

TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

2/82

INHALT

Winfried Michel
Symmetrie und Inkonsequenz
in der europäischen Musik
des 18. Jahrhunderts

Gernot Stepper
Die Gebrüder
Franz und Karl Doppler

Gunther Joppig
Rohrblech. Zur Entwicklung von
Sarrusophon, Rothphon und Rohrkontrabaß

Betty Bang Mather
Versuch einer Anleitung,
Musik der Barockzeit stilgerecht
auszuzieren

Das Porträt: Heinz Holliger
(im Gespräch mit Nikolaus Delius)

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Winfried Michel: *Symmetrie und Inkonzsequenz in der europäischen Musik des 18. Jahrhunderts* (81)

Gernot Stepper: *Die Gebrüder Franz und Karl Doppler. Ein biographischer Abriss* (88)

Gunther Joppig: *Rohrblech. Zur Entwicklung von Sarrusophon, Rothphon und Rohrkontrabaß* (96)

Betty Bang Mather: *Versuch einer Anleitung, Musik der Barockzeit stilgerecht auszuführen* (104)

Das Porträt: *Heinz Holliger* (111)

Berichte (117): *Richard Lauschmann † / Zum Tode Joseph Bopps / TIBIA-Report 1982 / Musikmesse Frankfurt 1982 / Boehm oder Böhm? / J. Ch. F. Bach, der „Bückerburger Bach“ / III. Festival für Bläserkammermusik in Katowice / Ein neuer Weg im Oboenunterricht für Anfänger: die Barockoboe / Holzblasinstrumente im Museum des Conservatoire National Supérieur de Musique, Paris*

Zeitschriften / Periodica (131)

Bücher (132)

Noten (139)

Schallplatten (150)

Leserforum (157)

Nachrichten (157)

Dieser Nummer liegen Prospekte bei der Firmen Stefan Beck, Berlin, und Tonstube Chr. Bieker, Lahntal

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik
7. Jahrgang, Heft 2/1982

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

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

Ständige Mitarbeiter Inland: Ilse Hechler, Celle; Armgard Pudelko, Hannover; Eberhard Buschmann, Höchberg; Dieter Klöcker, Freiburg/Br.; Georg Meerwein, Bamberg; Karl Ventzke, Düren

Ausland: Tsuneko Arakawa, Yokohama; Edgar Hunt, London; John Mosand, Trondheim/Norwegen; Roman Escalas, Barcelona; Irmgard Knopf-Matthiesen, Kopenhagen; Ernst Kubitschek, Wien; Karl Lenski, Antwerpen; Frank Nagel, Riehen/Schweiz; Drs. Mirjam Nastasi, Vörsburg/Holland; Czeslaw Palkowski, Warschau; Giancarlo Rostirolla, Rom

Verlag und Vertrieb: Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk,
Postfach 143, D-3100 Celle

Erscheinungsweise dreimal jährlich: Februar, Juni, Oktober (mit vierfarbigem Kalender für das folgende Jahr). Redaktions-schluß jeweils am 5. des Vormonats

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland 26,- DM, im Ausland 29,- DM, zuzügl. Versandkosten

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

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 7, 50,- DM (¹/₁₆ Seite) bis 600,- DM (¹/₂ Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für besondere Placierungswünsche. Im Preis enthalten sind die üblichen Satzkosten; die Anfertigung von Lithos wird gesondert berechnet. Anzeigenschluß 10. Januar, 10. Mai, 10. September

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.

Gesamtbestellung: Th. Schäfer Druckerei GmbH, Hannover;
Titelentwurf Karl-Heinz Lingner

© 1982 by Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Celle.
Printed in Germany

Symmetrie und Inkonsequenz in der europäischen Musik des 18. Jahrhunderts

I Allgemeines, aber nicht „um den heißen Brei herum“

Unser Thema, in einer Zeitschrift für aufrechte Bläser, könnte auf manchen abschreckend wirken – es riecht nach Musikwissenschaft; vielleicht hat jemand sogar schon seine Dissertation darüber geschrieben? Es klingt so rührend praxisfern und verwendet obendrein zwei Begriffe, die in dieser Form in der fraglichen Zeitspanne gar nicht bekannt waren . . .

Nein, hier gibt's nur etwas hausgemachte Ästhetik mit ein paar praktischen Winken. Lassen Sie mich den letzten Hauch von Wissenschaftlichkeit wegblasen und mit einem Beispiel für künstlerische Inkonsequenz beginnen, das mir, seit ich es zum erstenmal gehört habe, allzeit im Gedächtnis geblieben ist und das (Thema verfehlt?) aus dem 19. Jahrhundert stammt (Beispiel 1). Man muß die Stelle ganz spielen, vom Anfang bis „danach“. Es gibt für dieses wundervolle es² überhaupt keinen Grund, weder einen klaviertechnischen noch einen „logischen“, aus dem Zusammenhang sich

zwangsläufig ergebenden. Es ist nur schön, daß ist seine Ursache. Und nachdem wir so, inkonsequent, das Wesentliche vielleicht schon im voraus gestreift haben, wollen wir zu handfesteren Sachen übergehen.

Natur und Symmetrie

Der Kopf: zwei Augen, zwei Ohren rechts und links, Nase und Mund in der Mitte. Die Glieder: rechts und links; was es nur einmal gibt, in der Mitte. Selbst das Herz, unsichtbar, ist gar nicht so weit links angesiedelt, wie man es gerne hätte, sondern eher zentral, mit Links-Trend. Und so weiter. Unser Planet scheint gerade in seinen Einzelheiten dazu geschaffen zu sein, einem ein kräftiges Symmetriebewußtsein mitzugeben. Nur die ganz großen Sachen, Erdteile, Gebirge, sind in der Regel nicht symmetrisch. Das sind alles Binsenweisheiten, und man sollte sich hüten, hieraus allzu simple ästhetische Forderungen abzuleiten. Immerhin, halten wir fest: unser Bewußtsein ist von klein auf geprägt von der Wahrneh-

The image shows a musical score for Franz Schubert's 'Moment musical As-dur'. The score is in 3/4 time and marked 'Andantino'. It consists of three systems of music. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system includes a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The third system includes a pianissimo (pp) dynamic. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout the piece.

Beispiel 1 Franz Schubert: *Moment musical As-dur*

mung des Symmetrischen, heute, im 20. Jahrhundert, nicht wesentlich anders als zur Zeit Bachs oder der alten Ägypter. Das wirkt bis hinein in unsere technischen Produkte: Schneidet man ein Automobil der Länge nach in der Mitte durch (bestimmt nicht ohne Reiz!), sind beide Hälften deckungsgleich. Nur das Steuerrad, innen, sitzt etwas links.

Natur und Inkonsequenz

Das alles ist aber nur die halbe Wahrheit oder sogar weniger. Zwei Beine sind nie exakt gleich lang, Wimpern und andere Haare wachsen auf der einen Seite oft kräftiger als auf der anderen. Früher oder später fällt ein Zahn heraus, säbeln wir uns ein Stück Finger an der Hobbykreissäge ab, erhält unser „Wagen“ eine Delle im Kotflügel. Keine Erbmasse, in der nicht schon kleine Varianten festgelegt sind, und später sorgt die Natur durch die Art, wie wir miteinander umgehen, für weitere charakteristische Details. Mit anderen Worten: Es wird dafür gesorgt, daß symmetrische Formen nicht bis ins Letzte konsequent in Erscheinung treten. Ich behaupte nicht, daß eine Absicht dahinter steht, aber so liegen die Tatsachen. Wir können ganz unbefangen formulieren: Symmetrie in größeren Linien, im Detail inkonsequent durchgeführt, ist typisch für das Lebendige.

Kunst, Symmetrie und Inkonsequenz

Der Weg der christlichen Kunst, um bei einem vertrauten Beispiel zu bleiben, führt vom Kreuz als Symbol (ohne corpus) über die frühen und mittelalterlichen Christusdarstellungen – Gestalt und Gesicht nahezu perfekt symmetrisch, die großen Augen parallel gerichtet, so daß sie dich immer ansehen – zur sakralen und schließlich auch zur profanen Porträtmalerei. Hier ist ganz deutlich die Verschiebung zugunsten des „Lebendigen“ zu bemerken; das perfekt Symmetrische kann große Schönheit ausstrahlen, aber es ist die absolute Schönheit, sie ist entpersönlicht, schafft Würde und Distanz. Seit Rembrandt jedoch läßt sich die asymmetrische Einzelheit (und der Schatten, der auf einer Gesichtshälfte liegt) nicht mehr aus der Kunst wegdenken.

Man hat in der Malerei und beim Zeichnen Versuche angestellt: Von zwei Porträts oder

Skizzen wurden jeweils die beiden linken und die beiden rechten Gesichtshälften zusammengefügt, und es ergaben sich zwei neue Gesichter. Man hat auch in der Psychologie mit entsprechenden Photomontagen gearbeitet und ist dabei zu erstaunlichen analytischen Ergebnissen gekommen.

Die Kunstgattungen des 18. Jahrhunderts haben mit einer beinahe naiven Freude Symmetrisches als Grundlage für große und kleine Formen bejaht und ausgebeutet: Spiegel und Echo, Da capo und Reprise gehörten zu den Requisiten, über deren angenehme Wirkung man miteinander im Einverständnis war. Da nun also diejenigen, denen es dank ihrer Stellung oder Erziehung vergönnt war, an der Kunst zu partizipieren, eine gemeinsame Sprache besaßen – was lag näher, als die (freiwilligen) Fesseln der Symmetrie im kleinen und mit viel Phantasie immer wieder zu lockern, ihre Elastizität (also auch ihre Haltbarkeit!) zu erproben und nachher befriedigt festzustellen, daß man die Herrscherin überlistet hatte, sich aber doch noch unter ihrem Schutz befand? So sah man es in der Natur, so ließ sich die Kunst lebendig halten, nur so konnte ein geistreicher und tatendurstiger Künstler in höfischen oder kirchlichen Diensten seiner Arbeit froh bleiben.

Der Genuß, zu sündigen und zu gehorchen

Kirche und weltliche Obrigkeit haben immer die Neigung gehabt, die Kunst zu beherrschen oder zumindest zu kanalisieren. Man kann beiden Instanzen dafür gar nicht dankbar genug sein, denn erst hierdurch hat sich der Widerspruchsgeist des Künstlers geregt, hat sich seine Phantasie entzündet. Das zähe Festhalten an überkommenen Formen gab, wie schon gesagt, den sicheren Rahmen der Allgemeinverständlichkeit; aus den offenen und versteckten Verstößen gegen die Ordnung kamen individuelle Züge zum Vorschein, die oft auf längere Sicht hin ihrerseits stilbildend wirkten. Von Schering bis Eggebrecht preisen sie immer wieder die Frömmigkeit des in landläufiger Vorstellung nie jung gewesenenen „alten“ Bach; viel wichtiger für sein Schaffen sind aber seine Reibereien mit den Behörden, soweit sie seine künstlerische Produktion betrafen. Trotz aller Rüffel mischte er „fremde Thön“ in seine Kompositionen, entbot er eine „Jungfer“ dahin, wo Frauen

nichts zu suchen hatten (in der Kirchenmusik), praeludierte er auf der Orgel erst viel zu lang und dann, nach Anpfeiff, viel zu kurz – alles in allem wird er den doppelten Genuß, sich innerhalb eines festgefügt Systems zu befinden und doch in seinem Metier frei zu schalten, nach Kräften ausgekostet haben. Wie hätte er sich amüsiert, wenn er Karl Richters brave Aufführungen seiner Da-capo-Arien gehört hätte! Damit sind wir nun schon fast beim Thema und bei den versprochenen „praktischen Winken“ – doch bitte noch ein wenig Geduld! Vorerst wollen wir eine Gleichung notieren, die das bisher Gesagte zusammenfaßt:

$$\begin{aligned} \text{Symmetrie} &= \begin{cases} \text{Gesetz} \\ \text{Sicherheit} \\ \text{Allgemeinverständlichkeit} \\ \text{Spaß am Erfüllen einer} \\ \text{„Aufgabe“} \end{cases} \\ \text{Inkonsequenz} &= \begin{cases} \text{Ungehorsam} \\ \text{Risiko} \\ \text{Individualität} \\ \text{Spaß am Sündigen} \end{cases} \end{aligned}$$

und eine zweite, die aus ihr folgt:

- a) Zu viel Symmetrie = Langeweile
- b) Zu viele Inkonsequenzen = Unverständlichkeit

Grob eingeteilt, hat es immer drei Arten von Künstlern gegeben:

- die phantasielosen, siehe (a), und
- die „genialen“ Pfuscher, siehe (b). (NB: Der „unverständene“ ist oft ein unverständlicher Künstler.)

Die dritte Art definiert sich wohl von selbst.



(a)

Beispiel 2



(b)

Abschließend ein sichtbares Beispiel für künstlerische und für geistlose Symmetrie (Beispiel 2).

Es geht hier um den Rahmen, nicht ums Bild. Beispiel 2a zeigt den originalen Rahmen aus dem 18. Jahrhundert: als Gesamterscheinung symmetrisch, im Detail frei. Beispiel 2b: eine Nachbildung in Routine-Symmetrie, sklavisch-konsequent.

II Zur Musik

Eine Äußerlichkeit

Äußerlichkeiten sind immer symptomatisch. Man kann sie gar nicht ernst genug nehmen. Drei Takte, anno 1717 gedruckt:



[Bsp. 3a]

Dieselben Takte (in transponierter Fassung) im Neudruck von 1981:



[3b]

Wo liegt der graphische Unterschied? Leicht zu sehen: Der alte Druck ordnet die Noten der zweiten Stimme so an, daß sie dem Auge gefällig über die Takte verteilt sind. Ein Paradebeispiel für Symmetriegerühl ist die punktierte Halbe am Schluß; nur zwei von fünf Noten stehen unter den ihnen entsprechenden Tönen der ersten Stimme.

Der neue Druck: Alle Noten der zweiten Stimme stehen exakt unter den Tönen der ersten,

Konsequenz der Symmetrie (eines ästhetischen Begriffes) ist der Konsequenz der Richtigkeit (im naturwissenschaftlichen Sinne) gewichen: richtig ist, was rechnerisch stimmt. Mit dieser Einstellung sind wir inzwischen schon bis auf den Mond geflogen, während die Rechenaufgabe des „Raketen-Zählens“ unseren Fachleuten in Genf recht mühsam von der Hand geht.

Die Folgen sind verheerend geworden. Wir wollen uns hier nur mit der Kunst befassen – gut, auch da sind die Folgen verheerend. Ein Orchestermusiker versicherte mir kürzlich noch: „Ich spiele wirklich nur, was gedruckt steht!“ Ein Querflötist, der seine „Künstlerische Reifepfung“ ablegte, bekam als selbständig vorzubereitendes Stück eine Telemann-Fantasie. In seiner Bärenreiter-Ausgabe befand sich folgender evidenten Druckfehler:



muß natürlich heißen:



Trotz vierzehntägiger Beschäftigung mit dem Stück (und nach einem kompletten Hochschulstudium in Westdeutschland) spielte er den Fehler mit. Und das Schlimmste: Niemand in der Kommission zuckte zusammen.

Was soll das alles? Nur das: Unser konsequentes Addieren und Multiplizieren hat den Geist herausgetrieben.

Komponierte Inkonsequenz im 18. Jahrhundert

Ausgerechnet die „strenge“ Form der Fuge kommt nicht ohne die Hilfe der Inkonsequenz aus. So werden Quintsprünge im Thema beim Einsatz in der Oberquinte zu Quartan, Quartsprünge oft zu Quinten (Beispiele 5a/b). Hier handelt es sich

natürlich weniger um beabsichtigte Inkonsequenzen (um ihres Reizes willen) als vielmehr um Konzessionen, die sich aus der Führung der Gegenstimme ergeben. Der Barockkomponist machte daraus kein Problem, wie ihm alles „Prinzipielle“ überhaupt fremd war. Man wog vielmehr Vor- und Nachteile hinsichtlich ihrer Wirkung auf den Hörer ab. Etwa so: Was am meisten auffällt, dem Hörer „ins Ohr“ geht, ist der Rhythmus. Rhythmische Veränderungen würden das Wiedererkennen eines Fugenthemas am meisten erschweren (die Vergrößerung oder Verkleinerung des Themas sind keine Veränderungen in dem Sinne, weil die Relation der Notenwerte gewahrt bleibt), geringfügige melodische Varianten sind „tragbar“. Wenn also eine schöne und logische Führung der Gegenstimme es verlangt, warum sollten wir nicht zu einem kleinen melodischen Entgegenkommen bereit sein? Das ist der Unterschied zwischen Rechnen und Fugenschreiben; Bach hat die Zahl ästhetisch verwendet, nicht rechnerisch und schon gar nicht mathematisch.

Nicht weniger bedeutsam sind all die Fälle, in denen ein Komponist durch äußere Umstände gezwungen war, vom stur Symmetrischen abzuweichen – Inkonsequenz „notgedrungen“. Und gerade hier hat sie oft ihre künstlerisch schönsten Früchte getragen. Weil sein Klavier nicht höher als bis zum f^3 ging, war Mozart häufig genötigt, bei der Reprise die entsprechende Stelle in höherer Lage so abzuwandeln, daß sie noch aufs Instrument paßte (Beispiele 6 a/b). Nachdem sich die Klaviatur im letzten Jahrhundert erweitert hat, ist es immer wieder dem einen oder anderen Einfaltspinsel in den Sinn gekommen, solche Takte „anzugleichen“ (6c).

Interessant zu bemerken, daß Mozart bei anderen Sonaten, wo keine Tonumfangsschwierigkei-



Beispiel 5a
J. S. Bach, *Die Kunst der Fuge*.
Contrapunctus 1

Beispiel 5b
G. Ph. Telemann,
Sechs Sonaten für 2 Flöten.
Sonate 1



(a)

(b)

(c)

ten auftreten, Routine-Symmetrie liefert – kein Verweis, die Stücke sind ja so gut geschrieben, daß sie von einer Variante mehr oder weniger nicht besser oder schlechter werden. Aber eben doch bemerkenswert, wie die Einschränkung von Möglichkeiten Extrakräfte der Phantasie mobilisiert. Beethovens törichtes Gerede (nachdem er einen unspielbaren Doppelgriff geschrieben hatte): „Was geht mich seine verfluchte Fiedel an, wenn der Geist zu mir kommt!“ hat Wellen von Dilettantismus und einen Primitivrespekt vor der Tätigkeit des Komponierens zur Folge gehabt.

Wieder ein kleines Resümee: Die Beschränkungen und fehlenden Möglichkeiten im 18. Jahrhundert wirkten befruchtend auf Phantasie und handwerkliches Können der Komponisten: nicht vorhandene Instrumente, nicht zur Verfügung stehende Spieler, Grenzen in Tonumfang und Dynamik, „gute“ und „schlechte“ und praktisch nicht ausführbare Tonarten (bei den Bläsern), die Wünsche launischer Fürsten, hallende Kirchen und kleine Salons – lauter Faktoren, die durch ihre Aufgabenstellung reizten und inspirierten. Unsere heutigen viel zu reichhaltigen Möglichkeiten haben die Produktivkräfte weitgehend lahmgelegt. Physikalisch formuliert: Ein Gegenstand, auf den von allen Seiten gleich starke Kräfte einwirken, bewegt

sich nicht (wobei es keine Rolle spielt, ob es sich um nach außen ziehende oder nach innen drückende Kräfte handelt):



Der Geist, der sich nach allen Richtungen entwickeln darf, entwickelt sich zumeist nach gar keiner.

Artikulation. Zwei Arten, konsequent zu sein

Im Kammermusikunterricht werde ich von Studenten immer wieder gefragt: „In meiner Flötenstimme steht in Takt soundsoviel kein Bindebogen, aber wenn die Geige dasselbe Motiv hat, sind die entsprechenden Noten gebunden – sollen wir dann beide *nicht* binden, oder soll ich einen Bogen ergänzen?“ Solche Fragen müssen von Fall zu Fall neu entschieden werden; in der Regel kann man aber sagen: Ein Bindebogen in einer Streicherstimme ist überhaupt kein Grund, die Bläserstimme auch binden zu lassen, und umgekehrt. Das als Ausgangspunkt. Gewiß, oft haben die damaligen Komponisten oder ihre Kopisten mit Artikulationsbezeichnungen einfach geschlampt; andererseits haben Bach und Telemann in ihren Reinschriften und bei Drucklegungen ihrer Werke ganz, ganz genau bezeichnet. Wer solche Autographen oder Erstdrucke oberflächlich betrachtet, kann denken: „wie inkonsequent!“ Wer genauer hinsieht, entdeckt aber gerade hier höchst konsequentes Vorgehen nach den Gesetzen instrumentengerechter Behandlung. Eine Oboe ist nun mal keine Violine und braucht nicht dieselben Sachen auf dieselbe Art auszuführen wie sie; Bach hat in Kantaten, Orchester- und Kammermusikstücken in zahllosen Fällen Bläser und Streicher unisono geführt und dabei ganz deutlich verschiedene Artikulationsbögen gesetzt, von unvernünftigen Herausgebern und Spielern später „angeglichen“. Im „Pariser Quartett“ Nr. 3 von Telemann (Beispiel 7) ist Takt 4 genauso zu spielen, wie er notiert ist; der über drei Noten gezogene Bogen der Violinstimme sorgt dafür, daß der Geiger in

Beispiel 7

Takt 5 wieder im Abstrich weitergehen kann. Den Flötisten geht das Problem nichts an. (Dieselbe Bogenziehung findet sich in Takt 33/34 nochmals.) Wir Heutigen haben durch unsere undurchdachte Konsequenz, diese falsch verstanden als Gleichmacherei, die künstlerische Konsequenz, die von der Unterscheidungsgabe lebt, verschüttet und gerade dadurch die „sprechende“ Musik des 18. Jahrhunderts um ihr Profil gebracht.

Es paßt mir gut ins Konzept, daß ebenfalls in den „Pariser Quartetten“ doch auch der Druckfehler-teufel seine Spuren hinterlassen hat (Beispiel 8). Der fehlende Bogen in der Flötenstimme im 4. Takt



Telemann: Pariser Quartett Nr. 5. Replique, T. 47 ff.

läßt sich auch mit viel Phantasie nicht als „absichtlich“ oder „originell“ erklären. Dagegen spiegeln die im Einklang geführten Trompeten und Geigen am Schluß der „Réjouissance“ in Bachs Orchester-suite Nr. 4 unmißverständlich den Willen des Komponisten, seine Einsicht in die „wahre Art“ (= in die effektivste und/oder „bequemste“ Spielmanier) der verschiedenen Instrumente (Beispiel 9).



Beispiel 9

Gerade in Artikulationsfragen werden wir uns also fleißig den Kopf zerbrechen müssen. Das Argument der „Freizügigkeit im Barock“ enthebt uns nicht des Nachdenkens, ebensowenig wie die starre Anwendung allzu schlichter Regeln („Wechselnoten werden gebunden“ – ei verflucht, dazu gibt's ebenso viele Ausnahmen!).

Im heutigen Sinne „inkonsequente“ Artikulationen lassen sich einteilen in

- beabsichtigte: instrumentengerecht variiert, zur Steigerung oder Abschwächung oder aus Spaß am mal „Andersherum“-machen;
- zufällige: Druckfehler, Schreibfehler, oder „weil's hier wirklich nicht so drauf ankommt“.

Bitte, bedienen Sie sich – aber seien Sie qualitätsbewußt!

Die Da-capo-Arie

Sie ist wohl, nein: ganz gewiß die symmetrischste Form in der Musik, und sie fleht förmlich darum, ein wenig oder auch mehr variiert zu werden. Selbst Bach, der sich bekanntlich bei seinen Zeitgenossen unbeliebt gemacht hat, weil er die meisten Verzierungen bereits selbst in Noten ausschrieb (also das Freiheitsgefühl der Spieler und Sänger einschränkte), hat in seinen Da-capo-Arien das Diminuieren bei der Wiederholung den Ausführenden überlassen. Eine solche Arie unter den Rillings, Egels und Richters sieht so aus:



unter Bach eher so: 

und in London, unter Leitung Herrn Händels, so:



Nicht zuletzt, weil wir ja so ehrfürchtig gegenüber den „Großmeistern“ sind, haben wir ihre Werke veröden lassen. Unsere Sänger können nicht mehr diminuieren, und unsere Dirigenten wollen's auch nicht. Und das Publikum? Es könnte sich gestört fühlen, wenn da etwas anders läuft, als es Jahr für Jahr vor Weihnachten und in der Karwoche mit dieser seltsamen Mischung aus Ehrerbietung und Masochismus über sich ergehen läßt.

Es gibt Arien, die extra karg komponiert sind, um der *prima Donna* / dem *primo Uomo* die Gelegenheit zu geben, ihre/seine ganze Erfindungs-gabe und Virtuosität zu entfalten. Wundervolles Beispiel: Farinellis Veränderung der Arie „Son qual Nave“ (Faksimile in: H. P. Schmitz, *Die Kunst der Verzierung*, Kassel/Basel 1965). Oder (im selben Band) eine von Friedrich dem Großen variierte Arie aus einer Oper von Hasse (Beispiel 10).

Beispiel 10

Oft genügt aber auch eine einzige Note, ein veränderter Rhythmus, ja sogar das Weglassen einer Note, um die Stimmung zu vertiefen, „das Herz zu rühren“ (Beispiel 11). Ist es zuviel verlangt vom heutigen Flötisten oder Oboisten, der eine obligate Partie in einer Kantaten-Arie bläst, beim Da capo (oder auch ruhig schon beim erstmal!) ein paar eigene Noten anzubringen? Ein Hauch von Freiheit, dem aufmerksamen Hörer bestimmt zum Vergnügen . . .

III „Um des Reimes willen“

„ . . . Und dann hab ich ja auch die Pistole.“
 „Ist es noch immer die alte, die nicht losgeht?“
 „Natürlich. Auf das Losgehn kommt es bei Pistolen auch gar nicht an. Die moralische Wirkung entscheidet dabei. Das Moralische entscheidet überhaupt.“

„Meinst du?“
 „Ja, das mein ich. Ich bin erst spät dahintergekommen, aber besser spät als garnicht. Und nun komm in die Vorderstube. Ich merke, Luise hat schon aufgetragen, und wenn mich meine Sinne nicht täuschen, übrigens bin ich auch ein bißchen eingeweiht, so ist es eine geschmorte Kalbsbrust. Erster Gang. Ißt du so was?“
 „Gewiß eß' ich so was. Kalbsbrust ist ja das allerfeinste, besonders was so dicht dran sitzt.“
 „Ganz mein Fall. Es ist doch merkwürdig, wie sich so alles forterbt. Ich meine jetzt nicht im großen, da ist es am Ende nicht so merkwürdig. Aber so im kleinen. Kalbsbrust ist doch am Ende was Kleines.“
 „Ja und nein.“
 „Das ist recht. Daran erkenn ich dich auch. Man kann nicht so ohne weiteres sagen, Kalbsbrust sei was Kleines. Und nun wollen wir anstoßen.“
 (Aus: Th. Fontane, *Meine Kinderjahre*, 1892)

Beispiel 11 Aus der Oper „Rinaldo“ von G. F. Händel. Arie der Almirena

Die Gebrüder Franz und Karl Doppler

Das Leben zweier Flötenvirtuosen des 19. Jahrhunderts. Ein biographischer Abriss.

In den letzten Jahren wurde eine ganze Reihe lange vergessener virtuoser Flötenwerke aus dem Reisegepäck der Brüder Franz und Karl Doppler veröffentlicht und auf Schallplatte eingespielt. Vor solch aktuellem Hintergrund erscheint es dem Autor auch ganz allgemein sehr interessant, einmal einen Blick auf das überaus abwechslungsreiche *Leben* dieser beiden vielseitigen Künstler zu werfen, zumal die Literatur für den diesbezüglich interessierten Leser – von dürftigen Lexikonartikeln abgesehen – ausgesprochen dünn gesät ist.

Als Franz Doppler am 16. Oktober 1821 und sein Bruder Karl am 12. September 1825 im polnischen Lemberg geboren wurden, war Polen von der politischen Landkarte verschwunden. Sein südlicher Teil, das Königreich Galizien, dessen Hauptstadt Lemberg ist, war bereits anlässlich der ersten polnischen Teilung 1772 der österreichischen Donaumonarchie angegliedert worden, und österreichische Truppen sicherten seither die neuen Gebiete. In Lemberg lag das 37. Linien-Infanterie-Regiment „Baron Mariassy“, dessen Kapellmeister Franz' und Karls Vater Joseph Doppler war. Als Sohn eines Schullehrers im österreichischen Reibers (Krems) 1785 geboren, hatte dieser nach gründlicher praktischer Ausbildung auf fast allen Streich- und Blasinstrumenten die Militärmusikerkarriere ergriffen, die er jedoch ab 1826 mit der eines Orchestermusikers zunächst am Stadttheater in Lemberg, später in Warschau vertauschte. An alle seine Wirkungsstätten begleiteten ihn seine Ehefrau Katharina geb. Roth und seine Kinder Elisabeth (1817–1899), Franz und Karl. Franz erinnert sich an seine Kindheit: „Mein Vater hatte die Wohnung in der Kaserne, in deren Höfen ich meine ersten Kinderjahre herumtummelte, und die

ungarischen Weisen, welche dort von den Soldaten ertönten (Das Regiment Mariassy hat in Kaschau seinen Werbbezirk), haben wohl den ersten musikalischen Sinn in mir gelegt; ... In frühester Jugend mag ich auch bereits meine Vorliebe für Musik kundgegeben haben, denn als mein Vater einmal zufällig bemerkte, wie ich mit zwei Holzstäbchen fast sämtliche Trommelsignale auf einer Holztafel so präzise ausführte, ließ er mir eine vollkommen mit Zügen bespannte kleine Trommel machen, wo ich – kaum 4½ Jahre alt – zeitweise im Musik-Probezimmer, wenn neue Märsche meines Vaters studiert wurden, ganz präzise und rhythmisch die kleine Trommel mitschlug.“

1828 folgte Katharina Doppler mit ihren Kindern dem Ehemann nach Warschau, wo dieser eine gutbezahlte Stellung als erster Oboist am polnischen Nationaltheater erlangt hatte. In Polen hoffte man noch immer, die russisch-preußisch-österreichische Fremdherrschaft abschütteln zu können, und subventionierte daher auch das Nationaltheater reichlich. Während der polnischen Revolution im Winter 1830/31 setzte man nun entgegen russischem Befehl Aubers Oper „Die Stumme von Portici“ auf den Spielplan. Diese Oper hatte am 25. August 1830 durch ihr aufstachelndes Sujet (Unterdrückung – Aufstand) die belgische Revolution gegen die Vereinigten Niederlande ausgelöst. Franz Doppler berichtet wieder: „Kapellmeister Kurpinski organisierte nach Pariser Art zur Verstärkung der in der Stimmenvorkommenden großen Chöre einen Knabenchor in welchen auch ich als 1^{ster} Sopranist eingereiht wurde, und in kurzer Zeit sang ich meinen Part (natürlich in polnischer Sprache) mit einer solchen Sicherheit, welche selbst die Aufmerksamkeit des Kapellmeisters Kurpinski erregte, und die Veranlassung gab, daß mein Vater mir eine Terz-Flöte machen ließ, wo ich im Monat September 1830 unter seiner Leitung den Unterricht auf diesem Instrument erhielt. Meine Ausdauer und Lust zum Lernen war derartig, daß meine Eltern mir (wie sie späterhin erwähnten) oft gewaltsam die Flöte wegnahmen, damit meine Gesundheit durch deren Überanstrengung nicht Schaden erleide. Binnen wenigen Wochen konnte ich bereits alle Dur und Moll Scalen auswendig spielen, und machte überhaupt so überraschende Fortschritte auf dem Instrument, daß ich bereits

nach 7 Monaten, am 22^{ten} April 1831, im „Teatr Rozmaitości“ (Variété-Theater in Warschau) im Zwischenakte des Kotzebue'schen Lustspiels „Zamieszanie“ Variationen für die Flöte mit Orchesterbegleitung von Relpad mit großem Erfolge vortrug.“

Es folgten noch zwei weitere Auftritte für den jungen Flötisten, bevor das polnische Musikleben in der Stadt angesichts der Revolution erstarb. Während Joseph Doppler als waffenfähiger Bürger die Stadt gegen russische Truppen mitverteidigen mußte, floh die übrige Familie nach Krakau (das damals Freistaat war). Vater Joseph konnte Warschau nur unter abenteuerlichen Umständen verlassen. Wenig mehr als seine Oboe und seinen Regenschirm besitzend eilte er mit seiner Familie nach Österreich. In der Grenzstadt Podgórze wurden alle Flüchtlinge wegen einer Choleraepidemie in Krakau unter Quarantäne (= Contumaz) gehalten.

Franz schreibt: „Doch das Glück war uns günstig, indem mein Vater in dem General Fichtel, welcher meinen Vater vom Regiment Mariassy gut kannte, und welcher nun Commandant in Podgórze war, einen wohlwollenden Gönner fand: als derselbe unsere Nothlage erfuhr, und mich in unserem Contumaz-Zimmer oft Flöte spielen hörte, arrangirte er in einem offenen Gartenpavillon der Contumaz-Anstalt ein Concert; die Piècen wurden ausschließlich von mir auf der Flöte, meine Schwester Gesang, und mein Vater Violine ausgefüllt – nach welchem Concert General Fichtel meinem Vater einen Betrag von 200 fl N.W. übersendete . . .“

Nach mehreren Konzertreisen durch Galizien übersiedelten die Dopplers 1832 erneut nach Lemberg. Joseph und Elisabeth hatten (wieder) eine Anstellung am Kgl. Städtischen Theater, während der elfjährige Franz in der Umgebung laufend konzertierte. Am 24. März 1834 gab er sein Abschiedskonzert im Lemberger Theater und „unternahm hierauf mit Vater und Schwester eine Kunstreise nach Wien, in sämtlichen auf der Route dahin liegenden Städten concertirend“. Vater und Schwester waren am Josefstädter Theater engagiert worden, wo Konradin Kreutzer erster Kapellmeister war. Elisabeth Doppler zählte damals zu den Gesangsschülern von Kreutzer. Nach verschiedenen Konzerten gab Franz sein offizielles Debut

„unter gefälliger Mitwirkung erster Kunstkräfte“ und „mit äußerst glücklichem Erfolge“ am 28. Dezember 1834 im Saal der Gesellschaft der Musikfreunde. Im darauffolgenden Frühjahr engagierte ihn Joseph Lanner „zu einigen Concertvorträgen“.

Im August 1835 nahmen die Dopplers dann ein Angebot des Bukarester Operndirektors Zimmermann an – auch dieser war wieder ein Freund des ehemaligen Militärkapellmeisters –, das den Vater als ersten Fagottisten, die Schwester Elisabeth für jugendliche Gesangspartien und für Franz die Stelle des ersten Flötisten vorsah. Dies war die erste feste Anstellung des vierzehnjährigen Franz, doch die unstete Wanderschaft sollte noch immer kein Ende haben.

Anlässlich einer der vielen Konzertreisen (über Hermannstadt, Temeschburg und Arad) kamen Vater und Sohn Doppler im Mai 1838 erstmals nach Ofen (dem rechts der Donau gelegenen Teil des späteren Budapest). Hierher an das Königliche Stadttheater war schon seit einem knappen Jahr die Schwester übergewechselt, und hier war auch (seit dem 10. Sept. 1837) Karl Doppler, der jüngere Bruder Franz', als zweiter Flötist angestellt. Er hatte – von Vater und Bruder im Flötenspiel unterrichtet – es tatsächlich geschafft, seine erste Orchesteranstellung bereits mit zwölf Jahren zu bekommen. Auch Franz und sein Vater waren kaum in der Stadt, als sie schon beide an das Orchester besagten Theaters engagiert wurden, das mit vier Mitgliedern der Familie Doppler jetzt schon fast einem Familienbetrieb glich. Am 16. Oktober 1840 rückte Karl in die erste Flötenstelle nach, die wegen einer schon im Jahr zuvor begonnenen sehr ausgedehnten Konzertreise seines Bruders nach Rußland vakant geworden war. Diese Reise wurde mittlerweile während des strengen russischen Winters zu einer Strapaze. Nachdem Franz die Strecke von Kiew bis Odessa, für welche die wegen des übermäßig hoch liegenden Schnees mit zwölf Postpferden bespannte Kutsche 6 Tage brauchte, zurückgelegt hatte, fiel er in eine 14 Tage andauernde Krankheit.

Nach Pest zurückgekehrt, trat Franz am 5. Juni 1841 als Erster Flötist in das 1838 eröffnete Ungarische Nationaltheater ein. Statt des heute üblichen Einzelprobenspiels war es damals gang und gäbe, daß der betreffende Musiker probeweise bei

ILKA
und die
Huszar-Merlung
Große Original-Oper in 3. Aufzügen
komponirt
und für das **PIANOFORTE** arrangirt
von
FRANZ DOPPLER.
Pr.M. #. 50. netto.

ILKA
a Huszar-toborzó.
Nagy eredeti Opera 3. felvonásban.
szerepek **ZONCORA** által
DOPPLER FERENCZ.
PESTEN.
Eigentum des Verlegers. Mit Vorbehalt aller Arrangements.
Verlag von **Aug. Cranz** in Hamburg
Wien, CA Spina (Wain, Cranz) Bressa, A. Cranz
Dépote

*Titelblatt des Klavierauszugs
der Oper „Ilka“ von Franz Doppler*

einer Aufführung mitwirkte. Franz Dopplers Probispiel war die Aufführung von Franz Erkel's Oper „Batori Maria“, „in welcher die 1^{te} Flöte bedeutende Schwierigkeiten zu spielen hat, und [wo ich] meine Aufgabe, ohne daß ich vorher Gelegenheit hatte meine Stimme durchzusehen, zur größten Zufriedenheit des Componisten löste.“

Für den Kapellmeister des Nationaltheaters, Erkel, war Franz Doppler kein Unbekannter gewesen: Schon am 4. Oktober 1838 hatte er erstmals eine ungarische Fantasie im Nationaltheater gespielt. Die Bekanntschaft mit Erkel entwickelte sich mit der Zeit zu einer innigen Freundschaft, die ein Leben lang andauern sollte.

„Ich fühlte mich in meiner Stellung am Nationaltheater so glücklich, daß ich den Vorsatz faßte, das Concertreisen aufzugeben, und verheiratete mich bald darauf mit Julie Leigh. . .“

„Schon im Jahre 1839 hatte ich in Ofen bei Kapellmeister Eduard Stolz, ferner bei Regenschori Adler . . . einigen Unterricht in Harmonie und Instrumentation erhalten: ich verschaffte mir nun theoretische Bücher als: Marx und Reicha, und

componirte für das National Theater eine große Anzahl von Ouvertüren, Entracte, . . . Eine große Gewandheit in der Behandlung sämtlicher Blasinstrumente mußte ich mir eigen machen, als ich . . . die Kapellmeister Stelle der Ofner Bürgergarde“ übernahm, „welche Stelle ich auch bis zu dem Jahre 1848 bekleidete, und eine Unzahl von Ouvertüren, Tonstücken und Märschen für kleine und große Harmonie arrangirte.“

Das Angebot einer Militärkapellmeisterstelle schlug Franz Doppler zugunsten einer intensiveren Arbeit am Nationaltheater aus. Erkel hatte nämlich versprochen, „Benjovsky“, die gerade entstehende erste Oper seines Freundes, aufzuführen, was dann auch am 29. September 1847 mit dem besten Personal und wohl vor allem dank des ungarischen nationalen Sujets mit großem Erfolg geschah. Dadurch bestärkt, komponierte Franz im Laufe der folgenden Jahre die Opern „Ilka“, „Wanda“, „Két huszár“ sowie Ballette und sonstige kleinere Werke für das Nationaltheater, was ihm mit der Zeit den Ruf eines „ungarischen Nationalkomponisten“ einbrachte, obwohl er von Geburt aus alles andere als ein Ungar war. Beide Brüder Doppler fühlten sich seit ihrer Übersiedlung nach Budapest durchaus als ungarische Patrioten, trugen die



*Franz (l.) und Karl Doppler
(in ungarischer Nationaltracht)*

Original im Besitz der Familie Franz Doppler, Stuttgart-Sillenbuch

Nationaltracht (vgl. Abb.) und unterzeichneten auf ungarische Art als „Doppler Ferenc“ und „Doppler Károly“, mitunter sogar in deutschen Briefen.

Karl Doppler war nach Franz' Weggang 1839 im Kgl. Stadttheater ähnlich erfolgreich wie sein Bruder im Nationaltheater: 1841 wurde seine erste größere Komposition (eine Festouvertüre im ungarischen Stil zum 50jährigen Regierungsjubiläum des ungarischen Statthalters Erzherzog Joseph) aufgeführt. Neben Sing- und Schauspielmusiken schrieb er auch das erfolgreiche Ballett „Der Hexenmeister“. Am 23. September 1845 gab er als frischgebackener 2. Kapellmeister sein Dirigenten-debut. Offenbar waren die Aufstiegsmöglichkeiten damit jedoch erschöpft, denn er verließ das Stadttheater zwei Jahre später: „... Ich hatte bald die Überzeugung, daß ich mein Ziel, Opern-Dirigent zu werden, in Pest-Ofen nicht so bald erreichen würde, und nahm daher ein Engagement als Dirigent bei einer reisenden ungarischen Opern-Gesellschaft an...“¹ In dieser Funktion dirigierte er ab Oktober 1847 an den ungarischen Provinzbühnen der Städte Arad, Temesvar, Großwardein, und „Die letzte Stadt, welche wir mit unseren Opernaufführungen heimsuchten, war Klausenburg in Siebenbürgen. Hier fand unser Spiel nach einigen Vorstellungen ein Ende und zwar durch die ereignisvolle allgemeine Volkserhebung 1848. Ich kehrte in mein elterliches Haus nach Ofen zurück, um dort die weiteren Ereignisse abzuwarten. Mein... Bruder, damals als Flöten-Solospieler am Nationaltheater in Pest angestellt, war schwer erkrankt, und so war meine Rückkehr schon deshalb sehr erwünscht, weil ich meinen Bruder im Orchester vertreten konnte...“²

Im Laufe der erwähnten Volkserhebung wurde auch Karl im Mai 1849 Soldat der ungarischen „Honvéd“-Truppen und war am Insurrektionskrieg bis zur Kapitulation von Komorn als Kapellmeister des Musikcorps der ungarischen Stabsarmee beteiligt. Er wandelte also auf den Spuren seines Vaters, nur eben auf der Seite

Ungarns, das er übrigens auch später ausdrücklich als „Vaterland“ bezeichnet hat.

Nach dem Krieg trat Karl neben seinem Bruder und Franz Erkel als zweiter Kapellmeister in das Nationaltheater ein (Oktober 1850). Auch er



Karl Doppler

Original im Besitz der Familie Franz Doppler, Stuttgart-Sillenbuch

komponierte nun ungarische Opern und hatte mit seinem „ungarischen Grenadierlager“ (UA 12. Februar 1853) sowie mit dem „Sohn der Wildnis“ (April 1854) „ungetheilten Succes“³ beim ungarischen Publikum. Namentlich die meisterhafte Instrumentation wurde allseits sehr gerühmt. Eine gemeinschaftliche Schnellproduktion anlässlich eines Besuches der Kaiserin Elisabeth von Österreich war die Oper „Erzsébet“, zu der Franz, Karl und Erkel je einen Akt beisteuerten (UA 6. Mai 1857).

„Es war im Anfang März 1852 als ich und mein Bruder Carl von unserem Freunde Jos. Czanyuga aufgefordert wurden, im Vereine mit mehreren Künstlern ein Concert im Prunk-Saale des National-Museums zur Beförderung des Fonds einer Gartenanlage im äußeren Museumshofe zu veranstalten, als mein Bruder zu diesem Zwecke ein Duo für 2 Flöten über ungarische Motive schrieb, welche Pièce bei dem am 28^{ten} März 1852 gegebenen Concert einen so großen Erfolg errang, daß unser beiderseitiges Zusammenspiel auf der Flöte die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog. Bei

¹ Württ. Generalanzeiger und Stuttgarter Fremdenblatt Nr. 293, Stuttgart, 15. Dez. 1890, S. 1

² ebda.

³ Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, Bd. 40, Heft 17, S. 185 (vom 21. April 1854)

Unterzeichnete erklärt hiermit unter dem ich
im vergangenen Jahre gegestandenem Jahre,
jüngst, auf für das nächstfolgendes Jahr (1. April
1856. bis Ende März 1857.) an das Nationaltheater
zu verbleiben, und mit folgenden Bedingungen:

a. im Laufe des Jahres eine halbe Einnahme.

b. einen zwei monatlichen Urlaub.

c. die Dirigieren und die Conduction sämtlicher
ihm gegestandener Opern, mit Bühnensend des
Singspiele, Volkstücke, etc.

Pest den 12^{ten} Jänner 1856.

Carl Doppler
Kapellmeister am
Nationaltheater.

