensstationen von Adolphe Sax, seine Beziehungen zur Distin-Familie, seine Bemühungen um Militärmusik-Reformen, die Komplotte seiner Konkurrenten, seine Triumphe, Zusammenbrüche und Prozesse, seine verfehlten Erfindungen; untersucht werden Sax' Einfluß auf den Klarinettenbau, das nebulöse Saxhorn und – natürlich – das Saxophon-Phänomen; ein besonderes Kapitel ist auch dem klassischen Saxophon gewidmet. Bibliographie und Index beschließen das Werk.

Alles in allem ist diese Arbeit eine durchaus begrüßenswerte Ergänzung der Literatur zur Sax- und Saxophongeschichte, besonders wegen einiger sonst nicht so behandelte Aspekte aus englischer Sicht. Karl Ventzke

Die sechste Kunst

Andrew Hughes: *Medieval Music, the Sixth Liberal Art. 2nd, revised edition. London (EC4A 3JA, 25 New Street Square): Ernest Benn Ltd., 1980. 360 S., £ 14.95*

In der Reihe „Toronto Medieval Bibliographies“ (bis jetzt 7 Bände) bietet der vorliegende 4. Band „Medieval Music“ neben Studien in altnordisch-isländischer, keltischer und altenglischer Literatur sowie neben der Darstellung mittelalterlicher Rhetorik und mittelalterlichen Mönchtums in den anderen Bänden ein umfassendes Bild des heutigen Wissens über mittelalterliche Musik als die sechste „Kunst“ der sieben *artes liberales*. Dem Autor kommt es besonders auf die Verzahnung der Musik mit den anderen *artes* an, er sieht, gut mittelalterlich, in der Musik eine Schlüsselrolle für das Verständnis mittelalterlicher Kultur insgesamt nach den alten Worten *musica ad omnia extendit se videtur* und *sine musica nulla disciplina potest esse perfecta*.

Die Bibliographie (in der 1. Ed. von 1973, in der revidierten von 1980) hat versucht, alle Literatur, soweit sie sich auf mittelalterliche Musik bezieht, aus vielen Ländern hier zusammenzustellen: englische, deutsche, französische, italienische, spanische, niederländische. Die häufigsten Nennungen beziehen sich auf englisch- und deutschsprachige Sekundärtexte. Eine kurze Überprüfung der deutschen Texte signalisiert fast absolute Vollständigkeit auch bei entlegeneren Arbeiten, auch bei kleineren Dissertationen. Ein wenig bedauerlich finde ich im Abschnitt „Byzantinische Musik“, daß keine griechischen Texte aufgenommen worden sind; es gibt neugriechische Studien über dieses Thema im 20. Jahrhundert genug. Aber vielleicht ist die Sprachbarriere schuld.

Doch sonst ist diese Spezialbibliographie ein Wurf ersten Ranges. Nach den verschiedensten Kapitelgliederungen und Stichworten sind hier alle in Frage kommenden Titel in der Originalsprache mit allen wünschenswerten bibliographischen Angaben vermerkt, die meisten Titel erfahren noch eine kurze Inhaltskommentierung in englischer Sprache. Um einen kurzen Begriff von der reichhaltigen Fülle der Angaben zu liefern, hier eine kurze Aufzählung:

- Allgemeine Werke über mittelalterliche Musik (Lexika, Manuskriptkataloge, Bibliographien, Dissertationen, Platteneinspielungen);
- Allgemeine Geschichte (vorkarolingische, karolingische Periode, späteres Mittelalter);
- Texte, Sammlungen, Ausgaben (Anthologien, Facsimiles, aufführungspraktische Ausgaben);

Zu verkaufen:

MGG, 16 Bände

Preis VB 3.000,00 DM

Telefon (02 34) 70 19 59

- Philosophie und Spekulation über Musik (Sphärenharmonie u. a.);
- Notation (Lehrbücher, Ausgaben mittelalterlicher Notationen), Rhythmus, Musik im täglichen Leben, Ikonographie, Instrumente, Naher Osten und Byzanz, Gregorianischer Choral, Tropen, Liturgisches Drama, Osteuropa, Traktate, Musik im Islam, Musik in Westeuropa (Schweiz, Deutschland, Frankreich, Flandern, Italien, England, Spanien, Skandinavien).

Den Abschluß bilden Kongreßberichte, Festschriften und andere Sammlungen. Ein Ergänzungsstück von 1980, ein Autoren- und Sachverzeichnis runden das Buch ab, das für alle mittelalterlichen Studien wohl so unentbehrlich werden wird wie (in etwas anderer Hinsicht) der große Eitner.

Auch ohne eine Übersetzung in die deutsche Sprache ist mit diesem Buch leicht zu arbeiten, da die Titel ohnehin in der Originalsprache erscheinen, die bibliographischen Angaben leicht verständlich sind und die kurzen englischen Kommentare keine Verständnisschwierigkeiten bieten. Dieses Buch gehört in jede musikwissenschaftliche Bibliothek sowie auf den Tisch eines jeden mit dem Mittelalter befaßten Privatgelehrten.

Walter Gieseler

Siebente Auflage

Karl H. Wörner: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. Siebente Auflage, durchgesehen und ergänzt von Ekkehard Krefz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980. 692 S. gr. 8°, kart. DM 52,-*

Karl Heinrich Wörners (1910-1969) „Geschichte der Musik“ ist nach wie vor einzig als handliche Musikgeschichte auf dem Buchmarkt. Die nunmehr 7. Auflage ist

von Ekkehard Krefz in den Kapiteln Oper, Orchester-, Klavier- und Kammermusik erweitert. So verdienstvoll diese Ergänzungen sind, als Ganzheit ist alles in puncto *up to date* ein Zwitter. Bei den Heerscharen von Musikwissenschaftlern müßte es doch ein Überangebot an Musikgeschichtsschreibungen geben. Oder ist die Fähigkeit der Zusammenschau verlorengegangen bzw. kommt die Musikwissenschaft der Informationspflicht gegenüber ihren Mitbürgern nicht mehr nach? Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp? Bis dahin wird sich der schlichte Musikbessene an den stellunghaltenden *Grand Old Man* Wörner halten müssen. -m-

Neueingänge

Karl Heinrich Ehrenfort (Hrsg.): *Musikerziehung als Herausforderung der Gegenwart. Kongreßbericht 13. Bundesschulmusikwoche Braunschweig 1980. Mainz u. a.: B. Schott's Söhne, 1981*

Goldmann / Schott Taschenbücher

- Werner Ege: *Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben*
- *157 alte und neue Lieder. Mit Bildern und Singweisen*, hrsg. von L. Richter, A. E. Marschner, F. Poggi und A. Jürgens. Reprint der Ausgabe Leipzig 1847 nach dem Archivexemplar des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz
- Albert Lortzing: *Zar und Zimmermann. Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes*, verfaßt und hrsg. von Kurt Pahlen (Reihe „Opern der Welt“)
- W. A. Mozart: *Sinfonie g-moll, KV 550. Taschenpartitur mit Erläuterung. Einführung und Analyse von Manfred Wagner*
- Don Giovanni. Kompletter Text (ital./dt.) und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes, verfaßt und hrsg. von Kurt Pahlen (Reihe „Opern der Welt“)
- Robert Schumann: *Sinfonie Nr. 3, Es-dur, op. 97 („Rheinische“)*. Taschenpartitur mit Erläuterungen. Einführung und Analyse von Reinhard Kapp Mainz und München: B. Schott's Söhne und Wilhelm Goldmann Verlag, 1981

Peter Gülke: *Mönche/Bürger/Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters. Wien u. a.: Verlag Hermann Böhlau Nachf., 1980 (2. erw. Auflage)*

Frayda B. Lindemann: *Pastoral Instruments in French Baroque Music: Musette and Vielle. Ann Arbor (University Microfilms): Diss. Columbia University, 1978*

Victor-Ch. Mahillon (Hrsg.): *Catalogue descriptif et analytique de Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Reprint der Edition 1893 bis 1922, 5 Bände in 2 Bänden. Brüssel: Les Amis de la Musique, 1978*

Musikinstrumente des 16. bis 19. Jahrhunderts aus dem Hessischen Landesmuseum. Katalog, hrsg. vom Hess.

Johannes-Arnold Reincke Zinkenist

Buchbinderei - Restauration

Sonnenweg 77 · 4515 Bad-Essen 1

Telefon (054 72) 620

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

Conrad
Mollenhauer
Blockflöten
Boehmflöten



Landesmuseum, Darmstadt, anlässlich einer Ausstellung vom 26. 6. bis 31. 8. 1980

Russ Allan Schultz: *The Serpent – its characteristics, performance problems and literature*. Ann Arbor (University Microfilms): Diss. North Texas State University, 1978

Hans Vogt: *Johann Sebastian Bachs Kammermusik. Voraussetzungen, Analysen, Einzelwerke*. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam jun., 1981

Chr. Weait: *Bassoon Reed-making. A Basic Technique*. New York: McGinnis & Marx 1980 (2nd ed.)

NOTEN

Spiel mit Spaß . . . ?

Eva Strehl: *Spiel mit Spaß ... dann lernst Du was! Sopranflötenschule als musikalische Grundausbildung und Instrumental-Unterricht im Anschluß an die musikalische Früherziehung – für Blockflöten mit barocker Griffweise-Spielen-Rhythmisieren-Singen – Theorie in kindlich verständlicher Art*. Verlag Bosworth & Co., Köln. BoE 3769, DM 17,-

Wie aus dem Untertitel ersichtlich, will die Autorin in diesem Heft den Anfangsunterricht auf der Blockflöte mit einer musikalischen Grundausbildung kombinieren – ein ehrgeiziger, wenn auch nicht grundsätzlich neuer Anspruch.

Was die Schule unter instrumentaltechnischem Gesichtspunkt bietet, kann kaum zufriedenstellen: Grundlagen des Blockflötenspiels werden nur am Rande und sehr unvollständig behandelt; Artikulation z. B. kommt so gut wie nicht, Intonation überhaupt nicht vor. Fragwürdig ist die von der Autorin propagierte „Ruhefinger“-Methode: von Anfang an sollen der 4. und der 5. Finger der rechten Hand die Grifflöcher abdecken (Tonraum d^3 bis g^2)! – die Absicht ist klar, doch was ist mit der Intonation? Und ist es wirklich so unproblematisch, diese Technik „nach Erreichen entsprechender Griffsicherheit“ wieder abzugewöhnen?

Das Spielmaterial besteht aus gängigen Liedern aus der Früherziehung, einigen bekannten Kinder- und Volksliedern und zahlreichen Kompositionen bzw. Bearbeitungen der Autorin, die teilweise recht merkwürdig anmuten: Einige Texte lassen sich beim besten Willen nicht zu den entsprechenden Melodien singen, ohne den Sprachrhythmus und den Sinn total zu entstellen; und „Peter und der Wolf“, bearbeitet für Blockflöte – muß das sein? Spielstücke ohne Text und Literatur zum Zusammenspiel bringt die Autorin kaum, und Hinweise auf zusätzliche Literatur fehlen. Bedenkt man außerdem, daß die Griffe für sämtliche Töne von c^2 bis h^3 gelernt werden, so steht das in keinem Verhältnis zur angebotenen Literatur.

Die „musikalische Grundausbildung“ konzentriert sich bei Strehl im wesentlichen auf Notenwerte und Pausen und sämtliche Dur- und Moll-Tonleitern. Der gesamte Stoff wird „kindgerecht“ verpackt, wobei die

Autorin vor nichts zurückschreckt. Da gibt es, wohl um zu vereinfachen, eine falsche Information („Lieder, die in Dur geschrieben sind, klingen froh und hell. Lieder, die in Moll geschrieben sind, klingen traurig und dunkel.“) Infantilismen, die teilweise ins Groteske gehen (Erklärung der Halben Pause und der Viertelpause: „Die lange „da“-Pause sieht aus wie eine Salzlette, . . . die kurze „do“-Pause wie ein Kuchenkringel. Vielleicht dürft ihr zu Hause aus Mürbteig da- und do-Pausen backen? Ein ganzes Blech voll, das ihr dann in die Musikschule mitnehmen könnt?“) oder auch Textunterlegungen wie z. B. „Wenn ich öfter üben würde, könnt ich alles spielen . . .“, deren Komik wohl nur den erwachsenen Leser erfreut. „Kindertümlicher“ geht's nimmer, und – wie so oft – verbirgt sich dahinter handfester Drill: da werden Tonleitern „gelernt“ mit neuen Merksprüchen, die die altbekannten an Sinnlosigkeit teilweise mühelos überbieten. Für Eigeninitiative der Kinder bleibt in dieser Schule kein Raum.

