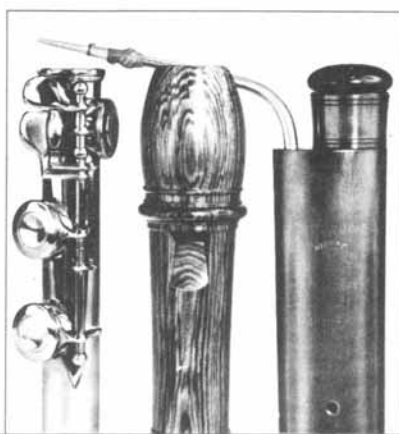


# TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

1/85

## INHALT

Willy Hess  
Beethovens Werke für die Flöte

Andrew A. Willoughby  
Das Intonieren von Blockflöten –  
Antworten auf einen Fragebogen

Heinz Riedelbauch  
Das Epitaph zu Detwang

Felix Raudonikas  
Zur Mundlochform der barocken Traversflöte

Das Porträt: Marcel Moyse

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Willy Hess: *Beethovens Werke für die Flöte* (241)  
 Andrew A. Willoughby: *Das Intonieren von Blockflöten – Antworten auf einen Fragebogen* (245)  
 Heinz Riedelbauch: *Das Epitaph zu Detwang* (252)  
 Felix Raudonikas: *Zur Mundlochform der barocken Traversflöte* 258)  
 Das Porträt: *Marcel Moyse* (265)  
 Berichte (268): „Jubelkonzert“ anlässlich des 75. Geburtstages von Hans-Ulrich Staeps/  
*Restaurieren und Konservieren von Holzblasinstrumenten . . . in der DDR / 2. Flötenwoche in Amsterdam / Alte und neue Spieltechniken auf der Blockflöte / Kompositionswettbewerb Calw / Erstes schwedisches Barockfestival / Kammermusikurs Baden-Württemberg 1984 / International Clarinet Congress in London / Internationale Meisterkurse Trier 1984 / Aus dem Leben einer Blockflötenspielerin / Zur Biographie der Oboenbauer Tribert in Paris (1810–1878)*  
 Schrifttum der Blasinstrumente (281)  
 Zeitschriften/Periodica (283)  
 Bücher (285)  
 Noten (294)  
 Schallplatten (313)  
 Leserforum (318)  
 Nachrichten (318)

Diesem Heft liegen Beilagen der Firmen Hänssler, Neuhausen Stuttgart und Helmer Records, Rain, sowie des Moeck Verlages bei.

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Blasmusik.  
 10. Jahrgang, Heft 1/1985

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

Schriftleitung: Reinhold Quandt  
 Postfach 143, D-3100 Celle 1  
 Telefon (0 51 41) 88 53-0

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.

Verlag und Vertrieb: Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Postfach 143, D-3100 Celle 1

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

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

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 143,  
 D-3100 Celle 1, Telefon (0 51 41) 88 53-0,  
 Telegramme: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 8, 55,- DM (1/6 Seite) bis 660,- DM (1/4 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.

Gesamtherstellung: Gütersloher Druckservice GmbH;  
 Titelenwurf Karl-Heinz Lingner

© 1985 by Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, Celle.  
 Printed in Germany

ISSN 0176-6511

## Beethovens Werke für die Flöte

Es ist fesselnd zu verfolgen, wie jede Epoche der Musikgeschichte nicht nur bestimmte und für sie typische Formen pflegt, sondern auch ganz eindeutig bestimmte Instrumente bevorzugt. So ist für die Zeiten um den großen Bach die Oboe samt ihren Nebenformen wie Englischhorn, Oboe da caccia und Oboe d'amore ebenso bezeichnend wie die Vorliebe der Romantik für das Horn. Das Universalgenie Mozart hat nicht nur fast sämtliche musikalischen Kunstformen der Vokal- wie der Instrumentalmusik gleichermaßen gepflegt, sondern die meisten Blasinstrumente seiner Zeit sowohl konzertant (im Solokonzert) wie kammermusikalisch mit einer Fülle herrlichster Musik bedacht. Beethoven dagegen schrieb relativ wenig Kammermusik für Bläser und dieses wenige fast ausschließlich in jungen Jahren. Sein einziges Solokonzert für ein Blasinstrument, ein Oboenkonzert in F-Dur<sup>1</sup>, ist verschollen. Im Orchester hat Beethoven natürlich alle damals gebräuchlichen Blasinstrumente verwendet, aber es ist wiederum typisch, daß er im Gegensatz zu Mozart nur ausnahmsweise Nebenformen bezieht. Einige Male

verwendet er die Piccoloflöte, in der 5. und 9. Sinfonie das Kontrafagott, nirgends aber das Englischhorn, und das Bassethorn nur ein einziges Mal, nämlich in Nr. 14 der Prometheus-Musik<sup>2</sup>.