Karl Dopplers Vertragsverlängerung
am Nationaltheater Budapest aus dem Jahre 1856

Original in der Ungarischen Nationalbibliothek »Széchenyi«, Budapest

allen hervorragenden Concerten waren wir um unsere Mitwirkung ersucht. Auf allgemein ausgesprochene Anregung unternahmen ich und mein Bruder eine Kunstreise im Monat Juni 1853 nach Prag, wo die musikalischen Berichte über unsere Leistungen eine entscheidend glückliche Reclame für unsere Weiterreise bildeten, denn als wir nach Dresden kamen, gab man uns sogleich Gelegenheit, im dortigen Hoftheater zu spielen.“

Es war die eben entstandene Ungarische Fantasie op. 35 – wie andere Flötenwerke von Franz und Karl gemeinsam komponiert –, die damals in Dresden zur Aufführung kam. Am 27. Juni 1853 spielten die beiden Brüder „auf allerhöchsten Wunsch Sr. Maj. des Königs von Preußen im Hoftheater zu Potsdam.“ Der Ruhm eilte den Künstlern voraus, was u. a. auch der renommierten „Neue Zeitschrift für Musik“ Anlaß zu folgender Annonce gab: „Die HH. Gebr. Franz und Carl Doppler, Ersterer Titular-, Letzterer functionirender Kapellmeister am ungarischen Nationaltheater in Pesth, befinden sich auf einer Reise in Deutschland, um sich mit unseren Kunstzuständen bekannt zu machen. Uns rühmt man von Pesth aus die Leistungen beider Herren als Virtuosen auf der

Flöte. ‚Beide‘, schreibt unser Correspondent, ‚sind Virtuosen, wie ich sie noch nicht gehört, und es wird gut sein, wenn man sie in Deutschland kennen lernt, weil man viel von diesen großen Talenten lernen kann. Franz Doppler ist tüchtiger Tonsetzer, und ich kann versichern, daß sein Benjowski, seine Ilka und Vanda von einem deutschen Restaurationskapellmeister nicht geschrieben werden konnten.‘ Trefflich sollen die Leistungen des Orchesters und der Chöre im Theater in Pesth unter Leitung des Hrn. Doppler sein. . .“⁴

Im selben Jahr waren die Dopplers an der Gründung der „Philharmonischen Concerte“ in Pest beteiligt. Der Pester Berichterstatter der NZfM berichtet wieder, „. . . daß die Hauptstadt Ungarns in diesem Winter endlich begonnen hat, sich eine wohl allenthalben anzuerkennende, wenn auch im Anfange noch nicht hervorragende musikalische Bedeutung zu schaffen, welche sicher nur gedeihen und wachsen kann, da diese Schöpfung von den künstlerischen Händen unserer trefflichen drei Kapellmeister und Nationalcomponisten Franz Erkel, Franz und Carl Doppler in Angriff

⁴ NZfM a.a.O. B. 39, H. 2, S. 21 (8. Juli 1853)

genommen worden ist. Namentlich scheint der Verdienst der Initiative zu der Reihe von größeren Musikaufführungen, welche unter dem Titel ‚philharmonische Concerte‘ jetzt ins Leben treten, den letztgenannten beiden Künstlern zuzuschreiben zu sein, die sich bei einer flüchtigen Reise in einen Teil Norddeutschlands vergangenen Sommer wie als Virtuosen, so als Componisten überall die ehrendste Bewunderung erworben. . .“⁵

Weitere Lorbeeren erwarben sich die beiden bei ihrer zweiten gemeinsamen Reise (Oktober bis 11. Dezember 1854), die sie u. a. in folgende Städte führte: Linz, Salzburg, Dresden, Leipzig (sie spielten das Doppelkonzert d-moll im Gewandhaus), Berlin (Neben drei öffentlichen Konzerten gab es auch ein Hofkonzert im Charlottenburger Schloß zum Geburtstag der Königin, welches der

damalige preußische Hofkapellmeister Meyerbeer leitete. Dieser war es auch, der die Dopplers am Klavier begleitete!), Weimar (Auch hier wurden sie nach einem erfolgreichen Konzert an den Hof des Großherzogs eingeladen. Ferner basiert die Freundschaft mit Franz Liszt auf einem Zusammentreffen bei dieser Gelegenheit.⁶), Jena, Hamburg, Bremen und Hannover, wo Karl seine spätere Frau kennenlernte, die Sänglerin am dortigen Theater Luise Kobler.

Die Gebrüder Doppler reisten noch etwa zehn Jahre lang zusammen und kamen dabei u. a. nach Stuttgart, Brüssel, Paris, London sowie in die östlichen Länder der Donaumonarchie und bis in die Türkei. Überall fanden sie ein begeistertes Publikum. Fétis rühmt in seiner *Biographie universelle*: „ . . . Par la perfection d'ensemble de leur jeu dans le traits le plus rapides et le plus difficiles, ainsi que par la délicatesse et le fini des nuances, ces artistes ont obtenu le plus brillant succès . . .“⁷ Und in der Londoner *Musical Union* stand am 29. April 1856 zu lesen: „ . . . and we strongly recommend amateurs of these instruments to listen to their beautiful and clever performances.“⁸

Trotz ihrer innigen Bindung an Pest und an das Nationaltheater nahmen beide Brüder später Stellungen außerhalb Ungarns an. Franz erhielt bei einem Aufenthalt in Wien vom Direktor und Kapellmeister der dortigen Hofoper Carl Eckert das Angebot, als Soloflötist und Dirigent der Ballette in die Hofoper einzutreten. Der Abschied von Pest fiel ihm zwar schwer, doch bewog den „ungarischen Nationalkomponisten“ der Wunsch, „auch in fremder Stadt eine ehrenvolle Stellung als Künstler“ zu erringen, ab 1. April 1858 die neue Stelle anzunehmen. Als zweiter Ballettdirigent war er verpflichtet, jährlich ein eigenes oder arrangiertes Ballett zu liefern, außerdem hatte Eckert ihm versprochen, eine seiner Opern zur Aufführung zu bringen. Diese Aussicht war der letzte Anstoß zu Franz Dopplers Zusage gewesen. Als jedoch Eckert Ende 1859 Wien verließ (er wurde Hofkapellmeister in Stuttgart) und an seine Direktorstelle Mateo Salvi nachrückte, dachte dieser nicht daran, das Versprechen seines Vorgängers einzulösen. Da man gleichzeitig Doppler neben seiner alten Stellung die eines Vize-Regisseurs am Pester Nationaltheater anbot, bereitete dieser seine Rückkehr nach Ungarn vor. Erst jetzt bemühte man sich in Wien



Franz Doppler (in seiner Wiener Zeit)

Original im Besitz der Familie Franz Doppler, Stuttgart-Sillenbuch

⁵ NZfM a.a.O. B. 39, H. 26, S. 280 (23. Dez. 1853)

⁶ Weithin unbekannt ist die Tatsache, daß Liszt, der viel von Franz Dopplers Instrumentationskünsten hielt, diesem die Bearbeitung von sechs seiner Ungarischen Rhapsodien (Nr. 1–6 = Nr. 14, 12, 6, 5, 2 und 9 der Klavierausgabe) für Orchester überließ, in der wir sie bis heute hören.

⁷ F. J. Fétis: *Biographie Universelle des Musiciens*, Paris 1886, Band 3, S. 46

⁸ *The Musical Union*, London, Nr. 3 (v. 29. April 1856)

um Dopplers Verbleiben und zwar, indem ihm eine „lebenslängliche“ Anstellung als Flötist in der Hofkapelle zugesichert wurde (diese existierte nämlich im Etat bis dahin noch gar nicht), sowie durch Salvis Einlenken in bezug auf die Aufführung einer Oper Dopplers. Am 27. September 1862 war dann endlich die Wiener Premiere für „Wanda“, welche ein großer Erfolg wurde. Erfolgreich waren auch von nun an stattfindende Opernaufführungen in anderen Städten, wie Graz, Preßburg, Stuttgart, Würzburg, Darmstadt, Hannover, Dresden, Riga, Lemberg etc. Dennoch stellte Franz mit der Zeit fest, daß alle „Opern in special nationärer Färbung, bei jeder Gelegenheit Anstand finden“. Den Stoff zu seiner einzigen deutschen für Wien komponierten Oper „Judith“ nahm er daher aus der Bibel. Ein nachhaltiger Erfolg war diesem Werk aber dennoch nicht beschieden.

Seit Oktober 1865 war Franz Doppler Professor für Flöte am Wiener Konservatorium. Am 1. Januar 1870 avancierte er zum „ersten und alleinigen Hofballett-Musik-Direktor“⁹, und am 15. November 1876 erhielt er den Titel „Kapellmeister des K.K. Hofopertheaters“.

Karl Doppler, seit 1862 ebenfalls in Wien an der Hofoper angestellt, konnte dort nicht festen Fuß fassen. Gern folgte er daher der Einladung Carl Eckerts, in Stuttgart zur Probe zu dirigieren, um die Position eines ersten Musikdirektors und Operndirigenten zu erlangen. Doppler bekam die Stelle ab 1. September 1865 und wurde bald darauf auch Lehrer für Komposition am Kgl. Konservatorium für Musik. Als Komponist trat er von dieser Zeit an jedoch nur noch wenig hervor, mehr als Bearbeiter und Arrangeur. U. a. widmete er sich einem Opus des Herzogs Eugen von Württemberg, der Oper „Die Geisterbraut“. Als Eckert 1867 plötzlich entlassen wurde, teilte man die Stelle des königlichen Hofkapellmeisters unter zwei Nachfolger auf, einer davon war Karl Doppler.

Beide Brüder Doppler wirkten nun an ihren neuen Arbeitsplätzen für den Rest ihres Lebens. Franz zog sich im Winter 1878/79 ein asthmatisches Leiden zu, das ihn zwang, das Flötenspiel aufzugeben. Sein Schüler Roman Kukula wurde sein Nachfolger im Orchester der Hofoper und 1882 auch am Konservatorium. Trotz ärztlich verordneter Kuraufenthalte in Bad Reichenhall und Kierling verschlechterte sich Franz' Gesundheitszustand zusehends. Nach einem Schlaganfall verbrachte er die letzten Monate seines Lebens in Baden bei Wien. Er starb am 27. Juli 1883 und wurde auf dem Wiener Zentralfriedhof beigesetzt. Die Grabrede hielt Hans Richter.

Karl konnte noch eine Vielzahl von Ehrungen entgegennehmen, bevor er wegen eines Augenleidens am 30. April 1898 pensioniert wurde. Schon wenig später, am 10. März 1900, erlag er einer Lungenentzündung, wenige Tage, nachdem seine Frau an derselben Krankheit gestorben war.

Unter den Nachkommen von Franz befinden sich keine Musiker mehr, die Kinder Karls dagegen setzen die Familientradition fort: *Carl Arpád* Doppler, geb. 1857 in Pest, studierte am Stuttgarter Konservatorium, gab später dort Klavierunterricht, war 1880–1883 Lehrer am Grand Conservatory in New York und seit 1889 Chordirektor an der Stuttgarter Hofoper. Er starb 1927 in Stuttgart. *Cornelie* Doppler wurde Gesangslehrerin am Konservatorium, ihre Zwillingschwester *Ilka* war Klavierlehrerin, und *Olga* war (wie ihr Gatte Harry Alsen) Schauspielerin am Hoftheater. Arpáds Sohn Franz Doppler war Orchestermusiker (1. Violine) am (inzwischen) Staatstheater und dessen Schwester Margarethe Klavierlehrerin in Stuttgart.

Als Hauptquelle diente neben einschlägiger Literatur vor allem der Lebenslauf von Franz Doppler im Besitz von H. Benjamin Schier jr. in Wien. Unbezeichnete Zitate stammen aus dieser Quelle. Ferner danke ich Herrn und Frau Doppler, Stuttgart, für verschiedene Auskünfte.

G. St.

Verzeichnis aller bekannten Flötenkompositionen von Franz Doppler . . .

Die mit Karl gemeinsam verfaßten Stücke sind mit „&K“ gekennzeichnet. Verlagsangabe in (): Ausgabe ist nicht mehr auf dem Markt.

Op. 10 *Airs valaques*. Fantaisie (Fl + Pf). (Schott 1858), (Cranz), Belwin 1940, Billaudot

Op. 15 *Berceuse* (Fl + Pf). (Cranz), (Spina), Southern Music Co., Billaudot, Zimmermann

⁹ Franz Dopplers Briefe an Franz Erkel (Doppler Ferenc levelei Erkelhez) hrsg. von d'Isoz Kalman, Budapest 1911, S. 26 (Brief v. 30. Dez. 1869)

- Op. 16 *Mazurka de salon* (Fl + Pf). (Cranz), (Spina), Billaudot, Zimmermann
- Op. 17 *Nocturne de salon* (Fl + Pf). Cranz 1959, Billaudot, Zimmermann
- Op. 18 *Der häusliche Krieg* oder *Die Verschworenen*. Konzertparaphrase über Motive aus Schuberts Operette (2 Fl + Pf). (Cranz), (Spina)
- Op. 19 *Nocturne* (Fl, Vl, Hr oder Vc, Pf). (Schott 1867), IMC
- Op. 20 *Chanson d'amour*. Air varié (Fl + Pf). (Schott 1866), Cundy-Bettoney, Billaudot
- Op. 21 *Das Waldvöglein*. Idylle (Fl + 4 Hr oder Harmonium oder Pf). (Schott 1865)
- Op. 24&K *Souvenir de Prague*. Duo concertant sur des motifs bohémiens (2 Fl + Orch. oder Pf). (Schott 1873), Musica Rara, Billaudot 1979
- Op. 25 *Andante et Rondo* (2 Fl + Pf). (Schott 1874), Musica Rara 1971, IMC
- Op. 26 *Fantaisie pastorale hongroise* (Fl + Orch. oder Pf). Schott 1874, Chester, Cundy-Bettoney, (Fischer - NY 1912)
- Op. 33&K *Valse di bravura* (2 Fl + Orch. oder Pf). (Schott 1875), Southern Music Co., Musica Rara 1979
- Op. 34&K *Souvenir du Rigi*. Idylle (Fl, Hr, Triangel, Pf). (Schott 1876)
- Op. 35&K *Fantaisie sur des motifs hongroises* (2 Fl + Orch. oder Pf). (Schott 1877), Musica Rara 1971, Billaudot
- Op. 36 *Duettino sur des motifs hongroises* (2 Fl oder Fl und Vl + Pf). (André), Billaudot 1977
- Op. 37 *Duettino über amerikanische Nationalmotive* (Fl, Vl, Pf). (André), Billaudot
- Op. 38&K *Fantaisie et variations sur des motifs de Rigoletto de Verdi* (2 Fl + Orch. oder Pf). (André), Zanibon, Billaudot 1978

- Op. 41 *Fantaisie über das Lied „Mutterseelenallein“* von A. Braun (Fl + Pf). (André)
- Op. 42 *Paraphrase sur des motifs de „La Sonnambula“* de Bellini (2 Fl + Pf). (André)
- Op. 43 *Fantaisie sur un motif de Beethoven* (Fl + Pf). (André)
- Ohne op. *Concert d-moll* (2 Fl + Orch.). Billaudot 1972
- *Fantasia su motivi dell'opera Casilda* (Fl + Hf, zus. mit A. Zamara). Billaudot
- *Grande Fantaisie* (Fl + Pf). Ms 1858
- *Neger-Lied* (2 Fl + Pf). Ms 1853
- *Potpourris from Favorite Operas*. Arr. für 2 Fl (6 Bände). (André)
- *Morceaux favoris*. Arr. für Fl (+ Pf ad lib.). (André)

... und Karl Doppler

- Op. 4 *Drei Solo-Variationen über ungarische Themen* (Fl + Orch.). Fragm.
- Ohne op. *Auswahl der beliebtesten Czárdás* (Fl + Pf)
- *Pasztor Hangok* (2 Fl, Gesang, Pf). Ms 1860

Schallplatten

- Konzert d-moll* (Rampal/Adorján): RCA ZL 30525
- Rigoletto-Fantaisie*, op. 38 (Rampal/Adorján): (Erato DC 03)
- Fantaisie*, op. 26 (Debost): (Seraphim S-60247)
- (Galway): RCA 26.41420
- (Rampal): RCA RL 40667
- (Becker): Mdg E 1025
- Opera 33, 35, 38, 25 (Øien/Aitken): DC BIS 128
- 26, 24, 18, 10, 36 (w. o.): DC BIS 145
- 20, 15, 16, 17, 21, 34, 42, 19 (w. o.): DC BIS 146

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

Rohrblech

Zur Entwicklung von Sarrusophon, Rothphon und Rohrkontrabaß

Eindrucksvoll ist die Vielfalt der Doppelrohrblattinstrumente, wie sie sich in Michael Praetorius' *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1619 darstellt. Bei allen verschiedenen Doppelrohrblattinstrumenten wurden homogene Instrumentenfamilien von der höchsten bis zur tiefsten Stimmelage nach einheitlichen Bauprinzipien so hergestellt, daß trotz des relativ geringen Tonumfangs keine Lücken zum Anschlußinstrument entstanden. Daß noch später im Militärbereich in Ensembles mit gleichartigen Instrumenten musiziert wurde, wissen wir von zahlreichen Abbildungen und Beschreibungen. Renate Hildebrand hat die Verwendung von Rohrblatt-Ensembles, bestehend aus zwei Schalmeyen, einem Altpommer und einem Baßdulcian, bereits ab 1664 im Brandenburgisch-Preußischen Heer nachgewiesen.¹

Aus der Vielzahl der konkurrierenden Renaissance-Doppelrohrblattinstrumente eigneten sich im Verfolg der musikalischen Entwicklung im 16. Jahrhundert mit ihrem „solistischen“ Streben nach größeren Tonumfängen nur wenige Typen, den engen, an der menschlichen Stimme orientierten Rahmen von etwa 1½ Oktaven zu sprengen. Nur die, die auch aufgrund von Anblasmechanismus und Bohrung überblasen konnten, behaupteten sich. Das waren die Vorläufer von Oboe (Pommer) und Fagott (Dulcian), bei denen schon immer das Rohrblatt direkt mit den Lippen und nicht indirekt mit Hilfe einer Windkapsel angeblasen wurde. Durch den Fortfall der Pirouette bei den Schalmeyen entfiel zwar die Stütze für die Lippen, die das Anblasen erleichterte, gewonnen wurde jedoch eine größere Modulationsfähigkeit des Tones. Die Umformung der Schalmey als Sopraninstrument der Pommernfamilie zur Oboe erfolgte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich. Zur etwa gleichen Zeit wurde der einteilige Dulcian

über verschiedene Zwischenstufen zum mehrteiligen Fagott umgestaltet. Aus dem Altpommer wird die *Taille* in F, in Frankreich auch *Haute-contre de Hautbois* und in England *Tenor Hautboy* genannt, ein Vorläufer des Englischorns. Verschiedene tiefere Bauarten der Schalmey beschreibt James Talbot in seinem Manuskript folgendermaßen: „Saxon used Much in German Army, etc. Sweeter than Hautbois. Serveral sizes & pitches.“² Eine dieser tieferen Abarten, weicher klingend als die höheren Schalmeytypen, mag ein Vorläufer der Oboe d'amore gewesen sein.

Obwohl bereits der Dulcian mit einem Tonumfang vom großen C bis zum eingestrichenen d den tiefsten Ton der klappenlosen Schalmey erreichte, blieben in der Folge kleinere und größere Ableger des normalen Fagotts im Gebrauch, wenn auch nur wenig Literatur für diese Instrumente überliefert ist. War nun die Feldmusik zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch überwiegend aus Doppelrohrblattinstrumenten der Oboen- und Fagottfamilie besetzt, so ersetzten später die Jagdhörner die Mittellageinstrumente, *Taille* und Hochquintfagott und die Klarinetten begannen, den Oboen die 1. und 2. Stimme streitig zu machen. Deutlich wird diese Entwicklung in Francoeurs *Diapason Général de tous les Instruments à Vent* aus dem Jahre 1772. Während Francoeur in dem entsprechenden Kapitel nur die normale Oboe und das normale Fagott beschreibt, führt er bei den Klarinetten acht Stimmungen in der diatonischen Folge von G bis F an.³

Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts umfaßt eine Regimentsmusik die folgende Besetzung: 2 Flöten, 1 kleine Flöte, 2 Oboen, 1–2 Klarinetten in Es oder F, 2 Klarinetten in C, 2 Fagotte, Kontrafagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Altposaunen, 1 Tenorposaune, 2 Baßposaunen, 1 Serpent, große Trommel, kleine Trommel und Becken. Hatten sich die Militärkapellen bisher zumeist darauf beschränkt, eigens für ihre Besetzung geschriebene Komposi-

¹ Vgl. Renate Hildebrand: *Das Oboensemble in der deutschen Regimentsmusik und in den Stadtpfeifereien bis 1720*. TIBIA 1/78, S. 7 ff.

² Anthony Baines: *James Talbot's Manuscript*. In: *The Galpin Society Journal* I/1948, S. 12

³ Vgl. Louis-Joseph Francoeur: *Diapason Général de tous les Instruments à Vent*. Genf: Minkoff 1972, S. 20 (= Réimpression de l'édition de Paris, 1772)



Abb. 1 Zeitgenössische Karikatur über die neuen Instrumente von Adolphe Sax (Aus „Le Charivari“, Paris 1836. Sammlung Ernst W. Buser, Binningen)

tionen zu spielen, so wurde es mehr und mehr üblich, Werke der Opern- und Konzertliteratur für Harmoniebesetzung zu bearbeiten und aufzuführen, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Insbesondere die Transkription der Streichinstrumente auf adäquate Blasinstrumente führte zum stärkeren chorischen Ausbau der Klarinettenfamilie. Mangel bestand an geeigneten Baßinstrumenten. Die Entwicklung der Klappenhörner und der Ophikleide im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zeigte die Möglichkeiten der Neubildung von bisher unbekannt Bauformen auf und regte zahlreiche Instrumentenbauer und Musiker zu entsprechenden Versuchen an.

Im Blechblasinstrumentenbau eröffnete die Erfindung und Einführung der Ventile völlig neue Möglichkeiten; insbesondere in Frankreich ist das

⁴ Hector Berlioz: *Große Instrumentationslehre*, hrsg. von Felix Weingartner. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1921, S. 102 f.

⁵ Vgl. Hans Bartenstein: *Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen*. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters. – Leipzig: Heitz 1939 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 28)

Interesse an Blas- und Militärmusik besonders groß. In Paris gab es eine Reihe bedeutender Firmen, die um die Gunst der an Zahl und Besetzung zunehmenden Blasorchester rangen. Adolphe Sax (1814–1894), seit 1842 in Paris ansässig, war mit der Konzipierung verschiedener Blasinstrumenten-Familien am erfolgreichsten.

Hector Belioz widmete bereits 1844 den Sax-Instrumenten in seinem *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration* vier Abschnitte, darunter auch einen über die Saxophone. Kastner bildete mehrere Instrumente nach dem System Sax in seinem 1848 erschienenen *Manuel Général de Musique Militaire* ab.

Am 22. April 1845 fand das berühmt gewordene Wettspiel zwischen den von Carafa und Sax geleiteten Kapellen statt, das für den weiteren Ausbau der französischen Militärkapellen so bedeutungsvoll werden sollte. Während Carafas Kapelle mit 45 Mitgliedern noch 4 Oboen, 17 Klarinetten, 4 Fagotte, 4 Ophikleiden und 4 Hörner besetzt hatte, verwendete Sax stattdessen 18 Sax-Hörner und 2 Saxophone und nur noch 7 Klarinetten. Obwohl sich Berlioz sehr für die Konzeption von Sax einsetzte, die auf eine Beseitigung der Oboen und Fagotte im Militärorchester hinauslief, widmete er doch in seiner Instrumentationslehre dem Quintfagott und Kontrafagott folgende Sätze, die hier nach der deutschen Ausgabe, herausgegeben von Felix Weingartner, zitiert werden sollen: „Das Quintfagott ist für das Fagott *in der Höhe* das, was das Englischhorn für die Oboe *in der Tiefe*. . . Sein Klang ist nicht so empfindsam, aber kräftiger als der des Englischhorns und würde in der Militärmusik von vortrefflicher Wirkung sein. Der scharfe Klang der Blasorchester würde durch eine Anzahl großer und kleiner Fagotte eine wirksame Abtönung erfahren, und es ist sehr ärgerlich und nachteilig, daß man dahin gekommen ist, diese fast ganz auszuschließen.“ Und über das Kontrafagott: „Für die großen Blasorchester ist es sehr wertvoll, indessen entschließen sich nur wenige Künstler, es zu spielen.“⁴

Berlioz' Instrumentationslehre fand unmittelbar nach ihrem Erscheinen starke Beachtung⁵, und Sax trug nach der Patentierung des Saxophons dessen Anregungen durch die Vorlage weiterer Patente Rechnung. So wurde 1851 ein neues Fagott aus

TABLATURE DES SARRUSOPHONES ALTO ET TÉNOR.

The diagram illustrates the fingering for the alto and tenor saxophones. At the top, two musical staves show the notes and fingerings for the right and left hands. Below the staves, a side view of the saxophone is shown with numbered circles (1-5) indicating the finger placement on the keys. The left hand is labeled 'MAIN GAUCHE' and the right hand is labeled 'MAIN DROITE'. The diagram shows the complex key system of the saxophone, including the keys for the fingers, the thumb, and the little finger.

Abb. 2 Griffabelle für Tenorsarrusophon von Pierre-Louis Gautrot um 1868 (Sammlung Buser)

Metall zusammen mit einer Kontrabaßklarinette aus Metall patentiert. Sax' Gegner jedoch bestritten einerseits Sax' Priorität seiner Erfindungen und versuchten andererseits, durch die Verbesserung des bisher gebräuchlichen Instrumentariums die Einführung der Sax'schen Instrumententypen zu verhindern. Eine Kette von Prozessen und Anfeindungen war die Folge.

Sarrusophone

Einer der größten Konkurrenten war Pierre-Louis Gautrot. Nicht weniger ideenreich als Sax war er bereits 1847 mit Verbesserungen an der Ophikleide hervorgetreten und hatte Umstimmvorrichtungen mittels Zylindern an Blechblasinstrumenten im Jahre 1874 patentieren lassen. 1845 übernahm er die Firma von Guichard, die dieser 1827 in Paris gegründet hatte.⁶ 1846 wird eine Firma Gautrot et Compagnie erstmalig im *Almanach du Commerce . . . de Didot-Bottin* als „fabricant d'instruments de musique, 6–8 rue du Cloître Notre Dame“⁷ erwähnt. Im gleichen Verzeichnis ist für 1850 die Firma als Gautrot aîné et compagnie eingetragen, die nun in 64 rue Saint-Louis au Marais residierte.

Nachdem bereits 1845 von der Kommission zur Reorganisation der Militärmusik beschlossen worden war, Oboe und Fagott wegen ihrer geringen Eignung in bezug auf Ton- und Klanghomogenität aus dem Militärorchester auszuschließen, präsentierte Pierre-Louis Gautrot 1856 die Sarrusophone. Heute liest man allgemein, daß Sarrus, Militärkapellmeister des 13. Linienregiments, der Erfinder gewesen sei. Die Patentschrift brevet français 28034 vom 9. 6. 1856 lautet jedoch auf Gautrot, und Sarrus wird als Berater bezeichnet: „J'ai donné le nom de Sarrusophone à ces instruments, voulant ainsi donner un témoignage public de reconnais-

sance, à mon ami Sarrus, chef de musique au 13^e de Ligne pour le concours qu'il m'a prêté dans ma nouvelle invention.“⁸

Gautrot baute – ebenfalls wie Sax von der Ophikleide ausgehend – eine Familie von zuerst fünf Größen, die sich in der Stimmung und der Griffweise an die Saxophone anlehnte, nämlich einen Sopran in B, einen Mezzosopran in Es, einen Tenor in B, einen Baß in B und einen Kontrabaß in B. Der Verlauf des Konus war zwar weiter als derjenige der Oboe und der Fagotte, erreichte jedoch nicht die Dimensionen der Saxophone. Der Tonumfang entsprach ebenfalls demjenigen der Saxophone und reichte vom notierten h bis zum f'''. Wenig später wird die Familie um ein Sopraninosarrusophon in Es, ein Baritonsarrusophon in Es und zwei Kontrabaß-Modelle in Es und C erweitert. Die Einführung der Instrumente gestaltete sich jedoch außerordentlich schwierig, da Sax gegen Gautrot wegen Verletzung seines Saxophonpatents klagte. Schon drei Tage nach der Patentierung des Sarrusophons reichte er am 12. 6. 1856 die Klage ein. Der Prozeß schleppte sich durch mehrere Instanzen, und erst am 8. 7. 1859 wurde der Vorwurf gegen Gautrot für null und nichtig erklärt. Auch das Gericht hatte erkannt, daß der Klang der Sarrusophone völlig unterschiedlich von dem der Saxophone war.

Trotz wohlwollender Erprobung wollte sich ein durchschlagender Erfolg der neuen Instrumentengruppe nicht einstellen. Vielfach wurde behauptet, Sax habe seinen Einfluß in Militärmusikerkreisen geltend gemacht. Dagegen spricht, daß er offensichtlich schon bald selbst mit den Sarrusophonen experimentierte, denn 1866 erhält er ein Patent für die Konstruktion eines Schnabelmundstückes für einfache Blätter zur Verwendung an den Sarrusophonen.⁹

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird das Sarrusophon in Instrumentenkunden erwähnt und abgebildet. Rambosson beschreibt in seiner *Histoire des Instruments de Musique* nach 1875 die Sarrusophone in vier Größen, darunter das Kontrabaßinstrument in Es, und vermerkt, daß nur letzteres für die Orchester verwendet wird. Beim Kontrafagott steht dagegen, daß es durch die Sarrusophone verdrängt wurde.¹⁰ Die Literaturbelege werden nun zahlreicher: Hugo Riemann widmet den Sarrusophonen in seinem *Handbuch*

⁶ Vgl. Constant Pierre: *Les Facteurs d'Instruments de Musique*. – Genf: Minkoff 1971, S. 363 (= Réimpression de l'édition de Paris, 1893)

⁷ Auskunft der Préfecture de Paris, Direction des Services d'Archives, an Herrn Karl Ventzke, der das Schreiben freundlicherweise zur Verfügung stellte.

⁸ P. L. Gautrot, brevet français 28034, 9. 6. 1856.

⁹ Adolphe Sax, brevet français 70895, 19. 3. 1866 (vgl. auch Fußnote 8)

¹⁰ J. Rambosson: *Histoire des Instruments de Musique*. – Paris: Maison Didot (revidierte Auflage 1897), S. 167



Foto Joppig

Abb. 3 Seltene Doppelrohrblattinstrumente aus Metall: (v. l.) Rohrkontrabaß in C; Kontrabaßbooe in B; Baßsarrusophon in B; Baßsaxorusophon in B (Modellinstrumente von Orsi, Mailand)

der Musikinstrumente, 2. Auflage von 1887, einen eigenen Paragraphen. Der Umfang nach der Tiefe bis zum kleinen b wurde offensichtlich schon vollzogen. 1884 war die Firma Gautrot in einer größeren Firma, Couesnon, aufgegangen, die auch die Firmen Triébert und Bernadel übernommen hatte. Die neue Firma unternahm große Anstrengungen, um das Instrument bekannt zu machen. Es wurde auf den Weltausstellungen in Paris (1878) und Antwerpen (1885) vorgestellt. Besonders enthusiastisch äußert sich Widor in einem Supplement zu Berlioz' Instrumentationslehre mit dem Titel *Die Technik des modernen Orchesters*, aus dessen deutscher Auflage von 1904 nachstehend zitiert werden soll: „Das Kontrafagott hat einen Rivalen, und zwar einen in großem Vorteil befindlichen, wie ohne Zaudern gesagt sei, sowohl hinsichtlich des Ansprechens der Töne als bezüglich ihrer Stärke: das Sarrusophon. . . Man tadelt wohl hier und da das Sarrusophon wegen seines etwas nieselnden Klanges und wegen seiner eigenartigen Schwingungsweise, da es unter den Lippen zittert wie schnell aufeinander folgende Stöße; . . . Der Vorwurf ist sehr ungerecht. Unter den

Händen eines an die Zunge des Fagotts gewöhnten Spielers verschwinden diese Fehler zum großen Teil. Das Instrument zeigt dann einen vibrierenden und vollen Ton und erweist sich als ein ausgezeichneter Bläserbaß, der ohne Zögern in die tiefsten Tiefen des Orchesters hinabsteigt, eine Oktave tiefer als das gewöhnliche Fagott.“¹¹

Nachdem sich Charles Gounod (1818–1893) schon frühzeitig positiv besonders über die tiefen Sarrusophone geäußert hatte, autorisierte Camille Saint-Saëns ausdrücklich die Kontrafagottpartie in „*Les Noces de Prométhée*“ aus dem Jahre 1867 für das Kontrabaßsarrusophon. Saint-Saëns schaffte auch ein eigenes Instrument für die Aufführung seiner Werke an. Fortan erscheint das Kontrabaßsarrusophon in zahlreichen Partituren von Debussy, Dukas, Jules Massenet, Vidal und Florent Schmitt, aber auch in Partituren englischer Komponisten. Für den deutschen Sprachraum fehlen jedoch die Belege, da hier das Kontrafagott nach wie vor im Gebrauch war. Besonders die deutschen Instrumentenbauer sind bemüht, die Sarrusophone zu diskriminieren. Wilhelm Heckels Ausspruch vom „harten, sonoren Ton“¹² der Sarrusophone ist fortan oft und ungeprüft nachgeschrieben worden. So schreibt der Blechblasinstrumentenmacher Camillo Moritz: „Sarrusophone, die nur noch selten, in Deutschland wohl überhaupt nicht, in Gebrauch sind, kann man als aus Messing gebaute Fagotte bzw. Kontrafagotte betrachten, die jedoch schnarrender und wenig edel klingen.“¹³

Dennoch befassen sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts außer Couesnon-Gautrot noch andere Firmen mit dem Sarrusophonbau. Durch die Archivierungsarbeit von William McBride im Instrumentenmuseum der Firma Buffet-Crampon sind wir gut über die Produktionszahlen unterrichtet. Von 1919–1925 wurden 49 Buffet-Sarrusophone hergestellt, darunter 1 Sopranino, 6 Sopran, 4 Alt, 4 Tenor, 3 Bariton, 7 Baß, 22 Kontrabaß

¹¹ Ch(arles)-M(arie) Widor: *Die Technik des modernen Orchesters*. Ein Supplement zu Berlioz' Instrumentationslehre. Aus dem Französischen übersetzt von Hugo Riemann. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904, S. 56

¹² Wilhelm Heckel: *Der Fagott*. Wiesbaden: Selbstverlag 1899, S. 14

¹³ Camillo Moritz: *Die Orchester-Instrumente in akustischer und technischer Betrachtung*. Berlin: Parhysius-Verlag 1942, S. 77

in Es und 2 in B, aber keines in C. Dann scheint jedoch bei Buffet, wie bei Couesnon auch, der Bau von Sarrusophonen aufgegeben worden zu sein.

In den USA begann 1923 die Firma Conn mit dem Bau von Kontrabaßsarrusophonen in Es für die Militärkapellen. Ihre Instrumente stellen exakte Kopien des Buffet-Modells dar, sind aber nach modernen Bauprinzipien mit herausgezogenen statt aufgelöteten Tonlöchern versehen. Eine Reihe von Instrumenten dieses Typs läßt sich nachweisen.

Rothphone und Saxorusophone

Eine Umkonstruktion der Sarrusophone nahm Ferdinando Roth (1815–1898) in Mailand vor. Roth wurde wie Heckel und Embach, die auch später fernab ihrer Heimat berühmt wurden, in Adorf im Vogtland geboren und gründete bereits 1838 seine Blasinstrumentenfirma. Wohl noch kurz vor seinem Tode konzipierte er ein Quintett von Rothphonen mit den Stimmungen Sopran in B,

Alt in Es, Tenor in B, Bariton in Es und Baß in B. Roth wählte die Bauform der Saxophone und übernahm auch die verbesserte Applikatur dieser Instrumente. Die nun entstandenen Bauformen lassen die Unterschiede der Bohrungen im Verhältnis zu den Saxophonen augenfällig zutage treten. Roth selbst konnte seine Erfindung kaum noch auswerten; die wenigen bekannten Instrumente tragen die Marke von Bottali mit einem Hinweis auf Roth. Um 1910 wurden die Firmenbestände von Bottali von Orsi übernommen. Zwischen den beiden Firmen bestanden ohnehin schon enge Geschäftsbeziehungen, wie aus einer Bürgschaft Orsis für Bottali ersichtlich ist. Damit gelangten auch die Modellinstrumente von Bottali in den Bestand von Orsi, wo sie sich noch heute befinden.

Die Hinweise auf die Rothphone sind spärlich. Giuseppe Prestini erwähnt sie in einer Fußnote in seinen *Notizie intorno alla storia degli strumenti a fiato in legno*¹⁴ aus dem Jahre 1925. Danach wurden sie auf dem Internationalen Kongreß für Musik

Foto Koopmann, Hamburg



Abb. 4 Rothphonquartett von Bottali und Orsi, Mailand um 1900 (Sammlung Joppig)

1911 vorgeführt. Das Tenormodell wurde für die Heckelphonpartie in der Oper „Salome“ von Richard Strauss vorgeschlagen und abgebildet. Im Horniman Museum, London, befindet sich ein „Saxorusophon“, das nach Katalogangabe für ein experimentelles Unikat gehalten wird. Mit Hilfe des Generalkataloges der Firma Orsi aus dem Jahre 1937 konnte nun festgestellt werden, daß hier wirklich eine Umbenennung der Rothphone in Saxorusophone stattgefunden hatte. Gleichwohl behielt die Firma die eigentlichen Sarrusophone in der Bauform der Ophikleiden im Programm und baut wohl als einzige Firma auf Bestellung noch heute Sarrusophone. In dem kleinen Instrumentenmuseum von Quarna Sotto befindet sich ein Altsaxorusophon mit einem Hinweis, diese Instrumente seien für eine Banda in New York 1920 hergestellt worden. Außer dem Rothphon-Quartett in der Sammlung des Verfassers konnte nur ein weiterer Rothphon-Satz in Dallas/Texas und je ein Altinstrument in der H. C. Peterson- und Boosey & Hawkes-Collection nachgewiesen werden.

Rohrbaß und Rohrkontrabaß, Kontrabaßoboe und Metall-Kontrafagott

Einem Eintrag in Langwills Index zufolge wurde die Einführung der Rothphone folgendermaßen motiviert: „Rothfoni (Brevetto Bottali), Nuova Serie di strumenti ad ancia doppia, a complemento del contrabasso ad ancia.“¹⁵ In der Tat fehlt ein Kontrabaßrothphon, das die Größe eines Kontrabaßsarrusophons haben müßte. Dennoch stellt der Rohrkontrabaß eine völlig andere Konstruktion dar. Das System besteht aus geschlossenen Klappen wie bei der Ophikleide. Nur die oberste Klappe ist im Ruhezustand geöffnet. Bezüglich der Konstruktionsmerkmale des Rohrkontrabasses sei auf den Aufsatz von Jürgen Eppelsheim in *Alta Musica*, Band 1, verwiesen. Ergänzend hierzu war es möglich, verschiedene Erlasse des italienischen Kriegsministeriums einzusehen, aus denen hervorging, daß die Einführung des Rohrkontrabasses in die Militärmusik 1901 erfolgt sein muß. Der Erlaß 216 vom 16. September 1901 regelt die Besetzung der Infanteriemusik. In der Besetzungsliste ist ein „contrabasso ad ancia“ aufgeführt. In den Ausschreibungslisten ist unter Lot 9 der „contrabasso ad ancia“ ausgeschrieben. In der folgenden



Foto Koopmann, Hamburg

Abb. 5 Kontrafagotte nach System „Stritter“ von Heckel um 1880 (links) und aus Metall von Buffet-Crampon um 1900 (Sammlung Joppig)

Beschreibung sind 17 Klappen, die Konstruktion des Korpus und das Gewicht mit 5,2 kg vorgeschrieben. Neben einem Reed Contrabass bewahrt das Horniman Museum einen Reed Bass von Rancilio & Co., Mailand, auf, der nach der Katalogbeschreibung ein „Keyboard System of closed Keys“ besitzt und damit Konstruktionsmerkmale mit dem Reed Contrabass oder „contrabasso ad ancia“ aufweist.

¹⁴ Freundlicher Hinweis von William Waterhouse, London

¹⁵ Lyndesay G. Langwill: *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*. – Fourth Edition, Revised, Enlarged and Illustrated. Edinburgh: Selbstverlag 1974, S. 151

Mit der Konstruktion von Sarrusophonen, Rothphonen und Rohrbässen bzw. Rohrkontrabässen waren die Entwicklungsmöglichkeiten keineswegs erschöpft. Neben den schon erwähnten Metallfagotten von Sax und den Metallkontrafagotten, die Eppelsheim beschrieben hat, ist noch das Metallkontrafagott von Buffet zu nennen, das 1900 der „Jury de l'exposition universelle de Paris“ zusammen mit einem Kontrabaßsaxophon in Es vorgestellt wurde. Verschiedentlich werden in der Literatur auch Kontrabaßoboen erwähnt, die demnach in der Unteroktave des Englischorns oder des Heckelphons stehen müßten. Richard Strauss berichtet von einem solchen Instrument ebenso wie Curt Sachs oder auch Heinrich Seifers, ohne daß es bisher gelungen wäre, eine solche Oboe abzubilden. In der Sammlung Orsi konnte nun ein Instrument aufgenommen werden, das bei einer Rohrlänge von 290 cm die Voraussetzung einer solchen Oboe, was den Tonumfang betrifft, erfüllt. Es ist enger gebaut als ein etwa in der gleichen Lage sich befindendes Baßsarrusophon.

Angesichts der vielfältigen Aktivitäten der Instrumentenbauer stellt sich die Frage, warum es keine Überlebenschance für das eine oder andere Sarrusophonmodell gegeben hat. Vom Rohrkontrabaß abgesehen, der noch heute in den großen italienischen Militärorchestern gespielt wird, kommen Sarrusophone nur noch gelegentlich zum Einsatz. Selbst Orchesterstimmen, die aus dem Klangeindruck des Sarrusophons so instrumentiert

wurden wie die Solostelle im „Zauberlehrling“ von Paul Dukas (1865–1935), werden heute auf dem Kontrafagott gespielt. Heinz Becker meint: „Das Sarrusophon ist ein interessanter Beleg für die Hypothese, daß die geschichtliche Lebenskurve eines Instruments durch seine klangliche Qualität und nicht durch seine technische Perfektion bestimmt wird.“¹⁶ Anthony Baines zitiert Franko Goldman, der die Ursache des Scheiterns im zu geringen Tonumfang sieht, während Wally Horwood den Militärkapellmeister George Miller zitiert, der ausführt: „Their tone is altogether too nasal for Western ears, though probably far-Eastern countries . . . would admire them.“¹⁷ Langwill schließlich zitiert den Fagottisten und Instrumentenkundler Constant Pierre (1855–1918): „A composer does not write for an instrument which is not played and a player is not interested in practising upon an instrument which is not required.“¹⁸

Die persönlichen Erfahrungen, die der Verfasser mit seinen Sarrusophonen gemacht hat, zeigen jedoch, daß der näselnde Klang nur durch zu leichte Rohre bewirkt wird und daß sich, im Gegenteil, mit entsprechenden Rohren ein ausgesprochen schöner Klang erzielen läßt. Für Oboisten und Fagottisten gleichermaßen ungewohnt ist allerdings das Boehmsystem. Hinzu kommt, daß bei dem Kontrabaßmodell je nach Höhenlage drei verschiedene Oktavklappen betätigt werden müssen. Sarrusophone sind inzwischen begehrte Sammlungsinstrumente, aber auch Musiker beschäftigen sich vereinzelt mit diesem Instrument¹⁹. So der Kontrafagottist Werner Schulze in Wien, der mit verschiedenen Doppelrohrblatt-Instrumenten und deren Kombination experimentiert, auch in eigenen Kompositionen. Auch auf Schallplatteneinspielungen ist das Instrument zu hören.²⁰ Eine Schallplattenkassette von Sidney Bechet (1897–1957) enthält einen Titel „Mandy make up your mind“. In diesem Titel bläst Sidney Bechet einen Chorus auf einem Kontrabaßsarrusophon. Die Aufnahme stammt aus dem Jahre 1924. Jüngst ist außerdem eine Schallplatte mit Werken von Hans-Joachim Hespos im Selbstverlag Manfred Reichert²¹ erschienen, in der er Sopran- und Kontrabaßsarrusophon in der Komposition „go“ verwendet.