Aber: das alles macht ja Spaß – das jedenfalls versichert die Autorin. Fazit: eine ärgerliche, überflüssige Neuerscheinung; ein Rückschritt in graue musikpädagogische Vorzeit.

Ulrike Heymann

Empfehlenswert

Margret Uies: *Wie verziere ich. Einführung in die Verzierungslehre und ihre Praxis auf der Sopran- bzw. Tenorblockflöte*. Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven. Nr. N 3404, 64 S. Bachformat, DM 18,-

In der Beschränkung/Spezialisierung auf die Blockflöte – in C-Stimmung – liegt das Besondere dieses neuen Lehrbuches. „Es soll eine Hilfe sein, systematisch über das Volkslied durch Analyse, Beispiele und eigene Übung musikalische Ideen zu entwickeln und somit mit der Materie vertraut zu werden“ (Vorwort). Und das ist das zweite herausragende Merkmal dieser Edition: Die Basis aller Ausführungen bilden Volkslieder aus dem 16.–19. Jahrhundert. Erst im letzten Drittel des Buches werden Instrumentalstücke als Beispiele mit einbezogen.

Zunächst wird an drei Liedern demonstriert, wie die vorhandene Melodie auf ihre Grundform zurückzuführen

ren ist. An einer Reihe angegebener, sehr geeigneter Liedmelodien soll der Schüler versuchen, das „Entflockeln“ selbst zu besorgen. Dabei wird ihm das leere Liniensystem unter den drei nachfolgenden Liedbeispielen die Lust zum eigenen Tun sehr erleichtern. Auch in den Kapiteln über das Auszieren von Volksliedern und die Anwendung von wesentlichen Manieren und willkürlichen Veränderungen wird dem Studierenden viel gedruckter Freiraum zum Ausführen der vorgegebenen Aufgaben mitgeliefert. Eine lobenswerte Methode, die aber auch hier noch ein zusätzliches Arbeitsheft erfordert, um alle Aufgabenstellungen zu erfüllen.

In den Kapiteln über das Auszieren von Intervallen und leichten Intervallverbindungen wird der Begriff „Diminution“ am Beispiel von Quinte, Prime und Terz vorbildlich aufgezeichnet. An einer Anzahl von Liedern ist dann die schwierige Kunst des Diminuierens – des „Zerkleinerns“ – beispielhaft demonstriert. Zu jeder Melodie werden drei verschiedene Auszierungen angegeben, die zum Teil vom Schüler zu Ende geführt werden sollen. Diese jeweils drei Möglichkeiten der Auszierung sollen Anregungen geben zum Ausarbeiten ähnlicher Melodien, wobei letztlich der eigene musikalische Geschmack entscheiden wird über das „wie und was“ an willkürlichen Veränderungen.

Auch über die Spielweise (Artikulation) kann man durchaus anderer Meinung sein als die Autorin dieses Lehrwerkes. Es mag für eine erste, grobe Übersicht zunächst ausreichen, wenn gesagt wird: „Bis ca. 1650 Auszierungen vorwiegend gestoßen und in der Spielweise vorherrschend non legato und staccato – nach ca. 1650 Auszierungen grundsätzlich legato.“ Wenn man jedoch weiß, welche große Bedeutung den Artikulationspraktiken in den Lehrwerken des 16. bis 18. Jahrhunderts beigemessen worden ist, dann erscheint die im vorliegenden Lehrbuch als Regel ausgewiesene Spielweise doch zu einfach und nicht ausreichend. So wäre z. B. bei „So treiben wir den Winter aus“ das gar nicht erwähnte portato einer staccato- oder non-legato-Spielweise in den diminuierten Auszierungen vorzuziehen.

Bei den wesentlichen Manieren sorgt die Zusammenfassung der gebräuchlichsten Verzierungen (von je 2 oder 3 festliegenden Zeichen zu jeweils einem Kapitel) für eine didaktische Gliederung. Die Auslegung der einzelnen Zeichen, zum Beispiel: Triller  +, Doppelschlag  (S 2 ) und Mordent  wird – unterstützt durch eine großzügig angelegte Notierung – in Schreibweise und deren entschlüsselter Ausführung getrennt dargestellt. Nach Übungen und kurzen Beispielen erfolgt dann im nächsten Kapitel die Anwendung der jeweils erlernten Verzierung in Instrumentalstücken u. a. von Telemann und Pepsusch.

Zum Schluß werden einige von Studenten im Unterricht erarbeitete Auszierungen und Kadenzen zu Konzer-

ten von Baston und Sammartini als Beispiel für die kombinierte Anwendung von willkürlichen und wesentlichen Manieren aufgeführt. Man sollte jedoch – bei aller schöpferischen Freiheit, die der Lernende entwickeln soll und darf – nicht vergessen, daß es auch musikalische Gesetzmäßigkeiten zu beachten gibt. Der gleich zweimal angewandte übermäßige Sekundschritt in der Auszierung eines Adagios von Telemann wäre in dem sonst so gut geglückten Beispiel besser nicht in Druck gegangen.

Den Abschluß dieses sehr empfehlenswerten Lehrwerkes, das auch im Musikschulbereich von Interesse sein wird, bilden zwei Kunstlieder von Dowland und ein Auszug aus Castellos Sonata I in diminuierter Form.

Die Aufmachung des Buches ist bestehend durch einen klaren und großzügigen Notentext.

Armgard Pudelko

Zeitschrift für Spielmusik, Jahrgang 1980

- Michel-Richard Delalande: Leichte Tanzsätze für ein Melodieinstrument (S) und bc., hrsg. von Rudolf Ewerhart. ZfS 488/489, Spielpartitur (SpP) DM 6,-
- Michael Praetorius: Passions- und Ostergesänge (SST) 1610, hrsg. von Ilse Hechler. ZfS 490, SpP DM 4,-
- Martin Agricola: Vier Fugen zu 4 Stimmen (S A^T A^T B), hrsg. von Helmut Mönkemeyer. ZfS 491, DM 4,-
- Rainer Glen Buschmann: New Moods for Flutes (SSA). ZfS 492/493, SpP DM 6,-
- Ludwig Senfl/Jacob Obrecht: Tandernaken. Zwei Sätze zu 3 bzw. 4 Stimmen, hrsg. von Ferdinand Conrad. ZfS 494/495, SpP DM 6,-
- Konrad Lechner: Ziehende Wolken. Tanzstücke für Blockflötenquartett. ZfS 496, SpP DM 4,-
- Musik am kgl. Hofe zu London um 1620, hrsg. von Peter Holman. Für 2 Melodieinstrumente (S oder T) und bc. oder für 3 Melodieinstrumente (SSB oder TTB). ZfS 497, SpP DM 4,-
- Arnold Cooke: Inventionen für Altblockflöte solo. ZfS 498, DM 4,-
- Samuel Scheidt: Magnificat und Hymnen (ST), hrsg. von Helmut Mönkemeyer. ZfS 499, SpP DM 4,-
- Moeck Verlag + Muskinstrumentenwerk, Celle

Erfreulich am Jahrgang 1980 der Zeitschrift für Spielmusik ist wiederum die Mischung von „alt“ und „neu“, wengleich diesmal das Schwergewicht auf historischer Musik liegt.

Vielfältige Besetzungsmöglichkeiten werden vom Herausgeber für die zwei klangschönen Bearbeitungen von „Tandernaken“, einem schon im 15. Jh. bekannten Volkslied, vorgeschlagen. Im dreistimmigen Satz von Obrecht (um 1450–1505) umranken bewegte Außenstimmen den ruhigen cantus firmus. Die vierstimmige Bearbeitung Senfls (ca. 1486–1542) ist reich an Imitationen. Das Material des cantus firmus wird motivisch verarbeitet und ergibt ein dichtes Gewebe.

Lieder für Blockflöten-Quartett

aus der Musikschule Linsenhofen, leicht gesetzt von Theo Wartmann,
mit Illustrationen von Ludwig Richter

UE 17436 FRÜHLINGSLIEDER
UE 17437 SOMMERLIEDER
UE 17438 HERBSTLIEDER

UE 17439 WINTERLIEDER
UE 17440 WEIHNACHTSLIEDER

Format: 8° quer, je 32 Seiten, Schwierigkeitsgrad: leicht

Die Auswahl und Einrichtung der Liedsätze erfolgte aus dem Bedürfnis, einem Mangel abzuwehren an Literatur, die den besonderen Erfordernissen des vierstimmigen Blockflötenspiels mit Kindern einer Musikschule gerecht wird.

An der Musikschule Linsenhofen stehen bei Vorspielen, Feiern oder anderen Veranstaltungen, wo mit Blockflöten musiziert werden soll, den vielen kleinen Spielern der Sopranflöte die wenigen älteren gegenüber, die Alt-, Tenor- oder Baßflöte spielen.

Wenn der Wunsch besteht, möglichst alle Schüler, auch die kleinen, bei einer Veranstaltung, wenigstens zum Teil, zu beschäftigen, wird man am ehesten auf das auch im Unterricht den ersten Platz einnehmende Liedgut zurückgreifen.

Einzelpreis DM 8,-

UNIVERSAL EDITION

Die Choralbearbeitungen aus „Musae Sioniae“ von Michael Praetorius (1571–1621) sind nicht zuletzt rhythmisch interessant, besonders der letzte der Ostergesänge mit dem ständigen Taktwechsel von $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$. Die Fugen Agricolae (1486–1556) stellen Beispiele kunstvoller Polyphonie auf kleinstem Raum dar. Die kompositorischen Konstruktionen werden – offenbar dem überlieferten Text folgend – lateinisch beschrieben. Begriffe wie Diapente (Quinte) und Diatessaron (Quarte) und ihre weiteren Abwandlungen waren den Spielern und Gelehrten des 16. Jh. vermutlich geläufig, den Adressaten der gegenwärtigen Ausgabe indessen wohl weniger. Für eine kurze Erläuterung wäre sicher manche Laie dankbar, sie wären von allgemeinbildendem Wert, besonders da dieses Heft (wie auch die beiden erstgenannten) in erster Linie Spielkreisen zugutekommen soll.

Gutes Spiel- und Unterrichtsmaterial findet sich in den Heften von Scheidt (1587–1654) und Delalande (1657–1726) sowie in dem von Peter Holman herausgegebenen Heft mit Sätzen von Lanier, Holmes, Robert Johnson und Thomas Ford. Die fünf Bicinen von Scheidt sind nicht schwer im Zusammenspiel, aber rhythmisch lebendig und voller Imitation, mehr die untere Lage der Instrumente nutzend. Die beiden anderen Hefte erfordern Generalbaßbegleitung, wengleich die „Musik am kgl. Hofe zu London“ alternativ auch mit 3 Melodieinstru-

menten darstellbar ist. In einer solchen Version wäre sicher die Ausführung mit TTB einer mit SSB vorzuziehen, da in letzterer die Kluft zwischen Oberstimmen und Baß recht groß ist. Reizvoll sind die Stücke im übrigen auch deswegen, weil die zweite Stimme nicht nur mitläuft, sondern durchaus ein Eigenleben hat. Die Tanzsätze Delalandes stellen ein kleines Lehrbuch der Barocktänze dar, abgerundet durch eine kurze Beschreibung ihrer Ausführung im Vorwort und einen durchsichtigen Generalbaß (anspruchsvollste Tonart D-dur, Sopranflöte bis a“).

Unter den zeitgenössischen Beiträgen sei besonders auf die Inventionen von Cooke hingewiesen: kleine Charakterstücke, im tonalen Bereich angesiedelt, jedoch reich an Chromatik, rhythmisch bunt, ohne kompliziert zu sein, mit langen schwingenden Bögen in langsamen und spritzigen Staccatopassagen in schnellen Sätzen (im ganzen mittelschwer).

Keine allzu hohen Anforderungen an die Spieler stellt Konrad Lechners Beitrag (Blockflötenquartett in unterschiedlicher Besetzung). Die Stücke dieses Heftes bieten durch häufig parallel geführte Stimmen bis zum Unisono im Oktavabstand gute Möglichkeiten zur Arbeit an der Intonation und zu gemeinsamer Artikulation.

Buschmanns „New Moods“ schwimmen – so der Autor – „im dritten Strom“, d. h. zwischen Jazz bzw.