Beschränken wir uns nun auf seine Werke für die Flöte! Eines seiner frühesten Kammermusikwerke ist wohl das bekannte *Trio für Klavier, Flöte und Fagott*, G-Dur, WoO 37. Beethoven schrieb es um 1787/90 für die mit ihm befreundete Familie von Westerholt-Gysenberg. Das Klaviertrio jener Zeit stand noch im Übergang von der Generalbaßpraxis zur Befreiung des Streich- oder Bläserbasses vom Klavierbaß und einem ausgearbeiteten Klavierpart. Es erweckt Bewunderung, wie der junge Beethoven diese Neuerungen konsequent und sicher in seinem Erstlingswerk dieser Gattung durchführt. Ab und zu begleiten oder verdoppeln die Blasinstrumente wohl noch die Melodie des Klaviers, aber im allgemeinen sind sie erstaunlich selbständig geführt und verlangen von den Spielern ein großes technisches Können. Überraschend die oft sehr tiefe Lage der Flöte und im Gegensatz dazu die hohen Register des Fagottes. Gelegentlich hört man die Meinung, dieser Fagottpart sei für das Quintfagott geschrieben, was aber nicht stimmen kann, denn mehrmals wird das tiefe D verlangt, während der tiefste Ton des heute nicht mehr gebräuchlichen Quintfagottes ein F ist.

Ein *konzertantes Trio* für dieselbe Besetzung mit Begleitung eines kleinen Orchesters entstand wohl ebenfalls für die Familie von Westerholt. Erhalten ist lediglich das Fragment eines Mittelsatzes: eine *Romance cantabile* in e-Moll mit Begleitung von zwei Oboen und Streichern. Daß die Ecksätze eine größere Besetzung aufwiesen, zeigt die Angabe „Romance tacet“ zu Beginn der Romanze auf mehreren leeren Linien der Partitur. Schiedermaier<sup>3</sup> verlegt das Fragment in die Jahre um 1792/93, Kerman<sup>4</sup> dagegen nimmt wohl mit Recht eher die Jahre 1786/87 an; Handschrift und

<sup>1</sup> Das Beethoven-Archiv in Bonn besitzt die Incipits dieses in den frühen Wiener Jahren entstandenen Werkes, von welchem seinerzeit Diabelli eine Kopie besaß. Ob es wohl einmal auftauchen wird?

<sup>2</sup> Es handelt sich um ein konzertantes Duett von Oboe und Bassethorn mit Begleitung eines kleinen Orchesters. Um das reizvolle Stück auch dem häuslichen Musizieren zu erschließen, zog ich aus Beethovens eigenem Klavierauszug der Ballettmusik die Solostimmen aus und gewann so eine fast originale Übertragung für Oboe, Bassethorn und Klavier (Amadeus-Verlag Winterthur 1981, BP 2037).

<sup>3</sup> *Der junge Beethoven*, Leipzig 1925, S. 217.

<sup>4</sup> Joseph Kerman gab im Beethoven-Gedenkjahr 1970 den sogenannten Kafkaschen Skizzenband, in welchem das Autograph der Romanze steht, in zwei Bänden heraus; Faksimile und Übertragung: *Ludwig van Beethoven, Autograph miscellany from circa 1786 to 1799*. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39–162 (The „Kafka Sketchbook“). London 1970. Published by the Trustees of the British Museum. Siehe Band 2, S. 288.

Thematik weisen auf eine sehr frühe Entstehungszeit. Lange Zeit unveröffentlicht, gab ich das Fragment mit Ergänzungen 1952 bei Breitkopf & Härtel in Wiesbaden heraus (Wb 59, P. B. 3704). Der erhaltene Teil steht ohne jegliche Zusätze in Band 3 meiner *Supplemente zur Beethoven-Gesamtausgabe*, Wiesbaden 1960, 2. Auflage 1971.