¹⁶ Die *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. – Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1963, Band 11, Spalte 1412

¹⁷ Wally Horwood: *Adolphe Sax 1814–1894. His Life and Legacy*. – Bramley: Bramley Books 1980, S. 111

¹⁸ Lyndesay G. Langwill: *The Bassoon and Contrabassoon*. – London: Ernst Benn ²1971, S. 132

¹⁹ Vergl. Gunther Joppig: *Oboe & Fagott*. – Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag 1981, S. 108

²⁰ Die Partitur der Variationen über „Anne Lawrie“ von Gordon Jacob für das 1. Hoffnung-Music-Festival ist für Drehleier, 2 Piccoli, Heckelphon, 2 Kontrabaßklarinetten, Kontrabaßsarrusophon, 2 Kontrafagotte, Serpent, Kontraserpent und Monstertuba geschrieben.

²¹ ensemble musikproduktion, Knopfstraße 25, 7560 Gaggenau 14, Bestell- Nr. 81001/2

Versuch einer Anleitung, Musik der Barockzeit stilgerecht auszuführen

Studenten und andere Leute sagen mir oft: „Ich möchte, wenn ich Musik der Barockzeit spiele, gern eigene Auszierungen verwenden. Aber wie fange ich das an? Welche Stücke soll ich an welchen Stellen verzieren und welche nicht? Wie kann ich wissen, welche Verzierungen für eine bestimmte Stelle geeignet sind? Wo lassen sich authentische Beispiele finden, die ich als Modelle benutzen kann? Welches sind die gebräuchlichsten Verzierungen? Welcher Weg, die Verzierungskunst zu üben, ist für die Entwicklung meiner Geschicklichkeit der beste?“ Im folgenden will ich versuchen, diese und damit zusammenhängende Fragen zu beantworten.

„Wesentliche Manieren“

Es gibt zwei Gruppen barocker Verzierungen, die sich mehr oder weniger voneinander unterscheiden. Die gebräuchlichste umfaßt „unveränderliche“ oder „festliegende“ Ornamente, die sogenannten „wesentlichen Manieren“ wie Triller, Vorschläge, Doppelschläge, Schleifer und Morde. „Wesentliche Manieren“ sind entweder durch Zeichen oder in kleinen Noten ausgedrückt. Sie bilden keinen selbständigen Taktteil. Komponisten, die zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten und für verschiedene Instrumente schrieben, verwendeten oft auch unterschiedliche Zeichen für die gleichen Ornamente.

(1) Notationsbeispiele für einige „wesentliche Manieren“

Triller	Vorschlag	
Doppelschlag	Schleifer	Pralltriller (Mordent)

Eine jede solche Verzierung wird aus wenigen Tönen gebildet, die in charakteristischer Weise aufeinanderfolgen. Man unterscheidet hierbei Haupt- und Nebennoten. Nebennoten liegen gewöhnlich eine Stufe über oder unter der Hauptnote. Allerdings können als Vorschlagsnoten gelegentlich auch Terz, Sexte oder Oktave dienen, und einige Vorschläge bestehen aus zwei Noten, wie z. B. der Schleifer.

(2) Gebräuchliche Formen „wesentlicher Manieren“

Triller	Vorschläge	Doppelschlag	Schleifer	Pralltriller (Mordent)

„Willkürliche Veränderungen“

Die andere Gruppe umfaßt die „improvisierten“ oder „freien“ Verzierungen, sogenannte willkürliche Veränderungen – so bezeichnet wegen der Möglichkeit, Töne und melodische Floskeln fantasievoll auszuwählen und zu improvisieren. „Willkürliche Veränderungen“ werden in großen (und gelegentlich auch in kleinen) Noten ausgeschrieben. Sie nehmen stets Takteile ein, wenn auch manchmal nicht ganz exakt, wie etwa die kleinen Noten in Beispiel 3 f (aus der Suite in G-dur von Boismortier; sie hätten als Vierundsechzigstelnoten notiert werden müssen). Einige „wesentliche Manieren“ wie Vor- und Doppelschlag werden oft in großen Noten mit normalen Werten notiert, also wie „freie“ Verzierungen.

Für die Ausführung „willkürlicher Veränderungen“ gibt es eine große Anzahl möglicher melodischer Figuren. Sie umspielen manchmal eine Hauptnote, viel öfter aber füllen sie den Raum zwischen zweien. In den in Beispiel 3 gezeigten Mustern sind die vom Verfasser eingeklammerten Noten Nebennoten.

(3)

In „willkürlichen Veränderungen“ gelten als Nebennoten (a) repetierte Töne, (b) Nachbartöne, (c) Wechseltöne, (d) ausgeschriebene Vorschläge, (e) Vorausnahmen, (f) Nachschläge, (g) Akkordtöne und (h) Durchgangstöne. Sie erscheinen in unterschiedlichem Rhythmus (4).

(4) Nebennoten in „willkürlichen Veränderungen“

The exercise shows a sequence of musical examples in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).
 - A starting staff labeled 'Hauptnote' shows a single quarter note G4.
 - (a) shows a quarter note G4 followed by a dotted quarter note G4.
 - (b) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4.
 - (c) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) following.
 - (d) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) following.
 - (e) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4.
 - (f) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4.
 - (g) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) following.
 - A second starting staff labeled 'Zwei Hauptnoten' shows two quarter notes G4 and A4.
 - (h) shows two quarter notes G4 and A4, followed by a quarter note G4, then a quarter note A4.

Weitere einfache „willkürliche Veränderungen“ erhält man durch Repetition einer der oben angeführten [Bsp. 5, (a) bis (c)] oder durch Kombination zweier solcher [Bsp. 5 (d) bis (g)].

(5) Weitere einfache „willkürliche Veränderungen“

The exercise shows seven musical examples in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).
 - (a) shows a quarter note G4 followed by a dotted quarter note G4.
 - (b) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4.
 - (c) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) following.
 - (d) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) following.
 - (e) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4.
 - (f) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4.
 - (g) shows a quarter note G4 followed by an eighth note A4, then a quarter note G4, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) following.

(a) Skalenfragment: Durchgangstöne zwischen Akkord- oder Haupttönen; (b) Arpeggio: 3 oder mehr Akkordtöne; (c) Sekundfolge: Vorausnahmen und/oder Vorschläge; (d) Tonwiederholung und Nachbartöne; (e) Tonwiederholung und Durchgangstöne; (f) Akkordsprung und Nachbaron; (g) Ausnotierter Doppelschlag: Vorschlag und Nachbaron

Komplexere „willkürliche Veränderungen“ werden durch Kombination einfacher Verzierungen gebildet.

Wie übt man die gebräuchlichsten Verzierungen?

Wer sein Vokabular der Verzierungskunst erweitern will, sollte die gebräuchlichsten „wesentlichen Manieren“ und „willkürlichen Veränderungen“ üben, bis jede Floskel sich im Ohr, in den Fingern und im Gedächtnis festgesetzt hat. Man spiele zunächst immer wieder jede der in Beispiel 2 erwähnten „wesentlichen Manieren“ auf jeder Stufe der Tonleiter und übe sie täglich in einer anderen Tonart, bis man ganz vertraut ist mit dem, was in der Barockzeit für das jeweilige Instrument üblich war.

Zweitens spiele man mehrere Male nacheinander jede der üblichen „willkürlichen Veränderungen“ (Beispiel 4 und 5) auf jeder Stufe der Tonleiter in allen in Frage kommenden Tonarten nach den verschiedenen rhythmischen und Artikulationsmodellen, wie sie in der notierten Musik jener Zeit zu finden sind. (Dissonante Töne sollten im allgemeinen gebunden zu einer der nächstliegenden Konsonanzen hingeführt werden, vor allem in langsamen Sätzen.)

Auswahl geeigneter Verzierungen

Komponisten des 18. Jahrhunderts schrieben des öfteren Verzierungen (a) unmittelbar in ihre Kompositionen, (b) in die spätere Überarbeitung eines Werkes oder (c) zu Unterrichtszwecken. Authentische Verzierungspraxis erlernt man am besten, indem man ausgezierte Musik spielt. Man wird dort „wesentliche Manieren“ oder „willkürliche Veränderungen“ finden oder beide zusammen. Man identifiziere beim Spielen die Hauptnoten der Melodie sowie „wesentliche“ und „willkürliche“ Ornamente und beachte, wo und wie sie angewendet werden und welchen Einfluß sie auf Charakter und Gefühlsausdruck der Musik ausüben. Verzierungen können unter verschiedenen Umständen auftreten:

1. *Figurenwerk in schnellen Sätzen.* Blavets Verzierungen wurden seinerzeit außerordentlich bewundert. Man achte im Beispiel (6) auf die Quintsprünge und auf den Triller in Takt 5, auf die absteigenden Sekunden (Vorausnahmen) in den Takten 6 und 7, auf den Meloditriller und die gebrochenen Akkorde mit Nebennote im Baß von Takt 8, auf das Tonleiterfragment in

Blavets Notierung

Melodisches Gerüst

Bass

7 6 5

6 7

(6) Blavet: Sonate d-moll, op. II/2. 5. Satz, T. 5–10

Takt 9 (womit derselbe Quintsprung ausgeziert wird, wie er in Takt 5 schon zu finden ist) und auf die Auszierung von Takt 10 durch eine Figur mit dem Grundton von g-moll und dessen Nebennote.

2. *Ausnotierte Verzierungen in langsamen Sätzen.* Die als Lehrstücke gedachten „Methodische Sonaten und Trios“ von Telemann enthalten fünfzehn langsame Sätze mit eigenen Vorschlägen Telemanns, wie die einfachen Melodien auszuzieren seien (Beispiel 7). Auch im Werk J. S. Bachs finden sich viele langsame Sätze mit

Melodisches Gerüst

Von Telemann vorgeschlagene Ausführung

(7) Telemann: Methodische Sonate III, e-moll. 1. Satz, Takt 1–4

eigenen Auszierungen des Komponisten. (Aberdings wurde Bach deshalb kritisiert: Dem Spieler bleibe so keine Chance, mit seinen eigenen Fertigkeiten zu glänzen.) Und etwas

später bringt Quantz in seinem „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen“ zahlreiche Beispiele von Auszierungsmöglichkeiten verschiedener Melodistellen im bestehenden harmonischen Kontext und außerdem einen langen ausgezierten Adagiosatz.

3. *Auszierung der Wiederholung einer Phrase;* sie kann lang (Beispiel 6, Takte 5 und 9) oder kurz sein (Beispiel 8) und zu einem schnellen oder langsamen Satz gehören.

Einfach

Ausgeziert

6

(8) Händel, Sonate G-dur, op. I/5. 1. Satz, T. 6

4. *Auszierung der Wiederholung eines ganzen Abschnitts* – z. B. des Refrains in einer Rondoform wie in Boismortiers Suiten op. 35 und in den Suiten Caix d'Hervelois' (Beispiel 9); oder wenn die beiden Abschnitte einer zweiteiligen Form jeweils wiederholt und dabei variiert werden wie in Montéclair's Konzerten für 2 Flöten; oder in „Doubles“ (ausnotierte Variationen, wie sie häufig auf französische

(9) Caix d'Hervelois: Suite III (1726). 3. Satz, T. 1–4, 33–36, 49–52

Einfach

T. 1–4

33–36

49–52

1. Auszierung

2. Auszierung

6 6 6 6 6#

Tänze und Lieder folgen), so in der Polonaise in Bachs h-moll-Suite für Flöte, Streicher und basso continuo.

Sicherlich gibt es die besten Vorbilder für die Auszierung etwa einer Händelschen Flötensonate in anderen Flötensonaten Händels. Aber man sollte auch seine Oboen-, Blockflöten-, Violin- und sogar Orgelsonaten durchsehen. Ebenso prüfe man seine Vokalwerke und die wenigen überlieferten Auszierungen seiner Arien durch zeitgenössische Sänger und spiele auch Musik anderer, stilistisch verwandter Komponisten jener Epoche durch. Man könnte – mit allem Vorbehalt – Bach und Telemann als Anregung für die Verzierungspraxis bei Händel nehmen und ebenso französische Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts als Vorbilder für die Auszierung von Händels Gavotten, Menuetten und anderen französischen Tänzen. Die hier angeführten Beispiele ausnotierter Verzierungen (6 bis 9) stammen aus Flötenwerken, einer besonders reichhaltigen und mir natürlich am besten bekannten Quelle. Leser mit wachem Auge und Ohr werden in der Barockliteratur weitere Beispiele finden. Annähernd gleiche Prinzipien lassen sich auf die Verzierungspraxis aller anderen Instrumente und auch der Singstimme anwenden, stilistisch differenziert allerdings jeweils entsprechend den spezifischen Möglichkeiten.

Verzierungen – wann und wie?

Manche Komponisten zierten ihre Musik fast vollständig aus, andere dagegen überließen es den Spielern, Verzierungen hinzuzufügen, und forderten solche nur manchmal. Obwohl allein Geschmack und Erfahrung darüber entscheiden können, welche Musik wie auszuzieren sei, mögen ein paar Regeln als allgemeine Anhaltspunkte dienen:

1. Kunstvoll und in hohem Maße kontrapunktisch gearbeitete Musik wird, wenn überhaupt, nur in geringem Umfang verziert. „Willkürliche Veränderungen“ sind hier unpassend.
2. Je mehr Stimmen ein Werk ausführen, desto weniger sind „willkürliche Veränderungen“ angebracht.
3. Einstimmige langsame Sätze (Melodie mit Begleitung) werden normalerweise vom Kom-

ponisten oder vom Spieler ausgeziert, auch wenn sie „durchkomponiert“ (also ohne längere zu wiederholende Teile) sind. Hier dürfen „willkürliche Veränderungen“ durchaus vorherrschen.

4. Zu wiederholende Teile einstimmiger Lieder und Tänze lassen gewöhnlich einige Auszierungen durch den Komponisten oder Spieler zu. „Willkürliche Veränderungen“ und/oder „wesentliche Manieren“ sind möglich.
5. Der vorletzte Akkord eines größeren musikalischen Abschnitts sollte möglichst durch einen Triller ausgeziert werden.
6. „Wesentliche Manieren“, die die obere Nebennote (Triller, Vorschläge) verwenden, sollten gewöhnlich von oben her erreicht werden.
7. „Wesentliche Manieren“, die die untere Nebennote verwenden (Mordente, Vorschläge), sollten von unten her erreicht werden.
8. Ein simples Skalenfragment ist selten die beste Möglichkeit, ein größeres Intervall auszuzieren. Besser wäre eine passende „wesentliche Manier“ bei der zweiten Hauptnote oder zwischen den beiden Hauptnoten oder eine modifizierte Tonfolge wie in Beispiel 3.
9. Schnelle Verzierungen (vor allem kurze Triller, Schleifer und Mordente) machen eine Melodie brillanter.
10. Langsame Verzierungen (vor allem lange Vorschläge und accelerierende Triller,) machen eine Melodie dissonanter und damit aussagekräftiger.
11. Verzierungen, die das Intervall zwischen zwei Hauptnoten ausfüllen, machen eine Melodie glatter, anmutiger und fließender. Weitere Informationen über die richtige Verwendung der verschiedenen „wesentlichen Manieren“ sind zu finden in Kap. II von C. Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (1753), im 7. Kapitel von Quantz’ „Versuch einer Anweisung...“ (1752) und im 3. Teil meiner eigenen Arbeit „Interpretation of French Music“.

Um herauszufinden, ob ein durchkomponierter langsamer Satz oder eine einzelne Stelle darin bereits seitens des Komponisten „willkürliche

Veränderungen“ enthält, muß man die kleinsten Notenwerte und die Häufigkeit ihres Auftretens zu Rate ziehen. Besteht eine Melodie im Dreivierteltakt (wie die Telemanns in Beispiel 7) hauptsächlich aus Viertelnoten oder eine im Viervierteltakt zumeist aus Achtelnoten, hat der Komponist wahrscheinlich mit der Hinzufügung von Verzierungen durch den Spieler gerechnet. Enthält die Melodie im Dreivierteltakt aber eine Menge Sechzehntelnoten (wie in der von Telemann vorgeschlagenen Verzierung der Melodie des Beispiels 7) oder im Viervierteltakt Zweiunddreißigstelnoten, waren sicherlich weitere Auszierungen nicht erwünscht. Sind allerdings – wie in vielen langsamen Sätzen von Händels Sonaten op. 1 – im Dreivierteltakt viele Achtel-, aber kaum oder überhaupt keine Sechzehntelnoten oder im Viervierteltakt Sechzehntel-, aber kaum oder überhaupt keine Zweiunddreißigstelnoten enthalten, ist eine Auszierung durchaus angebracht oder wird sogar erwartet, besonders in der Schlußkadenz (ich komme darauf noch zurück).

Studium „willkürlicher Veränderungen“

Hat man in den Noten eines Stückes eine „freie“ Auszierung identifiziert, schreibe man sie heraus wie in Beispiel 6 angegeben:

- Obere Zeile: die originale (ausgezierte) Melodie
- Zweite Zeile: die Hauptnoten der Melodie (also deren Gerüst)
- Dritte Zeile: den Baß

Man analysiere jede Verzierung hinsichtlich ihrer Nebennoten und spiele dann mehrmals jeden ausgezierten Takt (also das Original) bei gleichzeitigem Ablesen der schlichten Form. (Auf diese Weise spielt man die Auszierung aus dem Gedächtnis, aber man hat das Gefühl, sie anhand der schlichten Schreibweise zu improvisieren). Nach dieser Methode wären auch die Verzierungen in Telemanns Methodischen Sonaten und Trios und in anderen Werken aus jener Zeit zu studieren.

Begleitung nicht vergessen!

Bevor man seine Auszierungsversuche beginnt, sollte man den Begleitpart des zu spielenden Stückes genau kennen. Man kommt dazu auf dreierlei Weise:

1. Man spiele auf dem Klavier mit der linken Hand die Baßstimme und mit der rechten seine ausgezierte Melodie.
2. Man spiele die Klavier- oder Cembalobegleitung oder wenigstens die Baßstimme auf Tonband (oder bittet, falls man selbst dazu nicht in der Lage ist, einen Freund darum). Und nun versuche man, zu der vom Band abgespielten Begleitung verschiedene Auszierungen auf seinem Instrument auszuprobieren.
3. Wenn es eine Schallplatte mit der vom Solisten nicht ausgezierten Version des Werkes gibt, kann man diese abspielen und seine eigenen Auszierungen hinzufügen. (Nachteil: Die Auffassungen des Interpreten der Aufnahme und des „Studierenden“ differieren womöglich.)

Geduld und Gründlichkeit

Man nehme sich zunächst für jeden Übungstag nur eine Verzierung vor: Triller, Durchgangston, Nachbarton etc. An dem Tag, an dem die Nachbartöne an der Reihe sind, sehe man seine Noten durch und suche alle Stellen heraus, für die ein solches Ornament paßt. Sodann spiele man das Stück mit Begleitung und füge an so vielen Stellen wie möglich Nebentöne nach unterschiedlichen rhythmischen Mustern hinzu. Während des Spiels achte man darauf, wie diese Verzierungen sich in den Fluß der Musik einfügen. Machen sie einen natürlichen Eindruck, so, als hätte der Komponist selbst sie geschrieben? Passen sie zum Charakter der Musik? Ähneln sie ausgeschriebenen Auszierungen des betreffenden oder anderer, stilistisch nahestehender Komponisten?

Am nächsten Tag gehen die Versuche mit einer anderen einfachen Verzierung weiter, und schließlich spielt man das Stück viele Male mit Begleitung durch, wobei man sich nach und nach entscheidet, welche Verzierungen in jedem Takt am natürlichsten und überzeugendsten klingen und somit die Musik im Sinne des Wortes am besten „auszieren“.

Sollte es schwierig erscheinen, für ein bestimmtes Intervall, eine melodische Wendung oder eine rhythmische Figur die geeignete Verzierung zu finden, dann ziehe man andere Musik des betreffenden oder ihm stilistisch verwandter Komponisten

sten zu Rate und studiere an einer gleichen oder ähnlichen Stelle, wie sie zu behandeln ist. Oft klingt eine aus einem anderen, ähnlichen Stück übernommene Verzierung besser als alles, was man sich selbst ausdenkt.

Auszierung einer Kadenz

Längere Auszierungen sind manchmal notwendig oder möglich. So verlangt z. B. der Schluß der meisten langsamen Sätze in Händels Sonaten op. 1 eine gewisse Ausschmückung. Dort geht der Baß gewöhnlich von der 6. zur 5. Stufe mit der Bezifferung 7-6 unter der 6. Stufe und mit einer großen Terz im Schlußdominantakkord. Wie man diese Fortschreitung behandeln kann, ist in Telemanns Methodischen Sonaten und in Quantz' „Versuch einer Anweisung . . .“ zu finden.

(10) Telemann: *Method. Sonate X. 1. Satz, T. 46-47*

Andere Versionen hierzu und weitere längere Kadenzauszierungen sind enthalten in „The Classical Woodwind Cadenza. A Workbook“ von David Lasocki und mir.

Warnung vor Übertreibungen

Autoren des 18. Jahrhunderts warnen Instrumentalisten wiederholt vor übermäßiger oder unpassender Auszierung. Quantz faßt das Thema in folgende Leitsätze:

1. Man verzieren niemals eine gut gebaute Melodie, die sich selbst genügt, es sei denn, man ist überzeugt, sie verfeinern zu können.
2. Will man etwas variieren, tue man es so, daß dadurch gesungliche Phrasen noch schöner und brillantes Passagenwerk noch brillanter wer-

den, als sie geschrieben stehen. Nicht wenig Verständnis und Erfahrung sind hierfür nötig.

3. Ohne eine Ahnung davon, was Komposition ist, kann man auf dem Gebiet der Verzierung kaum erfolgreich sein. Man sollte dann lieber die Erfindung des Komponisten der eigenen Phantasie vorziehen.
4. Verzierungen sollten nur dann gebracht werden, wenn der Hörer die unverzierte Melodie bereits kennt. Er kann sonst nicht wissen, ob die Musik tatsächlich ausgeziert wird. (Ausnahmen scheinen die Melodien durchkomponierter Liedformen zu sein, die Auszierungen erlauben, ohne daß die Grundform wiederholt wird.)
5. Es reicht nicht immer aus, eine lange Folge schneller Noten zu bringen. Das mag Bewunderung erregen, aber es rührt das Herz nicht so an wie schlichte Töne, was ja schließlich das wahre und zugleich am schwierigsten erreichbare Ziel der Musik ist.
6. Frönt man vorzeitig einer Leidenschaft für Verzierungen, noch bevor man einigen Geschmack in der Musik entwickelt hat, dann wird der Geist so an das Übermaß bunter Noten gewöhnt, daß man schließlich eine schlichte Weise nicht mehr ertragen kann.
7. Deshalb ist mein Rat, man möge sich nicht zu sehr dem Hang zu Auszierungen überlassen, sondern lieber eine schlichte Weise edel, echt und klar spielen. Wenn eine edle, schlichte Weise den Spieler nicht anrührt, dann kann sie beim Zuhörer nur einen oberflächlichen Eindruck hinterlassen.

Und wenn nun Quantz derartige Warnungen Instrumentalisten des 18. Jahrhunderts gegenüber für notwendig hielt, so sind sie das für uns Heutige erst recht.

Aus dem Amerikanischen mit freundlicher Genehmigung der Redaktion von „The American Recorder“, Vierteljahresschrift der American Recorder Society (Vol. XII, August 1981)

Conrad
Mollenhauer
Blockflöten
Boehmflöten



Heinz Holliger

Heinz Holliger gehört als hervorragender Interpret, Komponist und Lehrer zu den Persönlichkeiten, die unser Musikleben nachhaltig beeinflussen. Er wurde 1939 in Langenthal (Schweiz) geboren. Sein Musikstudium absolvierte er bei Sándor Veress und Pierre Boulez (Komposition), Emilie Cassagnaud und Pierre Pierlot (Oboe) und Sava Savoff und Yvonne Lefébure (Klavier). Holliger gewann, beginnend mit dem 1. Preis für Oboe im Internationalen Musikwettbewerb 1959 in Genf, zahlreiche internationale Wettbewerbe und Auszeichnungen.

Nikolaus Delius führte kürzlich ein ausge-dehntes Gespräch mit ihm. Mit den nachstehend wiedergegebenen Ausschnitten wollen wir versuchen, trotz aller Beschränkung in Zeit und Raum einige Wesenszüge dieses universalen Musikers zu porträtieren. *Red.*

Herr Holliger, Sie sind Oboist und Komponist. Sehen Sie einen Schwerpunkt in dem einen oder anderen?

Für mich ist das eine ohne das andere kaum denkbar. Ich glaube, ich würde nicht so komponieren, wenn ich nicht gleichzeitig Instrumentalist wäre. Und ich glaube auch nicht, daß ich so spielen würde, wenn ich nicht gleichzeitig Komponist wäre. Zeitlich nimmt mich – vielleicht leider – das Spielen, besonders in den letzten zehn Jahren, viel mehr in Anspruch.

Das heißt, Sie möchten mehr Zeit zum Komponieren haben?

Ja, aber ich habe mir angewöhnt, in ganz kurzer Zeit, in ein paar Wochen, meist im Sommer, alles zu schreiben, was ich eigentlich während des Jahres hätte schreiben müssen oder wollen. Ich beschäftige mich ständig mit Komponieren, auch wenn ich nicht gerade schreibe. Mein ganzes Denken wird davon bestimmt. Meine Interessen sind so ausgerichtet, daß sie dem Komponieren dienen, ich habe also keine Hobbies, die außerhalb liegen, nur zum Zeitvertreib, alles ist irgendwie auf einen Punkt zentriert.



Foto Hans Kumpf

Bedeutet das z. B. auch, daß Spielen, egal was, für Sie immer eine Art Zulieferung fürs Komponieren ist?

Nun, vielleicht nicht immer. Das Oboenrepertoire ist zum Teil sehr weit weg von meinen kompositorischen Beschäftigungen. Wenn ich irgendeinen Donizetti im Konzert spiele oder Hummel-Variationen, bringt mir das fürs Komponieren nicht unmittelbar etwas. Aber der ständige physische Kontakt zum Klang ist mir auch fürs Komponieren äußerst wichtig. Ich habe, glaube ich, Klang nie als etwas Abstraktes behandelt oder nur als Beziehungsnetz von Tonhöhen, mir waren immer Entstehen oder Vergehen des Klanges wesentliche Bezugspunkte meines Musikdenkens. Ich habe auch teilweise richtig systematisch erforscht, was passiert, wenn ein Klang entsteht oder verschwindet, wenn er zu wenig Energie hat, um noch zu klingen. Ein Komponist, der seine Ideen nur am Tisch entwickelt, käme vielleicht nicht so direkt darauf. Es sind sehr physisch gebundene Ideen.

Andererseits ist mir die Oboe fürs Komponieren eigentlich völlig nebensächlich. Ich habe ganz wenig für Oboe geschrieben – und wenn, einige

Studien oder Stücke, die die Oboe nur noch als alternatives Instrument verwenden. „Cardiophonie“ z. B. könnte für ein x-beliebige Blasinstrument geschrieben sein. Wohl habe ich früher mit „Siebengesang“ oder „Trio“ ausgewachsene Stücke für Oboe geschrieben, aber das ist bald fünfzehn Jahre her. Für meinen eigenen Gebrauch als Instrumentalist ziehe ich es vor, andere Komponisten um Stücke zu bitten.

Die unmittelbare physische Berührung mit Klang durch das eigene Spiel ist Ihnen demnach nicht nur zum Komponieren für das eigene Instrument, sondern für die Komposition generell sehr wichtig?

Ja, ich gehe als Komponist vielleicht auf ganz andere Weise an ein Instrument heran. Wenn ich z. B. ein Streichinstrument zum ersten Male kennenlerne, ist das für mich wie ein lebendiger Organismus, dessen Möglichkeiten ich langsam und auf gar nicht sehr systematische Weise abtaste. Ich würde mir z. B. auch nie von einem Spieler, wie mir selbst schon geschehen, eine Liste geben lassen, die aufzählt, was möglich ist oder nicht. Ich würde alles selbst probieren, plötzlich zwänge ich sogar ein Instrument in irgendeinen Rahmen und entwürfe eine Strategie, ganz aggressiv gegen das Instrument, die es vielleicht vergewaltigt, aber andererseits ganz Neues aus ihm herausquetscht.

Wenn ich z. B. für ein Streichquartett zwei verschiedene Partituren schreibe, für die linke und die rechte Hand unabhängig voneinander, ist das eine Idee, die ein Streicher nie entwickelt hätte, weil ein Streicher sein Leben lang auf Synchronisation beider Hände hinarbeitet. Ich versuche, das wieder zu trennen. Oder wenn ich ein ganzes Stück über fehlende Energien bei der Klangerzeugung entwerfe, also die Klänge suche, die durch zu langsamen Strich oder zu wenig Bogendruck entstehen oder bei zu wenig Druck der linken Hand, so halb Flageolet . . .

. . . also anti-instrumental?

. . . alles, was nichtprofessionelle Betätigung auf dem Instrument ist. Da können unglaublich faszinierende Klänge entstehen, die sogar auch sehr schön sind im impressionistisch-klangfarblichen Sinne; doch ist das eigentlich nicht so wichtig wie das Fühlbarmachen eines Klanges, der krank scheint, zu wenig Lebensenergie hat. Es geht mir

nicht darum, einfach schöne oder neuartige Klänge zu suchen; das interessiert mich absolut nicht. Auch wenn man ein Instrument noch so transformiert verwendet, möchte ich immer noch spürbar machen, daß da ein ursprünglicher Klang gewesen ist, der zerstört oder verändert worden ist. Wenn ich ein Streichquartett schreibe, welches nie nach Streichquartett klingt, möchte ich doch im Hintergrund, wie eine Sphinx, das Streichquartett in seiner historischen Bedeutung präsent wissen.

Heißt das, eine immer auch eigentlich menschliche Beziehung zur Tonerzeugung?

Ja, es ist der Mensch, der den Klang verwandelt. Man muß auch die Anstrengung spüren, sogar die psychische Bedingung, warum er einen Klang zerstört. Es muß eine spürbare Spannung hinter jeder Klangverwandlung sein, quasi in expressionistischem Sinne.

Kann man daraus ableiten, Sie halten grundsätzlich nichts von synthetischer Musik?

Eben, weil ich praktischer Musiker bin, habe ich höchstens dafür etwas übrig, einen Live-Klang zu transformieren mit Hilfe analoger oder digitaler Techniken. Aber ein rein synthetischer Klang kann mich nicht faszinieren. Ich gehe darum auch als Oboist vielleicht in eine extrem andere Richtung als viele, die, nachdem sie einmal ihren „idealen Ton“ gefunden haben, die gesamte Literatur von Telemann bis Varèse in derselben (eben „idealen“) Tonfarbe spielen. Für mich selbst ist eine Klangfarbe immer nur in einem bestimmten Bezugsnetz gültig, und ich wäre bereit, einen Klang, wenn nötig, so zu spannen, bis er häßlich wird, wenn es der Ausdruck erfordert.

Meinen Sie damit auch, man sollte Musik verschiedener Stile, zeitlich unterschiedlicher Stilbereiche, auch auf der Oboe nicht mit einer Art Einheitsklang spielen?

Ja. Die Oboe kommt mir in dieser Hinsicht besonders entgegen, weil wir extreme Möglichkeiten haben, unseren Klang z. B. mit Hilfe von dunkleren und helleren Rohren oder durch Veränderung des Ansatzes, der zur Klangfarbe in direkter Beziehung steht, zu beeinflussen.

Sehen Sie denn dadurch, daß man heute durch die avantgardistische Musik sehr viel mehr klanglich

experimentiert, Rückwirkungen auf das Spiel alter Musik auf der Oboe?

Ich glaube schon, jedoch ist diese Rückwirkung nicht ganz so direkt. Die Emanzipation der Klangfarbe hat ja stattgefunden, lange bevor die Instrumentalisten sich mit neuen Techniken beschäftigt haben. Aber man geht doch heute anders an ein Werk heran als früher . . .

Auch von der klanglichen Vorstellung her?

Ja, eben. Man ist bereit, für ein Barockstück einen ganz anderen Klang zu finden als für ein frühklassisches, bis hin zur Wahl eines historischen Instruments. Ich glaube auch, daß man deswegen auf historische Instrumente kommt, weil die Klangfarben heute wirklich wieder viel bewußter erlebt werden. Allerdings beschäftige ich mich selbst nicht wirklich praktisch mit alten Instrumenten, weil ich glaube, man kann das fast nur exklusiv tun, und ich kann mir nicht ein Niveau erarbeiten, das ich befriedigend fände, wenn ich mich nur ab und zu mit Barockinstrumenten beschäftige. Wie von neuen Kompositionen, so versuche ich natürlich auch von den alten Instrumenten zu lernen. Vieles an Artikulation, was erst über die alten Instrumente klar oder beweisbar und auch natürlich wird, läßt sich auf die neuen übertragen.

Würden Sie so weit gehen, für Oboenstudenten das Spiel auf der Barockoboe zu fordern oder zumindest zu wünschen?

Ja, ich fände das gut, denn ich glaube, der physische Kontakt mit der Barockoboe ist wichtig. Nur davon zu wissen, genügt nicht. Man muß physisch erfahren, was geschieht, wenn man auf einem breiteren Rohr und mit mehr Luft spielt, einen viel dunkleren, homogeneren Klang hat. Das bringt einen Studenten auf ganz andere Ideen.

Glauben Sie, daß die in der letzten Zeit auch für andere Instrumente sehr erweiterte Skala und Erprobung neuer Spieltechniken auf der Oboe heute zu einem gewissen Abschluß gekommen ist?

Im Sinne der absoluten Behandlung des Klanges vielleicht. Wenn man Klang so betrachtet, wie ich das vorhin getan habe, kann es allerdings keine Grenzen geben. Bei den quasi standardisierten Techniken fehlt aber eine richtige Systematisierung

etwa der Funktionen des Luftdrucks oder der Funktionen der Griffe. Bisher wurden z. B. Mehrklänge einfach ausprobiert und dann aufgeschrieben, aber es wurde nicht gesagt, warum was genau passiert.

Sie meinen also die physikalische Begründung für das, was experimentell gefunden wurde, wobei durch eine systematische Erfassung vielleicht noch Ergänzungen der bisherigen experimentellen Skala gefunden werden könnten?

Ja, was bei der Flöte von Robert Dick, Istvan Matusz und Yves Artaud schon gemacht worden ist – physikalisch genau eigentlich nur von Matusz. Von dieser Systematik her könnte dann ein Komponist die neuen Klänge auch wirklich für sich erarbeiten und nicht nur aus einem Buch (etwa Bartolozzi) herausnehmen wie Fertigbauteile, wobei oft wahllos Mehrklänge verwendet werden, die sowieso bei jedem Spieler anders klingen. Viele Stücke sind einfach ein Sammelsurium verschiedener Effekte ohne wirklich funktionale Bestimmung. Wichtig ist jedoch, Mehrklangreihen zu finden, die aus einer ganz kontinuierlichen Klangtransformation heraus entstehen oder die zueinander in ganz bestimmte Beziehungen zu setzen sind. Ein ideales Beispiel ist da Berios Sequenza VII für Oboe, weil hier ein ganzes Klanguniversum ganz konsequent aus einer einzigen Idee heraus entwickelt wird.

Abgesehen vom Fehlen dieser Systematik und den schon vorhin erwähnten unendlichen Transformationsmöglichkeiten des Klanges in bestimmte Richtungen – sehen Sie inzwischen eine Grenze im Spieltechnischen, also des Machbaren? Ist sie vielleicht erst einmal erreicht?

Für mich muß ich sagen, daß ich heute viel weniger am Finden neuer Klänge auf der Oboe interessiert bin. Ich glaube, daß die Oboe von Umfang und Spielarten her jetzt doch größtenteils erforscht ist. Ich hoffe aber, daß die Beherrschung der Techniken ganz wesentlich natürlicher und vollkommener wird. Man sieht, wie besonders Jüngere schon ganz selbstverständlich Dinge machen, die man noch vor zehn Jahren als exklusive Technik angesehen hat.

Demnach sind Sie der Meinung, daß in dieser Richtung nicht notwendig etwas weiterzuentwick-

keln wäre, vielleicht auch nicht ist. In welcher Richtung sollte das Spiel also dann entwickelt werden?

Ich glaube, man kann die Technik und ihre Beherrschung wirklich differenzieren. Bisher ist das noch grobe Schwarzweißmalerei. Man tut dies, man macht das, aber wenige Komponisten verlangen vom Instrumentalisten eine differenzierte Beherrschung neuer Techniken, und wenige Spieler integrieren diese verschiedenen Techniken wirklich in ihr Spiel, ihre Sprache.

Haben Sie nicht auch selbst zur Erweiterung neuer Spieltechniken auf der Oboe beigetragen?

Das ist mir eigentlich nicht bewußt. Was ich so gemacht habe, fand ich, sei alles ziemlich selbstverständlich, auch habe ich das nie katalogisiert. Es gibt in den verschiedenen Ländern gleichzeitig die gleichen Trends. So habe ich z. B. nicht als erster die komplexen lauten Mehrklänge erforscht wie Lawrence Singer für Bartolozzi, doch habe ich in „Siebengesang“ in einem ganz kurzen Abschnitt auch schon ähnliche Klänge vor dem Erscheinen des Buches von Bartolozzi verwendet. Vielleicht habe ich die ganz leisen Mehrklänge zuerst verwendet, ich wüßte nicht, wer das sonst getan hätte; auch die Kombinationen zwischen Glissando und Triller, also zwei, drei Spielarten miteinander habe ich vorher nicht gesehen. Ich betrachte mich da nicht als Erfinder. Es sind immer logische Folgen von Dingen, die gerade aktuell sind, oder von Kombinationen bereits bekannter Elemente. Zudem habe ich viel im Umgang mit anderen Instrumenten und in Zusammenarbeit mit anderen Musikern gefunden, z. B. mit Vinko Globokar. Das führte zu der Idee der Kreuzung von Spieltechniken.

Sie haben die Sammlung „Pro Musica Nova“ bei Gerig herausgegeben. Enthält sie alle diese neuen Techniken, und hätte jemand, der sie studiert hat, das notwendige Rüstzeug für neue Musik?

Den Plan für diese Etüdensammlung habe ich wohl schon 1970 gemacht – auf einem Stand, den ich damals als allgemeingültig betrachtet habe. Vieles ist dort ausgelassen, z. B. auch die Kreuzung, das Spiel mit fremden Mundstücken und Blastechniken.

War das zu der Zeit noch nicht aktuell?

Doch, aber ich habe das als zu persönliche Angelegenheit betrachtet, als nicht mitteilungs-würdig im Rahmen von Etüden. Inzwischen ist man viel weiter gegangen und stößt unweigerlich auch bei Blasinstrumenten auf viel extremere Techniken. Die Etüdensammlung hat den Nachteil, daß die meisten Stücke zu wenig systematisch, zu wenig didaktisch sind, obwohl jeder Komponist eine bestimmte Aufgabe in einer Studie zu behandeln hatte. Dafür enthält aber die Sammlung eine Reihe sehr guter Solostücke, die zum Teil schon Eingang in das Repertoire gefunden haben.

Würden Sie einem Studenten trotzdem raten, die Sammlung durchzuarbeiten, wenn er sich mit neuer Musik befassen möchte?

Ja, wenn er eine solide traditionelle Technik hat. Sonst wären diese Etüden wahrscheinlich eher nachteilig, weil sie meist viel zu schwer sind. Es gibt andere Literatur, die didaktisch sehr gut ist und einem Anfänger mehr bringt, wie z. B. die vier Stücke für Oboe und Klavier von Krěenek, die in Form von Fertigbauteilen die meisten Effekte enthalten, dazu in einer leicht spielbaren Lage. Für ein Studienwerk ist das wichtig, denn bei der Oboe ist vielleicht noch ein Problem, daß bei neuer Musik vom Ansatz her sehr viel mehr Flexibilität verlangt wird wegen der sehr weiten Register und erweiterter Dynamik. Wer keinen soliden Ansatz hat, könnte ihn sonst sehr leicht kaputt machen.

Sie haben für die Flöte „Lied“ komponiert und dieses Stück auch gelegentlich aufgeführt. Können Sie Flöte spielen?

Ganz bescheiden. Jedoch ist in diesem Stück ja kein normaler Klang gefordert, es ist ein Beispiel für Anwendung einer falschen Technik, eigentlich einer Blechblastechnik auf der Flöte mit Lippen-vibrato und Zirkuläratmung, die bei den Flötisten auch noch nicht allgemein üblich ist; auch braucht es stärkere Lippen, die ein Oboist oder Blechbläser sowieso eher hat.

„Lied“ war der Ausgangspunkt für „Kreis“, ein Stück, welches ich danach geschrieben habe, in welchem die Instrumente ständig von einem Spieler zum anderen im Kreis herumgehen, so daß man selten sein eigenes Instrument zu spielen bekommt und eben Instrumente kreuzen muß, indem ein

Klarinetten auf die Tuba ein Baßklarinettenmundstück setzt usw.

Könnte man sagen, daß bei der Komposition „Lied“ eine Art Endpunkt erreicht ist im Hinblick auf das, was manche klangliche Verweigerung nennen?

Ja, natürlich ist es ein Negativbild. „Lied“ drückt die Unmöglichkeit aus, die im Motto-Gedicht von Brentano beschworenen goldenen Töne, die niederwehen, heute je zu erreichen, und vielleicht ist das eine extreme Verweigerung des normalen Klanges. Ich würde es aber nicht eine Verweigerung nennen, sondern ein Nichtmehrkönnen. Für mich wäre es eine Lüge gewesen, einen schönen Ton zu spielen. Ich verwende sowohl den Titel als auch das Gedicht von Brentano als etwas Vollkommenes, ich zerstöre es nicht, ich setze ihm nur heute das mir noch Mögliche gegenüber. Jedoch ist das Stück lediglich eine Studie über die Anwendung instrumentfremder Blastechniken und nicht ein „Glaubensbekenntnis“. Wie beim Streichquartett das quasi intakte Streichquartett noch da sein muß als Bezugspunkt, so möchte ich auch bei diesem Stück, daß alles immer in Relation zu dem gehört wird, was man von der klassischen Flöte im Gedächtnis hat.

Also kein beziehungsloses akustisches Ereignis?

Nein, das akustische Resultat ist nur sinnvoll als Transformation des normalen Flötenklanges. Was dort an neuen Techniken gezeigt wird, sind nicht Effekte im klangfarblichen Sinne, sondern ein Unter-Spannung-Setzen der traditionellen Technik oder auch des Ausdrucks.

Auch die Studie über Mehrklänge für Oboe ist ein „Gegen-Stück“?

Ja, sie entstand neben „Lied“ ursprünglich nur wie am Reißbrett. Erst später habe ich das Stück aufgenommen, wirklich studiert und spielte es seitdem oft im Konzert. Erst meinte ich, es sei mehr eine Studie zur technischen Beherrschung der Mehrklänge, aber nachher war es für mich doch sehr wichtig als Ausgangspunkt für das Streichquartett, weil ich zum ersten Male die unabhängige Bewegung der Finger verwendete. Ein Akkordkomplex läuft z. B. *accelerando*, ein anderer

gleichzeitig *rallentando*, dazu macht der kleine Finger auf der C-Klappe unten einen Rhythmus, die Zunge verfolgt ein anderes rhythmisches Schema, und der Atemdruck variiert auf dem gleichen Griff Mehrklänge. So laufen bis zu fünf verschiedene Schichten unabhängig voneinander ab.

Gibt es im Augenblick Pläne für neue Kompositionen für Holzbläser?

Vor kurzem habe ich für den Genfer Wettbewerb ein Pflichtstück gemacht als Versuch, ein Stück ohne neue Techniken zu schreiben, aber mit extrem erweiterter traditioneller Technik, also unendlich weite, schwierige Intervallsprünge bei völlig instrumentwidriger Dynamik, z. B. sehr leise in der Tiefe und in hoher Lage sehr laut, so daß man auch in Lagen differenziert spielen muß, die man sonst auf der Oboe ganz patzig spielt. Es ist wirklich eine Studie in traditioneller Technik, die auf jedem Instrument jeder Bauart von jedem Oboisten gespielt werden kann, der die traditionelle Technik vollkommen beherrscht. Ich habe das jetzt *Studie II* genannt und habe im Sinn, später eine dritte zu schreiben und alle zusammen zu veröffentlichen.

Studien sind auch ein Stichwort für Studium. Sie haben die Oboenklasse in Freiburg. Wie sehen Sie die Ausbildungsmöglichkeiten, und welche Studienziele setzen Sie Ihren Schülern, die ja in der Regel in die Orchester gehen?

Es ist vielleicht gerade ein wunder Punkt bei meinem und vielleicht dem Unterricht an vielen deutschen Hochschulen, daß wir Leute für eine Solistenlaufbahn ausbilden, die nur ganz wenige ergreifen, während Ensemblespiel ganz stark vernachlässigt wird im Unterschied z. B. zu Amerika. Dort gibt es viel mehr Zusammenspiel, auch Orchesterstellen werden in der Gruppe geprobt, im Zusammenhang geübt und damit die Reaktion, die für Zusammenspiel nötig ist. Orchesterstellen werden bei uns stupide und zusammenhanglos von einem Instrument heruntergespielt, was völlig sinnleer ist. Wir haben aber weder Zeit noch extra Lehrer, um uns mehr auf das Ensemblespiel zu konzentrieren.