Jazzverwandtem und seriöser zeitgenössischer Musik – und sie machen Spaß! Striktes Einhalten der vielfältigen Artikulationsanweisungen sowie des Rhythmus bis hin zu gelegentlicher swingender Inégalité bei der Ausführung der Achtel im Slow Waltz gibt diesen Stücken den rechten Schwung. Ganz einfach sind sie nicht: ein bißchen Üben ist schon erforderlich, um sie mit der Leichtigkeit zu spielen, die „Unterhaltungsmusik“ verlangt, sei sie nun alt oder neu. Unlängst hörte ich von einem namhaften Blockflötenquartett einen Dixieland hinreißend musiziert – hier wie in den „New Moods“ trifft Buschmanns Schlußbemerkung zu: „Blockflöten einmal weder traditionsbewußt noch avantgardistisch, sondern munter im dritten Strom. Warum eigentlich nicht?“

Jeanette Cramer Chemin-Petit

Variationen

Tilo Medek: Thema mit Variationen für Flöte allein.

EHF 1038

– *Sensible Variationen um ein Schubert-Thema für Flöte,*

Altquerflöte und Violoncello. EHF 1027

Edition Wilhelm Hansen, Frankfurt a. M.

„Thema mit Variationen“ komponierte Tilo Medek 1960 als Zwanzigjähriger. Sechzehn Jahre später fiel ihm das Stück durch einen Zufall wieder in die Hände, und

„ein schönes Gefühl überkam mich – daß man in den frühen Jahren doch schon so manches Gütige vorgeliefert hatte“. Er revidierte es daraufhin für seinen Bruder, der selber Flötist ist, und schrieb dazu in seinen Tagebuchaufzeichnungen: „Außer dem Thema änderte ich zwar jede Variation, aber nur unwesentlich. Allerdings mußte ich zwei absolut mechanisch ausgefallene Variationen wegschmeißen.“ 1979 erschien das Werk im Druck. Ein kurzes, eingängiges, konventionell achttaktiges Thema, fast liedhaft, mit charakteristischen, immer wiederkehrenden Nonensprüngen, wird in den folgenden Variationen frei verarbeitet. Der Bogen reicht vom Cantabile bis zur drängenden Expressivität, vom Tänzerischen bis zum Motorischen und hin zur Schlußvariation, die in schnellen Sechzehntelfigurierungen zunächst durch thematische Einblendungen, dann am Schluß wörtlich zum Thema zurückführt. Nicht allzu schwer in der technischen Realisationsmöglichkeit, immer auf das Instrument und dessen optimale Möglichkeiten zugeschnitten, wäre das Stück einem fortgeschrittenen Schüler zuzutrauen. Man könnte sogar sagen, daß die Variationen in ihrer Vielseitigkeit beispielhafte Übungen wären etwa für die „Sonorität“, für rhythmische Genauigkeit, Zungentechnik und musikalische Gestaltungsfähigkeit.

Anders verhält es sich mit den 1972 komponierten „Variationen um ein Schubert-Thema“. Das eher intime

Neuerscheinungen

Blockflöte

Helmut Bornefeld:

Concentus (1980) für 3 Blockflötenspieler.

Ed. Moeck Nr. 2522

Dario Castello (um 1625):

Zwei Sonaten für 2 Melodieinstrumente (S oder T)

und bc., hrsg. von Ulrich Thieme. Ed. Moeck Nr. 2523

Jacques Hotteterre le Romain (1680–1761):

Suite g-moll für Altblockflöte und bc.,

hrsg. von Gerhard Braun. Ed. Moeck Nr. 2509

Ladislav Kupković (geb. 1936):

Vier Menuette für Sopranblockflöte und Generalbaß.

Ed. Moeck Nr. 1532

Konrad Lechner:

Lumen in tenebris, für 3 Blockflöten und kleines Schlagzeug. Ed. Moeck Nr. 2521

MOECK

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · 3100 CELLE

MUSIKHAUS FINGER-HAASE

VERKAUF + VERSAND · vorm. F. UPMANN

Langerbeinstraße 3
3101 Nienhagen/Celle
Tel. 0 51 44 / 22 32



Versand von
Blockflöten, Noten und
Orffinstrumenten

Große Auswahl –
schnelle Lieferung

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

Werk für Flöte, Altquerflöte und Violoncello spinnt sich versonnen „um“ das Schubertsche Rosamunde-Thema aus der Zwischenaktmusik Nr. 2. Es verzichtet nahezu ganz auf Virtuosität als Blendwerk und spürt bis ins letzte den klanglichen Möglichkeiten der Altquerflöte und deren Kombination mit dem Cello und der Flöte nach. Komponiert wurde das Stück für das „Potsdamer Flötentrio“, das Ensemble seines Bruders Siegfried Müller. Tilo Medek sagt selbst zu dem Werk: „Es wurde ein Geschenk zum Geburtstag meiner Mutter. Das mag die häusliche Wärme dieser Variationen erklären, die das Thema nicht bis zur Unkenntlichkeit zerlegen, sondern mit jeder Veränderung eine Huldigung an die Originalgestalt bringen (deshalb Variationen um und nicht über ein Schubertthema).“ Am 11. 5. 1973 erfolgte die Uraufführung (durch das Potsdamer Flötentrio) anlässlich der Wiedereröffnung der rekonstruierten Musikabteilung in der deutschen Staatsbibliothek Berlin. Seither wurde das Stück in der DDR achtzehnmal aufgeführt, im Gegensatz zu anderen Stücken sogar noch nach der Ausbürgerung Tilo Medeks aus der DDR. Die bundesdeutsche Erstaufführung fand durch Ricarda Bröhl (Altquerflöte), Knut Bröhl (Querflöte) und Jan Corazola (Violoncello) am 13. 12. 79 in Köln statt. Anlässlich eines Komponistenporträts im Juni 1981, das die Rheinische Musikschule in Köln veranstaltete, fand dieses Stück von allen aufgeführten Kompositionen Tilo Medeks beim Publikum den größten Zuspruch. Als ideale Ergänzung zu den Londoner Trios von Joseph Haydn ist diese sensible Musik eine Bereicherung der Flötenkammermusik. Sie wirkt nicht „furchteinflößend modern“, durch große spieltechnische Raffinessen verfremdet, sie entwickelt vielmehr in der schöpferischen Auseinandersetzung mit traditionellen Mitteln eine neue Klangsprache. Technisch nicht allzu schwer, fordern die Variationen allerdings ein musikalisches Differenzierungsvermögen, das eher der Oberstufe entspricht.

Ricarda Bröhl

Thesaurus musicus

- Eustachio Romano: Sechs Stücke (1521) für 2 Instrumente in gleicher Lage. Ed. Nr. 48461, Part. DM 4,-*
Jean de Castro: Fünf Chansons (1575) für 3 Stimmen oder Instrumente. Ed. Nr. 48462, Part. DM 4,-
Giorgio Mainerio: Tänze aus „Il libro primo de balli“ (1578) für 4 Instrumente (SATB). Ed. Nr. 48463, Part. DM 4,-
Leonhard Lechner: Sechs Lieder (1586) für 4 Stimmen oder Instrumente. Ed. Nr. 48464, Part. DM 4,-
Thomas Simpson: Sieben Stücke (1617) für 5 Instrumente (SSATB). Ed. Nr. 48465, Part. DM 4,-
Hans Leo Hassler: Intraden und Galliarden aus dem „Lustgarten“ (1601) für 6 Instrumente (SSATB). Ed. Nr. 48466, Part. DM 4,-
Pro Musica Edition, London (Auslieferung Hänssler, Neuhausen-Stuttgart).

Den 1979 erschienenen 10 Heften der neuen Reihe (vgl. 3/80, S. 226) folgten noch im selben Jahr 6 weitere Ausgaben, ebenfalls sorgfältig ediert und kommentiert (Bernard Thomas) und in Aufmachung und Umfang den ersten gleich. Eine gute Hilfe für die Praxis sind die Angabe des Stimmumfangs zu Beginn jedes Stückes und die Vermeidung von Wendestellen in den sehr übersichtlich gedruckten Spielpartituren. Neben reizvollen Bicinin (Eustachius) und dreistimmigen Chansons (Jean de Castro) begegnet man allerdings manchen „alten Bekannten“. Als Beweis für die Beliebtheit der Tanzsammlung Mainerios führt Helmut Mönkemeyer im Vorwort zu seiner Ausgabe in der Reihe „Der Bläserchor“ (Heft 16) die Tatsache an, daß die meisten der Tänze von Pierre Phalèse 1583 nachgedruckt wurden. Das trifft auch auf Nr. 3, 5, 6, 8 und 9 der hier vorliegenden Stücke zu, die sicher manchem aus dem „Antwerpener Tanzbuch“ bekannt sind, während die Nrn. 1, 2, 7 in dem angeführten Bläserchorheft enthalten sind. Lechners „Neue lustige Teutsche Lieder Nach Art der Welschen Canzonen“, die 1586 in Nürnberg gedruckt wurden, werden vielleicht manchen durch die hohe Lage (SSAT) ebenso überraschen wie durch die Besetzung: nicht nur a capella.

Sehr spielfreudige Stücke sind die Intraden und Tänze aus „Opus newer Paduanen, Galliarden, Intraden...“ von Thomas Simpson, wobei man sich wohl auch wünschen würde, einmal einer anderen Auswahl zu begegnen als bisher (Möseler, Schule des chorischen Zusammenspiels).

Bei den Haßlerschen Intraden und Galliarden aus dem „Lustgarten“ wird vielleicht der Verzicht auf c-Schlüssel als Vorteil gegenüber der Bärenreiter-Hortus-Musicus-Ausgabe erscheinen.

Die hier ausgewählten Bicinin von Eustachio Romano (1521) sind für gleiche Stimmen geschrieben, überwiegend für zwei Tenorinstrumente mit einem Stimmumfang von Oktave + Sexte. Sie können aber auch in anderer

Lage gespielt werden bei entsprechender Transposition. Es sind sehr cantable Instrumentalstücke, die keinen Hinweis auf vokale Vorbilder enthalten, aber spätere Drucker (u. a. Rotenbacher) angeregt haben, instrumentale Bicinien mit Text zu unterlegen, um sie dadurch auch Sängern zugänglich zu machen (siehe auch Eustachius, Pelikan 869).

Die drei Stimmen der französischen Chansons von Jean de Castro sind mit Superius, Tenor und Bassus bezeichnet, die Schlüssel (Violin-, Mezzosopran- und Altschlüssel) weisen aber auf hohe Stimmen hin (Sopran, Alt oder Sopran, hoher Tenor oder Alt). Interessant ist es sicher, auch hier Chansons zu begegnen, deren Texte in überwiegend vierstimmiger Fassung von Orlando die Lasso vorliegen. In „Petite folle“ sind fast das gleiche Thema, in anderen Stücken einzelne Motive aufgegriffen und verarbeitet worden. Eine Gegenüberstellung ist eine reizvolle Aufgabe.

Ilse Hechler

Instrumentalstücke aus zwei Jahrhunderten

Romanus Eustachius: Achtzehn Spielstücke zu 2 Stimmen, 1521, hrsg. von Helmut Mönkemeyer. Ed. Nr. 869, DM 10,50

Bartolomeo de Selma e Salaverde: Die Tänze, 1638, für Sopran, Basso und Basso continuo, hrsg. von Richard Erig, Ed. Nr. 2030, DM 12,-

Musikverlag zum Pelikan, Zürich (Reihe Musica Instrumentalis, Nr. 29 und 30)

„Musica Duorum“ ist der Titel von 45 Bicinien des Romanus Eustachius und wohl eines der am frühesten gedruckten reinen Instrumentalwerke. Von den kontrapunktischen, sehr cantablen Stücken sind 18 ausgewählt worden, die unterschiedliche Besetzung aufweisen: 10 im Quintabstand (Sopran und Alt oder Tenor und Baß) und 8 in gleicher Lage, je 4 für Sopran oder Tenor und für Alt oder Baß. Besonders für die gleichstimmigen Bicinien dürfte eine Besetzung mit unterschiedlichen Instrumenten zu empfehlen sein, wodurch die oft sehr eng geführten Imitationen noch deutlicher gemacht werden können. Eine ideale Literatur für gleichwertige Partner, die auf ihren Instrumenten „des Singens kundig“ sind.