Das letzte in Bonn komponierte Werk ist ein reizendes *Duo für zwei Flöten*, G-Dur, WoO 26. Die zwei Sätze, ein lang ausgeführtes Allegro con brio und ein Menuett, schrieb Beethoven lt. seiner Angabe auf dem Autograph am 23. August 1792 „für Freund Degenharth als ein Erinnerungszeichen bei dem nahenden Abschiede“. Von J. M. Degenharth wissen wir weiter nichts, als daß er ein Rechtskundiger war und sich in dem Stammbuch, das sich Beethoven bei seinem Abschied von Bonn anlegte, mit einem längeren, von ihm selber verfaßten Gedicht eintrug. Das Duett fehlt in der alten Gesamtausgabe und erschien zum ersten Male im Druck in der 1901 erschienenen zweiten Auflage des ersten Bandes von Thayers *Beetho-*

abgekürzte Schreibweise des Namens mit nur einem e (Beethoven) weisen eindeutig auf eine sehr früh erfolgte Niederschrift, denn nur während Beethovens Bonner Jahren wurde sein Name ab und zu so geschrieben. Und: sollte Beethoven die Abschrift eines fremden Werkes, mit seinem Namen versehen, wirklich sein Leben lang aufbewahrt haben? All das würde doch sehr für seine Autorschaft sprechen. Aber nun die Frage: Wo halb finden sich in einer Kopie derart viele Verbesserungen und Zusätze? Von wem stammen diese? Wäre aber das Werk gar in der Niederschrift des Komponisten, dann würde Beethovens Autorschaft ausscheiden, da es sich, wie gesagt, nicht um seine eigene Handschrift handelt. Man steht vor einem Rätsel.

Und nun vergleiche man Takt 5 – 8 des ersten Satzes mit Takt 13 – 16 des ersten Satzes der im April 1800 komponierten *Hornsonate* op. 17! Ist es nicht, als erinnere sich der 30jährige Meister seines Jugendwerkes? Die Ähnlichkeit ist verblüffend:

Flötensonate 

Hornsonate (nach B-Dur transponiert) 

ven. Es erlebte etliche Nachdrucke und ist dem 7. Bande meiner *Supplemente zur Beethoven-Gesamtausgabe* einverleibt (Wiesbaden 1963, 2. Auflage 1980). Eine graphisch besonders schöne Ausgabe mit einem Stich des Bonner Schlosses von J. Ziegler nach L. Janscha erschien 1979 im Amadeus-Verlag Winterthur (BP 2462).

Als Nr. 21 seines *Chronologischen Verzeichnisses der Werke Beethovens* (Berlin 1865) bringt A. W. Thayer die Incipits dreier Sätze (tatsächlich sind es vier; das Largo hat er übersehen) einer *Sonate für Flöte und Klavier*, B-Dur und gibt an „aus der Bonner Zeit“. Indessen ist dies eine bloße Vermutung, denn tatsächlich weiß man überhaupt nicht, ob das Werk von Beethoven stammt. Es fand sich in einer nicht von Beethoven stammenden Niederschrift mit vielen Korrekturen in Beethovens Nachlaß, mit einem Bleistiftzusatz „1 Sonata fecit di Bethve“. Der Stil des ganzen Werkes sowie die

Das ganze Werklein ist noch durchaus im Stil jener frühklassischen Klaviersonaten mit Begleitung eines Melodie-Instrumentes gehalten. Die Flöte tritt zwar häufig melodisch führend hervor und ist keineswegs ohne reizvolle Aufgaben, aber über weite Strecken hin führt doch das Klavier. Oft begleitet die Flöte die Klaviermelodie in der Unterterz oder Untersexta, was mitunter ganz reizvolle Klangwirkungen ergibt. Besonders entzückend ist das Wechselspiel beider Instrumente in der Polonaise: bald taucht die Flöte unter die Klaviermelodie, bald schwingt sie sich wieder führend über jene. Auch der das Werk abschließende Variationensatz hat einen ganz eigenen Charme und könnte sehr wohl von dem jungen Beethoven stammen, während im ersten Satz die unvermutete Wendung nach D-Dur zu Beginn der Durchführung eigentlich eher auf eine spätere Zeit schließen läßt.