Das trifft aber im Kern natürlich auch die Orchester, die sich bei Probespielen oft irgendwel-

che Stellen solistisch vorspielen lassen, um zu sehen, ob der Bewerber auch eine technisch knifflige Stelle in dem Moment bewältigt.

Das ist bei der Oboe doppelt sinnlos, weil es eigentlich fast keine Orchesterstellen gibt, die wirklich technische Schwierigkeiten bieten. Außer drei, vier technisch wirklich schweren Sachen sind es musikalische Schwierigkeiten. Musikalität kann man besser in der Reaktion auf einen anderen Spieler testen, wenn der Oboist z. B. in die Probe der c-Moll-Serenade von Mozart einsteigen muß. Nach zwei, drei Minuten ist klar, ob er sich eignet, während er jahrelang eingeübte Solostellen vielleicht ganz gut spielt, deswegen aber noch lange kein guter Musiker zu sein braucht.

Also auf jeden Fall mehr Kammermusik im Studium und für Sololiteratur kein zu hoher Stellenwert?

Ja. Doch bin ich andererseits vielleicht ein bißchen deformiert von meiner eigenen solistischen Tätigkeit, indem ich doch finde, daß eine viel größere technische Vollkommenheit notwendig ist und allgemein das technische Niveau bei Oboisten viel niedriger ist als etwa bei Flötisten oder Klarinettenisten. Man kann natürlich sagen, auch die tonliche Qualität ist Technik. Nach 1820 hat die Oboe ihre Bedeutung als Soloinstrument verloren. Es gab auf der Oboe keine Virtuosen wie Boehm auf der Flöte oder Baermann auf der Klarinette, und eigentlich müssen alle Holzbläser in unserer Zeit nachholen, was die Geige an technischer Entwicklung schon im 19. Jahrhundert hinter sich gebracht hat.

Werke für Holzblasinstrumente

Instrumentalmusik

- Mobile* für Oboe und Harfe (1962). Schott
Trio für Oboe (Englischhorn), Viola und Harfe (1966). Schott
„b“ für Bläserquintett (1968)
Cardiophonie für einen Bläser und 3 Magnetophone (1971). Version für Oboe
Kreis. Für 4–7 Blasinstrumente oder 3–6 Blasinstrumente und 1 Streichinstrument (1971/72)
„Lied“ für Flöte solo (1971). Breitkopf & Härtel
Studie über Mehrklänge für Oboe (1971). Breitkopf & Härtel
Studie II für Oboe (1981)

Vokalwerke mit Instrumenten

- Erde und Himmel*. Kleine Kantate für Tenor, Flöte, Streichtrio und Harfe (1961). Schott
Vier Miniaturen für Sopran, Oboe d'amore, Celesta und Harfe (1962/63)
Glühende Rätsel. Für eine Altstimme und zehn Instrumentalisten (darunter Flöte und Baßklarinetten, 1964). Schott

Konzerte

- Siebengesang*. Für Oboe, Orchester, Singstimmen und Lautsprecher (1966/67). Schott

Schallplatteneinspielungen (Auswahl)

- Albinoni: 8 Oboenkonzerte aus op. 9*. Nr. 2, 5, 8, 11 = Philips 9502.012; Nr. 3, 6, 9, 12 = Philips 9502.042
– *Oboenkonzerte*. DGG 2533.409
C. Ph. E. Bach: Oboenkonzerte B-dur und Es-dur. Philips 6500.830
J. S. Bach: Brandenburgische Konzerte Nr. 1 und 2. Philips 6747.434 (I Musici)
– – Nr. 2. Philips 6769.058 (Academy of St. Martin-in-the-Fields)
– *Sonate g-moll, BWV 1020*. Philips 9502.019
Beethoven: Sonate F-dur, op. 17 (Englischhorn). Philips 9500.672
– *Trio C-dur, op. 87* (2 Ob., Englischhorn). Philips 7300.767
Mozart: Adagio und Rondo C-dur, KV 617; Quartett F-dur, KV 370 und Quintett c-moll, KV 406. Philips 9500.397
Schumann: Werke für Oboe und Klavier. Philips 9500.740
Telemann: Werke für Oboe und Streicher. Philips 9500.441
– *Bläserkonzerte*. DGG 2533.454
Vivaldi: Oboenkonzerte
– – R. 447, 450, 460, 463. Philips 9500.044
– – R. 451, 453, 455, 457, 461. Philips 9500.299
– – R. 448, 449, 456, 543, 548. Philips 9500.604
– – R. 458, 462; für 2 Oboen: R. 534, 535, 536. Philips 9500.742
– *Concerto op. 7*. Kassetten „Edizione Vivaldi“, Philips 6768.011

Außer den oben genannten Einspielungen gibt es bei Philips und DGG eine Reihe von Sammelplatten, u. a. mit Werken von Bellini, Donizetti, Graun, Händel, Haydn, Krebs, Leclair, Marcello, Molique, Moscheles, Reicha, Rossini und Richard Strauss sowie die Sammelprogramme „Mannheimer Schule“ (DGG 2723.068), *Werke für Oboe und Continuo* (Philips 9502.070) und *Werke für Oboe und Harfe* (Philips 6570.575). Ein Teil der erwähnten Einspielungen ist im Handel auch als Musicassette erhältlich.

Richard Lauschmann †

Im Alter von fast 93 Jahren ist am 21. Februar dieses Jahres Professor Richard Lauschmann gestorben. Als Oboist, Dirigent, Lehrer und Forscher hat er sich große Verdienste erworben, die in den letzten Jahren von der Universität Mannheim, deren Collegium musicum er ein Vierteljahrhundert lang bis noch kurz vor seinem Tode geleitet hat, mit der Verleihung der Universitätsmedaille im Jahr 1977 und der Ehrenbürgerwürde 1979 äußere Anerkennung gefunden haben. Eine Skizze seines Lebens erschien in TIBIA (2/79) anlässlich seines 90. Geburtsta-



Foto Deutschländer, München-Solln

ges. Musiker, die noch unter Gustav Mahler, Richard Strauss, Oswald Kabasta musiziert haben, die Max Reger, Gustav Schreck, Josef Pembaur gekannt haben, werden immer rarer. Mit Richard Lauschmann ist ein Mensch von uns gegangen, dessen starke musikalische und pädagogische Ausstrahlung von Beginn dieses Jahrhunderts bis in unsere Tage ungebrochen gewirkt hat. Generationen werden ihm für seine Entdeckungen und anregenden Neuausgaben noch lange dankbar sein. Zu hoffen bleibt, daß auch einmal die lexikographische Geschichtsschreibung sein Lebenswerk darzustellen für richtig und wichtig erachtet. *Georg Meerwein*

Zum Tode Joseph Bopps

Joseph Bopp, ein Grandseigneur der Flöte, ist im vergangenen Dezember in Basel gestorben; Persönlichkeiten wie er sind rar geworden, Talente von seiner Vielseitigkeit haben spezielleren Begabungen Platz

gemacht; eine Musiker-Generation tritt in den Hintergrund, der es noch gelang, musikalisch wahrlich umfassend zu wirken: Wir Heutigen haben allen Grund, ihr ein ehrendes Andenken zu bewahren.

Der gebürtige Elsässer war ab 1937 als Lehrer am Basler Konservatorium und als 1. Flötist des Basler Sinfonie-Orchesters tätig; 1964 übernahm er als erfahrener Orchestermusiker die Leitung der Ausbildung zum Orchester-Diplom und zusätzlich die Leitung der Musikschule, ohne die kein musikalischer Nachwuchs herangebildet werden kann. Ab 1948 war er auch Lehrer an der Schola Cantorum Basiliensis, deren Konzertgruppe er ebenfalls angehörte. Als Dirigent nahm er unter anderem an den alljährlichen Schlußkonzerten des Konservatoriums teil. Und neben all dem betätigte er sich auch noch als Herausgeber.

Anlässlich seines Abschiedskonzerts bei der Pensionierung an der Basler Musik-Akademie war ich Zeuge seines großen Musikertums: seiner instrumentalen Brillanz und seiner menschlichen Ausstrahlung. Mein Besuch galt seiner Flötensammlung, aus der einige Louis-Lot-Instrumente herausragten. Die Diskussionen über Vor- und Nachteile der einzelnen Flötentypen waren lebhaft; Instrumente waren ihm Herzensangelegenheit, nicht nur Mittel zum Zweck. Am imponierendsten war auch in den Gesprächen seine große Vielseitigkeit: sein Spektrum reichte vom Orchestermusiker zum Solisten, vom Lehrer zum Schulleiter, vom Dirigenten zum Herausgeber, von der Barocksonate zur zeitgenössischen Musik, von alten zu neuen Instrumenten, vom Laienmusizieren zur Berufsausbildung, – während die Ansprüche auf jedem einzelnen Gebiet in unseren Zeiten so sehr gestiegen sind, daß die Spezialisierung fortschreiten und die Bereiche auseinanderreißen mußte.

Joseph Bopp war ein musikalischer „homo universalis“, wie er in Zukunft immer seltener werden dürfte. Und er war nicht nur „Profi“. Er war ein musizierender Mensch. *Peter Reidemeister*

TIBIA-Report 1982

Ergebnis der Leserumfrage aus Nr. 1/82

Sichttag für die Rücksendung der Antwortkarten war der 15. April. Bis zu diesem Termin erhielten wir 285 Einsendungen – das sind, bezogen auf rund 3100 Abonnenten (bei einer Auflage von 3800 Exemplaren) – neun Prozent Rücklauf, nach aller Erfahrung ein recht gutes Ergebnis und ein für alle Beteiligten interessantes dazu. Viele der Einsender haben sich nicht damit begnügt, Kästchen anzukreuzen. Es gab eine Menge

zusätzlicher Anmerkungen und in einigen Fällen ausführliche Stellungnahmen. Es wurden mancherlei Wünsche geäußert – solche, die wohl individuell berechtigt erscheinen, doch durch andere zwangsläufig neutralisiert werden, aber auch solche, die erfüllbar oder des Nachdenkens wert sind. Allen denen, die sich an dieser ersten Umfrage nach Erscheinen von sechs Jahrgängen beteiligt haben, gilt der Dank derer, die damit befaßt sind, aller vier Monate eine neue Nummer unseres Magazins vorzulegen.

Und nun das Umfrageergebnis in Zahlen. Inwieweit man aus dem, was sich aus den Einsendungen ergibt, auf die Zusammensetzung und Meinung der Gesamtzahl der Abonnenten schließen kann, sei dahingestellt. Immerhin: Wer sich durch „Hochrechnung“ ein Bild machen will, wird sicherlich nicht ganz fehlgehen. Unter den Einsendern stehen diejenigen, die Musik als Liebhaberei betreiben, weitaus an der Spitze (44%), gefolgt von der Gruppe der Musiklehrer (ca. 28%, überwiegend an Musikschulen). Der Anteil der Musikschüler und Musikstudenten macht zusammen 11% aus; die restlichen 17% sind Professoren an Musikhochschulen und Fachhochschulen, Musiklehrer an allgemeinbildenden Schulen, Orchestermusiker und freischaffende Musiker. Zur Altersstruktur: Den Hauptanteil stellt die Gruppe der Einunddreißig- bis Fünfzigjährigen (48%); es folgt die

Gruppe derer über Fünfzig mit 24%, 23% der Leser sind Twens und der Rest Teenager.

Sehr interessant in bezug auf das Kommende sind die Aussagen der Einsender darüber, welche Instrumente sie spielen (viele geben mehrere an!): Blockflöte = 207, Querflöte = 101, Rohrblattinstrumente (incl. Saxophon) zusammen = 113, historische Holzblasinstrumente = 46. Diese Zahlen lassen sich nach verschiedenen Gesichtspunkten interpretieren, u. a. auch als eine Art Strukturspiegel des Liebhabermusizierens. Und diese Zusammensetzung unseres Abonnentenkreises entspricht auch in etwa dem Anspruch, mit dem TIBIA seine Existenz begonnen hat, „interdisziplinäres Forum“ für die Freunde alter und neuer Holzbläsermusik zu sein.

Einige Einsender äußern spezielle Wünsche, welche Themen künftig mehr oder weniger berücksichtigt werden mögen. Natürlich spricht da jeder zuerst für sein Instrument, das zu Lasten anderer Themen bevorzugt werden möge, für seine Ideen, für das von ihm gedachte Niveau. Nun, die folgende Tabelle spricht die derzeit gegebenen Verhältnisse objektiv an: verglichen werden die auf die oben schon genannten Instrumentengruppen entfallenden Prozentzahlen mit den darauf entfallenden Anteilen an speziell sachbezogenen Abhandlungen in den Jahrgängen 1976 bis 1981 und an entsprechenden Noten- und Schallplattenrezensionen.

*Krummhörner von
Richard Wood (Sopran
bis Großbaß)*

Historische Blasinstrumente

aus Renaissance
und Barock

**Ekkehart
Stegmiller**

Postfach 21 13
7910 Neu-Ulm

Anteil der Instrumentengruppe	Anteil der in den Jahrg. 1976–81 erschienenen		
	Hauptartikel	Notenrezens.	Schallplattenrezens.
Blockflöte 44 %	26,5 %	31 %	28 %
Querflöte 22 %	32,5 %	44 %	38 %
Rohrblattinstrumente zus. 24 %	34,5 %	19 %	20 %
Historische Holzblasinstrumente 10 %	6,5 %	6 %	14 %

Das heißt: Wollte man den Inhalt annähernd paritätisch gestalten, dann müßten Blockflötenthemen erheblich mehr Raum erhalten zu Lasten der Häufigkeit speziell auf Querflöte oder Rohrblattinstrumente bezogener Themen. Allein das Verhältnis der Spieler historischer Holzblasinstrumente zur Häufigkeit der Behandlung dieses Themenkomplexes stimmt annähernd.

Nun, natürlich kann man solche Prozentspielchen allein nicht zur Grundlage für die thematische Gewichtung einer Zeitschrift machen, gleich gar nicht, wenn es darum geht, ein „interdisziplinäres Forum“ anzubieten. Andererseits können derlei Erkenntnisse aber auch nicht ohne Konsequenzen bleiben.

Unter den zahlreich vorgetragenen Vorschlägen sind einige, die in die Themenliste für die kommenden Jahrgänge aufgenommen werden. Auch organisatorischen Wünschen wie z. B. frühere Ankündigung von Fortbildungsmöglichkeiten oder mehr Aktualität und Konzentration in den Rezensionen wird nach Kräften entsprochen werden (wenn auch mehr Aktualität zu realisieren mit unseren Mitteln und Möglichkeiten kaum vereinbar ist). Über exotische Instrumente und ihre Spielweise wird ausführlich der TIBIA-Kalender für 1983 informieren. Dagegen müssen wir diejenigen enttäuschen, die Instrumententests nach Art der Stiftung Warentest von uns erwarten. Das wäre eine Quelle ewigen Ärgernisses, das Sie, lieber Leser, uns gütigst ersparen wollen. Hier nämlich spielen einerseits die verschiedenen Geschmäcker der Bläser eine größere Rolle als anderswo, und zum anderen sagen Einzelstücke nicht immer etwas über die Qualität ganzer Serien aus. Und was mehr als dreimaliges Erscheinen im Jahr angeht: Mit dem gegenwärtigen Redaktionsstab ist das nicht zu machen, da es „hauptamtliche Mitarbeiter“ bei TIBIA nicht gibt und das Unternehmen im wesentlichen auf einem – wenn auch gern erbrachten – Goodwill basiert (auch finanziell).

Dennoch werden wir uns bemühen, Ihnen weiterhin das zu bringen, was Sie in Ihrer Liebhaberei bestärken,

was Ihnen in Ihrem Beruf, für Ihre Schüler oder für Ihr Studium nützlich sein kann und wofür Sie uns Zufriedenheit ohne Einschränkung (ca. 45%) oder mit Vorbehalt attestiert haben. Nochmals Dank allen, die mit ihrer Einsendung diesen Report möglich gemacht haben! Und bitte, liebe Leser, die Sie um Nachdruck vergriffener Nummern gebeten haben, seien Sie nicht enttäuscht: das ist wegen zu geringer Auflage und damit zu hoher Kosten pro Exemplar leider nicht möglich.

Im übrigen: Für Leserbriefe und Information jeder Art bzw. Mitarbeit zum Thema sind wir immer sehr dankbar.

Schriftleitung

Musikmesse Frankfurt 1982

Frankfurt hat sich, nachdem es seine eigene Musikmesse ausrichtet, die nicht mehr an den Frühjahrs-Messebetrieb gekoppelt ist, international zu einem der bedeutendsten Musik-Messeplätze entwickelt, und die enorme Ausweitung der Ausstellungsstände auf inzwischen 3 Hallen mit 2 Obergeschossen zeigt, daß immer mehr Aussteller an diesem Messeplatz interessiert sind. Für den Fachbesucher ergibt sich somit einmal im Jahr die Möglichkeit, das internationale Angebot zu betrachten und die verschiedensten Entwicklungslinien in der Musikszene im weitesten Sinne zu verfolgen. Im Rahmen dieses Magazins kann nur ein kleiner Bereich über die Holzblasinstrumente beschrieben werden. Die wohl umfassendste deutschsprachige Messe- und Produktberichterstattung erscheint in den jeweiligen Ausgaben des Fachblattes *Das Musikinstrument*.

Während die großen Firmen auch in den vergangenen Jahren auf der Messe ausstellten, konnte in diesem Jahr ein weiterer Zuwachs vor allen Dingen auch kleinerer, überwiegend handwerklich arbeitender Firmen verzeichnet werden, die in Frankfurt die Möglichkeit suchen, mit Fachbesuchern den unmittelbaren Kontakt aufzunehmen. Unter diesen befindet sich die Firma *Hans Kreul* in Tübingen, der es in wenigen Jahren gelang, sich durch stete Verbesserung ihrer Produkte von einer relativ unbekannteren Marke, die zudem noch unter den verschiedensten Handelsmarken firmierte, zu einer in Musikkreisen angesehenen Marke zu entwickeln. Mit einer speziellen Serie für die Instrumente Oboe, Oboe d'amore und Englischhorn möchte man besonders die Berufsmusiker ansprechen und mit ihnen ins Gespräch kommen.

Ebenso renommiert ist die kleine französische Firma *Rigoutat* aus Paris, die ebenfalls auf die Oboenfamilie spezialisiert ist. In den sechziger Jahren bestand diese Firma nur aus einem Zwei-Mann-Betrieb. Inzwischen stehen die Oboen gleichrangig neben so traditionsreichen wie *Marigaux*, *Lorée*, *Buffet-Crampon* und *Selmer*. Unter diesen Firmen hat, wie bereits in den vergangenen Jahren angemerkt, *Marigaux* die gesamte Oboenfamilie

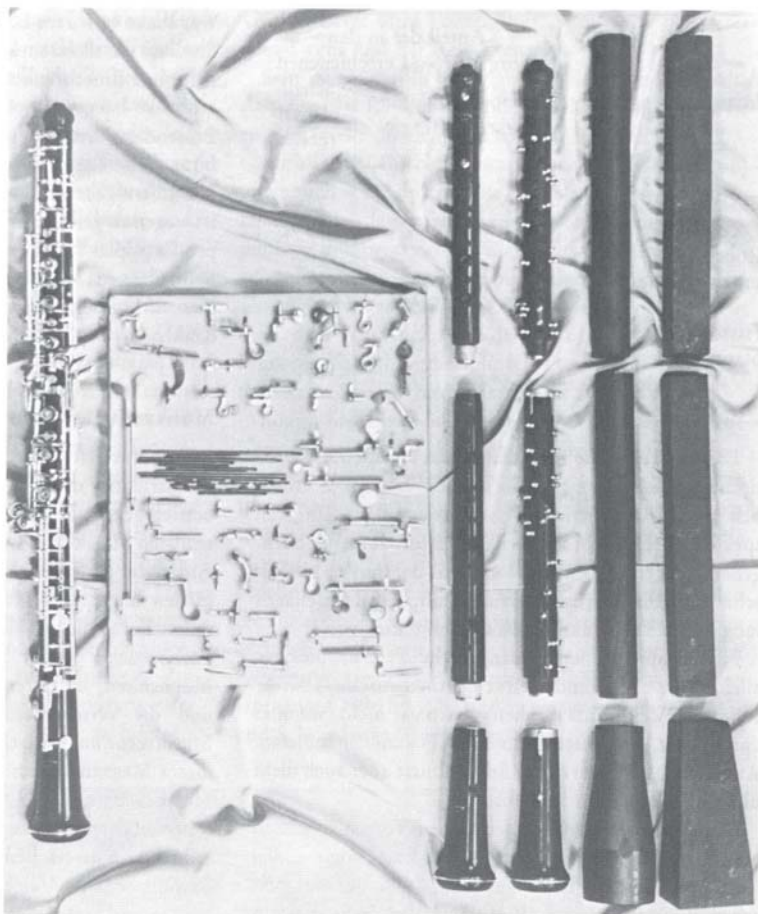


Abb. 1 Werdegang einer Oboe

im Katalog einschließlich der Bariton-Oboe, jedoch können Aufträge für letztere mangels geeigneter Holzvorräte im Augenblick noch nicht ausgeführt werden. Während Marigaux seine Bariton-Oboe nur mit der Halbautomatik anbietet, ist, wie insbesondere den amerikanischen Fachzeitschriften zu entnehmen war, die Firma Lorée mit einer Bariton-Oboe auf dem Markt erschienen, die auch mit automatischen Oktavklappen geliefert werden kann. Nachdem eine erhebliche Ausweitung der Flötenfamilie bereits stattgefunden hat, besinnen sich nun auch die Hersteller von Doppelrohrblatt-Instrumenten auf die selteneren Bautypen, und in gewissem Maße scheinen das auch die Musiker zu tun, denn neben der Bariton-Oboe wird auch das Konkurrenzmodell von Heckel, das Heckelphon, wieder häufiger bestellt.

Wer sein instrumentenkundliches Wissen überprüfen will, der kann bei der Firma *Orsi* aus Mailand am ehesten feststellen, ob er sein Metier beherrscht, denn diese Firma hat wohl den umfangreichsten Katalog, was die Vielfalt von Holz- und Blechblasinstrumenten betrifft. Darüber

hinaus gibt man sich besonders viel Mühe, jedes Jahr einen Messeknüller zu präsentieren; war es im vergangenen Jahr eine Oboe mit zwei verschiedenen Schallbechern, so in diesem Jahr eine Jazz-Klarinette, die ebenfalls mit zwei Schallbechern geliefert wird, wobei der eine aus Metall ist und nach vorne ragt und ein bißchen an die Bauform erinnert, die man der Stadlerschen Bassettklarinette nachsagte. Die Birne ist auch in Richtung auf den Spieler umgebogen und ebenfalls aus Metall. Noch mehr fanden jedoch die beiden Sarrusophone Beachtung. Es ist wohl fünfzig Jahre her, daß auf einer Instrumentenausstellung Sarrusophone gezeigt wurden. Orsi hat alle Stimmungen in seinem Archiv und nahm das zunehmende Interesse an den selteneren Familienmitgliedern zum Anlaß, zwei Exemplare neu herzustellen und auf der Messe zu präsentieren: ein Kontrabaß-Sarrusophon in Es und ein Tenormodell, das durch einen ausgesprochen weichen und lieblichen Klang beeindruckte. Die Preise liegen, weil die Instrumente nur auf Bestellung und in Einzelarbeit gefertigt werden, naturgemäß auf fast fünfstelligem Niveau.



Werkfoto Yamaha

Abb. 2 Zwei neue Instrumente von Yamaha: Altklarinette in Es (links) und Baßklarinetten (bis tief Es reichend)

Bereits in den vergangenen Jahren wurde der Mangel an Harmonieklarinetten mit dem deutschen System beklagt. An dieser Situation hat sich auch nichts geändert, doch ist es bemerkenswert, wie *Yamaha* die Lücken in seinem Programm durch Neuentwicklungen zu schließen weiß. Auf der Messe wurden eine neuentwickelte Es-Klarinette, eine Altklarinette in Es (allerdings ohne Bassettklappen) und eine Baßklarinetten vorgestellt; die beiden letzteren Modelle sind jedoch bisher nur bis zum tiefen Es lieferbar und wohl vor allem im Hinblick auf den amerikanischen Markt für die Clarinet-choir-Bewegung konzipiert. Die Ausstellungstücke machten einen guten Eindruck, insbesondere die Altklarinette überzeugte durch leichte Ansprache, bei der Baßklarinetten hatte man sich ebenfalls für den bei vielen anderen Instrumenten problematischen Registerwechsel vom Chalumeauregister zur ersten überblasenen Duodezime einiges einfallen lassen. Soweit eine Prüfung auf der Messe mit wahllos herausgegriffenem Blatt eine Beurteilung möglich machte, war die Ansprache gut. Der Orchesterklarinettist wird

jedoch auf ein Modell, das in der Tiefe bis zum notierten kleinen C reicht, warten.

Offensichtlich hat die Herstellung und Entwicklung von Musikinstrumenten doch noch eine ganze Menge mit Idealismus zu tun, zumindest sind die Profite wohl geringer als in anderen Branchen. Das mag den *Tolchin*-Mischkonzern bewogen haben, sich von seinen Töchtern *Buffet-Crampon* und *Schreiber & Söhne* wieder zu trennen. Sie gehören nun zu dem in musikalischen Kreisen besser bekannten Konzern *Boosey & Hawkes*, der bereits mit der Firma *Rudall Carte* einen der ältesten Holzblasinstrumenten-Hersteller als Tochter aufzuweisen hat. Die *Boosey & Hawkes*-Gruppe ist mit den neuen Firmenmitgliedern nunmehr in der Lage, fast alle Musikinstrumente zu liefern, dazu noch in den unterschiedlichen nationalen Bauformen, z. B. bei den Fagotten das Heckel-Modell (Firma *Schreiber*) und das *Buffet*-Modell. Die Vorteile werden innerhalb der Firmengruppe insbesondere im Vertrieb gesehen. An der Produktpolitik der einzelnen Firmen soll sich vorerst nichts ändern.

Buffet trat wieder mit einigen Verbesserungen an seiner Baßklarinetten hervor, die hinsichtlich der stärker werdenden Konkurrenz jetzt auch aus dem fernöstlichen Raum dringend geboten erscheinen. Die Serie der aus Kupfer



Foto Joppig

Abb. 3 Kurt Reichmann mit seiner Tardölt-Kopie

hergestellten Saxophone fand seit dem letzten Jahr ein erfreuliches Echo. Aber auch die anderen Saxophonhersteller unternehmen beträchtliche Anstrengungen, ihre Position im enger werdenden Markt zu halten. Selmer war mit der Einführung des Serie-80-Modells bisher sehr zufrieden, *Keilwerth* verbesserte nochmals seine bisherigen Spitzenmodelle der Toneking-Serie.

Stets umlagert sind auch die Stände derjenigen Hersteller, die sich mit alter Musik befassen. Hier gibt es die verschiedensten Standkonzeptionen. Der Gemeinschaftsstand von *Reichmann & Körber* aus solidem Fachwerk und vollgestopft mit allen nur denkbaren Nachbauten von historischen Musikinstrumenten erinnert an die Tafeln aus Michael Praetorius' „syntagma musicum“. Reichmann unternahm das Wagnis, die Tardöle aus der Ambraser Sammlung, die sich heute in Wien befindet, nachzubauen. Nach genauen Vermessungen einschließlich Röntgenaufnahmen stellte er den äußeren Korpus aus Messingguß her. Bevor jedoch die beiden Hälften verlötet wurden, wurde die spiralförmig-gewissermaßen als Gedärm – im Inneren verlaufende Schallröhre des kleinen Drachens im Inneren verlötet, so daß die Grifflöcher jeweils auf dem Rücken des Fabeltieres angeordnet sind. Es ist immer wieder überraschend, auf diesen Instrumenten mit sehr kleinen Ausmaßen derart tiefe Töne spielen zu können. Obwohl Reichmann ursprünglich den Instrumenten nur einen Umfang von gut 1½ Oktaven zusprechen wollte, brachten es Musiker auf Antrieb auf einen Umfang von 2½ Oktaven, wahrscheinlich begünstigt durch die relativ enge Bohrung. Drei verschiedene Stimmungen sind aus der Kunstkammer von Ambras erhalten: Baß, Sub-Baß und Groß-Baß.

Nachbauten von historischen Blockflöten bot *Roessler* aus Heide mit einer in England so genannten Voice-Flute an, die einer Tenorblockflöte in D entspricht. Das Instrument stellt eine Denner-Kopie dar und steht in moderner Stimmung. *Bernhard Mollenhauer* präsentierte in der Reihe „Flauto dolce“ zwei Kopien nach Kynseker, und zwar einen C-Sopran und einen G-Alt. Darüber hinaus wurde das Angebot an Edelhölzern für die genannte Reihe erweitert. Viel Aufmerksamkeit erregte auch die Blockflöte für Behinderte, die mit einer Hand zu spielen ist. Etwas ähnliches hat auch der japanische Hersteller *Zen-On* im Programm; den mit der Geschichte der Musikinstrumentenentwicklung vertrauten Betrachter erinnert diese Konstruktion jedoch eher an Versuche, den invaliden Musikern des ersten Weltkrieges durch entsprechende Modifikationen an Holzblasinstrumenten ihren Besitzstand zu sichern.

Stets viel Betrieb auch am Stand von Moeck, der sein Instrumentenprogramm mit den Notenausgaben des Verlages kombiniert. Von Moeck wurde ein Blockflötenmodell nach Steenberg vorgelegt, das sowohl in tiefer



Foto Joppig

Abb. 4 Blockflöte für Behinderte (mit nur einer Hand zu greifen) von Mollenhauer

auch in hoher Stimmung lieferbar ist. Die Auslieferung ist inzwischen angelaufen. Ebenfalls neu auf der Messe ist eine Querflöte nach Rottenburgh, die von Travers-Spielern ausgezeichnet beurteilt wurde. In der Barockoboer-Serie ist nun auch eine Oboe in hoher Stimmung nach Grassi lieferbar.

Auf alte Originalinstrumente ist dagegen *Bernhard von Hünerbein*, Köln, spezialisiert. Unter seinen Ausstellungsstücken fand sich ein Kontrafagott, signiert F. Hell, aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der für Österreich-Ungarn typischen Bauform dieser Periode mit ausladender Metallstürze. Da sich auf der Messe selbst kein schnellentschlossener Käufer fand, der bereit war, die angemessenen DM 12000,- auszugeben, ging das Instrument nach England.

Selbstverständlich sind auf der Musikmesse auch alle Musikverlage vertreten, sogar zahlenmäßig stärker als auf der Buchmesse jeweils im Herbst. Im zweiten Jahr ist unter den Verlagen auch Minkoff aus der Schweiz, der ausgesprochene Raritäten nachdruckt, die, wenn überhaupt, antiquarisch nur zu Höchstpreisen erhältlich sind. Wer sich mit frühen Blockflötenstudien, Klarinetten- oder Fachbüchern zur Instrumentenkunde versehen will, findet hier ausgezeichnet hergestellte Reprints,

die jedoch auch ihren Preis haben. Da die 7. erweiterte Auflage des über 600 Titel umfassenden Kataloges soeben angekündigt wurde, sei hier die Adresse mitgeteilt: *Minkoff Reprint, Chemin de la Mousse 46, CH 1225 Chêne-Bourg-Genève.*

Nachdem es also nun eine eigenständige Musikmesse gibt, kann ein Besuch allen denjenigen empfohlen werden, die im weitesten Sinne etwas mit Musik zu tun haben.

Gunther Joppig

Boehm oder Böhm?

*Münchener Veranstaltungen zum 100. Todestag
Theobald Boehms*

Weltweit wird derzeit mit Ausstellungen, Vorträgen und Konzerten der 100. Wiederkehr des Todestages Theobald Boehms gedacht, eines Mannes, den man zu den Großen in der Geschichte des Instrumentenbaues zählen darf. Vielfältig begabt – genial innovierender Mechanikus und glänzender Virtuose –, brach er rigoros mit Traditionen und Hörgewohnheiten. Mit der Zylinderflöte aus dem Jahre 1847 legte er eine Neuschöpfung vor, deren anscheinend „unverbesserliche“ Konzeption bis auf den heutigen Tag Gültigkeit hat. Kaum ein anderer Instrumentenmacher des 19. Jahrhunderts hat Vergleichbares geleistet. München, Boehms Geburtsort und Stätte seines Wirkens, hatte also an erster Stelle Grund und Pflicht, einem bedeutenden Sohn der Stadt zu huldigen. Und dazu hatte man sich einiges einfallen lassen.

Gelungen und gediegen muß vor allem die Ausstellung des Münchner Stadtmuseums genannt werden, das angetreten war, das „Lebenswerk Theobald Boehms zu würdigen“. Hatten – noch nach Boehm – Meyer, Schwedler und andere die Flöte zu reformieren versucht – Boehm revolutionierte. So trug die Ausstellung mit Recht den Titel „Die Revolution der Flöte“.

Übersichtlich präsentierte Exponate: Eine einklappige Traverse (von Proser, London, ca. 1790) aus dem Besitz Theobald Boehms, die dieser selbst bis etwa 1810 gespielt hatte. Diverse mehrklappige, von Boehms Hand gefertigte Flöten alter Konstruktion repräsentierten die „Vor-Zylinderflötenzeit“; Flöten von Instrumentenmachern vor und um Boehm (Grenser, Koch, Liebel, Greve); dann die Instrumente, die den Weg markieren hin zum zunächst noch konischen Ringklappen-Instrument von 1832; schließlich die Zylinderflöte aus dem Jahre 1847, die geradezu eine flötistische Zeitenwende einleitete. Es gab ergänzende Konstruktionen zu begutachten – so von Briccialdi, Carte und Dorus –, auch Boehmkonstruktionen für Fagott, Klarinette und Oboe. Die Instrumente präsentierten sich in einem Zustand, daß man manch eines hätte ausprobieren mögen. Schriftstücke und Urkunden (so Boehms Beiträge zum Klavierbau, zur Eisenverhüttung, zu Transmissionssystemen) wie Men-

surschemata rundeten die Ausstellung ab. Ein informativer Film über die Entwicklung der Flöteninstrumente, vor Jahren in Zusammenarbeit des Bayerischen Fernsehens mit Gustav Scheck entstanden, war am Großbildschirm zu verfolgen.

Durch die Ausstellung führte ein gediegener, von Manfred Hermann Schmid mit sachkundigen Beiträgen und instruktiven Abbildungen versehener Katalog. In chronologischer Reihung beschreibt er anhand von Urkunden, Schriftstücken und Abbildungen von Instrumenten den Entwicklungsgang der Boehmflöte. Darüber hinaus erfahren wir allerlei Biographisches, auch über die Boehmsche „Zwienatur“: hier der rückwärts orientierte, noch dem 18. Jahrhundert verpflichtete Künstler, da der bahnbrechende Neuerer als typischer Repräsentant des anbrechenden technischen Zeitalters. Wir lesen über den Münchener Holzblasinstrumentenbau neben Boehm. Es finden sich Artikel u. a. zu Boehms flötenpädagogischem Wirken, zur Übertragung des Boehm-Systems auf andere Holzblasinstrumente, zu seinen übrigen Erfindungen. Auch ohne die „zugehörige“ Ausstellung: dieser Katalog ist ein exzellentes Nachschlagewerk, auf das der interessierte Flötist gerne zurückgreifen wird.

Zur Eröffnung der Ausstellung referierte Karl Ventzke – angenehm trocken konstatierend – über die Zusammenarbeit Boehms mit Schafhäütl, über den man bei dieser Gelegenheit so manche Neuigkeit vernahm. War dieser nun ein nach heutigen Maßstäben streng wissenschaftlich arbeitender Professor – oder nicht vielmehr doch etwas der Typ des skurrilen, geheimnisumwobenen „Privatgelehrten“ mit schillerndem Lebensgang (wo sind z. B. die Nachweise seiner zwei Doktorgrade der Universität Dublin?), bei dessen Arbeit auch Empirie eine größere Rolle gespielt haben mag, als man bisher annahm? Es wäre zu wünschen, Ventzkes Ausführungen bald gedruckt nachlesen zu können!

Wohl als Höhepunkt der Münchener Veranstaltungen war ein Konzert im Cuvilliés-Theater gedacht, das sich ein mitveranstaltender Urenkel Boehms als „längst überfällig“ und in „internationaler Spitzenbesetzung“ gewünscht hatte. Leider vergaß man völlig eine angemessene deutsche Beteiligung, obgleich die Fortsetzung der Boehmschen flötenpädagogischen Tradition in direkter Linie z. B. in Freiburg oder München einen solchen Gedanken sicher nicht hätte absurd erscheinen lassen. Wie dem auch sei, hier ergab sich die seltene Gelegenheit, von den oft bestaunten Kompositionen Boehms die opera 4, 16, 21, 22, 31 und 47 an einem Abend zu hören: Musik eines reisenden, damaliger Gepflogenheit folgend auch für sein Instrument erfolgreich komponierenden, gefeierten Virtuosen; Piècen, von denen Gustav Scheck – andere statements zurechtückend – sagte, daß in ihnen „Harmlosigkeit des Inhalts“ und „Glanz der Virtuosität“ in einer Weise verbunden seien, daß sich „auch heute noch



Privatdozent Dr. Manfred Hermann Schmid, Leiter des Musikinstrumentenmuseums im Münchener Stadtmuseum (links), und Karl Ventzke vor einem Großbildnis Theobald Boehms anlässlich der Ausstellungseröffnung am 25. November 1981

die Virtuosen die Fingerlein brechen“. Ursula Burkhard, Irena Grafenauer, András Adorján, William Bennett, Michel Debost waren angetreten zur Flöten-Olympiade, was auch ein jubelndes Publikum begriff. Aurèle Nicolet führte den Beweis für den Primat vokaler Gestaltung beim Flötenspiel, beeindruckte durch angenehm atypisch französisch anmutende Spielmanier, durch umsichtige, sinnvolle Deklamation und durch die Kraft seiner Spielerpersönlichkeit. – Präludierend zu den einzelnen Stücken gab es seitens der Interpreten laudationes auf Boehm; und statt einer denkbaren Begrüßung des anwesenden, gerade um Boehm verdienten Nestors der deutschen Flötisten hörten wir András Adorjáns kecke hommage auf den trefflichen Albert Cooper, der sich – hoppla! – im Handumdrehen zur historischen Person ernannt sah (Boehm – Clinton – Cooper: so schnell geht das!).

Daß man Querflöte mit berückend schöner, zuweilen intimer, auch eindringlicher Tongebung und durchaus ausdrucksstark spielen kann, demonstrierte anlässlich einer Feier im kleineren Kreis Mrs. Glennis Stout, die eigens aus Michigan, USA, angereist war. Kein Wunder: Sie spielte eines jener raren, noch von Boehm und Mandler selbst verfertigten Zylinderflöten-Instrumente. Dieses war für den Berichterstatter das eigentliche musikalische (Schlüssel-)Erlebnis, und, das delikate Timbre dieser Boehmschen Flöte noch im Ohr, stellte sich ihm die Frage nach dem Grund für die klangliche Leere, den Mangel an Klangreiz (und dynamischer

Reserve) bei so vielen heutigen Instrumenten.

Im Vorfeld der Veranstaltungen kursierte ein Beitrag aus der Feder des Ururenkels, der sich u. a. mit der haarspalterischen Frage nach der rechten Namensschreibweise des prominenten Ahnen auseinandersetzte. „oe“ oder „ö“? Sollen wir Boehm wieder umbenennen? Ihn anstatt mit dem gewohnten „oe“ – wie er es selbst beim Signieren seiner Instrumente handhabte – nunmehr mit „Püñktchen“ ausstatten? Böhm? Das war ein – sagen wir – eher irritierender Beitrag.

Daß nur vereinzelte Beiträge in München nicht ganz gelungen schienen – unwichtig. Wichtig: Boehm ist (wieder) in aller Munde. Seine Werke werden neu verlegt. Eine Gesamtausgabe der Schriften und Kompositionen Boehms – durch nämlichen Ururenkel – bleibt abzuwarten.

Jochen Gärtner

Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795), der „Bückerburger Bach“

Vor 250 Jahren wurde nicht nur Joseph Haydn geboren, sondern auch der jüngste Sohn Johann Sebastian Bachs, Johann Christoph Friedrich. Bereits im August 1980 erfuhr er mit seinen Brüdern Wilhelm Friedemann (1710–1784) und Carl Philipp Emanuel (1735–1782) in Stuttgart eine gute Würdigung. Wie sieht es im Jubiläumsjahr aber an der Stätte seiner über vierzig Jahre währenden Amtszeit, in Bückerburg, aus? Zu einer von der Stadt getragenen Bückerburger Johann-Christoph-

Friedrich-Bach-Festwoche ist es aus finanziellen Gründen leider nicht gekommen. Doch erklingen, über das Jahr verteilt, Kostproben des Gesamtwerkes. TIBIA-Leser sollten sich bei dieser Gelegenheit erinnern, daß Johann Christoph Friedrich Bach eine Fülle dankbarer Flötenliteratur komponiert hat.

Den Reigen von fünf Veranstaltungen eröffnete am 25. Februar im Bückeburger Kulturverein ein Vortrag von Professor Dr. Hannsdieter Wohlfarth, der auch die seit kurzem im Hänssler-Verlag erscheinende Friedrich-Bach-Gesamtausgabe wissenschaftlich betreut. Professor Wohlfarth schilderte Friedrich Bach lebendig und interessant als Repräsentanten der Übergangszeit, des „Jahrhunderts der Mitte“.

Dem Vortrag folgte ein Konzert des Bonner Kammerensembles mit Gerhard Kosch, Flöte. Es brachte neben einem Flötenquartett, einer Flöten- und einer Violoncellosone die Sonate in e-moll für Flöte, Bratsche und Continuo zur Aufführung. Die Flöte ist dank ihres beweglichen, sanften und schwebenden Klanges das ideale Instrument für diese vorklassische Musik. Der Abend verlockt zur lohnenden Beschäftigung mit den Flötenkompositionen des Bückeburger Bach. Sie stehen denjenigen seiner Brüder Johann Christian und Carl Philipp Emanuel sowie denen Carl Friedrich Abels in nichts nach; man ist versucht, sie in ihrer musikantischen Frische jenen vorzuziehen. Da Klassik und Romantik nicht reich an Flötenliteratur sind, sollten Flötenspieler sich dieser Werke wieder erinnern!

Das Bückeburger Jubiläumjahr bringt im Geburtsmonat Juni ein Konzert in der Stadtkirche unter der Leitung von Kantor Edgar Räuschel. Zur gleichen Zeit gestaltet das Niedersächsische Staatsarchiv unter der Ägide von Archivrätin Frau Dr. Brigitte Poschmann eine Ausstellung über Zeit und Leben Friedrich Bachs.

Als letzte Veranstaltung wird ein Schloßkonzert am 3. September dem Hörer vor Augen und Ohren führen, wo der fürstlich schauburg-lippische Kapellmeister vor

rund zweihundert Jahren seine Werke dirigiert und aufgeführt hat: Die Freiburger Barocksolisten mit Günter Theis (Oboe) werden im weißen Saal des Residenzschlosses von Bückeburg gastieren mit Divertimenti dreier Jubilare des Jahres 1982: Joseph Hadyn (1732–1809), Johann Christian Bach (1735–1782) und Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795).

Hildegard Tiggemann

III. Festival für Bläserkammermusik in Katowice

Zahlreiche Bläserensembles aus dem In- und Ausland waren in der Zeit vom 7. bis 10. Dezember 1981 nach Katowice, Hauptstadt des oberschlesischen Industriezentrums, gekommen, um an dem von der dortigen Karol-Szymanowski-Musikakademie bereits zum drittenmal ausgerichteten Festival für Bläserkammermusik teilzunehmen. Unter den konzertierenden Gästen hörte man neben einer Anzahl polnischer Bläservereinigungen u. a. auch ein Trio von der Musikakademie in Prag und die Kammerharmonie der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br. Die Konzertprogramme enthielten sowohl klassische Werke als auch solche aus dem 20. Jahrhundert, so u. a. von Samuel Barber, Paul Dukas, Ferenc Farkas, Jean Françaix, Paul Hindemith, György Ligeti, Serge Prokofiew, Michal Spisak und Richard Strauss. Das künstlerische Niveau der Darbietungen war recht unterschiedlich: Es gab in gleichem Maße hervorragende wie auch durchschnittliche Interpretationen klassischer und moderner Bläsermusik. Höhepunkte bildeten die Auftritte des international bekannten Dresdener Hornisten Peter Damm (begleitet von U. Bożek-Musialska).