Das einzige gedruckte Werk des spanischen Augustinermönchs Bartolomeo de Selma e Salaverde, Venedig 1638, enthält Canzonen, Fantasien und Tänze, die im Original jeweils auf eine Gruppe von Canzonen in der gleichen Besetzung folgen, so daß man annehmen kann, Canzonen und Tänze seien miteinander kombiniert worden. Als Sopraninstrument können außer Blockflöten (Sopran oder größtenteils auch Alt) auch Zink, Violine, Traversflöte u. a. verwendet werden. Dem „Basso“ fällt eine etwas ausgezeigte Baßstimme zu, auf die notfalls auch verzichtet werden kann. Sicher wäre eine Wiedergabe auf einem Dulcian von besonderem Reiz.

Im Vorwort sind ausführliche Angaben vor allem zum Tempo und zur Metrik der Tänze gemacht. *b-r*

Klarinettenliteratur

Die Klarinette rückt nach Jahren der Abstinenz wieder in das Bewußtsein der Verleger. Die Folge ist eine kaum übersehbare Zahl von Editionen für dieses Instrument in allen nur erdenklichen Kombinationen, jedoch nur selten in Originalversionen.

Es ist kein Wunder, daß nach Jahrzehnten der Enthaltensamkeit es den Editoren nicht selten an spezieller Vorbildung mangelt, und so bleibt es noch immer wenigen Herausgebern vorbehalten, sich mit Originalmusik auf dem Markt zu profilieren. Ich kann an dieser Stelle nur nachdrücklich auf die Ausgaben Jost Michaels' hinweisen, der als Wegbereiter des Klarinettenbooms große Verdienste für sich beanspruchen darf.

FÜR KLARINETTE SOLO

Guy Dangain: 24 Exercices de Mécanisme. G 3072 B – Orchesterstudien (2 Hefte). G 3086 B

Pierre Max Dubois: Voltage, für Baßklarinette solo G 3029 B

Krakamp-Lancelot: 20 Etudes. G 3134 B Editions G. Billaudot, Paris

Peter Bergamo: Concerto abbreviato. Universal Edition, Wien. UE 17273

Adolf Busch: Suite op. 37a für Baßklarinette oder Klarinette in B. Amadeus Verlag, Winterthur. BP 2691 Jindrich Feld: Suite rhapsodica. Verlag G. Schirmer, London-New York. Nr. 47952

Gunther Schuller: Episoden. Associated Music Publishers, New York. AMP 7439 (Ausz. Bote & Bock)

Pamela Weston (Hrsg.): 17 klassische Solostücke. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Nr. 5704074

Von den Neuerscheinungen der letzten Zeit erscheinen mir vor allen Dingen beachtungswert die sehr aufschlußreichen Orchesterstudien von Dangain (sie enthalten zahlreiche Werke, welche anderweitig nicht verlegt sind) sowie die 17 klassischen Soli, herausgegeben von Pamela Weston – eine Sammlung klassischer Favoritstücke ohne Begleitung. Die 20 Etüden von Krakamp-Lancelot sind für den Kenner der Klarinettenliteratur und somit auch für den gebildeten Studenten nicht von Bedeutung, da sie längst Bekanntes bis zum Überdruß wiederholen, und die 24 Exercices von Dangain sind für denjenigen Klarinettenisten, der das Skalensystem von Bärmann besitzt, ebenfalls überflüssig.

Anders sieht die Sache bei den Solostücken aus. Die Episoden von Schuller stellen an den Spieler hohe Ansprüche und verlangen die Beherrschung modernster Techniken. Ein kurzes informatives Vorwort des Komponisten rundet die Ausgabe dieses siebenminütigen Opus positiv ab. Von ganz anderem Charakter, doch

LULLY

First Complete Edition in Preparation

For further details write to:

Musica Rara
Le Traversier · Chemin de la Buire · 84107 Monteux
France

ebenso interessant, ist das Concerto abbreviato des 1930 in Jugoslawien geborenen *Petar Bergamo*. Es erhielt u. a. 1966 den Preis des Jugoslawischen Rundfunks und wurde für verschiedene Wettbewerbe der musikalischen Jugend im Ostblock als Pflichtstück ausgewählt. Das Stück enthält alle Elemente einer zyklischen konzertanten Form in Miniatur. Dabei hat der Autor bewußt auf herkömmliche Klarinettenläufe und -figuren verzichtet. Er verwendet statt dessen bizarre Deformationen des Timbre bei robusten Forte-Staccati im tiefen Register, Flatterzungeneffekte und kanonische Imitationen der Hauptlinien.

Etwas konservativer, aber ebenso anregend ist die Suite rhapsodica von *Feld*. Sie erfordert kaum Fertigkeit im Spiel neuer Musik und könnte als Fortsetzung des Capriccio von Sutermeister verstanden werden.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch „Voltage“ für Baßklarinetten von *Dubois* erwähnt, ein Stück, das eher in die Kategorie der gehobenen Etüden einzuordnen ist. Im Konzert jedenfalls dürfte das technisch durchaus interessante Werk kaum von musikalischem Interesse sein. Dennoch ist die Edition zu begrüßen, da Kompositionen für Baßklarinetten immer noch eine Seltenheit darstellen. Eine wirkliche Bereicherung des Repertoires ist hingegen die Suite für Baßklarinetten op. 37a von Adolf *Busch* (1891–1952). Sie wurzelt noch ganz in der Spätromantik und atmet in vielen Details die Tonsprache Regers.

DUOS

François Devienne: Duo concertant Es-dur op. 67.3 für 2 Klarinetten, hrsg. von H. Steinbeck. Verlag Ludwig Doblinger, Wien-München

Hans Klaus Langer: Drei Duette für Klarinette und Violoncello. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. HG 1304
Aubert Lemeland: Suite dialoguée für Klarinette und Oboe, hrsg. von J. Vandeville. Editions G. Billaudot, Paris. G 2215 B

Gunther Schuller: Duo Sonata für Klarinette und Baßklarinetten. Associated Music Publishers, New York (Ausl. Bote & Bock)

Ignace J. Pleyel: Sechs Original-Duos für 2 Klarinetten, hrsg. von A. Myslik (Kneusslin 062)

Jacob Tausch: Drei Duos für Klarinette und Fagott, hrsg. von H. Voxmann (Mus. Rara 958)

Michel Yost: Sechs Duos op. 5.1–3 für 2 Klarinetten, hrsg. von H. Voxman (Mus. Rara 951)

Ausl. Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart

Wohl kein Komponist der Musikgeschichte hat es unterlassen, seine Kunst am Duo zu probieren. Eine unübersehbare Fülle klassischer Duos überschwemmte daher zu Beginn des 19. Jahrhunderts den europäischen Markt, und es wird heute leider immer wieder vergessen, daß die Mehrzahl dieser Kompositionen als Studienwerke in vielen Fällen Teile von Bläser-Schulwerken waren. Kein Geringerer als Lefèvre baut seine Schule fast ausschließlich auf dem Duospiel auf. Es ist deshalb nicht

ungefährlich und verlangt sorgfältige und fachkundige Auswahl, will man heutzutage klassische Duos edieren. Die vorliegenden Werke von *Devieme*, *Yost*, *Pleyel* und *Tausch* haben stilbildenden Charakter und können den jungen Studierenden unter diesem Aspekt empfohlen werden.

Ganz anders ist die Situation bei den modernen Duetten, besonders wenn es sich um Kompositionen für verschiedene Instrumente handelt. Aus der Fülle des angebotenen Materials sind besonders das Duo für Klarinette und Baßklarinetten von *Schuller*, die Suite dialoguée von *Lemeland* für Klarinette und Oboe (Lemeland legte bereits ein eindrucksvolles Duo für Klarinette und Harfe vor!) und die Drei Duette für Klarinette und Cello von *Langer* zu empfehlen – alles Werke für ein herkömmliches und gemäßigt modernes Musizieren, wobei jedoch die ausgefallene Besetzung den Käufer interessieren dürfte.

Für die Instrumente Klarinette und Fagott sind immer noch die Duos von Beethoven richtungweisend, und es ist für einen modernen Komponisten schwer, in einer neuen Tonsprache Ebenbürtiges zu schaffen. *Dieter Klöcker*

Neueingänge

Amadeus Verlag, Winterthur

- M. Blavet: 6 Sonaten op. 1 (2 Fl.). BP 2015
Th. Boehm: Divertissement op. 11 (Fl. + Klav.). 399
J. B. de Boismortier: Sonaten op. 7 (3 Bfl.). BP 2040
C. Diethelm: Concerto rustico op. 73 (Klar. und Str.-Orch.). BP 2451 (Part.), BP 2469 (KA)
W. Hess: Quintett f. Bassethorn oder Klar. u. Streichquartett. BP 2024
F. A. Hoffmeister: Terzetto D-dur (3 Fl.). BP 2005
– Variations sur airs et thèmes d'Haydn et Mozart ou Etude pour la Flûte. BP 2470
Le Clerc: 6 Sonaten op. 1 (2 Fl.). BP 2012
J. B. Loeillet de Gant: 6 Sonaten (2 Altblfl.). BP 2055
– 12 Sonaten op. 2 (Altblfl. + bc.), Nr. 7–9. BP 2487
J. J. Quantz: Trio D-dur (3 Fl.). BP 2016

Ass. Music Publishers, New York (Ausl. Bote & Bock)
L. Kirchner: Flutings, a.d. Oper „Lily“ (Fl. + Schl. ad lib.). AMP 7797

Bärenreiter Verlag, Kassel u. a.

- G. F. Händel: Sonate G-dur (Fl. + bc.). BA 6809
U. Stranz: Innenbilder (Ob. + Cemb.). BA 6184
G. Ph. Telemann: Triosonate B-dur (Ob./Fl., Vl., bc.). HM 179
J. Zelenka: Sonata B-dur (Vl., Ob. Fg., bc.). HM 177

Gérard Billaudot, Paris

- J. Bouffil: Six Trios (3 Klar.). G 3056 B

- C. Crousier: 20 Etudes progressives (Klar.). G 3203 B
G. Delerue: Prélude et danse (Ob.+Klav.). G 3083 B
Y. Desportes: Ceux du village (4 Klar.). G 3166 B
D. Dondeyne: 12 Déchiffrages (Altsax./Klar./Fl./Ob.). G 2956/2957/2958 B

- J.-F. Gally: 3 Sonaten (Horn+Fg./Vc.). G 3181 B
R. Lamotte: Chant lyrique (Sax.+Klav.). G 3155 B
F. Lemaire: Suite brève (Altsax.+Klav.). G 3093 B
– Trois Pièces (Altsax.+Klav.). G 3095 B
A. Lemeland: Epitaph to John Coltrane (Sopran-sax.+Klav.). G 3218 B
R. Loucheur: Récitatif et danse (Klar.). G 3169 B
F. Rossé: Le frère égaré (Altsax.). G 3115 B
Ph. Rougeron: Elégie (Fl.+Klav.). G 3157 B
G. Senon: 32 Etudes pour saxophone. G 3090 B

Boosey & Hawkes, Bonn u. a.

- B. Cole: Triptych. The Odes of Gemini (Klar. in A + Baßklar.). B & H 20505
F. Reizenstein: Sonatina (Klar.+Klav.). B & H 20526
P. Wastall (Hrsg.): Baroque Music for Oboe. 20502
– Contemporary Music for Oboe. B & H 20500
P. Wastall & D. Hyde: Latin Lollipops (2 Bfl.S + Git. ad lib.). B & H 20511

Bote & Bock, Berlin

- R. Kelterborn: Trio (Fl., Ob., Fg.). B & B 22894
Th. Kessler: Unisono (3 Klar. in B). B & B 22906

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

- M. Denhoff: mit schwarzem bogen. Betrachtungen über ein Bild von Kandinsky (Ob./Fl. solo). EB 8215
H. Schubert: Responsoria nocturna (Fl.+Org.). EB 8267

Ludwig Doblinger, Wien-München

- J. N. David: Trio (Fl., Vla., Git.). GKM 143
G. F. Händel: Sonate C-dur (Bfl. A/Fl., Ob.+Git.). GKM 37
– Sonate g-moll (w. o.). GKM 29
F. Neumann: Sonatine (Fl.+Git.). GKM 144
H. Schiff: Partita brevis (Altblfl.+Git.). GKM 120
O. Schneider: Suite (Fl.+Git.). GKM 125
B. Sulzer: Musica tonalis II (Bfl./Fl., Ob.+Git.). GKM 124
J. Takács: Ganz leichte Stücke, op. 105 (Sopranblfl.+Git.). 04 427

Edition Eulenburg, Zürich

- Chr. Graupner: Trio (Eh., Fg., bc.). GM 885

Edition Kunzelmann, Adliswil/ZH

- Chr. Pezold: Triosonate D (Fl., Vl., bc.). GM 943

Editio Musica, Budapest (Ausl. Boosey & Hawkes)

- B. Kovács: Tägliche Tonleiterübungen (Klar.). Z 8852
Werke von Bartók und Kodály II (Fl.+Klav.). Z 8940

I. Máriássy/D. Puskás (Hrsg.): Klarinettenduos für Anfänger. Z 8499

Edition Fazer, Helsinki (Ausl. Breitkopf & Härtel)

B. Crusell: Introduction et Air Suédois varié (Klar. + Klav.). F. M. 05914-7

McGinnis & Marx, New York (Ausl. Bärenreiter)

W. A. Cytron: Dances for Two Trebles

Chr. M. Loeffler: Two Rhapsodies (Ob., Vla., Klav.)