Die 1906 von Ary van Leeuwen im Verlag J. H. Zimmermann vorgelegte Erstausgabe zerschlägt nun diesen Stil allerdings gründlich. Zugegeben, das Original schöpft die tonlichen und technischen Möglichkeiten der Flöte kaum aus und ist in manchen Wendungen auffallend unbeholfen. Aber es geht nicht an, das Ganze im Sinne eines fast virtuoson Flötenstückes umzuarbeiten, die Flöte durchgehend führen zu lassen und ganze Passagen hinzuzukomponieren. Außerdem griff Leeuwen auch in den formalen Organismus ein. So strich er drei ersichtlich als „prima volta“ gedachte Takte vor der Expositionswiederholung des ersten Satzes. Im 6. Jahrgang des Neuen Beethoven-Jahrbuches (Braunschweig 1935) stellte ich alle wesentlichen Abweichungen der Ausgabe Leeuwen vom Original zusammen; 1951 erschien im damaligen Verlag C. F. Peters, Unterabteilung Bruckner-Verlag (heute Deutscher Verlag für Musik, Leipzig) meine Ausgabe nach dem Original, die nacheinander mehrere Auflagen erlebte, u. a. die Lizenzausgabe der Firma Breitkopf & Härtel in Wiesbaden. Obschon die Echtheit noch immer umstritten bleibt, so hat sich das reizvolle Werk sozusagen im Flug die Flötisten aller Länder erobert.

In der Zeitung „Südschweiz“ vom 15. Dezember 1983 wird über einen Fund des italienischen Pianisten C. A. Neri berichtet, der in einer Privatbibliothek in Arezzo (Mittelitalien) eine *Sonate Beethovens für Flöte und Klavier* aus der frühen Schaffenszeit unseres Meisters entdeckt haben will. Natürlich ist es nicht ausgeschlossen, daß es sich tatsächlich um ein bisher unbekanntes Werk Beethovens handeln kann. Solange es aber der Forschung nicht zugänglich gemacht ist, kann nicht Stellung dazu genommen werden. Schwindel ist zu allen Zeiten getrieben worden. Ich erinnere nur an den seinerzeitigen „Fund“ von Claudio Arrau, der als eine bisher unbekannte Klaviersonate Beethovens in der gesamten Presse Schlagzei-

len machte und sich dann als eine der Forschung längst bekannte Fremdbearbeitung des Streichtrios op. 3 entpuppte. Zu Beethovens Zeiten wurden unglaublich viele solcher Bearbeitungen vorgenommen, ohne Erlaubnis der Komponisten und oft sogar mit eigenen Opuszahlen versehen. Es sei in diesem Zusammenhang das nach der Violinsonate op. 30 Nr. 3 arrangierte *Quintett für Flöte, Violine, zwei Violon und Violoncello* erwähnt, das 1811 bei I. P. Speer in Braunschweig als op. 85 erschien. Franz Aubell<sup>5</sup> glaubt, es handle sich um eine Originalübertragung. Georg Kinsky hatte mir schon brieflich seine diesbezüglichen Zweifel ausgesprochen, während Theodor Frimmel in seinem *Beethoven-Handbuch II* (Leipzig 1926, S. 47–48) ebenso entschieden Aubell zustimmt. Aubells Behauptung, die Bearbeitung „sei wirksam und verrate eine selbständige Hand“, mag sicher zutreffen, ist aber noch lange kein Beweis für Beethovens Autorschaft.

Bestimmt unecht ist ein dreisätziges *Trio für 3 Flöten*, G-Dur: Allegro, Andante, Rondo, welches Jean-Pierre Rampal gleich zweimal auf Schallplatten gespielt hat: Turnabout STV 34059, zusammen mit op. 105 und dem oben erwähnten Duo WoO 26. Sodann Vox. SVBX 577, Titel: *Beethoven. Chamber Music for Flute (Complete)*. Darin das fragliche Trio als letztes Stück.