Peter Damm beteiligte sich mit einem Vortrag über die Ornamentik in Hornkonzerten des 18. Jahrhunderts auch an dem traditionell in den Festivalablauf einbezogenen Symposion, und hier wirkte als Referent ebenfalls mit Nikolaus Delius von der Musikhochschule Freiburg mit Beiträgen über Tonbildung und Ansatz auf der Boehm-



*Bläserquintett
der Karol-Szymanowski-
Musikakademie Katowice*

Foto Zegalski, Katowice

flöte sowie über Fragen der Holzbläserausbildung in der Bundesrepublik Deutschland. Die Musikakademie Katowice, die über einen eigenen Verlag verfügt, wird diese Referate demnächst zweisprachig gedruckt vorlegen.

Das Interesse der Medien an den Veranstaltungen war groß, der Besuch der zahlreichen Veranstaltungen zufriedenstellend. Für die Zukunft wäre Teilnehmern wie Veranstaltern mehr Freiraum für Diskussion und Austausch theoretischer wie praktischer Erfahrungen zu wünschen, zumal dem Treffen für die Musikkultur sowohl des oberschlesischen Raumes als auch des ganzen Landes eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zukommt.

Karol Musiol

Ein neuer Weg im Oboenunterricht für Anfänger: die Barockoboe.

Den nachstehenden Bericht stellen wir interessierten Lesern zur Diskussion. Kontroverse Ansichten sind möglich, Meinungsäußerungen erwünscht. *Red.*

Die Oboe ist in Mode gekommen.

Vor 15 bis 20 Jahren waren Oboenschüler noch selten; dagegen schien – aus der Gruppe der Holzblasinstrumente – von der Querflöte eine geradezu unwiderstehliche Anziehungskraft auszugehen. Dies führte dazu, daß es in Schul- und Liebhaberorchestern ein Überangebot an Flötisten gab, dem ein nahezu vollständiger Mangel an Oboisten, Klarinettenisten und Fagottisten gegenüberstand.

Innerhalb der letzten 10 Jahre hat sich nun jedoch eine allmähliche Trendwende vollzogen: Heute möchten viele Kinder, darunter – früher eine Seltenheit – erstaunlich viele Mädchen, das Oboenspiel erlernen. Die Ursachen dieses gestiegenen Interesses sind zum einen in der Popularität, die berühmte Solisten wie Heinz Holliger dem Instrument verliehen haben, zum anderen in den Empfehlungen zahlreicher Musiklehrer zu sehen, welche die Oboen- oder Klarinettenstimmen ihrer Schulorchester gerne einmal anders als mit Querflöten zu besetzen wünschten und daher den Schülern den Rat erteilten, Oboe (bzw. Klarinette oder Fagott) zu lernen.

Nun stellt sich allerdings gerade bei der Oboe ein großes Problem – nämlich der Preis eines Instrumentes! Während brauchbare Querflöten und Klarinetten noch unter 1000 DM zu erhalten sind, liegen die Kosten für eine gute Oboe – bedingt durch die konische Bohrung und das komplizierte Klappensystem – nicht unter 4000, eher bei 5000 bis 6000 DM. Instrumente, die für etwa 2000 DM angeboten werden, erweisen sich meist als so mangelhaft in Ansprache und Intonation, daß dringend davon abgeraten werden muß. Auch ergibt sich für die Anfänger erfahrungsgemäß nur äußerst selten die Gele-

genheit zum Erwerb eines gebrauchten Instrumentes. Da der Trend zur Oboe recht plötzlich eingesetzt hat, war die ohnehin geringe Anzahl auf dem Markt befindlicher gebrauchter Instrumente in kurzer Zeit aufgekauft.

So entsteht denn nicht selten die Situation, daß das Kind zwar Oboe spielen möchte, dies aber nicht kann, weil für seine Eltern die Anschaffung eines so kostspieligen Instrumentes nicht in Frage kommt.

Seit einigen Jahren empfehle ich mit gutem Erfolg in derartigen Fällen als Alternative eine Barockoboe (in hoher Stimmung, d. h. $a' = 440$). Der Preis hierfür ist vergleichsweise günstig und beträgt rund 1000 DM. Verschiedene Instrumentenbauer bringen auf Wunsch einige zusätzliche Klappen an (Oktavklappe, Gis- und

Die *Barockoboe* wird heute im allgemeinen als „historisches“ Instrument betrachtet und dementsprechend recht exklusiv in spezialisierten, um klanggetreue Wiedergabe der Barockmusik bemühten Ensembles eingesetzt. Dabei wird häufig vergessen, daß in Deutschland bis in die Anfangsjahre des 20. Jahrhunderts eine Oboe geblasen worden ist (die sog. „Deutsche Oboe“), welche in ihrer Bohrung und damit in ihrer Klangqualität nur wenig von der Barockoboe differierte; denn die Hilfsklappen, die die Deutsche Oboe zusätzlich erhalten hatte, vermochten ihren Klang nur geringfügig zu ändern. Noch heute werden solche Instrumente in Wien geblasen (die sog. „Wiener Oboe“).

Unter dem Einfluß von Richard Strauss wurde in Deutschland allmählich die „Französische Oboe“ übernommen. Doch erfolgte diese Übernahme im wesentlichen aus technischen Gründen, d. h. zur leichteren Überwindung der technischen Schwierigkeiten einer modernen Orchesterpartitur. Derartige technische Schwierigkeiten treten jedoch im Bedarf durchschnittlicher Schul- oder Liebhaberorchester im allgemeinen nicht auf, so daß die erweiterten technischen Möglichkeiten der modernen Oboe dort oft weitgehend ungenutzt bleiben.

So scheint – zumal eine Rückbesinnung auf die Deutsche Oboe oder eine weitere Verbreitung der Wiener Oboe kaum denkbar sind – ein verstärkter Einsatz der bereits immer mehr und in immer besserer Qualität nachgebauten Barockoboe für diesen Anwendungsbereich angemessen und zweckmäßig.

B-Klappe), so daß man praktisch ein Instrument in der Hand hat, das dem Entwicklungsstand der Zeit um 1820 entspricht, ein Instrument, auf dem die Werke von Haydn, Mozart und Beethoven ursprünglich gespielt wurden und das folglich dem Repertoire eines Schul- oder Liebhaberorchesters ohne weiteres gerecht wird.

NZ **Neue Zeitschrift für Musik**

- **jetzt monatlich**
- **noch aktueller**
- **noch informativer**
- **neue Form**
- **neue inhaltliche Konzeption**

Die Neue Zeitschrift für Musik erscheint seit Januar 1982 in neuer Form, die gewisse Abweichungen von dem Ihnen bekannten Rahmen aufweist. Bitte lassen Sie uns dies näher erklären:

Mehr Leser-Service

Sie sollen noch besser und umfassender als bisher über die Vielfalt der Musik informiert werden. In jeder Ausgabe der NZ finden Sie das Monatsprogramm (Rundfunk, Fernsehen, Konzerte) für Musikfreunde, einen aktuellen Kalender mit speziellen Veranstaltungstips, Premierendaten, die neue Serie „Im Konzertsaal gehört“. Bekannte Werke aus öffentlichen Konzerten werden vorgestellt und vergleichend betrachtet. Gewinnen Sie die Platte des Monats! In jedem Heft werden neue Schallplatten rezensiert und unter den Lesern verlost.

Preiswürdigkeit

Trotz allgemeiner Preiserhöhungen wird das Einzelheft nur noch DM 5,- kosten, das Abonnement sogar nur DM 48,- für jährlich 11 Ausgaben (zuzüglich Versandkosten DM 10,80). Damit haben wir uns bemüht, Ihnen unsere Musikzeitschrift so preisgünstig wie möglich anzubieten.

Coupon bitte gut leserlich ausgefüllt einschicken an: Musikverlag B. Schott's Söhne, Abt. T, Postfach 3640, 6500 Mainz 1 oder in Ihrer Musikalien-/Buchhandlung abgeben.

COUPON

Jetzt zum Kennenlernen: Gratis: ein Probeheft der NZ Neue Zeitschrift für Musik.

Senden Sie mir **kostenlos** die NZ Neue Zeitschrift für Musik. Wenn mir die Zeitschrift nicht gefällt, teile ich Ihnen dies innerhalb von 14 Tagen mit; wenn nicht, abonniere ich die NZ für mindestens ein Jahr zum Preis von DM 48,- (zuzüglich Versandkosten von DM 10,80)

Ich wünsche Rechnung/Lieferung

direkt

über folgende Buch-/Musikalienhandlung:

Vor- und Zuname

Straße und Hausnummer

Postleitzahl und Wohnort

Datum und Unterschrift

Darüber hinaus bietet die Barockoboe eine Reihe weiterer Vorteile, welche sie gerade für Kinder besonders geeignet erscheinen lassen:

1. Sie verlangt weniger Kraft als die moderne Oboe und kann daher bereits von acht- bis neunjährigen Kindern gespielt werden, wogegen man mit der modernen Oboe nicht gerne vor dem 11. Lebensjahre beginnen läßt.
2. Aufgrund der sehr ähnlichen Griffweise kann sie als gewissermaßen natürliche Nachfolge der in aller Regel vom Kind zuvor gespielten Blockflöte betrachtet werden.
3. Der Ton steht besser und ist weicher als auf der modernen Oboe, so daß man rascher zu einem schönen Spiel einfacher Stücke gelangt.
4. Die Barockoboe ist schließlich weniger empfindlich als die moderne Oboe, welche bei unsachgemäßer Behandlung öfter zur Reparatur gebracht oder gar eingeschickt werden muß.

Ganz allgemein eignet sich die Barockoboe daneben als „Testinstrument“ für Oboen-Interessenten. Ich selbst besitze einige Instrumente, die ich jeweils verleihe. Als „Probezeit“ rechne ich vier Wochen: Nach dieser Zeit soll der Schüler (der natürlich vorher Blockflöte oder Klavier gespielt hat – ohne jegliche musikalische Vorbildung sollte niemand mit der Oboe beginnen!) die Psalmen und Choräle des Kirchengesangsbuches angemessen sauber blasen können; anderenfalls rate ich von der Oboe ab.

Als „Testinstrumente“ eignen sich Barockoboen in hoher oder tiefer Stimmung. Als definitive Lerninstrumente kommen – im Hinblick auf das Schulorchester – natürlich, wie oben bereits vermerkt, nur Barockoboen in hoher Stimmung in Frage.

Einer sich unter diesen Gesichtspunkten anbietenden allgemeineren Verbreitung der Barockoboe scheint als wesentlichstes praktisches Hindernis der Mangel an unterrichtenden Lehrern entgegenzustehen. Dabei genügt einem modernen Oboisten eine Übezeit von wenigen Stunden – nebst einiger Versuche mit den Barockrohren –, um das gesamte Pensum des ersten Unterrichtsjahres zu beherrschen. Und selbst gute Blockflötisten haben sich erfahrungsgemäß in einigen Privatstunden oder nach Teilnahme an zwei bis drei Kursen das Instrument soweit angeeignet, daß leichte Barocksonaten gespielt werden können. (Mein Vorschlag wäre daher, angehenden Blockflötenlehrern, welche häufig Gambe als Komplementärinstrument belegen, wahlweise Barockoboe anzubieten.)

Auch das Rohrproblem schreckt viele ab. Doch gibt es – einmal davon abgesehen, daß fertige Rohre käuflich erhältlich sind – eine ganz einfache Methode der Eigenanfertigung: den Umbau nämlich moderner Oboe

d'amore- oder schmaler Englischhornrohre auf Barockoboenhülsen (französische Hülsen oder spezielle Hülsen je nach Typ des Instrumentes) – eine Arbeit von fünf Minuten!

Stellt man schließlich in Rechnung, daß die wichtigsten Werke der Oboenliteratur – von den Konzerten von Vivaldi, Händel und Bach bis zum Oboenquartett von Mozart – alle für die „Barockoboe“ (welche damals natürlich nur „Oboe“ hieß) geschrieben worden sind und daß paradoxerweise seit der Einführung eines dank der Klappen leichter zu spielenden Instrumentes die Oboe kaum mehr anders denn als Orchesterstimme eingesetzt wurde, so stehen einer in verschiedener Weise vorteilhaften und ohne größere Schwierigkeiten praktisch realisierbaren weiteren Verbreitung der Barockoboe im Unterricht für Anfänger letztlich auch keine prinzipiellen historischen Einwände entgegen.

Julien Singer

Holzblasinstrumente im Museum des Conservatoire National Supérieur de Musique, Paris

Das Pariser Instrumentenmuseum ist eines der ältesten. Bei seiner Gründung 1795 – während der französischen Revolution – dachte man zunächst nur an eine historische Beispielsammlung für Musik- und Kunststudenten. Erst 1864 kam man auf die Idee, daraus ein öffentliches Museum in den Räumen des Conservatoire zu machen. Anlaß hierzu war der Erwerb der bedeutenden Privatsammlung von Louis Clapisson durch Napoleon III. Clapisson, Sohn eines Blasinstrumentenherstellers aus Lyon, war Komponist und Harmonielehrer am Conservatoire gewesen.

Seitdem ist der Bestand zu immer größerer Vollständigkeit gewachsen, insbesondere was die europäische Musikgeschichte betrifft. Von besonderer Bedeutung aber ist die kürzlich vom Staat hinzuerworbene Samm-

lung meiner Vorgängerin als Leiterin des Museums, Madame Geneviève Thibault de Chambure. Bei ihren Erwerbungen dachte sie als junge Musikologin und ausübende Lautenistin und Cembalistin vor allem an die – in den 20er Jahren noch in den Kinderschuhen steckende – Aufführungspraxis alter Musik mit originalen Instrumenten. Sie sammelte besonders auch das, was in der Conservatoire-Sammlung fehlte. Und insofern ist der Zuerwerb dieser Sammlung eine harmonische Ergänzung.

Geneviève Thibault de Chambure hatte eine besondere Vorliebe für Blasinstrumente und brachte es in ihrer Sammlung auf mehr als 400 Exemplare, bemerkenswert für eine Privatsammlung. Somit ist auch der Bestand an Holzblasinstrumenten in der so vergrößerten Sammlung des Conservatoire z. Z. wohl einer der bedeutendsten. Er umfaßt die ganze Entwicklung von der Renaissance bis zum 19. Jahrhundert.

Blockflöten

Unter den Renaissance-Instrumenten sind die seltensten Stücke eine Tenor- und eine Baßflöte in Säulenform, die Hans Rauch von Schrott zugeschrieben werden; sie ähneln sehr einem Instrument im Brüsseler Instrumentenmuseum. Andere Seltenheiten: ein Baß von van Heerde (17. Jahrhundert) und ein Kontrabaß (nicht signiert) aus derselben Zeit. Aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen fünf wirkliche Unikate der berühmten Familie Hotteterre, eine Altflöte aus Elfenbein, zwei Tenöre und zwei Bässe, neben anderen Flöten (Alt und Baß) von Haka, Rippert, Bressan, Johann Christoph Denner, Heytz (die beiden letzteren mit Schildpatt) und ein merkwürdiger zweiteiliger Tenor mit großer Bohrung.

Unter den weiteren zahlreichen Altflöten sei besonders hingewiesen auf ein originell klingendes Stück von

Abb. 1 Zwei Sopranino- und zwei Altblockflöten aus Elfenbein im Etui (Jeremias Schlegel, Basel, 18. Jh.) (ca. 1/6 nat. Gr.)

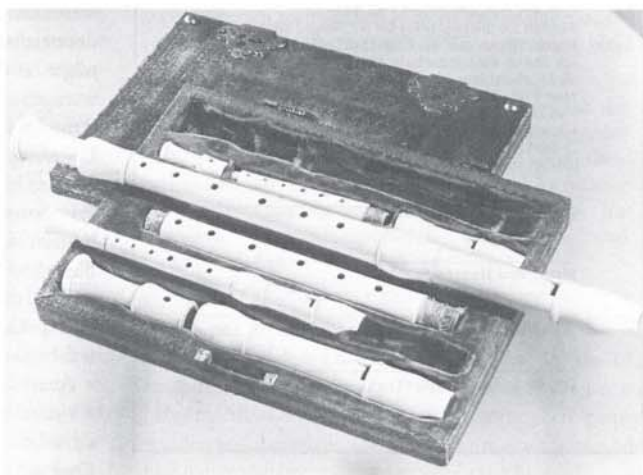


Foto: Musée instrumental du Conservatoire National de Musique, Paris

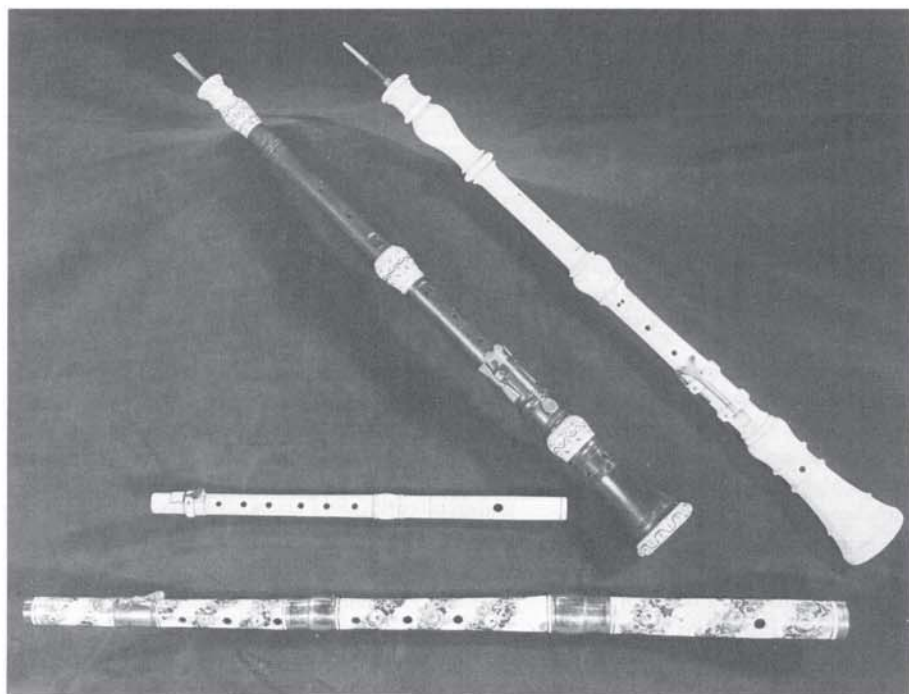


Foto: Musée instrumental du Conservatoire National de Musique, Paris

Abb. 2 Porzellan-Traverse (Sachsen, 18. Jh.) / Elfenbein-Piccolo (gestohlen 1976; bisher nicht wieder aufgefunden) / Oboe von S. Martin (18. Jh.; Palisander und Elfenbein mit Einlegearbeit) / Sechseckige Elfenbein-Oboe von Anciuti, Mailand um 1730 (ca. 1/6 nat. Gr.)

Stanesby sen., ein Etui mit zwei Paaren (Sopranino und Alt) aus Elfenbein von Jeremias Schlegel, Basel, einige Nürnberger Flöten mit Schnitzereien analog denen in Museen in New York, Leipzig und Nürnberg, gezeichnet Gahn oder Oberlender, mehrere schöne Doppelflöten, eine davon aus Elfenbein geschnitzt, signiert Anciuti, Milano 1719.

Bemerkenswert sind auch mehrere sehr fein gearbeitete Vogelflöten (um den Vögeln das Singen beizubringen). An Stimmflöten des 18. Jahrhunderts sind acht Exemplare erhalten. Sie haben in der Innenbohrung einen verschiebbaren Stempel mit Marken für die einzelnen Töne. Eine interessante akustische Studie darüber ist in Arbeit. Unter den Volksinstrumenten interessieren besonders die Flageolette und Galoubets des 18. und 19.

Jahrhunderts, die älteren z. T. von renommierten Herstellern wie Christophe Delusse oder Gilles Lot.

Die Instrumente des 19. Jahrhunderts umfassen nicht nur die Doppel- und Tripelflageolette englischer Herkunft, die man häufig in Sammlungen antrifft, sondern auch Rekonstruktionen von Blockflöten, gebaut ab etwa 1875, als sich zaghaft eine Wiederbelebung alter Musik mit vielen Neueditionen und mit dem Bau großer „moderner“ Cembali bei Erard und Pleyel anbahnte.

Traversflöten

Die ältesten Exemplare gehen kaum über die zweite Hälfte des 17. bzw. die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts zurück; keine Renaissanceflöte ohne Klappe, eine bedeutende Lücke. Ein Instrument mit dicken Elfenbeinringen, signiert Naust, repräsentiert den Hotteterre-Typ, der in den Museen in Berlin und Leningrad so gut vertreten ist. Das eigentliche 18. Jahrhundert ist besser repräsentiert mit zahlreichen Instrumenten aus Elfenbein, von denen drei austauschbare Mittelstücke besitzen und eine davon kunstvolle Ringe aus getriebenem Silber. Französische Herstellernamen sind Martin und Thomas Lot, Charles Bizet und sein Schüler Paul Villars, Thierriot Prudent, berühmt auch wegen seiner Fagotte u. a.; niederländischer Provenienz ist ein Baß von Beuker, Amsterdam;

Johannes-Arnold Reincke Zinkenist

Bucheinbände · Restaurierungen
 Sonnenweg 3 · 4515 Bad Essen 1
 Telefon (0 54 72) 6 20

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

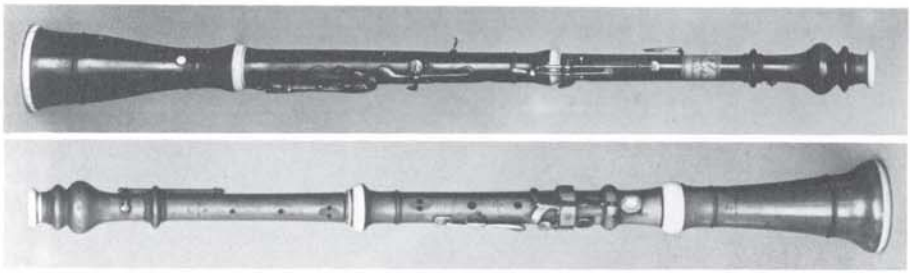


Abb. 3 Zwei Oboen von Christophe Delusse, Ende 18. Jh. (Beklappung bei der oberen später vollständig erneuert, bei der unteren später hinzugefügte Oktavklappe) (ca. 1/5 nat. Gr.)

England ist vertreten mit Cahusac, Potter und vor allem mit Thomas Stanesby's jr. außergewöhnlich schön klingender Elfenbeinflöte mit Ringen und Klappe aus getriebenem Gold, die Geneviève Thibault de Chambure 1973 in London erwarb. Mehrere Exemplare zeugen von guter Arbeit in deutschsprachigen Ländern: Flöten von Denner, Schlegel, Scherer sowie vier sächsische Porzellanflöten mit prächtigem Blumen- und Golddekor.

Unsere Flöten des 19. Jahrhunderts stammen neben denen englischer und deutscher Provenienz von bekannten Pariser Herstellern wie F. G. Adler, J. Winnen d. J., den Godefroy, Tulou, den Thibouilles sowie u. a. von Chrétien aus Lyon und Dobner und Holtzapfel aus Straßburg.

Oboeninstrumente

Bezeichnend für die französischen Oboen ist ihre Kontinuität vom 18. zum 19. Jahrhundert, so zu sehen an Exemplaren von Delusse und von Triébert. Die Güte dieser Instrumente zeigt sich an ihrem langen Gebrauch: der berühmte Oboist Antoine Sallantin blies eine Oboe von Christophe Delusse, die mit zusätzlichen Klappen von Charles Triébert versehen war. Der nicht weniger berühmte Vogt besaß zwei Oboen von Christophe Delusse, eine davon mit auswechselbaren Mittelstücken, die andere mit fünf nachträglich angebrachten Klappen. Ein Instrument von Frédéric Triébert, das Charles Triébert gespielt hat, ist in der Beklappung dem Boehm-System angepaßt worden. Oboen werden durch ständigen Gebrauch nicht besser, und so haben einige von ihnen erneuerte Schallbecher: ein Instrument von Delusse einen solchen von Dobner und eines von Christian Schlegel einen von Clapisson, dem Vater des ersten Konservators des Museums.

Neben den Stücken französischer Provenienz seien besonders aber auch Exemplare der Dresdner Schule genannt, signiert Grundmann, Grenser und Finke, und eine prächtige sechseckige Elfenbeinoboe von Anciuti, Mailand.

Unter den Oboi d'amore und Altoboen bzw. Englischhörnern und Oboi da caccia des 18. Jahrhunderts

erwähne ich darüber hinaus u. a. Instrumente von J. H. Eichentopf, J. F. Grundmann, H. Richters und den Oboen-Baryton von Charles Bizey, nach Ph. T. Young zweifellos der älteste und Vorbild der späteren von Frédéric Triébert, von dem vier verschiedene in unserem Museum vorliegen. Zu erwähnen ist schließlich noch ein seltener Oboen-Kontrabaß, gezeichnet Christophe Delusse.

Unsere Sammlung von Oboen und Englischhörnern des 19. Jahrhunderts stammt vor allem aus den Werkstätten von Triébert in Paris. Nicht zu vergessen ist auch eine

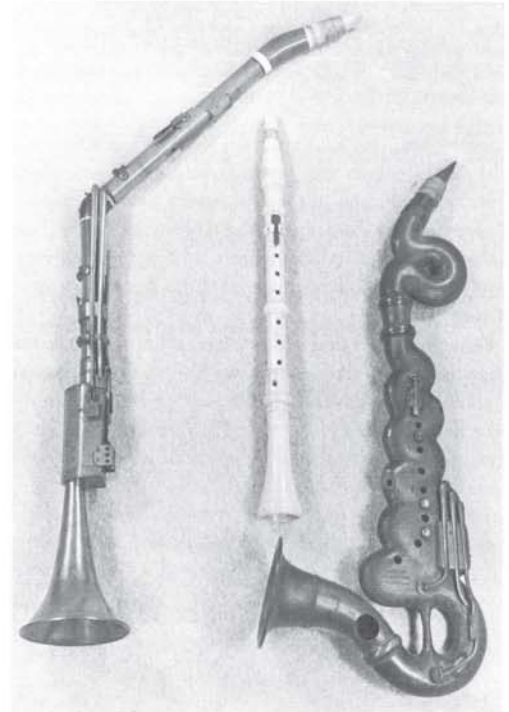


Foto: Musée instrumental
du Conservatoire National de Musique, Paris

Abb. 4 Bassethorn von Johann Gottlieb Freyer, Potsdam 1775 / Elfenbein-Klarinette von Scherer, Paris, 18. Jh. / Bassklarinetten, Versuchsstück von Nicola Papalini, Chiaravalle, um 1810 (ca. 1/11 n. Gr.)

große Anzahl Schalmeyen verschiedener Typen des 17./18. Jahrhunderts, z. T. aus dem Dilettanten-, z. T. aus dem militärischen Bereich.

Schon zur Familie der Fagotte gehört ein originelles Instrument von Charles Bizet, ein mit gestanztem Leder ummanteltes Rankett mit Schallstück und Klappen; ein sehr ähnliches Exemplar, dessen Schallstück jedoch fehlt und rekonstruiert worden ist, befindet sich in München. Von den Renaissance-Instrumenten dieser Gruppe besitzt das Museum leider nur ein Kortholt, gezeichnet ADAC (bis heute nicht identifiziert), während die Barock-Fagotte in großer Vielfalt vorhanden sind, so u. a. von Porthaux, Thierriot Prudent und Grenser, und Quint- und Oktavfagotte von Scherer und Kraus. Aus dem 19. Jahrhundert verweise ich besonders auf die Instrumente von Savary, Triébert und Adler und ein außergewöhnliches Exemplar mit sieben Klappen von Jean Winnen d. J. aus schwarzem Holz mit vergoldeten gravierten Messingringen, dessen Klappensystem auf den Pariser Mechaniker Félix zurückgeht. Metallfagotte sind von Lecomte und Adolphe Sax, darüber hinaus eine vollständige Serie Sarrusophone. Nicht zuletzt seien zwei Kontrafagotte von Schuster und von Koch erwähnt.

Klarinetten und Bassethörner

Leider haben wir keine Chalumeaux wie die Museen in München und Stockholm; unsere älteste Klarinette ist schon ein ausgereifteres Modell aus der zweiten Hälfte

des 18. Jahrhunderts, ein zweiklappiges Instrument aus Elfenbein von J. Scherer. Für Fachleute besonders anziehend ist eine gebogene Baßklarinetten von Desfontanelles, Lisleux um 1807. Zu Unrecht sieht hier kaum einer den Ursprung des Saxophons. Verschiedene Klarinetten d'amore vom Ende des 18. Jahrhunderts weisen schon auf die reichhaltige Stimmklappenpalette der Klarinetten des 19. Jahrhunderts hin, von denen das Museum zahlreiche und interessante Exemplare besitzt. Bemerkenswert vor allem zwei Baßklarinetten von Adolphe Sax, halb als Experiment gebaut; die Gegenstücke dazu befinden sich im Brüsseler Museum.

Darüber hinaus sind viele der in der französischen Militär- und Harmoniemusik verwendeten Klarinetten vom Anfang des 19. Jahrhunderts erhalten.

Schließen wir mit den Bassethörnern, von denen wir acht Exemplare unterschiedlichen Typs haben.

Auf viele andere Instrumente konnte ich hier im Rahmen dieses Artikels nicht eingehen, so z. B. auf die spektakuläre Kristallflöte von Laurent oder unser Krummhorn-Unikat aus dem 16. Jahrhundert. Sie alle verdienen einen geeigneten und würdigen Platz, um dem musikliebenden Publikum die so verschiedenen Aspekte der Instrumentenherstellung und Instrumentalmusik in den europäischen Ländern im Laufe der Geschichte nahezubringen.

Josiane Bran-Ricci
Deutsch: Hermann Moeck

ZEITSCHRIFTEN/PERIODICA

Journal of the American Musical Instrument Society. C/o. Richard D. Abel, Beatty Run Road, R. D. no. 3, Franklin, PA 16323, USA. Vol. VII, 1981

Der Band enthält u. a. Beiträge von Philipp T. Young („A Bass Clarinet by the Mayrhofer of Passau“, mit Abbildungen und Röntgenbildern der seltsam gebogenen frühklassischen Instrumente) und Karl Signell „The Mystique of the Skakuhachi“.

Early Music. Oxford University Press, Walton Street, Oxford OX2 6DP, England. Vol. 10 No. 1, 1982

„The Recorder: Past and Present“ ist das Generalthema des von Frans Brüggén eingeleiteten Heftes. Reihte man alle heute gespielten Blockflöten zu einer Schlange aneinander, so würde dieses Tier von Amsterdam bis Melbourne reichen, d. h. wohl 17000 Kilometer. Und er fragt: Hat das Zukunft?

Es folgen Artikel von Kees Boeke („Recorder now“), Hermann Moeck („Recorders: hand-made and machine-

made“), Fred Morgan („Making recorders based on historical models“) etc. etc.

Alles in allem: ein gut gelungener Querschnitt durch den umfangreichen Themenkomplex „Blockflöte“.

Saxophone Journal. Dorn Publications Inc., 1492 Highland Ave. No. 4, Needham, Massachusetts 02192, USA. Jahrgang 1982, Heft 1

Amerikanische Musikfreunde sind schon zu beneiden. Wie für andere Blasinstrumente gibt es bei ihnen auch eine Zeitschrift für Saxophonisten und Freunde der Saxophonmusik; eine Zeitschrift zudem, die sich ausgesprochen fachlich orientiert. Vergleichbares in diesem speziellen Sinn ist zur Zeit in der Bundesrepublik nicht zu finden.

Um es gleich vorweg zu sagen: Der fachlich qualifiziert dargebotene Inhalt, der auch Entwicklungen außerhalb der USA berücksichtigt, und die graphisch und drucktechnisch ansprechende Form des vierteljährlich erscheinenden Saxophone Journal empfehlen diese Zeitschrift als

höchst lesenswert für den deutschen Leser, sei er nun Musiker, Instrumentenbauer, Musikpädagoge oder einfach Hörer.

Zwei Gesichtspunkte fallen einem beim Lesen besonders auf. Zum einen: Alle thematischen Beiträge sind streng sachlich gehalten. Auf diese Weise kann auch durchaus Kontroverses argumentativ für eine Fachdiskussion bereitgestellt werden. Zum zweiten: Es überrascht die Selbstverständlichkeit, mit der Ausführungen zum Saxophonspiel im Jazz, im Konzertbereich und in der Populärmusik nicht einfach aus editorischer Notwendigkeit nacheinander stehen, sondern informative und inhaltliche Bezüge zueinander aufweisen.

So gibt es im vorliegenden Heft 1 einen Aufsatz über Charlie Parker, einer der Begründer des Bebop-Jazz der 40er Jahre und stilbildender Saxophonist für die moderne Jazztradition (Charlie Parker: An introduction to his techniques, by Thomas Owens). Sachkundig werden historische, stilistische und spieltechnische Merkmale seiner Musik erläutert und verbunden mit kompositorischen und improvisatorischen Hinweisen. An anderer Stelle der Ausgabe verzahnt ein Beitrag aus historischer Perspektive klassische und jazzgemäße Auffassungen des Saxophons (Quartets and saxophones, by Maxyne M. Scott). Eine musiktheoretisch angelegte Darstellung zur verminderten Skala (Paul Evoskevich) und deren Inversion verzeichnet in ihrem kompakt durchgeführten Übungsteil eine Jazzetüde, die auch dem Studierenden die Zuordnung von Akkord und zugehöriger Skala (Akkord-Skalen-Theorie) verdeutlicht; die überdies (wenn man sie durchspielt) gut klingt und eben nicht einfach Gebrauchsetüde ist. Schließlich weist auch der Teil Schallplatten-Neuheiten die genannten Berührungen zwischen den einzelnen Musikbereichen auf. Dabei werden zwar nur wenige Platten, diese aber dafür musikalisch ausführlich besprochen. Allenfalls das Fehlen von Aufnahmedaten stört etwas.

Auffällig ist allerdings im ganzen Heft (und hoffentlich nur auf diese Ausgabe beschränkt), daß Ergebnisse

musikalischer Avantgarde aus Jazz und Konzertmusik nur wenig angesprochen sind. Es dominieren im sog. E-Musik-Bereich klassizistische und neo-romantische Kompositionen (vgl. Aufsatz: Planning an Alice Tully Hall Recital, by Brian Minor) und im Jazz die ‚klassische‘ Auffassung aus Swing und Bebop (Beispiele: Stan Getz, Phil Woods und Lew Tabackin). Auch die Pflichtstücke des von der Dorn Publications Inc. jährlich verliehenen ‚Performance Award‘ für angehende Saxophonisten spiegeln diesen Eindruck wider (Sparte Klassik 1982: ‚Konzert für Altsaxophon und Klavier‘ von Alexander Glasunow, ‚Fantasia für Tenorsaxophon und Klavier‘ von Heitor Villa-Lobos und ‚Fragmentation and Synthesis‘ von Ronald Caravan; Sparte Jazz 1982: ‚Cantaloupe Island‘ von Herbie Hancock).

Weiterhin bietet die vorliegende Nummer ausführliche Aufsätze zu spiel- und instrumentaltechnischen Fragen des Saxophons (Zen and the art of saxophone maintenance, by Daniel Britt; Performance problems of the saxophone, by Robert Sibbing; Saxophone harmonics, by Jack Snaveley). Abgerundet wird der Inhalt durch Information über Kompositionen, Saxophonneuheiten und Zubehör, Personal- und Tourneedaten sowie durch Leserschriften.

Rolf-Dieter Weyer

Flute Journal. Vierteljahresschrift. Dorn Publications Inc. Vol. 1, October 1982

Wir erhielten die erste Nummer dieses neuen Querflötenjournals, das von Ken und Virginia Dorn und Paul Evoskevich herausgegeben wird. Es hat sich vorgenommen, „all styles . . . classical, jazz, fusion, whatever“ anzusprechen. Die Nummer bringt Aufsätze über Kuhlaus Flötenduetts, über das Adjustieren der Beklappung (Reprint von Phelan / Brody, The Complete Guide to the Flute), Contemporary Techniques in Flute Playing u. a., sich beschränkend auf unmittelbar Anschaulich-Praktisches, den Hunderttausenden von amerikanischen Boehmflötenspielern sicherlich willkommen.

-m-

BÜCHER

Noch immer aktuell

Jacques Handschin: *Musikgeschichte im Überblick*. 3. Auflage (= Unveränderter Nachdruck der 2. Auflage von 1964, mit einem Nachwort von Hans Oesch und von Klaus-Jürgen Sachs aktualisierter Bibliographie). Wilhelmshaven u. a.: Heinrichshofen's Verlag, 1981. 450 S. P/b

Daß der unveränderte Nachdruck eines Buches mit einer Kritik bedacht wird, ist sicherlich nicht die Regel. Wenn es sich aber wie im vorliegenden Fall um ein Werk

handelt, das seit langem vom Markt verschwunden ist, dann gibt dies zu denken. Jacques Handschins „Musikgeschichte im Überblick“ ist seit dem Erscheinen der 2. ergänzten Auflage 1964 nicht besser geworden, aber sie hat auch nichts von ihrer Aktualität verloren – welche Musikgeschichte könnte das sonst von sich behaupten! Es wäre müßig, auf „Mängel“ hinzuweisen, so zum Beispiel, daß der gestrenge Systematiker bei Handschin kaum auf seine Kosten kommen wird. Ist es nicht vielmehr ein Vorteil, wenn Schwerpunkte dort gesetzt werden, wo der Verfasser sich am besten auskennt? Ist es

For English-speaking
recorder players

THE RECORDER AND MUSIC MAGAZINE

edited by Edgar Hunt

Published quarterly in
March, June, September
and December

News

Views

Interviews
and Reviews

Annual subscription £ 4

All inquiries to:

48 Great Marlborough Street
London W1V 2BN England

nicht ehrlicher, auf fragwürdige Epochenbegriffe und Periodeneinteilungen zu verzichten und schlicht chronologisch vorzugehen (wobei die timeline der Jahrhundertzählung als Koordinate hinreicht)?

Handschin war in diesen Dingen konsequent, und deshalb darf man auch heute noch sein mit beeindruckendem Ideen- und Kenntnisreichtum wohlgefülltes Buch als eine der besten Darstellungen der Musikgeschichte bezeichnen. Einen solchen Band auf dem Wege einer Paperback-Edition wieder zugänglich zu machen ist ein unbestreitbares Verdienst. *Reinhold Quandt*

Neues über Bach

Hans Vogt: Johann Sebastian Bachs Kammermusik. Stuttgart: Philipp Reclam jr., 1981. 277 S., DM 32,80

Die Bach-Literatur ist im letzten Jahr um eine Publikation angereichert worden, die Interesse verdient. Seit Eppsteins Arbeiten über die Sonaten gab es nichts zu Bachs Kammermusik – und vordem eigentlich auch nichts, was diesen Komplex eingehend und zugleich umfassend behandelt hätte.

Umfassend: Vogt untersucht Echtheitsfragen, Instrumentarium und Spielpraxis der Zeit ebenso, wie er zur heutigen Aufführungspraxis Stellung bezieht, er beschäftigt sich mit Satztechnik, Typologie, Themengestaltung, Harmonik und allen übrigen Aspekten, die die Musik erschließen helfen. Die offensichtlich gründliche Kennt-

nis des Bachschen Gesamtwerkes ermöglicht ihm dabei auch eingehende Vergleiche mit Details aus anderen Werkgattungen. Kammermusik: Das sind hier die Werke für Flöte oder ein Streichinstrument solo und mit Generalbaß, mit obligatem Klavier, Triosonaten für Melodieinstrumente und Generalbaß und die Werke für Laute.

Den Hauptteil des Buches nehmen naturgemäß die Analysen und Betrachtungen der einzelnen Werke ein. Was der Komponist Vogt dort an Möglichkeiten aufzeigt, ist lohnend zu studieren, auch wenn man ihm nicht in allem folgen mag (sind doch schon die Methoden der Analyse vielfältig). Stutzen wird ein Musiker aber vielleicht doch, wenn ihm Artikulation als Phrasierung determiniert wird, der Flötist wird zudem nicht nur über die unzureichende Informiertheit in Sachen Traversflötenspieler oder die „silberne Böhmer-Schwedler-Flöte“ stolpern, er wird auch die für die Inegalität sprechenden Quantz-Zitate vermissen (die es ja gibt). Auch muß es wundern, daß – wenn schon so viel Quantz zitiert wird – die absolute Tempofestlegung (§ 55) verschwiegen und stattdessen die Medizin bemüht wird. So erweist sich bei genauerem Hinsehen manches als eher eigenwillig denn stichhaltig. Aber vielleicht ist gerade die eigenwillige Betrachtungsweise hier das anregende Moment, weil sie in zwischen gewohnte „neue“ Erkenntnisse wieder in Frage stellt. Natürlich darf das nicht dahin führen, daß beim Zitieren authentischer Texte ein Legatobogen ebendieses Textes einfach nicht gesehen wird: Partita a-moll, Corrente, Takt 1 – wie denn gerade die Behandlung dieses Solostückes für Flöte schwach ist. Man hat den Verdacht, der Autor mag es nicht. Schade. *N.*

Ratgeber zur Musikerziehung

Jill Phillips: Gib Deinem Kind Musik. Ein Ratgeber zur Musikerziehung für Eltern und Pädagogen. Mit einem Vorwort von Wolfgang Sawallisch. Aus dem Englischen von Ulrike von Puttkamer. München: Verlag R. Piper & Co., 1981. 188 S. m. 30 Abb., DM 32,- (geb.)

Ein optimistisches Buch zur Motivation junger Eltern. Erfrischend das Kapitel über den sozusagen unbefangenen Zugang zur Musik, über erste Klang- und Rhythmusversuche etc., aber wenn's nachher ernster wird, sind die Ratschläge auch teils zu angelsächsisch, teils zu allgemein und teils sogar falsch. Hier wäre eine gründliche Bearbeitung für die deutschen Verhältnisse nötig gewesen (und was soll man von Übersetzungsformulierungen halten wie „Reichweite“ statt „Umfang“ und „Benutzung eines Transponierschlüssels“ etc?).

Hinsichtlich der Anschaffung von Holzblasinstrumenten schreibt die Autorin: „Billige neue Instrumente sind meist aus nicht abgelagertem Holz gemacht. Der Markt

für ausgereiftes Holz hat mit der Nachfrage nicht Schritt gehalten. Der Preis eines neuen Instruments entspricht allgemein dem Grad der Reife des verwendeten Holzes . . .“ Ich glaube, die Autorin verwechselt das mit den Rotwein-Jahrgängen. Die Differenzierung des Holzproblems stellt sich jedenfalls ganz anders dar (vgl. TIBIA 2/76; 3/79). Gern würde der Laie stattdessen mehr erfahren über die verschiedenen Griffsysteme, über die offenen oder geschlossenen x-Klappen etc. (mancher Lehrer weigert sich einfach, mit einem falsch angeschafften Instrument auch nur einen Kompromiß zu schließen). Und soll man einem Schüler wirklich die Anschaffung eines Vorkriegsinstruments empfehlen, weil sie „wenigstens aus ausgereiftem Holz“ seien? Denkt die Autorin gar nicht daran, daß der Kammerton erst 1939 von a¹ 435 auf 440 Hz. festgelegt worden ist? Die Instrumente aus dieser Zeit sind meist zu tief. Und kommt für die deutschen Klarinettenanfänger wirklich nur die Boehm-Klarinette in Frage?? Im Gegenteil. — m —

Friend Robert Overton: Der Zink.

Geschichte, Bauweise und Spieltechnik eines historischen Musikinstruments. Mainz: B. Schott's Söhne, 1981. 260 S. Pb., DM 48,-

Eine Geschichte des Zinken zu schreiben wäre in der Tat eine wichtige Aufgabe. Das Verdienst der vorliegenden Arbeit besteht vor allem im (unfreiwilligen) Hinweis auf Umfang und Vielschichtigkeit des Themas, das sich bei der Fülle heute zugänglicher Informationen und bei seriösem Anspruch wohl kaum mehr in einer Einzelabhandlung erledigen läßt. Vielleicht konnte man sich dies 1935 noch leisten (wie G. Karstädt mit seiner Dissertation über das – freilich enger gefaßte – gleiche Thema); heute müßten dazu gezielte Spezialarbeiten folgen, wofür es inzwischen Wissen, Perspektiven und Material die Fülle gibt. Das hat Overton, wie so vieles andere, nicht erkannt. Sein Buch enthält neben einer hübschen Anordnung und freundlich zusammengeschriebener Sekundärliteratur wenig Neues, dafür aber allerlei Halbwahres, Mißverständenes und Falsches. Nur wenige Kostproben mögen Kompetenz und Sorgfalt des Autors beleuchten, wobei von unzutreffenden Quellenangaben, irrigen Fußnoten und Druckfehlern gar nicht die Rede sein soll.