G. Sammertini: Sonata op. I.6 (2 Ob./Fl.)

G. Henle Verlag, München

J. S. Bach: Flötensonaten II (Fl. +bc.). 328

Otto Heinrich Noetzel, Wilhelmshaven

J. S. Bach: 12 Choräle (Blfl. SATB). N 3509

F. Devienne: Sechs Duette op. 18 (2 Fl.). N 1336

A. Dornel: Triosuite D-dur (2 Altblfl. +bc.). N 3498

- 2 Sonaten (3 Altblfl. ohne Baß). N 3497

- 2 Sonaten (3 Fl./Ob.). N 3496

K. J. Friedel: 10 Spielstücke (Blfl. SA). N 1824

J. Paisible: Zwei Triosonaten (2 Altblfl. +bc.). N 3494

J. Chr. Pez: Suite G-dur (2 Blfl. S +bc.). N 3484

A. Schmidt (Hrsg.): Aus Ostpreußen. Musik des 17. Jh. (3 Blfl.). N 1452a

A. v. Beckerath/G. Deutschmann/W. Waechter: Drei Stücke für Altblockflöte. N 3401

G. Schirmer, New York/London

D. Buxtehude: Sonata in G (Fl., Vc./Fg., bc.)

J. Walker: Quartett (4 Klar. in B)

- Sonatina (Fg. +Klav.)

Schott & Co. Ltd., London

A. Dvorák: Four Duets (Blfl. SA +Klav.). Ed 11450

M. Ravel: Pavane pour une infante défunte (Blfl. SATBB + Klav.). Ed. 11372

Studio per Edizioni Scelte, Florenz

Faksimiledrucke, hrsg. von M. Castellani

- J. Hotteterre le Romain: Pièces pour la Flûte traversière

- B. Marcello: Suonate a Flauto solo con il Basso Continuo

- P. D. Philidor: Trio, premier œuvre, Contenant six suites

U. C. P. Publications, Paris

Anonyme Français: Sonata I (Traversfl. +bc.). CM 2

J. Hotteterre le Romain: Première Suite de Pièces à deux dessus sans basse continue (2 Travers- oder Blockflöten). CF 54 (Faksimiledruck)

J.-J. Naudot: Six Sonates pour deux flûtes traversières sans basse, sixième œuvre. S 28 (Faksimiledruck)

Neuerscheinung

Heinz Jung: Schule für Sopranblockflöte

mit einer Tonkassette zum Mitspielen

Format: DIN A4, 64 Seiten
Tonkassette circa 50 Minuten Spieldauer

Eine Blockflötenschule

- in der man nach Noten spielen lernt
- in der man auch die Bausteine der Musik kennenlernt
- in der viele Spiel-, Tanz- und auch Weihnachtslieder zu finden sind
- durch die man Lieder aus verschiedenen europäischen Ländern kennenlernen kann
- die Möglichkeiten für gemeinsames Musizieren bietet
- zu der eine Musikkassette Gelegenheit zum Mitspielen gibt
- die auch Anregungen zu anderen Musikaktivitäten bietet
- die Spaß macht beim Spielen und Singen in der Schule, in Musikschulen und in der Freizeit.

UE 17270	Schule mit Tonkassette	DM 29,-
UE 17271	Schule allein	DM 19,-
UE 17270 Tk	Tonkassette allein	DM 15,-

UNIVERSAL EDITION

Eine klingende Anthologie

Die Volksmusikinstrumente in der Schweiz. Co-Produktion der SRG und der Claves Schallplattengesellschaft, Thun. Claves D 8012/13, Kassette mit 2 LP und viersprachigem Textheft.

Die Schweiz, seit dem 19. Jahrhundert touristisch erschlossen und beliebtes Reiseziel, stellt sich normalerweise dem Musikwissenschaftler nicht mehr als ungebrochenes alpines Rückzugsgebiet von autochthonen Gebräuchen dar. Um so bemerkenswerter ist der vorliegende Versuch einer volksinstrumentenkundlichen Anthologie, die 1980 herausgegeben ist unter wissenschaftlicher Mitarbeit von Brigitte Bachmann-Geiser, die in der Nachfolge von Hanns in der Gand volksmusikalische Bestandsaufnahmen vornimmt.

Es ist gelungen, einen repräsentativen Querschnitt der Gebräuche in 18 von 26 Schweizer Kantonen vorzulegen und festzuhalten, was in den Jahren 1979–80 noch klingend erfahrbar war, freilich mit zahlenmäßiger Dominanz der Aufnahmen, die aus den Kantonen Schwyz und Bern kommen, gefolgt von Wallis und Aargau. Die 54 Klängaufnahmen, von der Schweizer Radio- und Fernsehgesellschaft jeweils am Ort vorgenommen, sind nach dem gültigen vierteiligen System geordnet und so, etwa für Lehrzwecke, mühelos benutzbar. Für an Funktionen und Machart der Instrumente Interessierte sei neben dem reich bebilderten Begleittext auf die ausführliche Studie von Hanns in der Gand verwiesen: „Volkstümliche Musikinstrumente der Schweiz“, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 36 (1937), Heft 2.

Den Idiophonen, repräsentiert durch (um die eindrucksvollsten zu erwähnen) Aufnahmen vom Schlagen der Chlefeldi (Handklapper), Neujahresdrescher in Hallwil, diverse Lärmbräuche, Glockenspiele und Taler-schwingen, folgen die Membranophone etwa mit dem unverkennbaren Rhythmus der Baseler Trommel. Zu den Chordophonen mit Musikstab, Zithern und Hackbrett sei angemerkt, daß hier auffällig der Folklorismus Platz gegriffen hat vor dem genuin Eigenartigen. Die letzte und in unserem Zusammenhang wichtigste Gruppe, die Aerophone, mit 24 Aufnahmen nahezu die größte, gibt allen denjenigen ein eindrucksvolles Bild, die an Frühformen des Blasens interessiert sind. Vom Peitschenknall, der in der Schweiz wettbewerbsmäßig geübt wird, über Schwirren und Schnurren geht es zu den diversen Mirlitons (Grashalm- oder Blattblasen) und einfachen Oboen wie der Rindenoboe oder Löwenzahnoboe, die gemeinsam mit Pfeifentypen an Lock- und Reizjagd-gebräuche gemahnen.

Nach Tier- und Muschelhorn ist das Alphorn und die doppelkniege gewundene Rindentrompete (= Büchel) durch zwei Aufnahmen vertreten, die Hirtengebrauch mit Rufen aus dem Muotatal und folkloristische Verwertung dokumentieren, eine Realität in der Geschichte des Alphorns seit dem 16. Jahrhundert. Mundharmonika, Schwyzerörgli, Hausorgel und Blasmusik runden das Bild. Dem, der eine informative Bestandsaufnahme sucht, insbesondere für Schulzwecke, sei diese Kassette wärmstens anempfohlen.

Gabriele Busch-Salmen

40 Minuten „Schmusemusik“

The Melody in My Fantasy (Musik: Siegfried Fietz). Solist Hans-Jürgen Hufeisen (Blockflöten). Ulmtal Musikverlag GmbH; Abakus 95033

Nach seinem Schallplattendebüt mit bekannter Blockflötenliteratur (Dowland, van Eyck – Abakus 90025) stellt sich Hans-Jürgen Hufeisen dem Hörer nun von einer ganz anderen Seite vor. Er spielt einschmeichelnde, gängige Unterhaltungsmusik, wobei das Spektrum vom hellen Sopranino bis zur dunklen samtigen Baßflöte reicht. Nun darf der im Plattentitel erwähnten Phantasie freier Lauf gelassen werden. So klingt es mal nach Frühling und Sonnenschein, dann wieder nach Tränen und Schmerz; eine kleine musikalische Weltreise durch tropische Regenwälder, südamerikanische Gefilde und, nicht zu vergessen, den fernen Osten. Hufeisen trillert, zwitschert und seufzt virtuos auf seinen Flöten – und was könnte eine traurige Stimmung besser ausdrücken als intensivstes „Flattement“ mit dezentem Klavier- und Streicherklang im Hintergrund?

Eine Platte mit überzeugenden, interessanten Arrangements und wohlklingenden Flötentönen, die einlädt zum Träumen und . . . (siehe Überschrift). *Annette Struck*

Solide Kammermusik

Flauto dolce e Flauto traverso. Werke von Fux, Telemann, Quantz und Kirnberger. Manfred Harras (Blockflöte), Konrad Hünteler (Traversflöte), Martha Gmünder (Cembalo) und Roswitha Friedrich (Viola da gamba). Bärenreiter Musicaphon, BM 30 SL 1921.

Mit einem kurzen Überblick über die Geschichte der Block- und Querflöte beginnt der Begleittext auf der Rückseite des Plattencovers. Da ist dann auch davon die Rede, daß die Querflöte männliche Harmonie habe, weil sie in der Nähe hart klinge – im Gegensatz zur weiblichen Harmonie der Blockflöte, die zart und wohltonend in der Nähe sei. So urteilt ein Zeitgenosse (1740).

BAUSÄTZE von der Flöte bis zur Orgel



 **ORGELBAUMEISTER**
HOFFBAUER 34 Göttingen, Postfach 699 U

Meine Ohren hörten's auf der Schallplatte mit M. Harras und K. Hünteler anders: Mit einem klaren, geraden, manchmal fast harten Blockflöten- und wenig musikalischem Ausdruck bläst Harras auf seiner Sopranflöte die Sonate e-moll, eine der 12 methodischen Sonaten von G. Ph. Telemann. Ganz anders der weiche und einschmeichelnde Ton der Traversflöte, mit der Hünteler die Sonate G-dur von J. Ph. Kirnberger vorstellt. Vom beginnenden Rivalitätskampf zwischen den beiden Instrumenten, aus dem die Querflöte später als Siegerin hervorging, ist weder in J. J. Fux' Partita Nr. 7 F-dur noch in der Triosonate C-dur von J. J. Quantz etwas zu spüren. Hier zeigt sich ein gleichberechtigtes, ausgeglichenes Zusammenspiel der beiden Instrumente. Nicht zuletzt durch die versierte Begleitung von Martha Gmünder (Cembalo) und Roswitha Friedrich (Viola da Gamba) entsteht der Eindruck von solider Kammermusik.

Annette Struck

Consortium classicum

Antonín Dvořák: *Serenade d-moll, op. 44*/Franz Lachner: *Oktett, op. 156, gespielt vom Consortium classicum*. EMI Electrola 1C 065-46310

Die bedauerlicherweise technisch nicht ganz makellos bei der Rezensentin eingelangte neue Einspielung (1977 und 1981) des Consortium classicum bietet zwei

symphonische Werke für Bläser, Violoncello und Kontrabaß, die *Serenade in d-moll op. 44* von Antonín Dvořák (1841–1904) und das selten gespielte Oktett B-dur, op. 156, des Münchner Hofkapellmeisters Franz Lachner (1803–1890). Zwei viersätzig, in der Faktur sehr unterschiedliche Werke, in der Mitte des 19. Jh. entstanden, geben dem aufmerksamen Hörer Fragen nach der spezifischen Behandlung des Bläasersatzes an zwei verschiedenen Entstehungsorten auf und machen offenkundig, daß die bewunderswert schlanke, intonationsreine, ohne Zweifel bis ins Detail durchdachte Darbietungsweise des Consortiums nicht immer eine angemessene ist, um den unverkennbaren Personal- und Zeitstil eines Komponisten zu treffen. Das jüngere der beiden Werke, das 1850 entstandene Oktett für Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte und Kontrabaß des heute wie schon zu Lebzeiten in den Schatten gerückten Franz Lachner, das zwar konzertant bläsergerecht verfaßt ist, kann biedermeierliche „Gemütlichkeit“ nicht verhehlen; die bekannte *Serenade* Dvořáks demonstriert Schwerblütigkeit, die bisweilen hörbar am Klaviersatz orientiert bleibt. Diese dem jeweiligen Erfahrungs- und Umgangsbereich der Komponisten entsprechende Bläserbehandlung (Lachner fand am Münchner Hoforchester bedeutende Bläser vor) ist von den hervorragenden Musikern dieses Ensembles, die sich zu einer bestechend homogenen Gemeinschaft gefunden haben, nicht vollends bedacht worden. Vielmehr werden beide Werke virtuosisch glatt, im Klang überaus hell musiziert. Der Schallplatte jedoch, die als „Cover“ ein saloppes Gruppenbild der 12 Musiker trägt, tun diese Einwände und interpretatorischen Überlegungen keinen wesentlichen Abbruch.