Die im Besitz des Flötisten Rampal befindliche Kopie ist lt. Biamonti<sup>6</sup> tschechoslowakischer Herkunft und kam über drei Vorbesitzer an Rampal, ohne als Werk Beethovens überliefert zu sein. Man darf daher getrost von einem unechten, einem untergeschobenen Werk sprechen. An sich sind die drei Sätze hübsch und den Spielern, wie man so sagt, „auf den Leib geschrieben“. Aber für die Autorschaft Beethovens gibt es keine Beweise.

Kehren wir nun nach diesen Abschweifungen, die um der Vollständigkeit willen mit dazugehören, wieder auf den sicheren Boden der echten Werke zurück!

Die vermutlich im Frühjahr 1802 erschienene und wahrscheinlich 1795/96 entstandene *Serenade für Flöte, Violine und Viola*, D-Dur, op. 25 ist so allgemein bekannt, daß sie keinen besonderen Kommentar benötigt. Die sieben Sätze sind nicht nur musikalisch abwechslungsreich und von einer entzückenden Anmut, sondern sie geben der Flöte nun wirklich Gelegenheit zur Entfaltung aller

<sup>5</sup> *Die Flöte in der Kammermusik*, S. 4 im Sonderdruck aus der *Obersteirischen Volkszeitung*, Leoben, Nr. 26 vom 5. März 1925. Leider ist es mir bisher nicht gelungen, ein Exemplar dieses Quintettes aufzuspüren. Sollte mir ein Leser eines nachweisen können, so wäre ich ihm zu großem Dank verpflichtet.

<sup>6</sup> Giovanni Biamonti, *Catologo cronologico e tematico delle opere di Beethoven*. Torino 1968, S. 1059, Nota 64.

technischen und ausdrucksstarken Möglichkeiten. Unter Beethovens Kompositionen für die Flöte steht sie mit Abstand an erster Stelle. Über die 1803 bei Hoffmeister und Kühnel in Leipzig als op. 41 erschienene Bearbeitung für Flöte und Klavier schrieb Beethoven unterm 22. September 1803 an den Verleger: „Die Übersetzungen (op. 41 und 42) sind nicht von mir, doch sind sie von mir durchgesehen und stellenweise ganz verbessert worden, also kommt mir ja nicht, daß ihr da schreibt, daß ich's übersetzt habe, weil ihr sonst lügt und ich auch gar nicht die Zeit und die Geduld dazu zu finden wüßte.“

Von wem die Bearbeitung stammt, ist heute nicht mehr festzustellen. Kinsky/Halm vermuten Franz Xaver Kleinheinz, der öfter solche Arrangements machte; doch könnte auch Beethovens Schüler Ferdinand Ries in Frage kommen. Die Bearbeitung ist so ausgezeichnet gemacht, daß sie viel mehr berücksichtigt werden sollte. Der Flötenpart ist mit wenigen Ausnahmen aus dem Trio herübergenommen, während die beiden Streicherstimmen geradezu meisterhaft in einen vollen, wohlklingenden Klaviersatz umgegossen erscheinen. Wie groß Beethovens Anteil an der Übertragung ist, kann ohne Kenntnis der Druckvorlage natürlich nicht festgestellt werden. Immerhin hat er der Bearbeitung die Werkzahl 41 zugebilligt. Trotzdem wurde sie nicht in die Gesamtausgabe aufgenommen. Erst 1965 reihte ich sie in den neunten Band meiner *Supplemente zur Gesamtausgabe* ein (2. Auflage 1980), zusammen mit der oben erwähnten Sonate in B-Dur.

Mit op. 25 bzw. 41 verschwindet die Flöte aus Beethovens Kammermusikwerken, um erst in seiner letzten Schaffensepoche eine bescheidene Auferstehung zu erleben: In einigen Stücken seiner 1819 komponierten *Elf Mödlinger Tänze* sind Flöten verwendet: eine in Nr. 1 und je zwei in Nr. 9–11 anstelle von Klarinetten. Dazu kommen die *Volkslieder-Variationen* op. 105 und 107, in welchen die Flöte, sinnbildlich gesprochen, nur die zweite Geige spielt, denn diese in den Jahren 1817/18 für den schottischen Verleger George Thomson komponierten Variationenwerke sind