So gibt es „zur Bauweise des Instruments“ statt einer Darlegung der Kriterien in puncto Materialwahl, Werkzeuge, Herstellungsverfahren etc. . . . folgende Kuriositäten: „Bei vielen Zinken waren die Teile nicht zusammengeleimt“, so daß „das Leder () beide Teile des Instruments zusammenhalten sollte . . .“ – wie soll das wohl halten?!? Auf Grund welcher historischer oder systematischer Kriterien Overton die „seit dem Jahre 1000 nicht geändert(en) . . . mathematische(n) Formeln“ (S. 76; 206) entwickelt oder bestätigt gefunden hat, bleibt

Make Music with the Dolmetsch Family

Members of this illustrious musical family have been making and playing early musical instruments since 1880. Our recorders and harpsichords are well known and the annual Haslemere Festival of Early Music is amongst the premier British Festivals. It was founded in 1925 and in 1982 it will present nine concerts of varied music from the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries on a variety of original instruments. Two weeks after the Haslemere Festival (Festival dates are: 16–24 July 1982) the Dolmetsch Music Summer School takes place in Chichester, West Sussex. This Summer School offers courses for recorder, flauto traverso, lute, viola da gamba, harpsichord, spinet, clavichord, fortepiano and chamber choir. The series of evening gala concerts, lectures and demonstrations make it a mini-festival of musical and theatrical entertainment. The tutors for 1982 include members of the Dolmetsch Family (Carl, Jeanne and Marguerite Dolmetsch and Dr. Brian Blood), their professional colleagues from England and The Ulsamer Collegium from Würzburg (Prof. J. Ulsamer, Elza van der Ven-Ulsamer, Prof. Bernhard Böhm, Prof. Dieter Kirsch, Laurenzius Strehl and Christina Hussong).

The 1982 dates are: 5–12 Aug. 1982.

For full details of all our activities please write to:

The Dolmetsch Family
107 Blackdown Rural Industries
Haste Hill, Haslemere, Surrey, U.K.
Tel.: Haslemere (04 28) 32 35

ebenso sein Geheimnis wie die Methode der „richtigen“ (?) Tonhöhenermittlung (S. 77f; 97ff). Denn es ist doch merkwürdig, daß z. B. zwei Instrumente gleicher Länge um fast eine Quinte differieren (N 17: 43,0 cm, in A(!)–Wk 20: 43,2 cm, in Es), hingegen zwei Instrumente extrem unterschiedlicher Länge gleiche Tonhöhe haben sollen (Bx 33: 41,0 cm – Wk 15: 69,2/59,2 cm, in H!). Statt der Tonbuchstaben wären Hertz-Zahlen hierfür wohl angemessener gewesen.

Recht ungeschützt auch die folgende Behauptung: „Der seitliche Ansatz“ (nach Overton nur nötig, „wenn die Zähne mißgebildet sind oder fehlen, was manchmal auch heute der Fall ist ...“, S. 83) „beim Spiel einfacher Melodien, der sich aus der Position des Zinken im Verhältnis zum Notenbuch erklärt, mußte im Barock bei der Ausführung reicher verzierter Musik wegen des besseren Klangresultats dem Mittellansatz weichen.“ (S. 81–86; 206).

„Die bisher vollständigste Liste des verfügbaren musikalischen Repertoires für dieses Instrument“ ist dürftig und beruht anscheinend auf dem Studium der Preisliste der Firma „Musica Rara“. Hier wie auf S. 87–96 viel Fehlerhaftigkeit: Bei J. S. Bach z. B. gibt es statt der angegebenen neun mindestens vierzehn Werke mit Zink, wobei die cantus-firmus-Stimmen in BWV 133, 135 keineswegs anspruchsvoll sind. Von den sechs Schmelzerschen Beispielen sind das 2. (= 7) und das 3. (= 5) doppelt aufgeführt, das erste gibt es nicht, ergo bleiben drei! Auch die Zitation der Monteverdi-Beispiele spricht für sich: (1) „Unterweltarie aus Orfeo, 1607, Singstimme, Zink und Orchester“, (2) „Sonata sopra Santa Maria, 1610, 2 Singstimmen und ‚cornetto o violino‘“

Die „neuentdeckten Zinkenisten-Ordnungen“ sind leider nicht neu, bis auf eine von 1780. In den „Lebensläufen von über 200 Zinkenisten“ sind viele überbewertet, andere unterschlagen und wichtige Namen weder in ihrer Bedeutung noch in ihrer Identität erkannt: So erscheint G. M. Cesare in unterschiedlicher Orthographie gleich zweimal; und wer war „Hieronymus von

Udine“, und wo könnte dieser nach 1566 geblieben sein? „Girolamo dalla Casa detto da Udine“ war – als einer der berühmtesten Zinkenisten überhaupt – ab 1567 Leiter des Bläser-Ensembles an San Marco zu Venedig. Wer das nach acht Jahren (!) angeblicher Zinken-Forschung nicht weiß, sollte es vielleicht lieber lassen. *Holger Eichhorn*

Instrumentenbau – ein Handwerk höchster Kunst

Frans Brüggjen/Frederick Morgan: The Recorder Collection of Frans Brüggjen. Tokyo: Zen-On Music Co. Ltd., 1981 (Zu beziehen durch MIMEX, Adamstr. 7, 8000 München 19)

Ein Mappenwerk mit technischen Zeichnungen von 17 originalen Barock-Blockflöten. Zeichnungen in Skizzenform, aber mit allen nötigen technischen Angaben von dem bekannten australischen Flötenbauer Frederick Morgan. Dazu ein Heft mit Fotos (in nicht so guter Wiedergabequalität) und Angaben über die Instrumentenbauer, die vorherigen Eigner und über Schallplatten, auf denen die Instrumente (von Frans Brüggjen geblasen, natürlich) zu hören sind. Schöne Exemplare sind dabei: Stanesby sen. (1) und jun. (2), Hotteterre, Dupuis, Bressan (4), Denner, Steenbergen (2), Heytz, Gahn, Wyne, Haka und Hallet. Ich habe vor Jahren die Sammlung selbst gesehen und einige Instrumente probiert. Eine wirklich außergewöhnliche Sammlung.

Zu rühmen ist auch die Generosität Frans Brüggjens, der mit dieser Veröffentlichung technische Details der Instrumente für jedermann sozusagen freigibt. Im übrigen ist damit aber nicht gesagt, daß mit den in den Zeichnungen genannten Maßen gelungene Kopien schon so gut wie sicher sind. Die Stolperdrähte liegen, wenn man nicht um den Sinnzusammenhang weiß, im Detail, und vieles ist nicht im Bereich des Meßbaren. Staunend steht man immer wieder vor solchen Instrumenten unserer Ururgroßväter. Mit welch einfachen Werkzeugen und akustischen Kenntnissen haben sie diese komplizierten technischen Ineinander in Minimaßen an ihren Instrumenten beherrscht, und wie sind sie darauf gekommen, daß man z. B. hier in bestimmter Weise konisch zulaufend sein muß und dort konkav etc. etc.? Natürlich durch Erfahrung bzw. Probieren, aber sicher waren es auch geniehafte Einfälle, die in dieser Zeit gewissermaßen in der Luft lagen, so daß sie in verschiedenen Ecken Europas (Paris, London, Nürnberg, Amsterdam, Brüssel, Mailand etc.) zum Teil auch unabhängig voneinander jemandem eingefallen sind.

Man könnte, wenn man eine solche Sammlung vor sich sieht, auch zu der Überzeugung kommen, daß, wenn Musiker Instrumentenbauern bestimmte Klang- und Tonvorstellungen abfordern, letztere auch einen Weg zu deren Realisierung finden. So hat sich jedes Zeitalter seine adäquaten Instrumente geschaffen, und so war auch

GOOP STERKMAN CEMBALBAU



Bredeweg 1, 9906 TC Bierum (Groningen)
Holland, Telefon 00 31-59 69 14 57

Mehrere Instrumente vorrätig
(französische, flämische,
italienische)

Preisliste und weitere Auskünfte
auf Verlangen

durch die Jahrhunderte der Instrumentenbau ein Handwerk höchster Kunst, und bis heute ist es nicht gelungen, die künstlerische Note dieses Berufs etwa durch Rechnen bzw. Physik zu ersetzen. – m –

Heinz Schaub / Hans Baumann: Die Instrumente im Sinfonieorchester. Bern und Stuttgart: Verlag Hallwag AG, 1981. 112 S., DM 38,-

Ein verhältnismäßig teures einfarbiges Bilderbuch mit hervorragenden Aufnahmen und Interviews mit Musikern des Berner Sinfonieorchesters. Man hätte sich etwas mehr Informationen über Umfänge, akustische und technische Dinge gewünscht. So hat das Ganze einen etwas zu unverbindlichen Bilderbuchcharakter. – m –

Musik – die offene Frage

Leonard Bernstein: Musik – die offene Frage. Sechs Vorlesungen an der Harvard-Universität. Deutsch von Peter Weiser. Taschenbuchausgabe, München-Mainz: W. Goldmann Verlag / B. Schott's Söhne, 1981. 402 Seiten, DM 24,80

Der Autor ist populär genug, um ihn diesem Leserkreis erst noch vorstellen zu müssen. Man weiß von ihm, daß er ein unermüdlicher Werber ist für die wahre Art, Musik reflektierend zu genießen. Bernstein ist Pädagoge von Geblüt – man erinnere sich seiner Gesprächskonzerte für junge Leute mit den New Yorker Philharmonikern, die auch bei uns im III. Fernsehprogramm ausgestrahlt wurden –, und so nimmt es nicht wunder, daß es ihm gelingt, verbal transparent werden zu lassen, was man im Ergebnis eigentlich nur hörend erfahren kann: musikalische Laut-, Satz- und Bedeutungslehre. (Man kann natürlich auch hören, wenn man will: nahezu alle erwähnten Werke gibt es auf Schallplatten.)

Über das Buch ins Detail zu gehen würde hier zu weit führen. Nicht versäumt werden sollte aber, nachdrücklich auf diese Neuerscheinung auf dem Taschenbuchmarkt aufmerksam zu machen, in die man sich vertiefen kann, deren Gewinn für den flüchtigeren Leser aber zumindest dem einer guten Talk-Show für den Zuschauer/Zuhörer vergleichbar sein dürfte. –h

Vergnügliche Plauderei

Kurt Janetzky: Seriöse Kuriositäten am Rande der Instrumentenkunde. Tutzing: Verlag Hans Schneider, 1980. 108 S., DM 90,-

„... wenn es gelänge, die gestrengen Kritiker ... wenigstens zu einem kleinen Schmunzeln ... zu bewegen“. Das ist dem Autor bestimmt gelungen in seinen mehr journalistischen Plaudereien von der Zehnmeter-Orgelpfeife, die nicht nur den Mägen der Kirchenbesucher, sondern auch den Kirchenmauern zusetzt, von den

Oktav-, Quart- und Kontrabaßfagotten (letzteres von Eichentopf, 1714), von den Saxophonen, von denen Casella sagte, daß „die schwelgerische Klangwirkung ... stets Momente von Härte, ja Brutalität nicht ausschließt“ u. a. Von Dittersdorfs Geschichte mit den vier Dorf-Dudelsäcken beim Kaiserbesuch ist die Rede wie von den Stockflöten, den Maultrommeln und den omnitischen Hörnern, die Otto Steinkopfs Erfindung (s. TIBIA 80/81, S. 285) zum Teil schon vorwegnahmen.

Auch erfahren wir, daß ein Dulcian gerichtsnotorisch schon mal als Prügel verwendet wurde (was der Autor allerdings sonst über den Dulcian sagt, sollte er nochmal nachrecherchieren) – etc. etc. etc.

Dem interessant gefaßten Kapitel „Die hundertjährige Unzufriedenheit mit blasenden Baß-Instrumenten“ (d. i. vom Serpent zur Tuba) stehen die Worte Scarlattis an Quantz voran: „Mein Sohn, Sie wissen, daß ich die blasenden Instrumente nicht leiden kann, denn sie blasen alle falsch.“

Eine vergnügliche Plauderei in einem musikwissenschaftlichen Verlag! – m –

Amerikanische Dissertationen

zum Sachgebiet Holzblasinstrumente

Die nachstehend genannten Dissertationen sind als Xerokopien oder Mikrofilm erhältlich durch University Microfilms International (EH9), 30–32 Mortimer Street, London WIN 7RA, England

Verschiedenes

Gambill, Tommie G.: *Contemporary Editions of Nineteenth Century Wind Band Literature.* Florida State University, Tallahassee, Fla., 1979

Giesy, Marya H.: *A Study of the Similarities in Fingering Principles of the 18th and 20th Centuries.* Ohio State University, Columbus, Ohio, 1979

Kaplan, David: *Stylistic Trends in the Small Woodwind Ensemble from 1750–1825.* Indiana University, Bloomington, Ind., 1977

Kudo, Elmer Takeo: *Kinko Shakubachi – One Maker's Approach.* University of Hawaii, Honolulu, 1977

Miller, Jack K.: *The Development and Evaluation of an Experimental Approach to Teaching Rhythm to Beginning Wind Instrument Players.* Pennsylvania State University, University Park, Pa., 1973

Flöte

Averitt, Frances E. L.: *An Intonation Method for Flutists (non-exclusive of other instrumentalists and singers) Based on the Use of Difference Tones as a Practical Guide to the Achievement of Perfectly Tuned Intervals.* Florida State Univ., Tallahassee, Fla., 1973

**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

Boulton, John B.: *A Performance Test of Flute Tone Productions, Intonation and Dexterity*. University of Kansas, Lawrence, Kan., 1974

Cohen, Sheryl H.: *Timbre, a Guide to Tone Production for the Flute*. Florida State University, Tallahassee, Fla., 1974

Cooksey, Lynne McMorran: *The Flute in the Solo and Chamber Music of Albert Roussel (1869–1937)*. A lecture recital, together with three recitals of selected works by Bach, Dahl, Fauré . . . and others. North Texas State University, Denton, Tex., 1980

Hadidian, Eileen: *Johann Georg Tromlitz's Flute Treatise – Evidences of the Late Eighteenth-Century Performance Practice*. Stanford University, Stanford, Cal., 1979

Hay, Katherine: *East Asian Influence on the Composition and Performance of Contemporary Flute Music*. Columbia University Teachers College, New York, N. Y., 1980

Kolczynski, Charlotte A.: *The Eighteenth-Century Transverse Flute – Literature, Structure and Performance Practices*. State University of New York, College at Potsdam, N. Y., 1977

Smith, Charles W.: *The History and Literature of the Alto Flute*, with a method for the construction of cadenzas for eighteenth-century solo flute concertos. George Peabody College, School of Music, Nashville, Tenn., 1974

Westbrook, James E.: *A Beginning Flute Method for Adults*. The University of Wisconsin, Madison, Wis., 1974

Oboe

Davis, William J.: *A Study of the Solo and Chamber Literature for the Oboe d'amore from 1720–1760* with modern performance editions of selected unpublished works. Eastman School of Music, Rochester, N. Y., 1977

Denton, John W.: *The Use of Oboes in the Church Cantatas of J. S. Bach*. Eastman School of Music, Rochester, N. Y., 1977

Gossett jr., Claude W.: *A Spectrographic and Electromyographic Investigation of the Relationship of the Effects of Selected Parameters upon Concurrent Study of Voice and Oboe*. University of Southern Mississippi, Hattiesburg, Miss., 1977

Grush, James: *A Guide to the Study of the Classical Oboe*. Boston University, School of Music, Boston, Mass., 1972

Klarinette

Bates, Stephen D.: *Lecture Recital – Composer-Performer Relationship in the Development of Clarinet Technique and Performance*. Catholic University of America, Washington, D. C., 1974

Fletcher, Richard W.: *A Comprehensive Performance Project in Clarinet Literature* with an essay in music for bassoon and small string ensemble, ca. 1700–1825. University of Iowa, Iowa City, 1974

Holman, William M.: *A Comprehensive Performance Project in Clarinet Literature with a History of the Society for the Publication of American Music, 1919–1969*. University of Iowa, Iowa City, 1977

- Kennedy, Dale E.: *The Clarinet Sonata in France Before 1800*, with a modern performance edition of two works. University of Oklahoma, School of Music, Norman, Okla., 1979
- Limoli, Michael D.: *Selected Clarinet Excerpts from the Nineteenth-Century Operatic Bel Canto Repertory*. Indiana University, Bloomington, Ind., 1977
- Rice, Albert R.: *Valentin Roeser's Essay on the Clarinet (1764) – Background and Commentary*. Claremont Graduate School, 1977
- Sumrall jr., John N.: *The Literature for Clarinet and Voice and its Historical Antecedents*. University of Illinois, School of Music, Urbana, Ill., 1974
- Weiner, Lowell B.: *The Unaccompanied Clarinet Duet Repertoire from 1825 to the Present*. An annotated catalogue. New York University, New York, N. Y., 1980

Saxophon

- Banker, Williard F.: *Solos for Unaccompanied Saxophone*. A selected and annotated bibliography of published works. Ohio State University, Columbus, Ohio, 1977
- Friedrich, Edwin: *The Saxophone*. A study of its use in symphonic and operatic literature. Columbia University, New York, N. Y., 1975
- Gainacopoulos, Kay Th.: *Saxophone Orchestral Excerpts*. An annotated compilation of compositions performed by selected professional American orchestras between 1953 and 1973. Indiana University, Bloomington, Ind., 1977
- Gora, William A.: *An Annotated Bibliography of Selected Materials Relative to the History, Repertoire, Acoustics and Pedagogy of the Saxophone*. University of Miami, Coral Gables, Fla. 33124
- Hemke, Fred L.: *The Early History of the Saxophone*. University of Wisconsin, Madison, Wis., 1975

Fagott

- Atsalis, Theodore N.: *The Eighteenth-Century-Bassoon – Performance Feasibility of W. A. Mozart's Wind Sextets*. University of Cincinnati, Ohio, 1973
- Griswold, Harold E.: *Etienne Ozi (1754–1813) – Bassoonist, Teacher and Composer*. Peabody Conservatory of Music, Baltimore, Md., 1979
- Lapina, Theodore J.: *Lecture Recital – Multitone Analysis and Performance of Six Movements for Bassoon and Mallet Percussion by Donald Black*. Catholic University of America, Washington D. C., 1973 (Vgl. hierzu vom selben Autor: *Multitone Fingerings on the Heckel System Bassoon and the Multitone Fingering Chart*, in: National Association of College Wind and Percussion Instructor's Journal,

XXV/3, Febr. 1977. Die dort abgedruckte Griff-tabelle enthält 363 Griffe!)

- Olson, Robert H.: *I. Difficult and Solo Passages for the Bassoon from an Established Core Repertoire for Wind Ensemble; II. Program Notes for a Recital; III. Program Notes for a Recital*. University of Washington, School of Music, Seattle, Wash., 1979
- Petrulis, Stanley D.: *A Stylistic and Performance Analysis of Three Contemporary Compositions for the Bassoon which Use New Performance Techniques*. Indiana University, Bloomington, Ind., 1977

Andere wichtige fremdsprachige Titel

- Perrin, Marcel: *Le Saxophone, son Histoire, sa Technique son Utilisation*. Paris: Edition d'aujourd'hui, 1977 (Reprint der Originalausgabe, Paris, Fischbacher 1955)
- Wheeler, Raymond L.: *Pedagogic Concepts for Reed Instrument Performance, Based on Cineradiographic Research of the Oral Cavity*. In: National Association of College Wind and Percussion Instructor's Journal, XXV/3, Febr. 1977

Neueingänge

- Alfred Baumgartner: *Alte Musik*. Musikgeschichte in Werkdarstellungen. Salzburg: Kiesel Verlag, 1981
- A. Elscheková (Hrsg.): *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1981
- Goldmann/Schott-Taschenbücher
- Antonín Dvořák: Sinfonie Nr. 9, e-moll, op. 95. Taschenpartitur mit Einführung und Analyse von Karin Stöckl/Klaus Döge
 - Franz Schubert: Sinfonie Nr. 7, h-moll. Taschenpartitur mit Einführung und Analyse von Peter Andraschke
 - Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg. Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt Pahlen
- Ferdinanda Röhr-Dapper: *Music for flute solo (Katalog)*. D-6209 Heidenrod, Am Markt 4: Selbstverlag, 1981
- Hans Oesch / Wulf Arlt (Hrsg.): *Basler Studien zur Interpretation der alten Musik*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1980
- Telemann, G. Ph.: *Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen*. Eine Dokumentensammlung. Wilhelmshaven u. a.: Heinrichshofen's Verlag, 1981
- Textes sur les Instruments de Musique au XVIII^e Siècle. Genf: Editions Minkoff, 1972
- Bruno Walter: *Gustav Mahler, Ein Porträt*, neu hrsg. von E. Kroher. Wilhelmshaven u. a.: Heinrichshofen's Verlag, 1981

Blockflötenquartette, leicht gesetzt – ein neuer pädagogischer Ansatz?

Theo Warttmann (Bearb.): *Lieder (Frühling, Sommer, Herbst, Winter, Weihnachten), für Blockflötenquartett leicht gesetzt. Universal Edition, Wien; 5 Hefte, Nr. 17436 – 17440, je DM 8,-*

Mit der Herausgabe von Volksliedsätzen für Blockflötenquartett, von Theo Warttmann „simpliciter“ gesetzt, hat die Universal Edition Wien versucht, einem großen Bedürfnis, nicht nur seitens des Autors, nachzukommen. Die Aufmachung ist, wie von UE nicht anders gewohnt, gediegen; der nostalgische Geruch, der Volksliedern zuweilen anhängt, wurde durch Zeichnungen von Ludwig Richter aufwendig unterstützt, was bei einer Anschaffung aller fünf Bände finanziell zu Buche schlagen wird.

Bei der Wahl des Autors dieser Sammlung hat UE allerdings keine sehr glückliche Hand gehabt. Für diese Liedsätze gilt meines Erachtens dasselbe wie für die Flut von Neuerscheinungen bei Blockflötenschulen: Warum Schlechtes anbieten, wenn Gutes an alten und neuen Liedsätzen vorhanden ist und nur darauf wartet, für einen pädagogischen Zweck gesammelt zu werden?

Die Idee Theo Warttmanns, Schüler zu motivieren, indem er sie zusammen mit fortgeschritteneren Spielern musizieren läßt, ist grundsätzlich richtig und voll zu unterstützen. Die Verwertbarkeit seiner Liedsätze in dieser Hinsicht erscheint mir allerdings äußerst fragwürdig. Wie man dem Vorwort entnehmen kann, ist der Verfasser bestrebt, seine Sätze kindgemäß aufzubereiten, und er wählt deshalb die für Anfänger grifftechnisch leichteren Tonarten G-dur und D-dur. Wären diese Tonarten auf einige wenige Sätze beschränkt, könnte nichts dagegen gesagt werden. Durch ihre ständige Wiederholung wirken sie jedoch nur ermüdend und langweilig.

Daß auch diese „einfachen“ Tonarten durch gewaltsame Ausbrechen aus einer schlichten Harmonik Probleme in Hinsicht auf Intonation und kindgemäße Hörgewohnheiten aufwerfen, scheint der Bearbeiter nicht zu sehen.

Die pädagogische Methode, durch den unterlegten Text die Schüler zur Erkenntnis der musikalischen Sinnzusammenhänge und der verschiedenartigen Ausdruckscharaktere zu führen und damit zu richtiger Phrasierung und Artikulation anzuleiten, wird hier in keiner Weise genutzt. Der Text steht beziehungslos – quasi zur Erläuterung der Richterschen Zeichnungen – daneben. Daß Warttmann mit Artikulation und

Phrasierung „auf dem Kriegsfuß steht“, beweisen seine Versuche, historisch authentische Wiedergaben durch eingerichtete Stimmen zu ermöglichen. Beispiel: Telemann, Sechs Sonaten für 2 Altblockflöten, Privatdruck der Freien Musikschule Linsenhofen. Privatdruck – soweit, so gut; was aber mit den Liedsätzen in die blockflötende Öffentlichkeit hineingetragen wird, ist gänzlich abzulehnen. Atemzeichen, hier ganz konsequent ohne Rücksicht auf Textvorlage und musikalische Linie aller zwei Takte als Phrasierungszeichen eingesetzt, machen auch die schönste Liedmelodie zu einer asthma-tisch verzerrten Tonfolge.

Intonationsprobleme bei solistischer Besetzung anhörbar in den Griff zu bekommen, ist schon schwierig genug. Um wieviel schwieriger aber wird es angesichts Warttmanns Forderung (im Geleitwort), den vielen kleinen Spielern der „mischungsunfreundlichen“ Sopranblockflöte einige wenige Alt-, Tenor- und Baßblockflöten beizuordnen! Erweisen wir dem noch ungeschulten Hörverhalten unserer Schüler einen Gefallen, wenn wir sie mit einer übelklingenden, schlecht harmonisierten Vierstimmigkeit überfallen? Und die Sätze fortgeschrittenen Schülern anzuvertrauen ist trotz Warttmanns Bemühungen, die Unterstimmen attraktiver zu gestalten, der oben schon erwähnten Mängel wegen (Satzbau, Harmonisierung, willkürliche Phrasierung etc.) nicht zu empfehlen.

Was tun? Auch ohne Warttmanns Liedsätze müssen wir auf die Verwendung des pädagogisch so wertvollen Liedgutes im Unterricht nicht verzichten. Ich führe meine Schüler über das Duettspiel, von dem Quantz behauptet, man könne hierbei am meisten lernen, zum Trio- und Quartettspiel hin. Die Endstufe bilden nicht nur Frescobaldi-Canzonen oder Quartettwerke von Serocki, sondern auch Liedsätze aus Renaissance und Frühbarock ebenso wie Liedbearbeitungen von Marx, Gümbel, Lechner oder Komma, um nur einige Zeitgenossen Warttmanns zu nennen. Ihm wäre zu empfehlen, seine 75 Liedsätze noch einmal gründlich zu überarbeiten und die guten Ideen, die in einzelnen Anlagen erkennbar sind, zu einem kleineren, in jeder Hinsicht überschaubaren Opus zusammenzufassen. *Dieter Haag*

Verkaufe einige wertvolle
Blockflöten und historische
Holzblasinstrumente.
Telefon (02 11) 24 71 78

Antoine Dornel: *Sonates en Trio pour les Flûtes allemandes, Violons, Hautbois etc., œuvre IIIème, Paris 1713. Archivum musicum 9*

Michel Pignolet de Montéclair: *Six Concerts à deux Flûtes Traversières sans Basse, Paris ca. 1724. Arch. mus. 10*
– *Concerts pour les Flûtes Traversières avec la Basse chiffrée, Paris 1724/25. Arch. mus. 11*

Antoine Dornel: *Sonates à Violon seul et Suites pour la Flûte Traversière avec la Basse, œuvre II, Paris 1711. Arch. mus. 12*

Michel de la Barre: *Deuxième et Huitième Livre de Pièces pour la Flûte Traversière avec la Basse Continue, Paris 1710 und 1722. Arch. mus. 13*

Jacques Christophe Naudot: *Sonates pour la Flûte Traversière, œuvre Ier, Paris 1726. Arch. mus. 14*

Jean Daniel Braun: *Sonates pour la Flûte Traversière, œuvre Ier, Paris 1728. Arch. mus. 15*

Joseph Bodin de Boismortier: *Sonates pour la Flûte Traversière avec la Basse, œuvre XIXème, Paris 1727. Arch. mus. 16*

Michel Blavet: *Sonates mêlées de Pièces, œuvre IIème, Paris 1732, et 3ème Livre de Sonates pour la Flûte Traversière avec la Basse, Paris 1740. Arch. mus. 17*
Studio per Edizioni Scelte, Florenz 1980/81 (Alle Editionen in Faksimiledruck)

Antoine Dornel: *Sonaten d-moll und B-dur für 3 Querflöten oder 3 Altblockflöten ohne Baß, hrsg. von Hugo Ruf. Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelms-haven; Nr. N 3496b bzw. 3497*

Anonyme Français (18. Jh.): *Sonata I, aus (6) Sonates pour la Flûte Traversière avec la Basse Continue. Coderg-UCP, 42 bis rue Bousault, F-75017 Paris; Ed. CM 2*

Wir hatten schon mehrfach Gelegenheit, die von Marcello Castellani betreute Publikationsreihe vorzustellen. Bis zum 17. Band ist sie nun erschienen, sechs weitere Titel werden noch dazukommen, doch auch ohne diese letzteren ist bereits die Dichte der Dokumentation deutlich. Neben Castellanis Absicht, den wachsenden Einfluß italienischer Musikkultur in Frankreich aufzuzeigen, wird ein Ausschnitt der Kammermusik entwicklungs-geschichtlich präsentiert, wofür die französische Flötenmusik der Zeit von 1703 bis 1740 besonders reiche und zahlreiche Beispiele liefert. Daß sich darin auch die Kunst des Flötenspiels spiegelt, ist selbstverständlich, zumal fast alle der zitierten Komponisten selbst Flötisten waren. Wie die Titel der Werke ausdrücklich ausweisen, handelt es sich zudem hier natürlich immer um die Querflöte.

Der Sprung von 1703 nach 1740, belegt durch die *Pièces* œ. IV von La Barre und das *3ème Livre de Sonates* Blavets, ist enorm; es ist der Sprung von den einfachen „Sätzchen“, deren bis zu zehn in einer Suite aufgereiht sind, zur Sonate, die bei oft dreisätziger Anlage Stilmerkmale der Empfindsamkeit trägt. Doch auch äußerlich

Neuerscheinungen '82

Es tönen die Lieder – Ernste und heitere Kanons, herausgegeben von Theo Wartmann

EB 8340 Ausgabe für Sopranblockflöten DM 14,-
EB 8341 Ausgabe für Altblockflöten DM 14,-

Die vorliegende Kanonsammlung ist in langjähriger Unterrichtspraxis entstanden. Da sie sich an Blockflötenspieler wendet, sind alle Kanons in einer für die Blockflöte geeigneten Tonart notiert. Spielanweisungen und Atemzeichen sind als Empfehlung gedacht und sollen den Spieler keinesfalls in seiner individuellen musikalischen Gestaltung einschränken.

Jacques Paisible

Drei Sonaten d-moll, Es-dur, g-moll für Altblockflöte und Basso continuo, herausgegeben von Martin Nitz

EB 8363 Erscheint August 1982

Über Paisibles Leben ist nur wenig bekannt. Um 1650 in Frankreich geboren, ging er 1685 nach London, wo er unter dem Namen James Peasable bis zu seinem Tode (um 1721) wirkte. Die vorliegenden Sonaten sind einem anonymen Manuskript entnommen, das etwa 1710 entstanden ist.

Charles Rosier

Drei Triosonaten G-dur, a-moll, h-moll, aus „Pièces Choiesies“ für 2 Altblockflöten (Flöten, Oboen, Violinen) und Basso continuo, herausgegeben von Ernst Kubitschek

KM 2165 Erscheint August 1982

1640 in Lüttich geboren, wird Charles Rosier 1664 als Geiger bei dem in Bonn residierenden Kurfürsten und Erzbischof Maximilian Heinrich von Wittelsbach angestellt. 1673 wird der Hofstaat in Bonn aufgelöst, und Rosier, inzwischen zum Vizekapellmeister avanciert, folgt seinem Brotherrn nach Köln, wo er auch nach dessen Tode bleibt. 1699 wird er zum Domkapellmeister von Köln ernannt und bringt die Kirchenmusik nach grundlegender Neuorganisation zu hoher Blüte. Er stirbt 1725, hochbetagt und bis zuletzt der Kirchenmusik dienend.

Das Werk dieses gewandten, weltoffenen Musikers zeigt Einflüsse französischer, italienischer sowie süddeutscher Musik, und man kann die charmante Synthese verschiedener musikalischer Dialekte, die Rosier auch in den „Pièces Choiesies“ – zur Unterhaltung von Spielern und Hörern hoffentlich auch des 20. Jahrhunderts – geglückt ist, nur bewundern!



Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

dokumentiert sich der Generationswechsel z. B. im Weg vom Typendruck zum kunstvollen Stich, und schließlich ist auch der Preis von Blavets Sonaten etwa doppelt so hoch wie der des ersten Triobandes von Hotteterre.

Die Belege für das zweite Jahrzehnt jenes Jahrhunderts sind besonders zahlreich und von dichter zeitlicher Folge. Hierhin gehören die Werke von Dornel, deren zweites durch die Vereinigung von Sonaten für Violine und Suiten für Flöte besonders interessant ist, weil es zeigt, wie weit der sehr viel stärker an den Italienern orientierte Violinstil den Flötisten voraus ist. Dem halben Dutzend Trios op. 3 ist das Trio für drei Flöten ohne Baß angehängt, welches durch Ruf inzwischen auch als Neuauflage wieder zugänglich ist (die Ausgabe für Blockflöten ist die transponierte Version).

Das zweite Jahrzehnt setzt sich vom ersten durch Montéclair's *Concerts* sehr deutlich ab. Vermutlich wären sie nicht denkbar ohne *Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts* von Couperin, die im selben Jahr und beim selben Verleger erschienen. Die „Konzerte“ für zwei Flöten, „dont les Pièces sont les unes dans le goût François et les autres dans le goût Italien“, sind eine Folge von bis zu einem Dutzend Sätzen, Divertissements sozusagen, teils im „alten Geschmack“, aber auch mit schönen „Doubles“, die die Verbreitung italienischer Verzierungskunst deutlich machen. Die *Concerts* mit Generalbaß werden mit zwei großen Programmsuiten von 14 bzw. 17 Einzelsätzen beschlossen (*La Guerre* und *La Paix*), die schon aus Gründen der Charakterisierung ein größeres Instrumentarium einschließlich Pauken und Trompeten benötigen. Ein anderes der Konzerte ist vorzugsweise für Muzette gedacht. Zum Gebrauch für die Flöte empfiehlt der Komponist die Transposition von C- nach D-dur, wie denn überhaupt C-dur in der Querflötenliteratur dieser Epoche als ungeeignet strikt umgangen wird. Es finden sich nur eine viersätzig Suite im 2. Buch bei La Barre in dieser Tonart und einige wenige Sätze in den Trios op. 2 bei P. D. Philidor. Auch c-moll findet sich sehr selten. Montéclair gebraucht es in seiner musikalisch sehr effektvollen zweiten Suite, die in einzelnen Sätzen auch technisch relativ hohe Ansprüche stellt. Solche Ansprüche verbinden sich mit einer Schreibart, die immer häufiger auch die vorher mehr aus der Violinmusik bekannten Mittel der Akkordbrechungen, Tonleiterfiguren, Sequenzierung schnellerer Bewegungsabläufe, latent zweistimmigen Fortschreitungen usw. anwendet und damit auch Muster virtuoserer Spiels. Naudot, Braun und Boismortier bieten in den hier vorgelegten Sonaten Beispiele dafür, wobei nicht nur die italienischen Satzbezeichnungen auffallen, sondern auch die Aufgabe des französischen Violinschlüssels und die Verwendung von Paralleltonarten in langsamen Sätzen.

Es gibt viele Aspekte, die sich anhand dieser Flötenbibliothek zu noch näherer Untersuchung und Betrachtung

anbieten, seien es Verzierungen in Notation und Verwendung, Notationsgewohnheiten überhaupt, Mensurzeichen (z. B. setzt Montéclair 3 für $\frac{3}{8}$), Typologie der Suitensätze, instrumentenspezifische Schreibweisen und Spielweisen, Tonumfänge, Tonarten, Spielanweisungen und andere mehr. Daß diese Sammlung von „Urtexten“ überdies den Vergleich mit den vielen Neuauflagen, die es z. B. von Blavet gibt, geradezu herausfordert, sei nur am Rande vermerkt.

Die U.C.P.-Ausgabe einer anonymen Flötensonate des 18. Jahrhunderts ist nur ein Nachdruck in modernem Notensatz, wobei die Flötenstimme aus dem französischen in den gewöhnlichen Violinschlüssel übertragen wurde. Das Stück aus dem Bestand der Pariser Nationalbibliothek (Vm7 6440) wird so zwar zugänglich, doch noch nicht für die Praxis (in der man z. B. umwenden muß). Dann doch lieber Faksimile. D.

Flötenmusik in Erst- und Neuauflagen

J. S. Bach: *Partita a-moll für Flöte solo*, hrsg. von Hermien Teske. BP 2460

Joh. Chr. Bach: *Trio C-dur für 2 Flöten und Violoncello*, hrsg. von Rien de Reede. BP 2004

Michel Corrette: *Concerto comique B-dur, op. 8/1, für 3 Flöten und bc.*, hrsg. von Bernhard Päuler (Cont.: Willy Hess). BP 2010

Amadeus Verlag, Winterthur

J. S. Bach: *Trionsonate G-dur, BWV 1039, für 2 Flöten und bc.*, hrsg. von Hans Eppstein. Henle Verlag, München. Nr. 329, DM 14,-

G. Ph. Telemann: *Sechs Quartette oder Trios für 2 Querflöten (Violinen) und 2 Violoncelli (Fagotte) mit Generalbaß*, hrsg. von Martin Ruhnke. Bärenreiter Verlag, Kassel u. a. BA 5303, DM 64,-

Joh. Chr. Schickhard: *24 Sonaten für Altblockflöte und bc.*, hrsg. von Walter Bergmann und Frans Brüggem. Hefte 3 und 4. Zen-On Music Co., Tokyo

Joseph Aloys Schmittbauer: *Quartett Es-dur, op. 1 Nr. 5, für Flöte, 2 Violinen und Violoncello*, hrsg. von Henner Eppel. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main ZM 2268, DM 13,50

Joachim Andersen: *Allegro militaire, op. 48, für 2 Flöten*, hrsg. von András Adorján. Editions Gérard Billaudot, Paris. G 3140 B

Unter den uns vorliegenden Erst- und Neuauflagen finden sich einige, die besonderer Beachtung wert sind. An hervorragender Stelle unter den Editionen älterer Kammermusik steht der 25. Band der Telemann-Ausgabe, sozusagen ein Geburtstagsgeschenk. Der schöne Leinenband, zugleich Cembalostimme für den praktischen Gebrauch, enthält neben der Partitur den ganzen wissenschaftlichen Apparat, besorgt von Martin Ruhnke.

Ruhnke zeigt darin u. a. auf, daß Telemann in seinen Kammermusiken stets auf breite Fächerung der Besetzungsmöglichkeiten bedacht war – dies sehr wohl aus ideellen Gründen – und daß bezüglich der Alternativen die hier erscheinenden Stücke noch weiter gehen: Der Titel sagt bereits, daß sie ungeachtet der instrumentalen Alternativen als Quartette oder Trios aufgeführt werden können. Folgerichtig ist die Baßstimme so komponiert, daß sie alle Elemente einer Fundamentstimme enthält, um die zweite ggf. entbehrlich zu machen, andererseits aber so viel darüber hinausgehende eigene Ausformung erfährt (in diesen Beispielen sehr viel), daß sie sich im vierstimmigen Satz vom zweiten Baß genügend absetzt. Als formale Besonderheit stellen sich zudem die drei letzten Quartette (bzw. Trios) dar: Einem langsamen Satz folgen jeweils drei schnelle *Divertimenti*. Alles in allem ein ausgesprochener Zugewinn für die Freunde alter Kammermusik, wobei sich mir aus dem Bild der Partitur eine Quartettbesetzung mit zwei Flöten, Fagott und Generalbaßgruppe aufzudrängen scheint.

Hans Eppstein setzt seine Urtextausgaben mit der Triosonate G-dur fort und unternimmt dabei auch den Versuch, eine vermutlich vorausgehende „Urfassung“ für Violinen und Baß zu rekonstruieren. Die im wesentlichen durch Oktavversetzung gewonnene Rekonstruktion einzelner Passagen, ermöglicht durch den Umfang der Violine, zeigt im Vergleich mit der Flötenfassung aber auch, daß Bach bei der Niederschrift jener Flötenfassung Änderungen vorgenommen haben mußte, die nicht transkriptionsbedingt sind. Abgesehen von der Ausführung des bezifferten Basses gibt es im Text zur Ausgabe von Schmitz fast keine Differenzen, wenn man verschwindend geringe Unterschiede in der Lesart von Artikulationsbezeichnungen oder deren gelegentliche Ergänzung nicht etwa hierzu rechnen wollte. Allerdings scheint mir *ais* für die Flöte im 3. Satz, Takt 11, 4. Sechzehntel, bei Eppstein sehr viel richtiger (vgl. Takt 4), doch die Auflösung von *cis* in den Flöten Takt 24 und 105 des letzten Satzes nicht wahrscheinlicher, solange man einräumt, daß die Bezifferung des letzteren Taktes möglich ist.

Die Idee, einer Neuausgabe den „Urtext“ in Gestalt des Facsimile mitzugeben, macht Schule. Gerade für die Partita von Bach ist der gleichzeitige Abdruck der handschriftlichen Vorlage die schöne Erfüllung eines dringenden Wunsches und ein großer Schritt auf dem Wege, den Ballast überalterter Editionen loszuwerden. Das Facsimile macht nun aber auch den Abschnitt des Vorwortes über die Allemande überflüssig, denn man muß das Auflösungszeichen ergänzen, wo doch der Schreiber selbst so eindeutig belegt, welcher Umgang mit Akzidentien für ihn der gebräuchliche war.

Corrette, hinsichtlich einer Art musikpädagogischer Breitenarbeit französisches Gegenstück zu Telemann, an

musikalischer Substanz diesem allerdings unterlegen (doch nicht an Geschäftssinn), hat eine Reihe sogenannter *Concerts comiques* geschrieben, kleinformatige Stücke für drei Oberstimmen mit Generalbaß, wie sie in der Anlage von Boismortier her bekannt sind. Die Musik des hier erstmals veröffentlichten Concerto ist hübsch, der Umfang der Stimmen auf den Amateur zugeschnitten, die Machart verrät den Routinier. Der ersten Flöte fällt die eindeutig dominierende Rolle zu, den anderen die manchmal figurierte Füllung, wofern nicht Baßfunktion, wenn dieser pausiert. Eine Verstärkung des Tutti durch Streicher scheint vom Komponisten im Sinne freier Verwendbarkeit eingeplant zu sein.

Auf die Bedeutung des *Alphabet de Musique* von Schickhardt ist hier schon mehrfach eingegangen worden (1/80, 3/80). Die vierbändige Ausgabe durch Bergmann-Brüggen ist nun komplett und Anlaß, vorzügliche Aufmachung und Redaktion abschließend hervorzuheben. Der Originaltitel spricht zuerst die Querflöte an, der in diesem Werk einer quasi „wohltemperierten Flöte“ 24 Sonaten in allen Tonarten bzw. durch alternative Tonartenwahl 18 Sonaten angeboten werden. Wenn auch Hotteterre in seiner *L'Art de préluder* bereits auf diesem Wege vorangeht, so stellt sich doch angesichts der bekannten zeitgenössischen Literatur und des Instrumentariums die Frage: Reale Praxis oder Idealvorstellung? Die Herausgeber haben mit Blick auf die Blockflöte den für diese extra eingesetzten französischen Schlüssel transponiert (leider, denn wer *ais-moll* spielen kann, kann es auch aus dem originalen Schlüssel), doch bringt das gerade der Boehmflöte keinen Nachteil, vielmehr einen reichen Schatz guter Sätze zum Üben und Spielen.

Das Trio des jüngsten Bachsohnes geht auf einen Druck von Monzani zurück. Dieser enthält noch ein ebensolches Stück von Neubauer (auf dessen Neudruck wir hoffen dürfen?). Stamitz und Haydn lieferten bereits solche Trios, denen diese in nichts nachstehen. Sie erscheinen meines Wissens hier erstmals wieder. So auch das Quartett des Zeitgenossen Schmittbauer, weiland Hofkapellmeister in der badischen Residenz Karlsruhe. Das Werk im Mannheimer Stil ist ein Stück anspruchsvoller Unterhaltungsmusik der Zeit – mit einer zweiten Violine statt Viola besetzt, vermutlich aus einer konkreten Situation heraus, was auch heutigen Gegebenheiten entgegenkommen mag. Das Quartett ist dem Opus 1 des Komponisten entnommen, auf das er auch in der

Verkaufe

2 Alt-Blockflöten nach Stanesby und Bressan, a = 415, von Klaus Scheele

D. Nieling · Telefon (0 25 90) 13 52

NEUERSCHEINUNGEN

BLOCKFLÖTENQUARTETTE, BAND 3: TÄNZE DER RENAISSANCE

Format: 4°, 68 Seiten, Schwierigkeitsgrad: 2-3

(Werke von Pierre Phalèse, Erasmus Widmann, Tilman Susato, Michael Praetorius, Claude Gervaise, Pierre Attaingnant, Antonio de Cabezón, William Byrd, Giles Farnaby, Jame Lauder, Paul Pauerl)
UE 17120 DM 18,-

BLOCKFLÖTENQUARTETTE, BAND 4: BEKANNTE STÜCKE DER BAROCKMUSIK

Format: 4°, 60 Seiten, Schwierigkeitsgrad: 2-4

(Werke v. Arcangelo Corelli, Henry Purcell, Johann Pachelbel, G. F. Händel, J. S. Bach, Johann Fischer)
UE 17121 DM 17,-

Bereits erschienen:

UE 17118 Blockflötenquartette, Band 1: Vokalmusik der Renaissance

UE 17119 Blockflötenquartette, Band 2: Instrumentalmusik der Renaissance

UNIVERSAL EDITION

musikalischen Erfindung besondere Sorgfalt verwandte, denn es ist dem Dienstherrn gewidmet und daher wie üblich gestochen (auf eigene Kosten, versteht sich, was sich aber auszahlt).