Gabriele Busch-Salmen

Kammermusikalische Mixturen

Georg Philipp Telemann: *Konzert A-dur für Flöte, Violine, Violoncello und Streicher aus der Tafelmusik I/Konzert a-moll für 2 Flöten und Streicher*. Jiří Válek und František Cech (Flöte); *Ars-rediviva-Ensemble, Leitung Milan Munclinger*. Bärenreiter Musicaphon, BM 30 SL 4204, DM 12,80.

Wolfgang Amadeus Mozart: *Serenade B-dur, KV 361 (370a, „Gran Partita“), für 6 Blasinstrumente*. Bläser der Tschechischen Philharmonie, Prag. Bärenreiter Musicaphon, BM 30 SL 4115, DM 16,-.

Wolfgang Amadeus Mozart: *Kammermusik für Flöte (Flötenquartette KV 285, 285a, 285b, 298; Sonaten für Flöte und Cembalo KV 10 bis 15)*. Renée Siebert (Fl.), Rodney Friend (Vl.), Walter Trampler (Vla.), George Neikrug (Vc.), Judith Novell (Cemb.). Fono Schallplattengesellschaft, Münster, FSM 33047/8, 2 LP DM 29,60.

Flötenquartette (Haydn op. 5.2; Viotti op. 22.1 und 2; Pleyel op. 20.2). Verena Bosshart (Fl.), Hans-W. Hirzel

Early Music

Auch zum Thema alter Blasinstrumente



“The echoing corridor” (Madeau Stewart, Juli 1980)

“Musical instruments in Byzantine illuminated manuscripts”
(Joachim Braun, Juli 1980)

“Adjustment and control of double reeds”
(John F. Hanchet, Juli 1980)

“Guesswork and the gemshorn” (Andrew Parkinson, Januar 1981)
Jahresabonnement 1981 £ 15.00

Anforderung eines Probeexemplares an:
Journals Manager, Oxford University Press,
Press Road, London NW10 ODD, England.

(Vl.), Mathes Seil (Vla.), David Simpson (Vc.). Disco-Center Jecklin, Zürich, Nr. 194

Georges Onslow: *Grand Septuor B-dur op. 79 für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Kontrabaß/Quintett F-dur op. 81.3 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Stalder-Quintett, Werner Bärtschi (Klav.), Rudolf Frei (K'baß).* Disco-Center Jecklin, Zürich, Nr. 554

Telemann gibt sich zu seinem großen Geburtstag heuer vielfach die Ehre – und Gelegenheit, die Übernahme einer Einspielung von Supraphon mit zwei Konzerten (Tripel- und Doppel-) kennenzulernen, die von vorzüglicher kammermusikalischer Haltung erfüllt ist: Handwerkliche Akkuratess als Disziplin der Unterordnung unter den musikalischen Zweck, elastisch und beweglich Nuancen formend, ohne die Organismen musikalischer Gedanken zu zerstören. Munclinger hat seine Leute in der Hand: *Ars rediviva* – ob sie wirklich so war, die alte Kunst, wir wissen es nicht wirklich. Wohl kaum oder selten so perfekt.

Die mit dem schönen Scherenschnitt der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle gezielte Plattentasche enthält eine Gran Partita, die dagegen nicht befriedigt. Schon hinsichtlich der Aufnahmetechnik fallen die Tschechen hier auf durch direkte Schärfen und wenig Konzilianz in der Balance, wobei die harte Spielweise mancher Instru-

mente, häufig kurze, strenge Diktion und oft auffälliges Vibrato einzelner einer Geschlossenheit des Klanges nicht gerade entgegenkommen, wie sie andererseits die Hörner desselben Ensembles durchaus demonstrieren. Der Vergleich mit Einspielungen der Niederländer oder auch des Collegium aureum fällt da nicht sehr günstig aus.

Vox, wie oft enzyklopädisch orientiert, bietet als Gesamtaufnahme die „Kammermusik für Flöte“, d. h. die Quartette und Sonaten mit Flöte an, damit auch gleich die Möglichkeit, den Variationensatz des C-dur-Quartetts der späteren B-dur-Fassung der Bläserserenade (s. o.) gegenüberzustellen. Die Frage nach der „besseren“ Version oder musikalisch adäquateren Instrumentierung läßt sich aus unseren Beispielen nicht beantworten. In beiden Fällen bleibt die Interpretation im musikantisch munteren Drauflosplätschern stecken. Wie denn überhaupt die New Yorker in den Quartetten von Werk zu Werk einer fallenden Kurve folgen. Die eher solistisch konzertante Partie in D-dur liegt der Flötistin offensichtlich mehr, im A-dur-Quartett zeigt sich, wie schwer scheinbar Leichtes ist, und die weiteren Stücke lassen dann vieles auseinanderbrechen. Rechte Freude kommt so nicht auf, eher der Gedanke, daß gelegentliches Zusammenspiel ein Zufallsprodukt ohne die integrierende musikalische Kraft hervorbringt, die gepflegtem

Kammermusikspiel eigen ist. So bleibt nichts, was diese Einspielung besonders empfehlen könnte, zumal deren genügend andere vorliegen. Der zweite Teil enthält die Sonaten K 10–15, eigentlich nicht für Flöte und Cembalo, wie die Titelei sagt, sondern „pour le Clavecin qui peuvent se jouer avec L'accompagnement de Violon ou Flaute Traversiere et d'un Violoncelle“, wie der Londoner Erstdruck ausweist. Die neue Mozartausgabe ordnet sie folgerichtig den Klaviertrios zu. Den Flötisten ist allenthalben die Bearbeitung von Bopp lieber, weil sie ihrem Instrument mehr bietet. Sinnlos, und vom Bearbeiter gewiß nicht beabsichtigt, wird solche Version aber, wenn das Verhältnis vom Cembalo zur Flöte nur im Sinne untergeordneter Begleitung verstanden und jeder Ton der Flöte in der eingestrichenen Oktave, und sei er noch so unwichtig, unnötig forciert wird: Eher Selbstdarstellung einer tüchtigen Flötistin als Interpretation mozartischer Musik.

Anders das Ensemble Musica da Camera, beheimatet in Genf, mit seiner Aufnahme sozusagen „in eigener Sache“ und als Exempel der Gattung: Haydn–Viotti–Pleyel. Die Interpreten möchten das im anthologischen Sinne verstanden wissen und gleichzeitig zeigen, daß neben Mozart andere Komponisten sehr viel und Spielswertes zum Flötenquartett und seiner Entwicklung beigetragen haben. Als Novität wird Viottis Quartett c-moll vorgestellt. Durchweg wird sehr sauber musiziert, mit spürbarer Genauigkeit auch im Detail und deutlichem Sinn für Einordnung des Einzelnen ins Ensemble. Das technisch gut eingefangene sehr präzise Klangbild mit lediglich zeitweise geringen Balanceschwächen stützt diesen Eindruck. Mitunter auftretende Unruhen und stellenweise

Musiker und von Interpreten, die seiner Musik eine adäquate Wiedergabe zu sichern wissen. D.

Kammermusik der Jahrhundertwende

Wilhelm Berger: Trio g-moll op. 94 für Klarinette, Klavier und Violoncello / Alexander von Zemlinsky: Trio d-moll op. 3 für Klarinette, Klavier und Violoncello. Das Schubert-Weber-Trio (E. Kindermann, Klar.; G. Lösch, Vc.; S. Schubert-Weber, Klav.). FONO-Schallplatten-gesellschaft, Münster. FSM 53225 EB, DM 19,80

„Endlich!“, möchte man dem Zuhörer zurufen, hat eine Schallplattenfirma die Courage gehabt, die zwei wichtigsten unbekanntesten Klarinetten-Trios vorzulegen. Es spricht für das Schubert-Weber-Trio, sich aus der Fülle der spätromantischen Kammermusikwerke gerade diese beiden wertvollsten Werke ausgewählt zu haben. Im Gegensatz zu den meisten recht salonhaften Piecen der Brahms-Zeitgenossen unterscheiden sich die beiden Trios durch eine hohe spätromantische Ausdrucksdichte und eine manchmal eigenwüchsige Tonsprache.

Italienisches Cembalo – Selbstbausatz
Heugel – 8' + 8' + Lautenzug 188 cm, wegen
Platzmangel abzugeben. Besichtigung bei

Hans-Joachim Schröder

Vennepoth 23

4200 Oberhausen 1 · Telefon: (02 08) 87 56 21

Bergers Trio entstand wie das Klarinetten-Trio von Brahms für den Klarinetten-Virtuos und Brahms-Freund Mühlfeld. Das dreisätziges Werk hat denn auch in vielen Ansätzen Brahms zum geheimen Vorbild.

Alexander Zemlinsky wurde in den letzten Jahren zu Recht für unser Konzertleben neu gewonnen. Ebenso wie bei Berger war auch bei Zemlinsky Brahms' Musik allgegenwärtig, was sich wiederum in diesem frühen Trio stark ausdrückt.

Die Interpretation der beiden Werke liegt beim Schubert-Weber-Trio in guten Händen und rundet zusammen mit einem ausgezeichneten Einführungstext das Bild dieser empfehlenswerten Platte ab. H.D.

Arrangement und Original

Ludwig van Beethoven: Septett Es-dur, op. 20, arrangiert für neun Bläser von Jiří Družecký (1745–1819). Collegium Musicum Pragense, Leitung František Vajnar. Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 4113, DM 16,-

Vaclav Vincenc Masek: Glasharmonika- und Bläsermusik. Coll. Musicum Pragense, Leitung František Vajnar. Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 4114, DM 16,-

Es ist zur Mode geworden, Meisterwerke der Klassik und Romantik willkürlich und ohne Skrupel in Übertra-

**HAYNES-GOLDFLÖTE, 14 Kt.,
french model, E-Mechanik,
hoch G-A-Triller, günstig
zu verkaufen.
Anfragen unt. T 3/81/2 an den Verlag**

etwas trockene Nüchternheit könnten sicher noch durch mehr Gelassenheit und Mut zu espressivem Auspielen ersetzt werden, wie sie das Stalder-Quintett und seine Mitspieler demonstrieren, die auf der anderen Jecklin-Disco eine Lanze für Onslow brechen. Die sehr professionelle Routine „alter Hasen“ bekommt dem Werk des Komponisten vorzüglich. Wer kennt schon Onslow (1784–1853), einen von zeitgenössischen Kollegen geschätzten Musiker, der – so etwas wie ein französischer Romantiker (wenn es das gibt) – unter anderem spielenswerte Kammermusik hinterließ? Beide hier eingespielten Werke geben Zeugnis von einem erfindungsreichen, sensiblen, auch leidenschaftlichen

gungen auf Schallplatte einzuspielen. So existieren zur Zeit Platten, auf denen das Fagottkonzert von Mozart für Klarinette „derangiert“ wird. Schumanns Fantasiestücke op. 73 wurden für die Oboe zweckentfremdet. Ein namhafter Geiger beglückte sein Publikum jüngst mit dem Grand Duo concertant von Weber, arrangiert für Violine und Klavier. Derartige Auswüchse sind im heutigen Konzertbetrieb reine „Beutelschneiderei“ und bedauerliche Vorfälle.