Der Titel von Andersen klingt martialisch, doch handelt es sich nur um ein an Marschelementen orientiertes konzertantes Stück für 2 Flöten (eigentlich mit Orchester), welches zwei geschickte Virtuosen zu leicht nostalgischer Gaudi verführen soll. Schließlich heißt die Reihe ja *Flauto buffo*. D.

Für den Liebhaber anspruchsvoller Flötenliteratur

Friedrich Kuhlau: *Trois Grands Duos Concertants, op. 87*. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz; FTR 119

Georg Kröll: *Re-sonat tibia, für Flöte solo*. Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle; Edition Moeck Nr. 5191b

Die „Trois Grands Duos Concertants pour deux flütes“ von Kuhlau erschienen 1979 als Reprint bei Schott. Als Vorlage diente der Erstdruck, der 1827 bei Schott in Mainz erschienen war. Wer die bisher vorhandene Ausgabe im Billaudot-Verlag kennt und daraus spielen mußte, weiß die Vorteile der neuen Ausgabe zu schätzen: Übersichtlicheres Notenbild, mehr und sinn-

vollere dynamische Bezeichnungen, Taktzahlen, die einem das leidige Suchen ersparen und eine bessere Lösung des Wendeproblems (mit der Billaudot-Ausgabe war ein Durchspielen beispielsweise des g-moll-Duos gänzlich unmöglich). Nicht zuletzt ist die Aufmachung mit dem informativen Vorwort von Nikolaus Delius und dem Abdruck der Titelseite des Erstdruckes für das Auge erfreulicher. Zwar ist der Kuhlau-Wettbewerb für dieses Mal vorbei, jedoch würde es sich lohnen, z. B. das Duett in g-moll, von dem der Rezensent der ersten Ausgabe in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ Nr. 47 vom November 1828 sagt, „Das zweyte Duett darin, aus G moll, wird wohl ein Liebling der Spieler werden . . .“, einmal mit professionellen Maßstäben und Beethovenischen Tempi aufzuführen. Eine sinnvolle Notenausgabe ist jetzt vorhanden. Man sollte dem Verlag wünschen, das sich die Reprints so gut verkaufen, daß in dieser Reihe bald noch mehr Ausgaben der Flötenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts vorliegen, ich denke z. B. an die reizvolle „Sonate pour le Piano-Forte avec une flute obligée“ œuvre 29 von A. Eberl.

Taufrisch und hochinteressant ist die Komposition von Georg Kröll für Querflöte solo: „Re-sonat tibia.“ Ursprünglich für die japanische Kerbflöte Shakuhachi und Gitarre geschrieben, bearbeitete Kröll 1979 für die Rezensentin die Version für Querflöte solo. Der Kom-

ponist setzt sich hier nicht mit der traditionellen fernöstlichen Musik auseinander, wie man es in der fast klassischen Moderne von Yun und Fukushima usw. gewöhnt ist, sondern übernimmt die technischen Möglichkeiten und den Klangreiz des japanischen Instruments in den Kontext einer aus der abendländischen Tradition erwachsenen Musik. Der Titel ist erfunden in Anlehnung an den Vers „Resonare fibris“, dessen Anfangsilbe Re in der Solmisation für den Ton D steht. Re ist der Grundton von Shakuhachi und Stück. „Tibia“ (die Flöte) „sonat“ (spielt) „Re“, oder der Raum „resonat“ (klingt wider) von der Flöte. Die typischen Eigenheiten des Instruments Shakuhachi, seine Grundtönigkeit, seine pentatonische Grundskala, die typischen Anblasgeräusche und die ihm eigene Tonbildung, Verfremdungen sowie langsames Vibrato und Vierteltonglissandi ergeben in der Häufung und konsequenten Behandlung ein völlig neues Klangbild auf der Querflöte. Hinzu kommt die Übertragung der diatonischen, vorbarocken Floskeln der Gitarrenstimme in die Flötenstimme. Die Verknüpfung und Durchdringung der beiden gegensätzlichen Elemente ergeben letztendlich ein virtuoseres, aufregendes Querflötenstück. Als ich es in der Krypta der Basilika St. Aposteln uraufführte, drang durch eine offene Tür der Klang in die Basilika, die ein Echo zurückwarf. „Resonat tibia“ oder „Die Entfaltung der fernen Klänge“ – wie ein Kritiker

schrrieb. Die Rundfunkproduktion im Januar 1980 war dann natürlich frei von solchen Effekten, trotzdem kommt das Stück mit all seinem Klangreiz gerade in halligen Räumen besonders zur Geltung. Ricarda Bröhl

Flöten soli von Z(ender) bis (Loudov)A

Hans Zender: Mondschrift (Ló Shu II) für Flöte solo. B&B 22789, DM 18,-

Isang Yun: Salomo. Suite für Altflöte oder große Flöte aus der Kantate „Der weise Mann“. B&B 22788, DM 6,-

Frank Michael: Invocations, op. 33, für Flöte solo. B&B 22848, DM 15,-

Verlag Bote & Bock, Berlin

Ivana Loudová: Suite für Flöte solo, hrsg. von Louis Moysé. Verlag G. Schirmer, London. Nr. 48022

Auch dem mit fernöstlicher Musik wenig Vertrauten wird schon beim Lesen des Titels und beim ersten Blättern in Zenders Flötenstück, spätestens aber beim Versuch, die nicht gewöhnliche Notation in Klang umzusetzen, klar, daß hier die Grenzen abendländischen Komponierens bewußt in Richtung auf fernöstliches Musikdenken hin geöffnet werden sollen. Allerdings: eine Hinwendung zur Musik des Ostens vordergründig vor allem darin zu sehen, daß hier auf der Boehmflöte



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, Schalmeien 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

Tilo Medek

Abfahrt einer Dampflokomotive,
für 6 Flöteninstrumente. Ed. 5252

Ikebana. Zwei Stücke für Altblockflöte und Klavier.
Ed. 1533

Sonate für Flöte und Klavier in einem Satz. Ed. 5254

Vaterbildvariationen. Duo für Flöten mit Altquerflöte
und Piccoloflöten. Ed. 5253

MOECK

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · 3100 CELLE

Klangerzeugungstechniken für nichttemperierte Töne, Portamenti, Tremoli, Schwelldynamik, Mehrklänge, Bläsergeräusche u. a. m. verwendet werden, die westlichen Musikern seit der Mitte der 70er Jahre als Eigenheit der shakuhachi-Musik Japans begegnet sind, das hieße den Autor von Mondschrift in den Verdacht zu bringen, sich mit allerhand Exotika schmücken zu wollen. Etwa in der Art, wie so mancher Spießbürger sein Nobelheim mit Buschtrommeln – als Papierkorb – oder mit einer Negerplastik – als Kleiderhaken – schmücken zu müssen glaubt. Gerade dies geschieht hier nicht. Am Rande bemerkt: Erstaunlicherweise sind ja solche Spieltechniken und deren klangliche Ergebnisse in ihrer rein materialen Erscheinung – weit entfernt also von jedem Gedanken an eine Einbindung in fernöstliche Musikästhetik, buddhistische Idiologie oder Spielweise eines archaischen Instruments – schon seit der „Avantgarde“-Musik der 60er Jahre genutzt worden. Zender versucht den Brückenschlag auf einem anderen Feld, auf dem der Form nämlich, die sich hier fernab vom abendländisch-rationalen Formdenken quasi organisch wachsend in der flötistisch-klanglichen „Erfüllung“ von 28 Atemzügen konstituiert. Hier scheint sich eine reale Aussicht auf das Gelingen eines solchen Versuchs anzudeuten, eines Versuchs übrigens, der vom anderen Ufer her in ähnlicher Weise unternommen wird: Musiker des Ostens haben in jüngster Zeit in verschiedenster Weise versucht, ihr uraltes Erbe – darunter auch das der shakuhachi-Musik – mit Elementen westlicher Musik zu amalgamieren. Hinaus über diese – hier kaum zu unterschlagenden – Randbemerkungen zum gedanklichen Hintergrund von Zenders im besten Sinne ungewöhnlichen Stück: Es verrät in jeder Zeile den phantasiereichen Musiker von hoher kompositorischer Intelligenz und Eigenständig-

keit. An den Interpreten stellt es im Hinblick auf Ansatz-, Finger- und Atemtechnik, auf Klangvorstellung, Formsinne und Offenheit für Neues keine geringen Anforderungen. Aber sicher wird keine Bemühung unbelohnt bleiben.

Isang Yuns Stück „Salomo“ – ein Flötensolo aus der Kantate „Der weise Mann“ – ist ein sehr poesievolles, ganz ausdrucksstarkes und eindrucksvolles Solo, dessen Wesen man jedoch mit solchen schmückenden Beiwörtern wohl kaum viel näher kommt. Es kann aber als Exempel für den oben erwähnten Brückenschlag von der anderen Seite stehen. Erstaunlich ist auch an diesem Yun'schen Stück, wie gut der Komponist mit der nur wenig modifizierten traditionellen westlichen Notation auskommt. Und im Vergleich mit dem atemzugzeilenweise notierten Stück von Zender drängt sich der Gedanke auf, daß der Europäer ebenso wie der Asiate in der Apprehension bestimmter Elemente der jeweils fremden Notation ein wichtiges Bindeglied zwischen musikalisch so verschieden denkenden Kulturkreisen sieht. Yuns Stil ist hier bekannt und bedarf keiner weiteren Beschreibung. Bedeutsam ist aber auch hier nicht nur die Nutzung nicht-klassischer Spielweisen, sondern das ganz andere nicht teleologische Formdenken, die quasi vegetative Form, die, obwohl sie sich dem Instrumentarium traditioneller Formanalyse (nach Motiv, Thema, Metrik, Harmonik usw.) gänzlich versperrt, dem Europäer im Hören sich offensichtlich ganz mühelos erschließt. Blas- und fingertechnisch ist das Stück sicher leichter als das Zendersche. Doch sind solche Kriterien hier wohl belanglos: Grade des Bemühtseins um ein Eindringen in das Wesen solcher Musik lassen sich mit der herkömmlichen Elle des „schwerer oder leichter“ kaum mehr messen.

Frank Michaels schon 1971 entstandene *Invocaciones* lassen deutlich erkennen, daß die beiden Ecksätze in der Grammatik ihrer Musiksprache weitgehend dem Denken der postseriellen Epoche verpflichtet sind, das Mittelstück – das aus 23 unverbundenen, vom Interpretieren zu ordnenden Formpartikeln besteht – aleatorischen Verfahrensweisen. (Ernsthafte Zweifel sind allerdings angebracht, ob einst vom Tagesjournalismus geprägte Schlagwörter heute noch dazu taugen, den in einem bestimmten Stück eingenommenen geistigen Standort eines Komponisten auch nur grob zu umreißen.) Vielleicht wäre wichtiger zu sagen, daß jeder der drei Teile dieses Stückes, die auch einzeln aufgeführt werden können, einen versierten Flötisten zum Studium verlocken müßte: Sie verraten Klang- und Formphantasie und lassen bald erkennen, daß der Autor die anstrengende Bemühung um kompositorische Stringenz nicht gescheut hat. Die ganz auf die erweiterten bläserischen Möglichkeiten gerichtete Erfindung und die sehr pragmatische Notation der sehr häufig verwendeten irregulären Griffe verraten den geübten Flötisten.

Als Suite bezeichnet die tschechische Komponistin Ivana Loudová ihre vier Sätzchen für eine Soloflöte. Anfängerstücke – das wäre sicher zu euphemistisch, denn dabei fallen einem etwa Hindemiths Acht kleine Stücke ein, die mehr als ein halbes Jahrhundert früher entstanden sind und die dagegen als von Phantasie, Originalität und revolutionärem Schwung fast berstende Kleinkunstwerke zu bezeichnen sind. Man kann nur hoffen, daß die Peinlichkeit, im Vorwort zu derart dünn Geratenem unter den Lehrern der Autorin den Namen Messiaens lesen zu müssen, auf das Konto des Verlags geht. *m. g.*

Allerlei für Oboe und Englischhorn

Johann Dismas Zelenka: Sonate III, B-dur, für Violine, Oboe (Vl.), Fagott (Vc.) und b. c., hrsg. von Camillo Schoenbaum. HM 177, DM 22,-

G. Ph. Telemann: Triosonate B-dur für Oboe (Fl.), Violine und b. c., hrsg. von Hugo Ruf. HM 179, DM 13,-

Bärenreiter Verlag, Kassel, Basel u. a.

Die sechs Triosonaten Zelenkas zählen zu anspruchsvollsten und lohnendsten Oboen-Kammermusik des Barock. Seit einiger Zeit vergriffen, liegt nach der Sonate II in g-moll (HM 188) nun die Sonate III in unverändertem Neudruck vor. Es ist zu wünschen, daß auch die übrigen vier Trios bald wieder allgemein zugänglich werden.

Ebenfalls wieder im Handel ist die dreisätzigste Triosonate in B-dur, ein witziges, temperamentvolles Stück aus Telemanns Frankfurter Zeit (gedruckt 1718) und durchaus vergleichbar mit seinem 1740 in Hamburg verlegten Trio in g-moll für gleiche Besetzung (Schott 4672).

Heinrich Osterholt (Hrsg.): J.-S.-Bach-Studien für Englischhorn/Oboe da caccia. Mösele Verlag, Wolfenbüttel; M 93.035, DM 20,-

Als willkommene Ergänzung zu den Bach-Studien für Oboe, hrsg. von W. Heinze (Breitkopf & Härtel, Nr. 5418, 5419), erschienen die entsprechenden Studien für ein bzw. zwei Englischhörner, die sämtliche Obligatopartien aus den Werken Bachs enthalten. Die sorgfältige Edition zeichnet sich durch klaren und übersichtlichen Druck aus, nur bei den ersten beiden Arien hätte für Wendemöglichkeit gesorgt werden müssen.

Christoph Graupner: Trio für Englischhorn, Fagott und b. c., hrsg. von Kurt Janetzky. Edition Kunzelmann GmbH, Adliswil-Zürich; EGMS 885, DM 10,50 (A. J. Kunzelmann GmbH, D-7891 Lottstetten)

Die viersätzigste Triosonate in F-dur ist im Stil der gängigen Gesellschaftsmusik der Zeit gediegen, doch ohne besondere Inspiration gearbeitet. Sie gewinnt ihren Reiz eher aus der seltenen Instrumentenkombination. Wie stets bei Eulenburg (jetzt Edition Kunzelmann) besticht die Edition drucktechnisch (nur würde eine der Fagottstimme entsprechende Seitenaufteilung auch dem Englischhornisten das Wenden seiner Stimme ermöglichen). Doch ebenso konsequent fehlt ein Vorwort, so daß keinerlei Hinweise auf die Quelle gegeben werden. Die Werkübersicht Graupners im entsprechenden Personalartikel in MGG verzeichnet wohl Triosonaten unterschiedlichster Besetzung, über ein Trio in dieser doch recht ungewöhnlichen Besetzung ist nichts zu erfahren. Wurde eine bislang nicht bekannte Quelle entdeckt?

Es sei an dieser Stelle gestattet, noch einmal die Frage nach Gründen für das Fehlen von Vorworten mit erläuternden Hinweisen in Editionen aufzuwerfen (dieses Thema wurde hier bereits ausführlich erörtert von W. Michel, Editions Kunde . . ., TIBIA 2/79, S. 297–301). Auch der Praktiker hat berechtigtes Interesse, sich über die Quellenlage des publizierten Werkes zu informieren. Es muß sich der Verdacht aufdrängen, die Veröffentlichungen entbehren eines gesicherten Quellenbefundes, oder aber es handle sich um Bearbeitungen, denen ein wohlvertrauter Komponistname als Kaufstimulus beigegeben wurde. Dies trifft in besonderem Maße zu für

Domenico Scarlatti: Concerto en ut für Oboe und Streichorchester, hrsg. von Jean Thilde. Ausg. f. Ob. und Klav., G 3188 B

– *Concertino en sol für Oboe und Streichorchester, hrsg. von Jean Thilde. Ausg. für Ob. und Klav., G 3089 B Editions Gérard Billaudot, Paris*

Auch diesen beiden Ausgaben fehlt ein Vorwort. Man wird stutzig bei den Angaben „reconstitution & orchestration“! Ein Blick in den Band *D. Scarlatti, 25 Sonate per clavicembalo*, hrsg. von A. Longo, Ricordi, Milano

1944 klärt den Sachverhalt. Beide Konzerte erweisen sich als Umgestaltungen von Klaviersonaten (concerto en ut: Sonaten 6, 23, 3; concertino en sol: Sonaten 7, 12, 21). Damit wendet J. Thilde die gleiche Methode an, mit der A. Benjamin das „Cimarosa-Oboenkonzert“ schuf. Ob es notwendig ist, Oboenkonzerte aus Klavierwerken zusammenzustellen – es handelt sich hier nicht um historisch begründbare Rekonstruktionen –, mag noch diskutabel erscheinen; jeden Hinweis auf das Verfahren zu unterlassen, halte ich nicht mehr für diskutabel.

C. S.

Ergänzung

zur Rezension *Rheinberger, Zwei Stücke für Oboe und Orgel* in Nr. 1/82, S. 64: Parallel zu der besprochenen Ausgabe des Forberg Verlages, Bad Godesberg, aus dem Jahre 1980 ist im selben Jahr eine von Klaus Hofmann besorgte Edition der beiden Stücke im Hänssler-Verlag, Stuttgart, erschienen (Nr. 16.029). Ein Vorwort fehlt, als Quelle sind die in der Bayerischen Staatsbibliothek München befindlichen Manuskripte angeführt. Das Notenbild ist deutlich und übersichtlich. Interessenten werden die Wahlmöglichkeit zwischen zwei Ausgaben begrüßen. Red.

Beachtenswerte Neuerscheinungen für Klarinette

Max Bruch: Acht Stücke, op. 83, für Klarinette (Violine), Viola und Klavier. Elite Ed. Nr. 1191–1198

Carl Reinecke: Trio A-dur, op. 264, für Klarinette, Viola und Klavier. Elite Ed. Nr. 705

Verlag N. Simrock, Hamburg–London

Girolamo Salieri: Adagio con variazioni für Klarinette und Streichquartett, hrsg. von J. Wojciechowski. Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg. H. S. 761

Johannes Brahms: Trio, op. 114, für Klarinette, Violoncello und Klavier. Urtext, hrsg. von M. Steegmann und H.-M. Theopold. Verlag G. Henle, München. Nr. 322

Alois Beerhalter: Variationen über ein deutsches Volkslied („Im tiefen Keller . . .“) für Bassethorn und Klavier, hrsg. von H. R. Stalder. (Ed. Kneusslin) Nr. 47076

Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte, für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte bearb. von J. Haidenreich, hrsg. von H. Voxman. (Musica rara) Ed. Nr. 41888/41889 (2 Bde., Partitur und Stimmen)

Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart

Aubert Lemeland: Terzetto, op. 69, für Oboe, Altsaxophon und Klarinette. Editions G. Billaudot, Paris, Nr. G-2332-B

Georg Christoph Wagenseil: Sonata, WV 508, für Klarinette, Violine und basso continuo, hrsg. von R. Scholz. Verlag Ludwig Doblinger, Wien–München. Diletto musicale Nr. 560

Von den zahlreichen, aber qualitativ wenig hochstehenden Veröffentlichungen der letzten Jahre heben sich einige wichtige Editionen aus neuerer Zeit ab. Ausgesprochen verdienstvoll ist die bei Simrock erschienene Publikation der acht Stücke op. 83 von Max Bruch. Leider enthält diese sorgfältige Edition kein Vorwort, was bei dem heutigen Wissensdurst gerade von Musikliebhabern und -studenten ein Mangel ist. Die 1910 zum erstenmal im gleichen Verlag erschienenen Stücke mit zum Teil poetischen Untertiteln nutzen die ganze Vielfalt der beiden Soloinstrumente aus. Vielleicht kann diese Ausgabe dazu beitragen, den Namen Max Bruch unserem Konzertpublikum wieder ins Bewußtsein zu rufen.

Ähnliches gilt für das Trio op. 264 von Reinecke, das – zusammen mit den Stücken von Bruch – das Bild romantischer Trios in dieser Besetzung positiv abrundet. So fehlt im Grunde genommen nur noch das Trio von Jacobson, und der Klarinettenist besäße wieder Originalliteratur und müßte nicht auf die zwielichtigen Editionen (Arrangements) der letzten Zeit zurückgreifen.

Reineckes Trio ist ebenso wie die Stücke von Bruch ein Werk, das man als volkstümlich bezeichnen könnte, ohne daß es in irgendeiner Weise billig würde oder in Rührseligkeit verfiel. Der Klarinette werden dankbare Aufgaben gestellt. Der Schwierigkeitsgrad liegt, technisch gesehen, nicht sehr hoch, jedoch wird sehr differenzierte Tongebung und ein ausgezeichnetes Gespür für Intonation gefordert. Ich stelle das Trio in seiner Substanz über die Märchenerzählungen von Schumann, nicht zuletzt wegen der besseren Einfälle und des dankbareren Klarinettenparts.

Wie alles, was Sikorski in den letzten Jahren an klassischer Kammermusik und Konzerten herausgebracht hat – wobei für die Klarinette besonders die äußerst wertvollen Editionen von Jost Michaels zu erwähnen sind –, ist auch die Ausgabe des „Adagio con variazioni“ von G. Salieri sehr zu begrüßen. Der unermüdliche Herausgeber Johannes Wojciechowski hat hier zweifellos einen guten Griff getan. Sicherlich hält das Stück einem Vergleich mit einem Variationswerk Mozarts in gleicher Besetzung nicht stand, jedoch ist die Komposition des Neffen Antonio Salieris so etwas wie eine unentbehrliche Vorstudie zu den Rossini-Variationen. Die technisch anspruchsvolle Klarinettenstimme dominiert und überläßt den Streichern lediglich eine begleitende Funktion. Ein sehr guter Klarinettenstudent könnte das Stück also auch mit einem weniger prominenten Streichquartett aufführen. Ein ausgezeichnetes Vorwort rundet diese neue Veröffentlichung positiv ab.

Johannes Brahms schrieb am 17.3.1891 an Clara Schumann über den Klarinettenisten Mühlfeld: „ . . . Man kann nicht schöner Klarinette blasen, als es der hiesige (Meiningen) Mühlfeld tut.“ Im Sommer des gleichen Jahres folgte wiederum ein begeistertes Urteil an Clara

Schumann: „... Freifrau von Heldburg wird Dir erzählt haben von einem Trio für Pianoforte, Violoncello und Klarinette und einem Quintett für Streichquartett und Klarinette. Diese beiden Stücke zu hören, freue ich mich einzig auf Meiningen. Du hast keine Idee von einem Klarinettenisten wie dem dortigen Mühlfeld. Er ist der beste Bläser überhaupt, den ich kenne.“ Worte über die Qualität von Brahms' Klarinetten-Trio op. 114 zu äußern, erübrigt sich. Wichtig ist zu wissen, daß die Urtextausgabe jetzt (endlich!) zugänglich ist. Als Quellen standen das Autograph und Brahms' Handexemplar der 1892 bei Simrock erschienenen Erstausgabe zur Verfügung. Ein kurzes dreisprachiges kritisches Vorwort macht diese von Monika Steegmann besorgte Edition sehr empfehlenswert: ein „Muß“ für jeden Klarinettenisten, der sich ernsthaft mit diesem Trio beschäftigen will.

Wohl kaum ein Werk der Musikgeschichte hat so viele Bearbeitungen erlebt wie Mozarts „Zauberflöte“. Natürlich durfte ein Arrangement für die so beliebte Harmoniemusik, bestehend aus je 2 Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten, nicht fehlen. Stumpf besorgte ein solches Arrangement, ebenso Druschetzky und viele andere mehr. Am interessantesten und auch gekanntesten finde ich immer noch die Bearbeitung des Mozart-Zeitgenossen Joseph Haidenreich. Diese Version wurde sogar noch kurz vor Mozarts Tod in der Wiener Zeitung

angekündigt und in Wien aufgeführt. Während die anderen Arrangements – vor allem die von Wendt und Triebensee – der 1. Oboe ein Übersoll abverlangen, ist bei Haidenreich die Instrumentation ausgewogen und von hohem Raffinement. Nur wenige Harmoniemusiken haben daher für das Konzerteleben eine so große Bedeutung wie die hier besprochene Neuauflage, die zudem ein sehr informatives Vorwort enthält. Bläserkammermusikvereinigungen, denen an klassischer Sere-nadenmusik gelegen ist, sollten sich diese Kostbarkeit nicht entgehen lassen!

Aubert Lemeland ist bereits durch mehrere interessante Veröffentlichungen bei Billaudot in Erscheinung getreten; erinnert sei hier an sein Duo für Klarinette und Harfe. Offensichtlich liebt er seltene Besetzungen und fühlt sich durch interessante Klangkombinationen inspiriert. Sein Terzetto op. 69 knüpft an beste französische Tradition an und ist als moderne Spielmusik auf dem Markt zu begrüßen.

Die Veröffentlichungen des Wiener Verlags Doblinger machen zumeist einen positiven Eindruck. Das gilt nicht nur für die von Landon herausgegebenen Bläserwerke von Joseph Haydn. Immer sind es hervorragende Musikwissenschaftler und Künstler, die unbekannte Werke der Wiener Klassik in der Reihe „Diletto musicale“ edieren. So legt jetzt Rudolf Scholz die Sonate

HOLZBLÄSER-NOVITÄTEN

Rudolf KELTERBORN: Trio	Fl., Ob., Fag.	Part. u. St. 36,-
Leon KIRCHNER: Flutings	Fl. solo, Schlgz. ad lib.	10,-
Bernhard KROL: Intermezzo amabile Rosarium	E. H., Klav. Ob. solo	9,- 9,-
Wolfgang LUDEWIG: Concertino	Fl., Fag., Cemb.	30,-
Martin Christoph REDEL: Szenen	Fl., Klav.	Spielpart. 18,-
Gunther SCHULLER: Duo Sonata	Klar., Baß-Klar.	2 Spielpart. 35,-
Fjölfnir STEFANSSON: Duo	Ob., Klar.	10,-
Andrew THOMAS: Fear No More The Heat O'Th'Sun	Klar., Fag., Cemb.	3 Spielpart. 36,-
Alec WILDER: Four Duets	Fl. oder Bl.-Fl., auch Ob. u. E. H.	2 Spielpart. 14,-
Small Suite	Fl., Klav.	12,-
Seven Essays	2 Klar.	2 Spielpart. 28,-
Sonata	Fag., Klav.	28,-

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

WV 508 von Wagenseil zum erstenmal vor. Diese galante, empfindsame Musik ist eine der wenigen Kompositionen des Meisters mit Klarinette (mir sind noch ein Bläsersextett mit Cembalo und ein Trio für 2 Klarinetten und Cello bekannt); sie wirft ein bezeichnendes Licht auf die Frühzeit der Klarinettenliteratur. Die Grenze zwischen Klarinette und Chalumeau ist noch fließend, und für mich bedeutet die Veröffentlichung dieser Komposition Anregung zu neuem Überdenken der zahlreich vorhandenen Chalumeauliteratur (Klarinettenliteratur?). Es ist an der Zeit, daß sich Klarinettenisten einmal Gedanken darüber machen, ob für sie nicht doch eine Barockliteratur vorhanden ist.

Musik für Bassethorn ist heutzutage eine Seltenheit. Das mag wohl damit zusammenhängen, daß dieses Instrument von nur wenigen Spezialisten mit Spitzenniveau beherrscht wird. Hans Rudolf Stalder ist ein solcher Bassethornvirtuose, wie ich anhand einer sehr geübten Schallplatteneinspielung feststellen konnte, und ihm ist die Edition der Variationen von Beerhalter (1800–1852) zu verdanken. Die hervorragend eingerichtete Ausgabe zeigt den Praktiker Stalder, und es wäre zu wünschen, daß dieses hochvirtuose Stück von ihm auch einmal auf Schallplatte vorgestellt würde. Ein kurzes, aber sehr informatives Nachwort komplettiert die erfreuliche Neuerscheinung. *Dieter Klöcker*

Neueingänge

Amadeus Verlag, Winterthur

Beethoven, L. v.: Duo f. Ob. u. Bassethorn oder Klar. m. Klavier. BP 2037

Corrette, M.: 6 Sonaten (2 Bfl.). BP 2054

Dussek, F. J.: Trio (3 Fl.). BP 2014

Hotteterre, J.: 2me Suite de Pièces (2 Altblfl. mit oder ohne Bass). BP 2064

Loeillet, J. B. (de Gant): 12 Sonaten op. 2 (Altblfl. + bc.). Nr. 10–12, BP 2488

Mozart, W. A.: Konzert D-dur, KV 314 (Fl. + Klav.). BP 2694

Naudot, J.-Ch.: Babioles. 6 Suiten (2 Bfl.). BP 2013

Simonetti, G. P.: 6 Sonaten (2 Altblfl. + bc.). 2 Hefte, BP 2021/2022

Telemann, G. Ph.: Sonata a 3 A-dur (2 Fl. + bc.). BP 2006

Bärenreiter Verlag, Kassel u. a.

Mozart, W. A.: Konzerte für Flöte (KV 313, 314, 315), Oboe (KV 314) und Fagott (KV 191). NMA Serie V, Werkgruppe 14; Partitur. BA 4589

Editions Gérard Billaudot, Paris

Dubois, P. M.: Stücke für Fagott, 3 Hefte (+ Klav.): Aria und Ruade, 3 kurze Novellen, Singsang. G 3269/3270/3271 B

MUSIKHAUS FINGER-HAASE

VERKAUF + VERSAND · vorm. F. UPMANN

Langerbeinstraße 3
3101 Nienhagen/Celle
Tel. 051 44 / 22 32



Versand von
Blockflöten, Noten und
Orffinstrumenten

Große Auswahl –
schnelle Lieferung

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

- Suite concertante (Bläserquintett, Perc., Klav.). G 3153 B
- Fourchette, A.: 3 kurze Duos (2 Klar.). G 3100 B
- Lesaffre, Ch.: Madrigal (Ob. + Klav.). G 3292 B
- Rydin, A.: Bucolique (4 Klar.). G 3103 B
- Telemann, G. Ph.: Sonate f-moll (Fg. + Klav.). G 3246 B

Verlag Bote & Bock, Berlin

Krol, B.: Intermezzo amabile (Eh. oder Altsax. + Klav.). B&B 22912

– Rosarium (Ob. solo). B&B 22929

Law Wing Fai: Dionysos-Fantasia (2 Fl., 2 Perc., Klav.). B&B-Auslieferung

Ludewig, W.: Concertino 1979 (Fl., Fg., Cemb.). B&B 22870

Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Baur, J.: Echoi (2 Ob. + Eh.). EB 8255

Verlag Ludwig Doblinger, Wien-München

Doppelbauer, J. F.: 6 Stücke (Bfl.: 2 A+1T). Ed. 04428

Kauer, F.: Duetti (2 Altblfl. od. Fl.). Ed. 04426

Wanaussek, C.: 10 Miniaturen (4 Fl. od. Bfl.). Ed. 05023

Schwertberger, G. (Hrsg.): Lieder und Tänze der Anden (1 od. 2 Bfl. + Git.). Ed. 04450

Faber Music Ltd., London (Ausl.: Bärenreiter)

Händel, G. F.: Triosonate F-dur (2 Altblfl. + bc.)

Verlag Alphonse Leduc, Paris

Veilhan, J. C.: Les Nations en Folies (Bfl. solo). A. L. 25987

Edition Merseburger, Kassel

Friedel, K. J.: Sonatine II (Sopranblfl. + Klav.). Ed. 2015

Novello Co. Ltd., Borough Green, Sevenoaks, Kent (GB)

Trevor Wye, A.: Practice Book for the Flute. 3 Hefte

B. Schott's Söhne, Mainz

Boismortier, J. B. de: 6 Suiten op. XXXV (Altblf. solo). OFB 147

Linde, H.-M.: Märchen für einen Blockflötenspieler. OFB 154

Stockert, K. (Hrsg.): Glogauer Liederbuch. Dreistimmige Sätze für Blfl. OFB 151

Werdin, E.: Concertino (Blfl. in -f-, Blfl.-Quartett, Git. ad. lib.). OFB 149

Universal Edition, Wien

Blockflöten-Quartette (Barock). UE 17121

Tänze der Renaissance. UE 17120

Kahowez, G. (Hrsg.): Panflöten Folklore-Album (1-2 Panflöten m. Git. und Perc. ad lib.). UE 17448

Mozart, W. A.: Don Giovanni für 2 Fl. oder Vl. nach einer Ausgabe um 1809. UE 17284

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M.

Doppler, F.: Berceuse op. 15, Mazurka de Salon op. 16 und Nocturne op. 17 (Fl. + Klav.). ZM 2302

Mancini, F.: Sonata XII G-dur (Fl. + Git.). ZM 2273

Vinci, L.: Sonate D-dur (Fl. + Git.). ZM 2310

SCHALLPLATTEN

Menschliches – Allzumenschliches

Menschlich. Hans-Jürgen Hufeisen (Bolivianische Holzflöte, Blockflöten), Georg Lawall (Zupf- und Perkussionsinstrumente). Abakus Schallplatten Barbara Fietz, 6349 Greifenstein-Allendorf; LP 90042/MC 95042

Wer fernöstliche Sitar Klänge und geheimnisvolle Flöten-töne liebt, wer keine historische Blockflöten-Gitarrenmusik kaufen will, sondern nach meditativer Musik sucht, die zwar durch die Titel auf dem Plattencover eine gewisse Denkrichtung vorgibt, aber noch viel Raum für eigene Gedanken läßt, für den ist diese Aufnahme genau das Richtige. „Mutter, Tänzer, Träumer, Pedant, Kinder, Liebende, Hektiker, Müder Wanderer, Hoffnung“ heißen die neun Stücke auf den beiden Plattenseiten. Die Stücke sind alle von Hufeisen oder Lawall komponiert und werden auch von ihnen selbst vorgetragen. H. J. Hufeisen stellt Sopranino-, Sopran-, Alt-, Tenor-, Baß- und Subbaßblockflöte sowie eine bolivianische Holzflöte vor, Georg Lawall ist zu hören mit Gitarre, Sitar, Bayan, Perkussionsinstrumenten, Gong und Ballaphon. Eine Platte ohne allzu großen Tiefgang, jedoch abwechslungsreich gestaltet und sicherlich ein Verkaufserfolg bei Blockflötenalternativen. *Annette Struck*

Corelli für Blockflöten

Arcangelo Corelli: Sonaten op. 5, Nr. 7-12. Frans Brügggen (Blfl.), Gustav Leonhardt (Cemb.), Anner Bylisma (Barockcello). RCA RL 30393

Corelli für Blockflöte: Sechs Sonaten aus op. 5. Hans-Martin Linde (Blfl.), Rudolf Scheidegger (Cemb.), Michael Jappe (Vla. da gamba). EMI Electrola 1C 065-45712

Wie außerordentlich beliebt die Werke Corellis schon zu seinen Lebzeiten waren, beweist die große Zahl der

Nachdrucke. Corellis Opera Quinta wurden sogleich nach Erscheinen zu einem ausgesprochenen Bestseller. Die Sammlung enthält insgesamt elf Sonaten sowie die La-Follia-Variationen. Die ersten sechs Sonaten gehören zur Gattung der Kirchensonaten, die übrigen repräsentieren den Typus der verschiedene Tanzsätze vereinigenden Kammersonate. Diese sechs Kammersonaten, die von Frans Brügggen, Anner Bylisma und Gustav Leonhardt bei RCA und von Hans-Martin Linde, Michael Jappe und Rudolf Scheidegger bei EMI ELECTROLA eingespielt wurden, sind Meisterwerke des hier noch ungekünstelten italienischen Stils. Im Gegensatz zur heutigen Effekthascherei und übertriebenen Virtuosität stand damals Allgemeinverständlichkeit und Klarheit in Melodiebildung und Harmonie im Vordergrund. Der Londoner Drucker und Verleger J. Walsh veröffentlichte zwei Jahre nach Erscheinen des Opus 5 in Rom die sechs Kammer-sonaten unter dem Titel „Six Solos for a Flute and Bass . . . containing Preludes, Allmands, Corrants, Jiggs, Sarabants, Gavotts with the Spanish Folly. The whole exactly Transpos'd and made fitt for a Flute and a Bass with the aprobation of several Eminent Masters“ (jetzt unter Berücksichtigung der Vorlage Walsh's von Gerhard Braun bei Moeck herausgegeben).

Die Einspielungen von Brügggen und Linde unterscheiden sich in ihrer musikalischen Gestaltung ganz wesentlich voneinander, beide jedoch versuchen unmotivierte Oktavversetzungen und Stimmknicke der bei Walsh erschienenen Transkriptionen zu vermeiden und die originale, von Corelli ausgeschriebene Melodiestimme bis ins Detail zu erhalten. Beide Interpretationen überzeugen, und ich möchte deshalb die Unterschiede eher beschreiben als wertend beurteilen, obwohl einmal Brügggens, ein andermal Lindes Auffassung mich natürlich von dem einen oder anderen Satz mehr begeistert hat.

Friedrich Robert Overton

Der Zink

Geschichte, Bauweise und Spieltechnik
eines historischen Musikinstruments

SCHOTT
Musikverlag

260 Seiten mit Abbildungen: Instrumente in alten Handschriften und Drucken sowie 121 Instrumentenfotos.

Buch-Neuerscheinung

Friedrich Robert Overton **Der Zink**

Geschichte, Bauweise und Spieltechnik eines historischen Musikinstruments.

Dieses Buch erläutert die historischen Zusammenhänge der Herkunft des Zinken, seinen Bau und seine Spielweise. Der Band enthält genaue Einzelheiten über mehr als 135 Zinken und ihre Abbildungen, Lebensläufe von über 200 Zinkenisten, eine Aufstellung heutiger Zinkenisten und -hersteller, die bisher vollständigste Liste des verfügbaren musikalischen Repertoires für dieses Instrument. Aus der Vielfalt der angebotenen Informationen sollte Musikern wie Musikwissenschaftlern ebenso wie dem Freund alter Musik eine Fülle von Anregungen und neuen Erkenntnissen erwachsen.

Bestell-Nr. ED 6977, Paperback, DM 48,-

Als erstes fallen die unterschiedlichen Tempovorstellungen auf. Die Preludiosätze laufen bei Linde immer etwas flüssiger ab, während Brünnen ihnen einen etwas feierlicheren Charakter zuordnet. Genau umgekehrt die Tempi der Giguen: hier ist Brünnen grundsätzlich schneller und wiederholt den ersten Teil, oft auch den zweiten Teil des Satzes, während Linde ein ruhigeres, dennoch nicht weniger tänzerisches Tempo vorsieht und die Giguen grundsätzlich ohne Wiederholung spielt. In der Sonate op. 5 Nr. 7 fehlen in der Lindeschen Version in der Corrente die Triolen Corellis, das *fi*³ in Takt 70 wird nach unten geknickt und, was sehr überrascht, ist ein ‚e‘ statt ‚es‘ in Takt 16, das ich weder bei Corelli noch bei Walsh gefunden habe. Eine zusätzliche, reizvolle klangliche Abwechslung erreicht Linde durch Verwendung vier verschiedener Flötenlagen (Sopranino, Sopran-, Altflöte und Voice Flute) und durch einen Generalbaß, der teilweise mit Cembalo allein und teilweise mit Cembalo und Viola da gamba gespielt wird. Das Preludio in der Sonate op. 5 Nr. 8 besticht durch den warmen dunklen Ton der Voice Flute. Bei dem Vergleich der beiden Sarabanden fällt die unverzierte, mit sparsamem Vibrato gespielte Fassung von Brünnen auf, so daß das Cello mit Intensität und sehr schöner Durchsichtigkeit die durchgehende Achtelbewegung hervorheben kann. Linde spielt dieselbe Sarabande mit einigen wenigen

Verzierungen, und hier macht sich meiner Meinung nach das Fehlen der Gambe nachteilig bemerkbar. Ähnlich die Sarabande in der Sonate op. 5 Nr. 10: Brünnen verändert den Satz nur durch einige wesentliche Manieren, während Linde die italienische Art des freien Verzierens wählt. Er spielt die Sonate auf einer Sopraninoflöte, und ganz besonders Gavotte und Giga bekommen dadurch einen sehr spritzigen Charakter. Interessant die leichte *Inégalité* in der Gavotte, ebenso bemerkenswert die Möglichkeit einer „petite reprise“ in der Gavotte der Sonate op. 5 Nr. 11. Brünnen erhält so im 2. Teil die symmetrische Form (8 Takte; 1. Teil: 4 Takte mit Wiederholung) und fügt erst bei der Wiederholung des 2. Teils die letzten 4 Takte als „petite reprise“ hinzu.

Auf beiden Platten zeigen die La-Follia-Variationen enorme Virtuosität und temperamentvolles Zusammenspiel von Flötisten und Continuo-Gruppe. Brünnen spielt, wie auch bei den anderen Sonaten, die Doppelgriffe der Geige aus. Seine sehr raschen Tempi klingen manchmal ein wenig verhetzt.

Ein letztes Beispiel unterschiedlicher Interpretation soll das Allegro in der Sonate op. 5 Nr. 9 sein. Über dem 4. Satz steht Tempo di Gavotte. Linde, Scheidegger und Jappe treffen in diesem Satz genau den Charakter der Gavotte. Die Flöte klingt ganz schlicht und leicht mit sehr schönen forte- und piano-Effekten und überläßt dem

Friedrich Robert Overton

Der Zink

Geschichte, Bauweise und Spieltechnik
eines historischen Musikinstruments

SCHOTT
Musikverlag

260 Seiten mit Abbildungen: Instrumente in alten Handschriften und Drucken sowie 121 Instrumentenfotos.

Buch-Neuerscheinung

Friedrich Robert Overton **Der Zink**

Geschichte, Bauweise und Spieltechnik eines historischen Musikinstruments.

Dieses Buch erläutert die historischen Zusammenhänge der Herkunft des Zinken, seinen Bau und seine Spielweise. Der Band enthält genaue Einzelheiten über mehr als 135 Zinken und ihre Abbildungen, Lebensläufe von über 200 Zinkenisten, eine Aufstellung heutiger Zinkenisten und -hersteller, die bisher vollständigste Liste des verfügbaren musikalischen Repertoires für dieses Instrument. Aus der Vielfalt der angebotenen Informationen sollte Musikern wie Musikwissenschaftlern ebenso wie dem Freund alter Musik eine Fülle von Anregungen und neuen Erkenntnissen erwachsen.

Bestell-Nr. ED 6977, Paperback, DM 48,-

Als erstes fallen die unterschiedlichen Tempovorstellungen auf. Die Preludiosätze laufen bei Linde immer etwas flüssiger ab, während Brünnen ihnen einen etwas feierlicheren Charakter zuordnet. Genau umgekehrt die Tempi der Giguen: hier ist Brünnen grundsätzlich schneller und wiederholt den ersten Teil, oft auch den zweiten Teil des Satzes, während Linde ein ruhigeres, dennoch nicht weniger tänzerisches Tempo vorsieht und die Giguen grundsätzlich ohne Wiederholung spielt. In der Sonate op. 5 Nr. 7 fehlen in der Lindeschen Version in der Corrente die Triolen Corellis, das *fi*³ in Takt 70 wird nach unten geknickt und, was sehr überrascht, ist ein ‚e‘ statt ‚es‘ in Takt 16, das ich weder bei Corelli noch bei Walsh gefunden habe. Eine zusätzliche, reizvolle klangliche Abwechslung erreicht Linde durch Verwendung vier verschiedener Flötenlagen (Sopranino, Sopran-, Altflöte und Voice Flute) und durch einen Generalbaß, der teilweise mit Cembalo allein und teilweise mit Cembalo und Viola da gamba gespielt wird. Das Preludio in der Sonate op. 5 Nr. 8 besticht durch den warmen dunklen Ton der Voice Flute. Bei dem Vergleich der beiden Sarabanden fällt die unverzierte, mit sparsamem Vibrato gespielte Fassung von Brünnen auf, so daß das Cello mit Intensität und sehr schöner Durchsichtigkeit die durchgehende Achtelbewegung hervorheben kann. Linde spielt dieselbe Sarabande mit einigen wenigen

Verzierungen, und hier macht sich meiner Meinung nach das Fehlen der Gambe nachteilig bemerkbar. Ähnlich die Sarabande in der Sonate op. 5 Nr. 10: Brünnen verändert den Satz nur durch einige wesentliche Manieren, während Linde die italienische Art des freien Verzierens wählt. Er spielt die Sonate auf einer Sopraninoflöte, und ganz besonders Gavotte und Giga bekommen dadurch einen sehr spritzigen Charakter. Interessant die leichte *Inégalité* in der Gavotte, ebenso bemerkenswert die Möglichkeit einer „petite reprise“ in der Gavotte der Sonate op. 5 Nr. 11. Brünnen erhält so im 2. Teil die symmetrische Form (8 Takte; 1. Teil: 4 Takte mit Wiederholung) und fügt erst bei der Wiederholung des 2. Teils die letzten 4 Takte als „petite reprise“ hinzu.

Auf beiden Platten zeigen die La-Follia-Variationen enorme Virtuosität und temperamentvolles Zusammenspiel von Flötisten und Continuo-Gruppe. Brünnen spielt, wie auch bei den anderen Sonaten, die Doppelgriffe der Geige aus. Seine sehr raschen Tempi klingen manchmal ein wenig verhetzt.

Ein letztes Beispiel unterschiedlicher Interpretation soll das Allegro in der Sonate op. 5 Nr. 9 sein. Über dem 4. Satz steht Tempo di Gavotte. Linde, Scheidegger und Jappe treffen in diesem Satz genau den Charakter der Gavotte. Die Flöte klingt ganz schlicht und leicht mit sehr schönen forte- und piano-Effekten und überläßt dem

Cembalo den führenden Part. Eine stilistisch sicherlich einwandfreie Interpretation. Bei Brüggem würde ich sagen: „Swinging Corelli“ – das Allegro-Tempo-di-Gavotte reißt einen schon vom Stuhl. Seine ausgezeigte Fassung bekommt hauptsächlich durch die Synkopen erst den richtigen „Drive“. Ein ernsthafter Corellispezialist zweifelt vielleicht ein bißchen an einer aufführungspraktisch belegbaren Auffassung, aber man findet immerhin bei Geminiani schon Ansätze zu dieser Art der rhythmisch veränderten Gavotte. Ich glaube, die Weltanschauung der historisch orientierten Blockflötenspezialisten darf bei einer so temperamentvollen und mitreißend gespielten Gavotte ruhig einmal ins Wanken geraten. Es lohnt sich, beide Platten zu hören! *Annette Struck*

Red Seal

Antonio Vivaldi: Concerti. Jean-Claude Veilhan (Blfl.), Michel Henry und Jean-Claude Malgoire (Ob.), Claude Wassmer (Fg.) u. a.; La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Leitung Jean-Claude Malgoire. CBS 76980

Antonio Vivaldi: Sei concerti per flauto, archi e cembalo, op. 10. Frans Brüggem (Blfl., Traversflöte), Bruce Haynes (Barockoboe), Danny Bond (Fg.); Mitglieder des „Orchester des 18. Jahrhunderts“, Leitung Frans Brüggem. RCA SEON RL 30392

Vorweg: Die Titelei der Plattentasche von RCA stimmt nicht, denn die als op. 10 bekannten Flötenkonzerte sind hier *so* (fast) gar nicht eingespielt. Und CBS fängt das Auge mit einem Aufkleber, der übersehen läßt, daß sich außer dem Konzert für zwei Mandolinen auch drei Bläserkonzerte auf der Platte finden. Es sind dies „La notte“ für Fagott (RV 501), „La tempesta di mare“ für Flöte, Oboe, Fagott und Streicher (RV 98) – Blockflöte hier irreführend mit *Flageolett* übersetzt – und das Konzert für zwei Oboen und Streicher in d-Moll (RV 535).

Von der „Grande Ecurie“ ist hier nichts Außergewöhnliches zu berichten. Malgoire musiziert munter und sauber und präsentiert Vivaldi vom Concerto grosso bis ripieno so, wie er meint, daß es in der *Chambre du Roy* geklungen haben könnte – u.a. mit einem zahlenmäßig recht überlegenen Tutti, historisch instrumentiert, versteht sich. Auffallend der schöne weiche Klang einer Fagottkopie nach Potheaux (von wem?), auch die Perversion der Balance zwischen dem Solofagott und den Streichern im *sonno de la notte*, sorgfältiger abgewogen in Klang und Tempi das Doppelkonzert für Oboen, aus dem Telemann im Finale seines bekannten d-moll-Quartetts zitiert.

Einen ganz anderen Vivaldi läßt Brüggem erleben, nicht nur im besonders eindringlichen Vergleich der auf beiden

Werkstätte für historischen Instrumentenbau



Blockflöten und
Traversflöten der
Renaissance und
Barockzeit

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

Platten eingespielten *tempesta di mare*. Mit seinem „Orchester“ erzielt er einen Klang von unglaublich weicher Intensität und Geschlossenheit, federnd subtil, neue Kategorien von Temperament erschließend, nie gehört, unbeschreiblich fesselnd.

Im Covertext weist Brügger richtig darauf hin, daß (im Gegensatz zur Meinung von Malgoire) die als op. 10 von Le Cène gedruckten sechs Flötenkonzerte eine andere „Urfassung“ haben, außer dem vierten. Sie werden daher hier in ihrer ursprünglichen Besetzung, also nicht nur mit Streichern, und nach den erhaltenen Autographen wiedergegeben, was sie ungemein farbiger und charakteristischer macht. Brügger und seinen Mitspielern (Danny Bond!) gelingt Außerordentliches. Sein Spiel ist – besonders auf der Blockflöte (das dritte und vierte Konzert werden auf Traversen geblasen) – ruhig, weich, ausgeglichen, von äußerster Perfektion und Sauberkeit. Vibrato verwendet er sparsam und genau überlegt – auch in der Frequenz. In den langsamen Sätzen des g- und des f-moll-Konzertes gelingt ihm in faszinierender Weise, die Stille einzufangen. – Auf dem Coverbild (Reproduktion eines Gemäldes von Caspar von Netscher) lauscht eine Schäferin gebannt ihrem flötenden Schäfer. Der Hörer dieser Aufnahme kann es ihr nachfühlen. D.

Musica per camera

Virtuose Flötenquartette (Fürstenau: As-dur op. 60 und E-dur op. 39; Haydn: C-dur; Hoffmeister: A-dur, nach Mozarts Klaviersonate KV 331). *Günter Rumpel (Fl.), Marianne Kurtz (Vl.), Shigeru Onozaki (Vla.), Carolyn Hopkins (Vc.)*. Jecklin-Disco Nr. 558, DM 25,-

Musica da camera Praga (J. Fiala: Quartett Nr. 2 F-dur für Oboe und Streicher; C. Stamitz: Quartett Nr. 4 Es-dur, op. 8, für Oboe und Streicher; J. Vanhal: Sonate op. 3, G-dur, für Flöte, Violine und b.c.; P. Vranicky: Quartett Nr. 3, F-dur, für Flöte und Streicher). *Jaroslav Josifko (Fl.), Pavel Werner (Ob.), Miroslav Lastovka (Vl.), Josef Brabec (Vla.), Josef Kolař (Vc.), Jaroslav Prikryl (Cemb.)*. Bärenreiter Musicaphon, BM 30 SL 4118, DM 16,-

Kammermusik für Bläser (Rossini: Quartett Nr. 6 F-dur für Flöte, Klarinette, Horn und Fagott; Mozart: Divertimento Nr. 3 B-dur, KV 439 b, für 2 Klarinetten und Fagott; Janáček: Mladi). *Residenz-Quintett München: Hermann Klemeyer (Fl.), Hagen Wangenheim (Ob.), Hans Schöneberger (Klar.), Olaf Klamand (Horn), Josef Peters (Fg.), Willi Mehls (Baßklar. und Klar.)*. Calig, CAL 30 482, DM 22,-

Flötenseraden: Max Reger, D-dur op. 77a und G-dur op. 141a. *Peter Lukas Graf (Fl.), Sandor Vegh (Vl.), Rainer Moog (Vla.)*. *Claves Nr. 8104*

Die Zürcher präsentieren virtuose Raritäten aus dem Quartettrepertoire für Flöte und Streicher, welches so groß wie unbekannt ist. Insofern ist die Begegnung mit

den beiden Werken von Fürstenau interessant, von denen das frühere dem in As an Ursprünglichkeit und musikalischer Vielfalt überlegen ist, auch nicht so auffälligen Gebrauch von flötenkonzertanten Leer-Läufen macht. Die historische Bedeutung Fürstenaus habe man (Frage: wer?) in seiner Gegnerschaft zu Boehm gesehen, behauptet Foerster in den eher negativ gezeichneten Skizzen zur Biographie des Komponisten (Cover). Wirklich?

Der sehr virtuose Zugriff der Interpreten, oft eher handfest als sensibel, berührt dank metronomischer Hektik und überpräsenstem Klangbild nicht gerade die Saiten, die zwischen den Zeilen klingen müßten, um dem Wesen der „Dresdner Romantik“ näher zu kommen. Auch Mozarts *Alla Turca* hätte nicht MM 144 gebraucht (Allegretto!). Wer sich für das Stück von Haydn interessiert: Hoboken deest, Zuschreibung ungesichert, Neuausgabe Hug.

Die Prager Kammermusikvereinigung stellt vier Zeitgenossen von Mozart vor, einen Ausschnitt seiner musikalischen Umgebung also, zu der Hans Bergmann ganz richtig bemerkt: „Ohne ihnen schaden zu wollen, können wir sie getrost als Kleinmeister bezeichnen, deren Begabung von den Genies dieser Zeit durchaus anerkannt und geschätzt wurde. Und es sei nicht verschwiegen, daß auch Genies nicht voraussetzungslos komponieren können...“ Die Oboenquartette sind aus Neudrucken bekannt, nicht jedoch die Werke mit Flöte. Diese sind „hübsch“, doch von beiden Komponisten gibt es Inspirierteres, und den Interpreten fällt (vielleicht deswegen) auch nicht allzuviel dabei ein. André hat laut Vester die Trios von Vanhal ohne Generalbaß gedruckt, nur mit Cello. Das leuchtet mehr ein für diese Musik. Der von Mozart wegen seiner „sehr guten Gedanken“ geschätzte Fiala inspiriert seine Interpreten dagegen eher, besonders den nicht an Klangkultur, aber an Ausdruckskraft überlegenen Oboisten.

Schon an der Wahl der Tempi ist hörbar, daß im Residenzquintett keine Roßtäuscher sitzen: Keine Effekthascherei mit billiger Virtuosität, sondern solide gearbeitete Brillanz. Rossini bringt es an den Tag, da hat jeder seine Visitenkarte selbst abzuliefern. Homogenität ist ein wesentlicher Charakterzug dieses Ensembles, das auch Mozart geschmeidig werden, in Janáčeks Sextett allerdings nicht die lässige Lockerheit aufkommen läßt, die böhmische Musiker mit dem Ungestüm der Gefühle in diesem Stück zu verbinden wissen.

Regers Serenaden gehören wohl unwidersprochen zum Beglückendsten, was das Repertoire an Kammermusik mit Flöte zu bieten hat. Kein Wunder, daß es immer wieder neue Einspielungen gibt. Klanglich ist die Aufnahme mit Graf sehr gelungen und unvergleichlich delikater in der Spielkultur als die oben durchgehörten Kammermusiken. Gerade deswegen vermißt man aber den in der frühen Serenade erreichten dynamischen

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 1982 £ 20,-

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

Ambitus der Pianobereiche auch in der späten. Hinsichtlich der Interpretation des Textes, besonders der Tempovorschriften, sind die Herren nicht so pingelig wie in Sachen Intonation und technischer Akribie, was die Dinge im langsamen Satz von op. 141a zwar vereinfacht, aber nicht verbessert und von Regers idyllischer Unruhe eher wegführt. D.

Die wievielte Einspielung?

Wolfgang Amadeus Mozart: Flötenkonzerte KV 313 und KV 314, Andante KV 315. Chang-Kook Kim (Flöte), Heidelberger Kammerorchester, Dir. Bernhard Use-druf. Da Camera Magna SM 91046, DM 25,-

Nach zwei Aufnahmen mit ostasiatischer (Fukushima, Kang, Yun) und französischer Flötenmusik (Debussy, Enescu, Fauré, Jolivet, Poulenc) hat auch Chang-Kook Kim nun die Mozart-Konzerte auf Platte eingespielt. Kim, 1942 in Osaka geboren, in Japan und Europa ausgebildet (Studien u. a. bei Moyses, Jauret und Schmitz), kann mit schönem, recht ausgeglichener, nur gelegentlich etwas festem Ton aufwarten; sein Vibrato ist angenehm unaufdringlich, und die Intonation überzeugt (fast) immer. Doch man wird nicht übermäßig glücklich beim Anhören der Platte, woran aber auch die nicht sehr räumliche und plastische Klangqualität schuld ist, unter der in erster Linie das Orchester zu leiden hat.

Interpretatorisch wird nicht viel geboten: ungenaue bis falsche Phrasierungen (die Fähigkeit, große Bögen zu spielen, verleitet Kim des öfteren zu sinnlosen „Überlängen“), geringe dynamische Bandbreite, zu langsame Tempi der Mittelsätze (jeweils „non troppo“!) sowie einige Kadenzzen aus Kim'scher Feder, die stilistisch einfach nicht stimmen. Das Zusammenspiel mit dem Orchester ist passabel, wobei die Heidelberger aber ihren etwas ramponierten Ruf nicht aufbessern können, eher im Gegenteil... Schlußfrage: Wer mag angesichts gewaltiger Konkurrenz – und bei ziemlich unattraktivem Coverdesign – für diese Platte 25 Mark bezahlen?

Stephan Böllhoff

Noch eine Fassung

Flötenkonzerte großer Epochen (Romberg: Konzert für Flöte und Orchester h-moll, op. 30; Mozart: Konzert G-dur, KV 313). Peter Martin (Fl.), Kammerorchester Hannover, Bläser des Niedersächsischen Staatsorchesters, Dirigent Knut Mahlke. Schwann Nr. 90008, DM 21,50

Mozarts Flötenkonzerte gibt es schon in genügender Auswahl. Doch nicht mit einem so beispiellos schlechten Text auf dem Cover (Hubertus Venzlaff), der u. a. die Rolle der Flöte in diesem Stück als subversiv interpretiert und ähnliches (was man schlicht als dummes Zeug bezeichnen sollte). Dazu werden die eingespielten

Kadenz als von Gevaert verkauft – ich unterstelle ohne Kenntnis des Solisten, daß er wohl weiß, daß er die von Taffanel spielt. Die andere Seite bringt Romberg, ein viel zu selten gespieltes Stück. D.

Bläserquintette

Jean Françaix: Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott / Paul Hindemith: Kleine Kammermusik für 5 Bläser, op. 24/2 / Jacques Ibert: Trois pièces brèves. Syrinx Quintett (I. und D. Salewski, W. Meyer, K.-Th. Molsberg, R. Schottstädt). Schallplattenproduktion Werner Dabringhaus, Wallgraben 26, 4930 Detmold 1. MD+G 1014

Um es vorweg zu sagen: Die nun schon vor einiger Zeit eingespielte Platte der fünf jungen Musiker Ingrid Salewski (Flöte), Dieter Salewski (Oboe), Wolfgang Meyer (Klarinette), Karl-Theo Molsberg (Horn) und Rainer Schottstädt (Fagott) – sie haben sich unter dem mythologieträchtigen Namen der Syrinx zu einem Bläserquintett zusammengetan – ist eine im höchsten Sinne wohlklingende und sehr vielversprechende Visitenkarte, ein Gesellenstück, wie man es sich besser kaum vorstellen könnte. Eleganz und Biegsamkeit des Bläsertones, hohe Virtuosität, glockenreine Intonation, makel-

loses Zusammenspiel, das sind die unerläßlichen technischen Voraussetzungen, die gleichermaßen von allen fünf Spielern in so hohem, ja höchstem Maße erfüllt werden, wie das unter so verhältnismäßig jungen Musikern wohl nur unter besonderen Glücksumständen geschehen kann. Kein Wunder also, daß man an den ganz adäquaten, im Falle Françaix sogar vom Komponisten persönlich autorisierten Interpretationen dieser Stücke seine ganz ungetrübte Freude haben kann. Und wenn diese Freude für den einen oder anderen Hörer eine kleine Einbuße erfahren sollte, dann sicher nur deshalb, weil außer der Hindemithschen Kleinen Kammermusik für fünf Bläser, gewiß die am wenigsten aggressive unter den Kammermusikern der zwanziger Jahre, nur noch die Bläserquintette von Françaix und Ibert aufgenommen wurden, zwei Stücke, die einander in ihrer etwas vordergründig-unterhaltsamen Musizierweise so außerordentlich ähnlich sind und deshalb durch den reichlich gepflegten, problemlosen Wohlklang den etwas anspruchsvolleren Hörer bald ermüden. Nun, daß die jungen Musiker für eine erste eigene Platte sich vor allem ein paar recht eingängige Stücke vorgenommen haben, soll ihnen ganz gewiß nicht ins Wachs gedrückt werden! Wie die umfangreiche Repertoireliste – die fast alles enthält, was in den letzten 15 Jahren von Blacher und Henze bis Stockhausen und Ligeti für diese Besetzung geschrieben

Als vollsortierte Musikalienhandlung führen wir in unseren Geschäften

- Noten von Klassik über Unterhaltung bis Pop aller Verleger, auch aus den USA, England, Frankreich, Italien u. a. für Vokal- und Instrumentalmusik
- Musikbücher, Texthefte, Partituren, Noten-Antiquariat
- Schallplatten und MCs aus Klassik, Unterhaltung und Pop
- Musikinstrumente jeder Art, Holz- und Blechblas-, Streich- und Schlag-, Tasten- und Orffsche-Instrumente und jegliches Zubehör.



seit 1822

–Nutzen Sie unseren Versandservice–

Musikhaus Tonger

–9mal im Rheinland–



seit 1822

Zentrale: 5000 Köln 1, Am Hof 3, Telefon (02 21) 23 30 55
Instr.-Abt.: 5000 Köln 1, Am Hof 28, Telefon (02 21) 23 83 25
Geigen-Abt.: 5000 Köln 1, Fleischmengergasse 29, Telefon (02 01) 21 45 69
5200 Siegburg, Holzgasse 38, Telefon (0 22 41) 6 36 28
5210 Troisdorf, Kölner Straße 28, Telefon (0 22 41) 7 36 73
5030 Hürth, Einkaufszentrum, Telefon (0 22 33) 7 25 29
5090 Lev.-Opladen, Birkenbergstraße 25, Telefon (0 21 71) 18 54
5650 Solingen 1, Kasinostraße 3, Telefon (0 21 22) 2 43 83
5309 Meckenheim, Neuer Markt 12, Telefon (0 22 25) 1 26 19

wurde – deutlich ausweist, gehören die fünf ganz bestimmt nicht zu dem Typ von Interpreten, die um alles wirklich Neue lieber einen großen Bogen schlagen! Was man sich angesichts dieser Platte wünschen möchte, sind zwei Dinge: Zum einen noch einige weitere Einspielungen auf eben so hohem Niveau mit neuester Musik einerseits und mit Stücken der „Klassiker“ dieses Genres – von Danzi bis Schönberg – andererseits, zum anderen aber – als Vorbedingung hierzu –, daß die fünf jungen Musiker neben ihrer Orchesterstätigkeit immer noch über genügend Zeit, Muße und Spannkraft verfügen, um weitere Bläsermusik für diese schöne Besetzung zur Plattenreife zu bringen! *m. g.*

Neueingänge

Beethoven: Gassenhauer-Trio / Mozart: Kegelstatt-Trio. Consortium Classicum: Werner Genuit, Dieter Klöcker, Helmut Nicolai und Martin Ostertag. EMI Electrola 1C 065-30994

Debussy: 1e Rhapsodie / Gade: Fantasiestücke op. 43 / Poulenc: Sonata / Schumann: Fantasiestücke op. 73. Hermut Giesser (Klar.), Wilhelm Neuhaus (Klav.). Fono Schallplattengesellschaft Münster, FSM 53546 AUL

Flauto dolce. English Chamber Music. Manfred Harras und Marianne Lüthi (Blfl.), Rudolf Scheidegger (Cemb.), Hannelore Müller (Vla. da gamba). Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 1924

Franz Krommer: Concertino C-dur op. 65 für Fl., Ob. und Orch. / J. B. Vanhal: Sinfonie g-moll. Günter Rumpel (Fl.), André Raoult (Ob.); Camerata Zürich, Dir. Rätö Tschupp. Jecklin disco 567 (Bundesrepublik: Fono, Münster)

Mozart-Opern in Bläserfassung: Die Hochzeit des Figaro, KV 492 / Così fan tutte, KV 588. The New Philharmonic Winds. Fono Schallplattengesellschaft, Münster, FSM 53046

Oboenkonzerte des 18. Jahrhunderts (Lebrun, Marcello, Rosetti, Telemann). Kammerorchester Collegium Alfred Sous; Solist und Leitung A. Sous. Fono Schallplattengesellschaft Münster, FSM 53212 EB

Romantische Klarinettenmusik (Burgmüller, Gade, Stanford). Lux Brahn (Klar.), Zsuzsanna Sirokay (Klav.). Jecklin disco 562 (Bundesrepublik: Fono, Münster)

Robert Schumann: Romanzen op. 94, Fantasiestücke op. 73, Märchenbilder op. 113, Märchenerzählungen op. 132. Ingo Goritzki (Ob.), Thomas Friedli (Klar.), Hirofumi Fukai (Vla.), Ricardo Requejo (Klav.). Claves, Thun (Schweiz), D 8201

Virtuose Verzierungskunst um 1600 (Bassano, Cabezón, Ortiz u. a.). Bruce Dickey (Zink), Michel Piguet (Ren.-Blfl.) und andere. EMI Electrola 1C 165-99895/96

flauto solo

Blockflöte

- Bois, R. du:** Pastorale VII (A). 1522
Braun, G.: Inmitten der Nacht. 12 weihnachtl. Impressionen (S). ZfS 461
– Minimal Music II. 1523
– Rezitative und Arien (T). 1521
Bresgen, C.: Nachruf für eine Amsel (Blfl. versch. Stimmlage; Sprecher ad lib.). ZfS 430
Cooke, A.: Inventionen (A). ZfS 498
Eyck, J. v.: Variationen über engl. Weisen (S). ZfS 419
Heider, W.: Katalog für einen Blockflötenspieler. 5025
Kröll, G.: Con licenza (A). 5151
Lechner, K.: Spuren im Sand (S od. T). 1526
– Traum und Tag. 12 Impressionen (S). ZfS 436
– Varianti (T). 2508
Lorenz, A.: Variationen (S). 2518
Maasz, G.: Flauto solo (S od. T). ZfS 469
Nobis, H.: Sieben Phasen (A). ZfS 484
Riehm, R.: Gebräuchliches (A). 1534
Roeseling, K.: Zwei Sonaten (A). 1504
Serocki, K.: Arrangements für einen Blockflötisten. 1525
Vetter, M.: Rezitative für einen Blockflötisten. 5053

Querflöte

- Braun, G.:** Zwölf Aphorismen. 5141
Döhl, F.: Fünf Stücke. 5244
Gieseler, W.: Breviarium. 1520
Kröll, G.: Re-sonat tibia. 5191 b
Schäffer, B.: Zwei Stücke. 5137

MOECK Verlag
3100 Celle

Betr. Carla Chr. Bauer: Michel Blavets Rolle in der Entwicklung der Querflöte als Soloinstrument (3/81)

Mit Interesse habe ich den Artikel gelesen. Es liegt mir sehr daran, auf eine notwendige Ergänzung des Abschnitts „Neuausgaben“ (S. 391) hinzuweisen; die auf S. 386 erwähnte (erste) Sammlung mit dem Titel „Recueil des Pièces, Petits Airs, Brunettes, Menuets . . . avec des Doubles et Variations pour deux instruments de dessus sans basse“ ist vor wenigen Jahren im Pariser Verlag August Zurfluh als Reprint (Facsimile) erschienen und somit dem Interessierten wieder zugänglich.

H. Kyburz

i. Hs. Schlöhein GmbH
Buch- und Musikalienhandlung
CH-4003 Basel

A. Riethmüller: Die Erfindung ist hübsch . . . – Nr. 1/82, S. 6 ff.

In dem Artikel „Die Erfindung ist hübsch, die Arbeit vorzüglich“ von Riethmüller wird Busonis Concertino für Klarinette und kleines Orchester op. 48 erwähnt. Der Autor gibt im 1. Abschnitt an, daß nur noch das Divertimento op. 52 „an Noten derzeit bequem erhältlich ist“. Eine Nachfrage bei Breitkopf & Härtel bestätigte mir, daß jedoch nach wie vor ein Klavierauszug des Concertinos mühelos beschafft werden kann (EB 5140). Vielleicht ist dieser korrigierende Hinweis für einige TIBIA-Leser von Interesse.

Heribert Haase
Sauerbruchweg 5
3340 Wolfenbüttel

NACHRICHTEN

Interpreten

Der Schweizer Klarinetist *René Oswald* spielte, begleitet von Annette Weisbrod (Klavier), für die Züricher Schallplattenproduktion Jecklin (Jecklin-Disco) Duos von F. A. Hoffmeister, J. F. Dobrzynski und die Studie für Klarinette solo von G. Donizetti auf Band.

Hans Rettig, Soloklarinetist des Baden-Badener Orchesters und Dozent an der Musikhochschule in Trossingen, wurde vom Kultusminister des Landes Baden-Württemberg der Professorentitel verliehen.

Der Flötist *Kurt Redel*, der Oboist *Lothar Koch*, *Karl Leister* (Klarinette) und *Janos Meszaros* (Fagott) gehören zu den Dozenten der Interpretationskurse, die während der Festspiele „Pro Musica“ vom 5. bis 27. Juli in Assisi (Italien) stattfinden. Zur gleichen Zeit treffen sich in Assisi Amateurmusiker, um unter Anleitung von Berufsmusikern zu musizieren. Auskunft: Deutscher Förderkreis der Accademia Musicale Ottorino Respighi, c/o Egon Walberg, Hochstr. 12, 4352 Herten.

Der Flötist *Wolfgang Schulz* leitet einen Flötenkurs (12. bis 23. Juli) im Rahmen der diesjährigen Wiener Meisterkurse.

Hans-Martin Linde leitet einen Blockflötenkursus im Rahmen der Sommerkurse der Accademia Artistica Malcantonesi in CH-6985 Curio vom 1. bis 8. August.

Im Rahmen des *Deal Summer Music Festival* vom 8. bis 15. August 1982 leiten *Lady Barbirolli* und *Evelyn*

Rothwell Meisterklassen für Oboe. Näheres: DSMF, Stanhope Road, Deal, CT14 6AD, England.

Beim diesjährigen *Auswahlvorspiel* wurden für das *Jugendorchester der Europäischen Gemeinschaft* (ECYO) folgende deutsche Holzbläser fest nominiert: Johannes Kempin, MHS Stuttgart (Fl.), und Josef Blank, Fachakademie Nürnberg (Ob.). Auf die Reserveliste kamen Christian von Borries und Martina Mersch, beide MHS Freiburg (Fl.), und Stefan Kunze, MHS Köln (Ob.)

Veranstaltungen

35 Teilnehmer aller Altersstufen, die Mehrzahl davon Flötisten, waren zu einem *AMJ-Lehrgang für Querflöten- und Gitarrenspiel* in der Zeit vom 2. bis 9. Januar 1982 nach Klingberg an der Ostsee gekommen. Die Leitung hatten Thomas Pinschoff (Fl.) und Jochen Schubert (Git.), die beide in Melbourne (Australien) leben und arbeiten.

In der von Kurt Reichmann aus Frankfurt ins Leben gerufenen *Ausstellungsreihe mit Musikinstrumenten im Dreieich-Museum*, Fahrgasse 52, 6072 Dreieich/Dreieichenhain (ca. 12 km von Frankfurt a. M. entfernt) werden seit dem 6. Mai für zwei bis drei Monate *Flöten* aus Museen und Privatsammlungen gezeigt, ergänzt durch einige Kopien bekannter Hersteller. *Kurt Reichmann* und *Peter Spohr* haben hierfür etwa 50 Original-Block- und -Querflöten aus der Zeit zwischen etwa 1600 und heute sowie eine gleich große Anzahl von Volks- und Zeremonialinstrumenten aus allen Erdteilen ausgewählt. Ein ausführlicher bebildeter Katalog kann bezogen werden von Peter Spohr, Balduinstr. 76, 6000 Frankfurt a. M. 70.

Sechste Barock- Kammermusik-Woche 14.-21. August 1982

Dartford bei London (England)

Holzbläser, Streicher, Continuospieler
Normale Tonhöhe (a' = 440)

Die Kursusbibliothek hält
400 Kammermusikwerke
verschiedenster Besetzung
zur freien Auswahl.

Kursusleiter: Dr. Walter Bergmann

Auskunft und Anmeldung:
Miss Ursula Groke
4 Glebe Gardens
Grove nr. Wantage
Oxon. England

Sommerkonzerte finden in der Zeit vom 3. Juli bis 11. August in der Jesuitenkirche Hall (bei Innsbruck) statt, so am 8. Juli, 20.30 Uhr, ein Abend mit dem Salzburger Serenadenensemble („Mozartopern in zeitgenössischen Harmoniesätzen“) und am 21. Juli, ebenfalls 20.30 Uhr, mit der Camerata Amsterdam („Musik in Versailles“). Die künstlerische Leitung der Veranstaltungsreihe liegt in den Händen von Gerhard und Maria Crepez, Veranstalter ist das Kulturamt der Stadt, A-6060 Hall.

Das York Early Music Festival (86 Micklegate, York YO1 1JZ, GB) erstreckt sich über zwei Wochen: vom 10. bis 24. Juli. Die Themen der Konzertprogramme kreisen um Bach und Haydn (und ihre Zeit). Bestandteil des Festivals sind auch ein Wettbewerb für junge Musiker und ein Renaissancemusik-Kursus. Die Holzbläser betreut hierbei der Leiter der Musica Antiqua of London, Philip Torby.

Das Städtchen Hitzacker an der Elbe empfängt die Besucher der 37. Sommerlichen Musiktage vom 31. Juli bis 8. August. Das Programm bietet einen Querschnitt durch das Musikschaffen von der niederländischen Vokalpolyphonie bis zur Instrumentalmusik unserer Zeit. U. a. sind zu hören das Nonett op. 31 von Spohr, Schönbergs Kammer-symphonie op. 9, Franz Schuberts Oktett op. 116 und das Nonett op. 156 von Franz Lachner. Unter den Mitwirkenden: Dagmar Becker,

Baden-Baden (Fl.); Klaus Becker, Köln (Ob.); Wolfgang Meyer, Baden Baden, und Rainer Müller, Hannover (Klar.); Eberhard Marschall, Bamberg (Fg.); Michael Schneider, Köln (Blockflöte).

Das Haslemere Festival of Early Music 1982 wird in der Zeit vom 16. bis 24. Juli auch diesmal wieder zahlreiche Besucher anziehen. Die Leitung hat Carl Dolmetsch, Mitglieder der Dolmetsch-Familie wirken in nahezu allen Konzerten mit. Einzelheiten sind durch das Organisationssekretariat zu erfahren: Miß Greta Matthews, Jesses, Grayswood Road, Haslemere, Surrey GU27 2BS, England.

Im Rahmen der diesjährigen Bad Hersfelder Festspielkonzerte finden vom 12. bis 15. August in der Stiftsruine szenische Aufführungen von Monteverdis „Die Krönung der Poppäa“ statt. Die Solopartien sind mit begabten Nachwuchskräften besetzt; außerdem wirken mit der Hersfelder Festspielchor und das Studio für Alte Musik des Hessischen Kammerorchesters Frankfurt a. M. Die musikalische Leitung hat Siegfried Heinrich.

Das 11. Jahrestreffen der International Double Reed Society findet vom 15. bis 18. August in Towson (Maryland, USA) statt. Damit verbunden ist ein Fernand-Gillet-Interpretationswettbewerb für junge Künstler, in diesem Jahr ausschließlich für Oboisten.

**1 Baß-Tenor-Fidel komplett
1 Kortholt (Steinkopf) billigst
abzugeben**

**Erna Rudtke, Holunderweg 14
3100 Celle**

Wochenend-, Fortbildungs- und Ferienkurse

Studenten-tage für Blockflöte Zürich ist das Motto einer Folge von sechs Intensivkursen, deren erster vom 25. bis 27. Juni stattfindet. Die weiteren Termine: 24. bis 26. 9. (Anmeldeschluß 25. 8.), 19. bis 21. 11. (6. 10.), 7. bis 9. 1. 1983 (24. 11. 82), 25. bis 27. 3. 83 (9. 2. 83) und 24. bis 26. 6. 83 (4. 5. 83). Dozent ist Walter van Hauwe (Amsterdam), Assistent Matthias Weilenmann (Zürich).

Die Teilnahme an den Kursen (aktiv und passiv) ist sowohl im Zyklus als auch an einzelnen Terminen möglich. Einzelheiten sind zu erfahren durch den Veranstalter ARS MUSICA Zürich, Martin Weilenmann, Glärnischstraße 13, CH-8134 Adliswil.

Gemshörner mit Prunus-Mundstück
in allen Stimmungen von c" bis c

Chr. Andreas Eggebrecht
Werkstätte für Gemshornbau

Gallwitzstraße 25 · 7800 Freiburg

Holidays for Early Strings, Winds and other Early Byrds gibt es in der Axevalla Folkhögskola, S-53202 Axvall, in Verbindung mit der Universität Göteborg vom 28. Juni bis 10. Juli. Unter den Dozenten: Anne-Marie Thiel, Hamburg (Blockflöten-Consort, gemischtes Ensemble).

Die 22. *Internationalen Kammermusiktage Raumberg* (bei Irdning, Steiermark) finden vom 26. Juli bis 6. August statt. U. a. gibt es dort eine Arbeitsgemeinschaft Bläserquintett, betreut von Budapestern ersten Bläsern (der Nationalphilharmonie, der Staatsoper und des Rundfunks). Bereits eingespielte Ensembles werden als Teilnehmer bevorzugt. Anmeldungen nimmt bis zum 30. Juni 1982 entgegen das Sekretariat der IKMT Raumberg, Baiernstraße 54, A-8020 Graz (Tel. 0316/540785).

Die Vancouver Society for Early Music veranstaltet im August das diesjährige *Vancouver Early Music Festival* und in Verbindung damit Fortbildungskurse für Fortgeschrittene, u. a. für Blockflötisten. Janet See, Seattle, und Kees Boeke, Amsterdam, konnten als Dozenten verpflichtet werden. Zeit: 2. bis 13. August. Das vollständige Festivalprogramm kann vom Veranstalter bezogen werden: 1254 West 7th Ave., Vancouver, B. C., Canada V6H 1B7.

Volkshochschulheim Inzigkofen

6.–11. September 1982

„Musik – Sprache – Theater – Film“

3. Ferienkurs zur Polyästhetischen Erziehung

Leitung:

Prof. Dr. Wolfgang Roscher, Salzburg

Prof. Dr. Claus Thomas, Freiburg

Kursgebühr, Unterkunft u. Verpflegung 260 DM
(in Ausbildung Stehende 160 DM)

18.–23. Oktober 1982

„Blockflötenwoche für Senioren“

Leitung: Fritz Behn, Tübingen

Kursgebühr, Unterkunft u. Verpflegung 210 DM

Unser Jahresprogramm, das auch
Veranstaltungen aus anderen
Themenbereichen enthält, senden wir
Ihnen gerne zu.

Volkshochschulheim Inzigkofen
7483 Inzigkofen 1 (bei Sigmaringen)
Telefon (0 75 71) 58 51

Von Privat zu verkaufen:

Traversflöte, einklappig, Elfenbein, CAHUSAC XVIII^o.

Clavichord, Ende XVIII^o, C-e^{'''}, bundfrei, 1,50 m

Tafelklavier Bland & Weller 1790, FF-f^{'''} 1,57 m, 11000,- DM

Muselar, Kopie nach Couchet, C-c^{'''}, chromatisch 1,80 m,
7500,- DM

Renaissance-Laute nach Gerle, Stephen Murphy,
2800,- DM mit Etui

Chiffre-Nr. T 2/82/1

Der Schweizer Kurort Lenk veranstaltet „für Aktive und Hörer“ seine 5. *Musikalische Sommerakademie* in der Zeit vom 23. 8. bis 11. 9. 1982. Meisterkurse finden statt u. a. mit dem Klarinettenisten Alfred Prinz (23. 8. bis 4. 9.) und mit Peter-Lukas Graf, Flöte (30. 8. bis 11. 9.). Auskunft: Verkehrsbüro CH-3775 Lenk.

Internationale Tage für alte Musik werden angeboten auf Schloß Weikersheim in der Zeit vom 16. bis 22. September 1982. Es finden Instrumentalkurse für Anfänger und Fortgeschrittene statt, darunter im Fach Blockflöte (Kees Boeke). Lehrerkonzerte und eine Bildausstellung (Uta Henning) vervollständigen das Programm. Anmeldungen bis 25. Juli an Verein für Alte Musik, 7101 Untergruppenbach.

Verkaufe

2 Alt-Blockflöten nach Stanesby und Bressan, a = 415, von Klaus Scheele

D. Nieling · Telefon (0 25 90) 13 52

Zu einer *Blatt- und Rohrbauwerkstatt für Klarinette, Oboe und Fagott* lädt die Musikalische Jugend Deutschland (MJD) vom 23. bis 26. September nach Weikersheim ein. Näheres durch das Sekretariat der MJD, Marktplatz 12, 6992 Weikersheim.

Ein umfangreiches Veranstaltungsprogramm für das Jahr 1982 legt die *Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen* vor. Aus dem Angebot: September 1982, Blockflötenspiel mit jüngeren Kindern, Musikschule Neuss (Bezirksarbeitsgemeinschaft Musik, Uerdinger Str. 420, 4150 Krefeld); 11.–15. Oktober, Ensemblepraxis Renaissancemusik (Arb.Gem. Musik Ostwestfalen-Lippe, Steinstr. 16, 4973 Vlotho); 11.–16. Oktober, Insel Amrum, Musik für Blockflötenensemble (Adresse Krefeld, w. o.); 28./29. November, Tecklenburg, Advents- und Weihnachtsmusik für Orchester und Flötenspielerkreis (Westfäl. Arb.Gem. Musik, Kronprinzenstr. 16, 4400 Münster). Anmeldungen nimmt der jeweilige Veranstalter (s. o.) entgegen.

Musik der Renaissance und speziell das Werk *Tilman Susatos* bilden den Inhalt eines Wochenendes für fortgeschrittene Sänger und Instrumentalisten mit Grundkenntnissen im Spiel auf historischen Instrumenten in der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern (Hessen) vom 22. bis 24. Oktober 1982. In die Leitung

teilen sich Prof. Ludolf Lützen und Ulrich Bartels. Einzelheiten durch den Internationalen Arbeitskreis für Musik (IAM), Heinrich-Schütz-Allee 33, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

... und was sonst noch interessiert

Die Stadt Meerbusch veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen am 2. Oktober 1982 den *Zweiten Landeswettbewerb „Jugend & Folklore“*. Teilnahmeberechtigt sind Jugendliche im Alter von 10 bis 24 Jahren aus dem Raum Nordrhein-Westfalen in Gruppen zu 2 bis 10 Mitwirkenden. Die Wertung erfolgt in drei Altersgruppen.

Ein Prospekt mit den vollständigen Teilnahmebedingungen ist erhältlich durch die Städtische Musikschule, Friedenstraße 1, 4005 Meerbusch. Anmeldungen werden umgehend erbeten, spätestens jedoch bis zum 1. 9. 82.

Können Aufwendungen für den Musikunterricht steuerlich als Kinderbetreuungskosten geltend gemacht werden? Nach einem Erlaß (S 2288a-1-LL B 21) des Bundesministers der Finanzen vom 29. 10. 1981 können Ausgaben für Gruppenunterricht als Kinderbetreuungskosten steuermindernd anerkannt werden, sofern es sich um Kurse handelt, die von Musikschulen zur Vermittlung musikalischer Grundfähigkeiten und für das Gruppenmusizieren von Kindern angeboten werden.

Musikstunden im Rahmen eines vertieften Einzelunterrichts zum Erlernen eines speziellen Instruments erfüllen dagegen *nicht* die Voraussetzungen des § 33a Abs. 3 Satz 1 Nr. 1 des Einkommensteuergesetzes. Sie dienen in der Regel der Aus- bzw. Fortbildung oder der Vermittlung besonderer, überwiegend technischer Fertigkeiten. Eine Anerkennung der Aufwendungen als Kinderbetreuungskosten scheidet deshalb aus.

Die Autoren der Hauptartikel

Betty Bang Mather, 308 Fourth Avenue, Iowa City, Iowa 52240, USA: Geb. in Emporia, Kansas, USA. Studierte am Oberlin Conservatory of Music Flöte (graduiert 1949) und Musikerziehung am Columbia Teachers College. Ihre Flötenstudien setzte sie fort an der Juilliard Summer School, in Paris und Freiburg (1965). Seit 1952 arbeitete sie als Dozentin für Flöte an der Universität von Iowa, seit 1973 ist sie Professor am gleichen Institut.

Gunther Joppig, Dorfstraße 40, 2059 Hittbergen: Geb. 1943 in Arnstadt (Thüringen). Tischlerlehre, Privatunterricht Oboe und Klavier, Militärmusiker, Hochschulreife auf dem zweiten Bildungsweg, Studium Musikwissenschaft, Pädagogik und Romanistik an der Universität Hamburg. 1980 Magisterexamen. Zur Zeit Studienrat an der Otto-Hahn-Schule (Gymnasium, Gesamtschule) zu Hamburg.

Winfried Michel, van Limburg-Stürumstraat 23, Den Haag (Niederlande): Geb. 1948. Studierte Blockflöte bei I. Drescher und N. Delius in Freiburg und nach dem Staatsexamen für Musikerzieher bei F. Brüngen an der Kgl. Hochschule für Musik in Den Haag. 1973 Solistenexamen. Konzerte mit alter und neuer Kammermusik, Herausgeber Tätigkeit. Seit 1975 Dozent für Blockflöte und Kammermusik an der Westfälischen Schule für Musik in Münster.

Gernot Stepper, Hüttfeldstraße 12, 7180 Crailsheim-Westgartshausen: Geb. 1956 in Crailsheim. Studierte Musikerziehung (Hauptfach Flöte bei Prof. Schochow) in Stuttgart. Zur Zeit Lehrer für Flöte an den Musikschulen in Crailsheim, Bad Mergentheim und Hohenlohe.

Nr. 3/82 erscheint im Oktober und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Ulrich Thieme: Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock. Teil I: Ästhetik und Physiologie

Richard Erig: Zum „Pulsschlag“ bei Johann Joachim Quantz

Nikolaus Delius: Zur Genealogie von Flötenschulen

Hermann Moeck: Blockflöten – „handgemacht“ und in Serie

Gerhard Braunn: Der sterbende Pan. Aspekte des Blockflötenspiels am Ende des 20. Jahrhunderts

sowie ein Porträt: Frans Brüngen (im Gespräch mit Mirjam Nastasi)

Musik im Taschenbuch dtv · Bärenreiter



Walter Blankenburg
**Einführung in Bachs h-moll-
Messe BWV 232**
Bärenreiter 28 439 40
dtv 4394 / DM 7.80

**Epochen
der Musikgeschichte
in Einzeldarstellungen**
„edition MGG“
Bärenreiter 28 414 60
dtv 4146 / DM 14.80

Es ist ein Ros entsprungen
Deutsche Weihnachtslieder
aus sechs Jahrhunderten
Bärenreiter 28 171 40
dtv 1714 / DM 9.80

Peter Michael Hamel
Durch Musik zum Selbst
Wie man Musik neu erleben
und erfahren kann
Bärenreiter 28 158 90
dtv 1589 / DM 8.80

Joachim Kaiser
Erlebte Musik
Band 1: Von Bach bis Verdi
Bärenreiter 28 178 60
dtv 1786 / DM 14.80
Band 2: Von Wagner bis
Zimmermann
Bärenreiter 28 178 70
dtv 1787 / DM 14.80

Hermann Keller
**Das Wohltemperierte
Klavier
von Johann Sebastian Bach**
Bärenreiter 28 437 30
dtv 4373 / DM 12.80

Diether de la Motte
Kontrapunkt
Ein Lese- und Arbeitsbuch
Bärenreiter 28 437 10
dtv 4371 / DM 16.80

Ulrich Michels
dtv-Atlas zur Musik I
Bärenreiter 28 302 20
dtv 3022 / DM 14.80

Gerald Moore
Abschiedskonzert
Weitere Erinnerungen
Bärenreiter 28 176 30
dtv 1763 / DM 6.80

**Mozart
Dokumente seines Lebens**
Bärenreiter 28 292 70
dtv 2927 / DM 9.80

Musikalische Gattungen
in Einzeldarstellungen
Band 1
Symphonische Musik
„edition MGG“
Bärenreiter 28 438 10
dtv 4381 / DM 12.80

Musikinstrumente
in Einzeldarstellungen
Band 2
Blasinstrumente
„edition MGG“
Bärenreiter 28 438 80
dtv 4388 / DM 12.80

dtv 

Deutscher
Taschenbuch Verlag
Bärenreiter-Verlag

das größte Angebot
von Musik-Literatur
im Taschenbuch

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

Name

Beruf

Straße/Platz

PLZ/Ort



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