Gänzlich anders geartet sind Arrangements klassischer Werke, die von Zeitgenossen zum Teil mit Zustimmung der Komponisten hergestellt wurden. Nicht zuletzt diente das Arrangement im 18. und 19. Jahrhundert der Verbreitung einer Komposition. Die Werke der Klassiker wären ohne eine solche Praxis mit Sicherheit nicht so schnell bekannt geworden. Allerdings hat schon Beethoven sich entschieden gegen Bearbeitungen seiner Werke gewehrt, die zum Teil ohne sein Wissen angefertigt wurden. Von einem seiner populärsten Werke, dem Septett op. 20, existieren mehr oder weniger gute Bearbeitungen von den verschiedensten Tonsetzern. Andererseits bearbeitete Beethoven selbst das Septett als Klaviertrio und gab dieser Fassung die Opuszahl 38.

Bärenreiter-Musicaphon stellt nun eine Version des Septetts für 9 Blasinstrumente in einer Supraphon-Einspielung vor. Das Arrangement von Jiří Družický ist in seiner Geschlossenheit als Musterbeispiel einer gelungenen Transkription anzusehen. Das Collegium Musicum Pragense musiziert das herrliche Werk tonschön, intonationssicher und geschmeidig und verleiht dem Opus durch die neuen Klangfarben einen ganz spezifischen Eigenwert. Družický war ein im Metier erfahrener Musiker und Komponist. Außer zahlreichen eigenen Kompositionen hat er zum Beispiel auch Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ arrangiert.

Auf einer zweiten LP interpretiert die Prager Bläsergruppe Partiten und Serenaden für Bläseroktett, Glasharmonika und Cembalo des Böhmen Vincenc Masek (1755–1831). Für die Qualität der Wiedergabe ist gleiches Lob wie bei Beethovens Septett zu spenden. Hinzu kommt in diesem Falle, daß sich die Gruppe für einen Komponisten mutig einsetzt, der ohne diese Veröffentlichungen dem Publikum mit Sicherheit unbekannt geblieben wäre. Dabei lobt schon die zeitgenössische Kritik Maseks Musikalität und sein kompositionstechnisches Können. Bezeichnend für die Qualität des Komponisten ist die Tatsache, daß zum Beispiel seine Serenade in Es-dur – auf dieser Platte zu hören – bis vor kurzem als ein Werk Mozarts angesehen und, wie zahlreiche Abschriften belegen, von den Zeitgenossen Maseks auch empfunden wurde.

Zwei Einspielungen also, die es verdienen, beachtet zu werden, zumal hier die beste böhmische Bläsertradition ihren Ausdruck findet. *H. D.*

Historische Holzblasinstrumente

Instrumente aus Renaissance und Barock von Hopf, Kernbach, Körber, Mollenhauer, Rössler, Wood u. a.

Ekkehart Stegmiller
Postfach 21 13, 7910 Neu-Ulm

Neueingänge

Flauto amoroso. Werke von Locatelli, Telemann und Vivaldi. K. Stangenberg (Blfl.), Mainzer Kammerorchester, Ltg. G. Kehr. Calig CAL 30444

Flauto animato. Werke von Demoivre, Graupner, Pergolesi und Vivaldi. K. Stangenberg (Blfl.), Münchener Kammerorchester, Ltg. H. Stadlmair. Calig CAL 30476

Flauto dolce. Musica da camera. Werke von J. S. Bach, de Fesch, Telemann u. a. M. Harras und M. Lüthi (Blfl.), M. Grmünder (Cemb.), R. Friedrich (Vla. da gamba), Ensemble Galliarda Basel. Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 1923

Flötenkonzerte großer Epochen. Werke von B. Romberg und W. A. Mozart. P. Martin (Fl.), Kammerorchester Hannover, Ltg. K. Mahlke. Schwann 90008

Flötensonaten des Barock. Werke von C. Ph. E. Bach, F. Benda, Blavet, Telemann. M. Munclinger (Fl.), J. Hala und F. X. Thuri (Cemb.), F. Slama (Vc.). Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 1722

Kammermusik für Bläser. Werke von Janáček, Mozart und Rossini. Residenz-Quintett, München; W. Mehls (Baßklar. und Klar.). Calig CAL 30482

Kammermusik für Bläser. Werke von Danzi und Spohr. W. Sawallisch (Klav.), Residenz-Quintett, München. Claves D 8101

Les fêtes galantes. Französische Musik für Blockflöte um 1720. C. Steinmann (Blfl., Traversfl., Flageolet), A. Boeke (Blfl.), P. Ros (Vla. da gamba), H. Smith (Theorbe), J. Sonnleitner (Cemb.). Claves D 8103

Max Reger: Serenaden für Flöte, Violine und Viola G–dur op. 141a und D–dur op. 77a. P.-L. Graf (Fl.), S. Vegh (Vl.), R. Moog (Vla.). Claves D 8104

A. Vivaldi: 6 Concerti per flauto, archi e cembalo, op. 10. F. Brüggem (Traversflöte/Blockflöte), Mitglieder des „Orchester des 18. Jh.“, Ltg. F. Brüggem. RCA SEON RL 30392

– *Concerti für Fagott und Streicher (P. 401) B–dur, für 2 Oboen und Streicher (P. 302) d–moll, für Flageolet, Oboe, Fagott und Streicher F–dur (P. 261).* J.-C. Veilhan (Flageolet), M. Henry und J.-C. Malgoire (Oboen), C. Wassmer (Fagott); La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Ltg. J.-C. Malgoire. CBS 76980

In eigener Sache

Lieber Leser, zusammen mit dieser Nummer 3 des TIBIA-Jahrgangs 1981 übersenden wir Ihnen einen Bildkalender für das Jahr 1982. Dieser Kalender mit 12 Kunstblättern ersetzt für 1982 das bisher jeder Nummer beiliegende Kunstblatt. Auch die folgenden Jahrgänge unseres Magazins werden durch einen Jahreskalender in gleichem Umfang und gleicher Ausstattung wie der vorliegende ergänzt: Der Kalender ist Bestandteil des Abonnements.

Angesichts dessen muß sich verständlicherweise der Abonnementspreis etwas erhöhen. Für 1982 kostet das Jahresabonnement – 3 TIBIA-Nummern und ein Jahreskalender – im Inland DM 26,-, im Ausland DM 29,-, jeweils zuzüglich Versandporto.

Unseren Lesern danken wir für ihr TIBIA schon über Jahre hin entgegengebrachtes Interesse, von dem wir hoffen, daß es auch künftighin anhalten möge.

Herausgeber und Verlag

Komponisten, Interpreten

Der polnische Komponist *Tadeusz Baird* ist am 2. September, erst dreiundfünfzigjährig, in Warschau verstorben. Baird gehörte zu den führenden Vertretern der neuen polnischen Musik, deren Schaffen international Anerkennung gefunden hat.

Der Komponist *Bernhard Krol* wurde mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet. Im Rahmen der Verleihungsfeier erklang erstmals öffentlich Krols neuestes Werk, *Intermezzo amabile*, op. 79, für Altsaxophon und Klavier. Eine Komposition für Bläserquintett, „Promenade Parisienne“, soll Ende Oktober in Stuttgart uraufgeführt werden.

Hans-Joachim Hespos' 1980 in Israel entstandene Komposition „Duma“ für Altflöte solo wurde im Juni 1981 in Osnabrück uraufgeführt. Interpret war *Hartmut Gerhold*, Osnabrück.

Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck (TIBIA-Porträt in Nummer 1/76) vollendet am 22. Oktober sein 80. Lebensjahr. Herausgeber und Schriftleitung gratulieren dem hervorragenden Künstler und bedeutenden Lehrer und Förderer einer ganzen Generation heute ihrerseits als Solisten, in Orchestern und als Lehrer wirkender Flötisten aufs herzlichste und übermitteln ihre besten Wünsche.

Die Essener Flötistin *Gunhild Klein* errang einen 2. Preis beim diesjährigen Deutschen Musikwettbewerb im Juni in Bonn.

Im Duo Flöte – Gitarre konzertieren *Hans-Jürgen Pincus* (NDR-Sinfonieorchester) und *Sonja Prunbauer* (Staatl. Hochschule für Musik Freiburg). Hans-Jürgen Pincus bestreitet darüber hinaus einen „Kreuzzug für Flöten“, bestehend aus einem Vortrag mit Musikbeispielen, geblasen auf neun historischen und modernen Flötenmodellen. Für interessierte Musikschulen und Konzertveranstalter hier die Adresse: H.-J. Pincus, Wiederwiete 31 d, 2000 Wedel bei Hamburg.

Veranstaltungen

Zum diesjährigen *Internationalen Klarinetten-Kongreß* hatte die „International Clarinet Society“ vom 27. bis 31. Juli in die Cité universitaire von Paris eingeladen. Das umfangreiche Programm von Diskussionen, Workshops und Konzerten wurde von kompetenten Künstlern aus aller Welt gestaltet – unter vielen anderen Walter Boeykins (Brüssel), Guy Deplus (Paris), Karl Leister (Berlin) und Hans Rudolf Stalder (Zürich).

Die *10. Jahreskonferenz der IDRS* (International Double Reed Society) fand vom 12. bis 15. August 1981 in Lubbock, Texas, statt. Gastgeber war die Musikabteilung der Texas Tech University. Neben zahlreichen Vorlesungen und Konzerten wurden ein Kompositionswettbewerb und die Finalrunden eines Interpretationswettbewerbes durchgeführt.

Ihren *4. Kongreß* veranstaltete die *Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik* (Sitz Graz) vom 24. bis 27. September 1981 in Verbindung mit den *11. Festlichen Musiktagen Uster* (Internationales Forum zeitgenössischer Blasmusik) in Uster bei Zürich. Einen kurzen Bericht über diese Veranstaltung werden wir voraussichtlich in TIBIA Nr. 1/82 bringen.

Zu Ehren der Zentenarfeier des *Case Institute of Technology* der Case Western Reserve University in Cleveland, Ohio, wurde vom 5. bis 17. Oktober 1980 eine Ausstellung zum Thema Historische Flötenentwicklung gezeigt. Zu sehen waren u. a. Exponate aus der Dayton-C. Miller-Sammlung der Kongreßbibliothek in Washington und aus der Privatsammlung von Arthur H. Benade. Anhand eines kleinen, sorgfältig gemachten Katalogs mit Fotos und mit einer Einleitung Benades („Eine kurze Geschichte der Flöte“) konnten sich die Besucher informieren. Eröffnet wurde die Ausstellung mit einem Recital des amerikanischen Flötisten George Leggiero.

Eine *Telemann-Ehrung* (zum 300. Geburtstag) veranstaltet das Centre de Musique ancienne in Genf vom 28. Oktober bis 1. November. Unter den Mitwirkenden: Kees Boeke (Blockflöte), Paul Dombrecht (Barockoboe) und Claude Wassmer (Barockfagott).

Verkaufe: Großbaßbrankett
Dulcimer
T-Krummhorn
Baßgambe (7saitig)
Cautigas-Fiedel

Schlenker, Telefon (07 11) 36 40 41

Schwerpunkthemen der *12. Tonmeistertagung des VDT* (Verband deutscher Tonmeister e.V., Berlin) vom 25. bis 28. November 1981 in München sind u. a. „Ton bei Film und Fernsehen“, „Tonbearbeitung“ und „Digitaltechnik“. Ein Roundtable-Gespräch soll künstlerisch-technische Fragen von Aufnahmen ernster Musik behandeln. Eine umfassende Fachausstellung studioteknischer Geräte begleitet das Vortragsprogramm.

Ein *Seminar über das Werk Jacob van Eycks* veranstaltet das Innsbrucker Konservatorium am 27. und 28. November. Dozent ist *Dr. Ernst Kubitschek*.

In Katowice findet vom 7. bis 10. Dezember zum drittenmal ein *Festival für Bläserkammermusik* statt. Neben polnischen Interpreten werden Kammermusikvereinigungen aus Freiburg/Br., Budapest und Prag erwartet. Im Rahmen eines wissenschaftlichen Symposiums sind Referate u. a. der Professoren Nikolaus Delius (Freiburg) und Peter Damm (Dresden) vorgesehen.

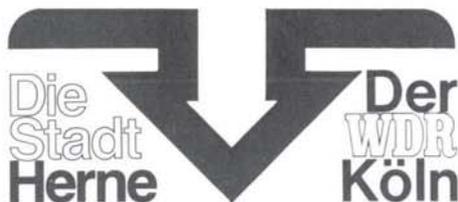
Drehleier von Reichmann

1 Jahr alt, ungespielt
günstig zu verkaufen

Telefon (05 11) 69 27 82 (18–20 Uhr)

Fortbildungs- und Ferienkurse

Zu einer *Fortbildungstagung für Instrumentallehrer* hatte der Landesverband Baden-Württemberg Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer vom 16. bis 19. Juni 1981 in die Evangelische Akademie Bad Boll eingeladen. *Prof. Gabriele Zimmermann*, Trossingen, wirkte als Fachdozentin für Querflöte mit. Zu den behandelten Themen gehörte „Literatur für den Anfangsunterricht“, „Etüden und technische Studien im Unterricht“, „Erläuterungen zum neuen Lehrplan an Musikschulen“ sowie Fragen grafischer Notation. Darüber hinaus wurde von den Teilnehmern ausgiebig musiziert – u. a. wurden Werke für 3 und mehr Flöten ausprobiert.



präsentieren
vom 3. bis 6. Dezember 1981
im Kulturzentrum
eine Musikinstrumentenausstellung
und Konzertreihe zum Thema

Das Cembalo

Es werden gezeigt und vorgeführt:
Cembali, Spinette, Virginalen,
Clavichorde, Tafelklaviere und
Hammerflügel in- und ausländischer
Werkstätten sowie auch historische
Instrumente.

Konzerte und Workshops mit
Bob van Asperen, Emer Buckley,
Richard Burnett, Jos van Immerseel,
Michel Piguet, Colin Tilney,
Bradford Tracey sowie den
Ensembles Consort of Musicke,
Les Arts Florissants und
Collegium aureum.

Information:
Kulturamt der Stadt Herne
Berliner Platz 11, 4690 Herne 1
Telefon (0 23 23) 5 95-28 39

Gesucht:

Chalumeaux (alle Größen)
und **Noten** aus Verlag C. F. Schmidt
(besonders für Baß-Klarinette)
Terje Lerstad, Vei 1814 Nr. 48^B,
N-Oslo 12, Norwegen

Im Rahmen der Festlichen Sommerwochen Bad Nenndorf (Niedersachsen) hatte der 1. Soloflötist des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover, *Peter Martin*, zu einem *Meisterkursus für Querflöte* eingeladen. Auf dem Arbeitsplan standen insbesondere Flötenwerke von Johann Sebastian Bach.

STIMU (Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringspraktik) offeriert einen *Traversflötenkursus für Fortgeschrittene* am 7. und 8. November 1981 im Institut für Musikwissenschaft in Utrecht. Dozent ist *Bart Kujken*. Interessenten wenden sich an den Veranstalter: STIMU, Drift 21, Utrecht/NL.

Musizierwochen in den Weihnachtsferien für Kinder, Jugendliche und Erwachsene veranstaltet der Internationale Arbeitskreis für Musik. In einem Faltblatt werden mehrere Chor- und Instrumentalwochen angeboten. Näheres durch den Internationalen Arbeitskreis für Musik, Heinrich-Schütz-Allee 33, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Die Musikschule Effretikon (bei Zürich) veranstaltet am 16./17. Januar 1982 ein *Wochenendseminar* unter Leitung von Prof. *Gerhard Braun*. Blockflöten-Duos vom Mittelalter bis zur Avantgarde bilden das Hauptthema des Kurses.

Verkaufe sehr gute
Barockoboen-Kopie
Buchsbaum, A = 415 Hz
sowie

Alt-Cornamuse
(Westenberg)

Angebote unter T 3/81/1 an den Verlag.

Wettbewerbe

Der internationale Wettbewerb des CSSR-Rundfunks *Concertino Praga* hat 1981 zum 15. Male stattgefunden. Er war diesmal für junge Holz- und Blechbläser ausgeschrieben, die am 1. 9. 1980 das 18. Lebensjahr noch nicht vollendet hatten. Die höchste Punktzahl errang der russische Trompeter *Ilja Skolnik* (Jg. 1963).

August Richard Hammig Flöte

geschlossene Klappen, E-Mechanik,
neu revidiert, zu verkaufen

Verena Meier, Geissmattstrasse 46
CH-6004 Luzern, Telefon (0 41) 22 24 63

Verkaufe

neuwertiges Renaissance-Blockflötenquartett
von Bernhard Junghänel.

Ellen Komorowski, Telefon (0 22 07) 35 36

Ihren *Zweiten Kompositionswettbewerb für Klarinettenquartett* hat die Musikabteilung der Universität von Maryland ausgeschrieben und für die beste Komposition einen Preis von 300 Dollar ausgesetzt. Einsendeschluß für Manuskripte ist der 1. Mai 1982. Genaue Wettbewerbsbedingungen sind erhältlich durch Dr. Norman Heim, Music Department, University of Maryland, College Park, Maryland 20247 (USA).

Gemshorn-Quartett

Bauform 81 mit aufgesetztem Windkanal aus
Birnbaumholz zu verkaufen

c''-Sopran, h'-es'''; f'-Alt, e'-as''
c''-Tenor, h-es''; f-Bass, f-as'

Preis zusammen 550.- DM
Eggebrecht · Kleintal 3 · 7800 Freiburg

Der 19. *Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ 1981/82* ist ausgeschrieben u. a. für Blockflöte (Solowertung) und für Holzblasinstrumente (Ensemblewertung, 2 bis 6 Spieler). Anmeldungen müssen den zuständigen Regionalaussschüssen bis zum 15. Dezember 1981 vorliegen. Teilnahmebedingungen, Anmeldeformulare und Literaturlisten sind erhältlich ebenfalls bei den Regionalaussschüssen oder bei der Bundesgeschäftsstelle „Jugend musiziert“, Menzinger Str. 68, 8000 München 50.

... und was sonst noch interessiert

Ein *Verzeichnis amerikanischer Musikinstrumentenhersteller* (Directory of Contemporary American Musical Instrument Makers) ist soeben in der University of Missouri Press, 200 Lewis Hall, Columbia, Missouri 65211 (USA) erschienen. Der 216 Seiten starke Band wird zum Preise von 24 Dollar pro Exemplar abgegeben. Bestellungen an obige Adresse erbeten.

Die *Universal Edition Wien* bringt im Herbst 1981 anlässlich des Haydn-Jahres 1982 eine Neuauflage der seit Jahren vergriffenen zwölfbändigen *Taschenpartiturausgabe sämtlicher Symphonien von Joseph Haydn* heraus. Fehler der Erstauflage wurden korrigiert und Änderungen

Moeck-Barock-Querflöte, Grenadill
mit Elfenbein, tiefe Stimmung, 2 Jahre
alt, zu verkaufen für DM 600,-

Dr. Th. Rieger,
Bachstraße 3, 7830 Emmendingen

gen aufgrund neuer Quellenfunde berücksichtigt. Subskriptionspreis bis 31.12.1981 DM 398,-, danach DM 450,- (Einzelpreis pro Band DM 42,-).

Die Autoren der Hauptartikel

Carla Christine Bauer, 515 East 85th Street, Apt. 10 F, New York 10028, USA: Studierte Schulmusik und Querflöte in Indiana (Abschlußexamen 1973), absolvierte dann ein Aufbaustudium bei André Jaunet und Aurèle Nicolet in Freiburg. Dasselbst seit 1975 Studium der Musikwissenschaft bei H. H. Eggebrecht und R. Dammann; Promotion 1981.

Eberhard Blum, Fasanenstraße 65, 1000 Berlin 15: Geb. 1940 in Stettin. Flötenstudium an der Musikhochschule Berlin. Nach den Examina Soloflötist und Kammermusiker in Europa und USA. Auftritte bei zahlreichen Festivals neuer Musik, Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern und Komponisten.

Klaus-Martin Heinz, Valdenairering 104, 5503 Konz-Roscheid: Geb. 1950 in Schweich bei Trier. Pädagogikstudium in Trier und Köln; 1979 Künstlerische Staatsprüfung und PMP mit Hauptfach Fagott in Würzburg, Examen für das Lehramt an Gymnasien 1980 in Mainz. Derzeit Studienrat in Trier.

Klaus Hofmann, Schlesiering 46, 3400 Göttingen: Geb. 1939 in Würzburg. Studium der Musikwissenschaft in Erlangen und Freiburg, Promotion 1968. Bis 1978 Lektor bei Hänssler, seitdem wissenschaftlicher Mitarbeiter, 1981 stellvertretender Direktor des Johann-Sebastian-Bach-Instituts in Göttingen.

Wolfram Waechter, Wettersteinstraße 40, 8500 Nürnberg: Geb. 1938 in Berlin. Pädagogikstudium in Nürnberg, Flötenstudium bei Gerhard Braun. Lehrtätigkeit seit 1964, seit 1970 Dozent für Blockflöte am Erlanger Musikinstitut. Verfasser eines Blockflöten-Studienwerkes (Heinrichshofen), gelegentlich auch als Herausgeber tätig.

Nr. 1/82 erscheint im Februar und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Rose-Marie Janzen: Die Identität von Jean-Baptiste Locillet

Albrecht Riethmüller: Über das Flöten-Duo des jungen Ferruccio Busoni

Erich Benedikt: Zur Geschichte der alpenländischen Querpfeife

Dietrich Hilkenbach: Die Boehm-Oboe – Illusion oder verpaßte Chance?

sowie ein Interview mit Frans Vester (Mirjam Nastasi)

SCHOTT

Neuerscheinungen INSTRUMENTALSCHULEN

Karl Haus/Franz Möckl

Blockflötenschule für den Einzel- und Gruppenunterricht
(Sopranblockflöte in deutscher und barocker Griffweise)
ED 6868 DM 8,-

Gunild Keetman/Minna Ronnefeld

Elementares Blockflötenspiel mit Anleitung für Zusammenspiel und Improvisation

Lehrerband ED 6801 DM 12,-, Schülerband ED 6802 DM 10,-,
Schülerarbeitsheft ED 6803 DM 7,50

Neufassung der Schule für die Böhmlöte:

Werner Richter

Schule für die Querflöte

Mit einem Anhang: Kleines Flöten-ABC · Weiterführende Studienliteratur · Griffabelle · Trillertabelle, ED 4777 DM 24,-

MUSIK FÜR BLOCKFLÖTE

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755)

Sechs Suiten op. 35 für Altblockflöte solo.

Herausgegeben von Hugo Ruf. OFB 147 (in Vorb., ca. DM 12,-)

Mr. Dieupart (Francis) (ca. 1670-1740)

Sonaten für Altblockflöte und B.c. Herausgegeben von Walter Bergmann
- Nr. 3 e-Moll, ED 11443, DM 15,50, - Nr. 4 B-Dur, ED 11444, DM 15,50,
- Nr. 5 g-Moll, ED 11445, DM 21,-

Anton Dvořák (1841-1904)

Vier Duette op. 38 für Sopran-, Altblockflöte und Klavier.

Bearbeitet und herausgegeben von Walter Bergmann. ED 11450, DM 11,50

Glogauer Liederbuch (um 1480)

Zehn vierstimmige Sätze für Blockflöten-Ensemble.

Bearbeitet von Karl Stockert. OFB 150 Partitur mit Stimmen, DM 15,-,
OFB 150-11/-12/-13 Stimmen (S.A.T.B.), einzeln je DM 3,-

16 dreistimmige Sätze für S.A.T.

OFB 151 Spielpartitur, DM 8,50

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Concerto C-Dur für Altblockflöte und obligates Cembalo.

Herausgegeben von Hugo Ruf. OFB 152 (in Vorb.)

Das original für Querflöte geschriebene Werk wird hiermit auch den Blockflötenspielern zugänglich gemacht.

Concerto d-Moll für Altblockflöte und obligates Cembalo.

Herausgegeben von Hugo Ruf. OFB 145 DM 12,-

Sechs Sonaten op. 2 für zwei Altblockflöten (1727).

Herausgegeben von Nikolaus Delius. 3 Hefte, OFB 142/43/44 je DM 10,-

Robert Valentine (um 1730)

Concerto B-Dur für Altblockflöte, zwei Violinen und B.c.

Herausgegeben von Reinhard Goebel. ANT 139 Partitur (B.c.)
und Stimmen DM 18,-



SCHOTT



SCHOTT



für Altblockflöte
und obligates Cembalo

OFB 145

SCHOTT



BLOCKFLÖTEN UND HOLZBLASINSTRUMENTE DER RENAISSANCE UND BAROCKZEIT

Krummhörner · Cornamusen · Kortholte · Dulciane · Rankette
Pommern · Zinken · Traversen · Fagotte und Oboen

1930 - 1980 pro musica

MOECK

VERLAG UND MUSIKINSTRUMENTENWERK