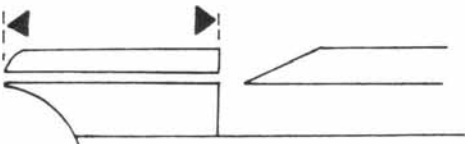
im Grunde Klavierwerke mit einer Flötenbegleitung ad libitum. Wenn auch in den meisten Fällen der Flötenpart nicht ohne Schaden für das Ganze wegbleiben kann, so führt doch fast durchgehend das Klavier und ist zudem technisch so anspruchsvoll, daß diese 17 Werke (op. 105 enthält 7, op. 107 10 variierte Themen) für ein Laien-Musizieren kaum in Frage kommen können. Und ein Berufsfötist hat nun einmal wenig Lust, Werke vorzu tragen, in welchen er eine größtenteils untergeordnete Rolle spielt. An sich ist das schade, denn die Variationen als solche sind überraschend schön und tragen durchaus den Stempel von Beethovens Spätwerken. Manche der hier variierten Liedthemen finden sich wieder unter den gegen 200 Liedbearbeitungen für Gesang mit Begleitung eines Klaviertrios, die Beethoven für Thomson schrieb.

Die Ausbeute an Werken Beethovens für die Flöte ist also im Grunde recht bescheiden. Und ab und zu schreiben mir Flötisten, ob es denn wirklich keine kleineren und leichten Werke für Flöte und Klavier von Beethoven gebe, geeignet zum Musizieren im häuslichen Kreis. Dies brachte mich auf den Gedanken, unbekannte oder in ihrer Originalbesetzung unaufführbare Werke für Flöte und Klavier zu setzen, insofern sie sich gut dazu eignen, nämlich: eine kleine Suite aus dem in Bonn komponierten Ritterballett, drei Stücke für eine Spieluhr, das Adagio aus einem Quintett für Oboe, drei Hörner und Fagott und ein Sonatensatz in C-Dur für Mandoline und Klavier, der letztere ohne jegliche Veränderungen. Das Heft erschien unter dem Titel *Beethoven, Sechs leichte Stücke für Flöte und Klavier* 1976 im Amadeus Verlag Winterthur, GM 584. Das prachtvolle Adagio in F-Dur für die Spieluhr hat schon mehrere Bearbeitungen erfahren, um es der musikalischen Praxis zu erschließen. Dem Originalklang am nächsten kommt wohl eine Übertragung für Bläser. Ich setzte es für 1 Flöte und je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1957). Auf diese Weise ist der Flöte ein weiteres, echt Beethovensches Kammermusikwerk erschlossen.

## Das Intonieren von Blockflöten – Antworten auf einen Fragebogen

Während meiner Studienzeit verschickte ich 1983 einen Fragebogen an 80 Blockflötenhersteller und -spieler in der ganzen Welt. Ich gebe hier eine Zusammenfassung der 41 Antworten, die ich erhielt. Ich hoffe, die Resultate sind von Interesse, und zwar nicht nur für Blockflötenhersteller, sondern auch für Spieler, die sich vielleicht manchmal fragen, warum Instrumente so sind, wie sie sind, und was geschähe, wenn man sie änderte. Ich möchte allen danken, die mir geantwortet haben, und es tut mir leid, daß hier nicht genug Platz ist, sie alle zu nennen.

### 1. Was bewirkt ein längerer oder kürzerer Windkanal?



Viele Hersteller sagten, dies sei kein entscheidendes Problem. Lang oder kurz – das mache wenig oder keinen Unterschied, es sei denn, der Windkanal sei sehr lang oder sehr kurz. Ein zu kurzer Windkanal führe zu Turbulenzen im Luftstrom und der Zungenstoß werde zu deutlich hörbar. Ein erfahrener Spieler glaubt, daß die zur Vermeidung von Turbulenzen benötigte Mindestlänge geringer sei, wenn der Windkanal in der Höhe enger ist.

Ein längerer Windkanal mit mehr Widerstand und Reibung gibt dem Luftstrom mehr Führung und Stabilität sowie ein sichereres, verfeinertes Gefühl für den Anblasvorgang. Man benötigt einen höherem Atemdruck. Bei zu großer Länge ergeben sich Probleme mit der Kondensation. In einigen Antworten wurde auch die Ansicht vertreten, es müsse alles „richtig“ aussehen im Verhältnis zum übrigen Instrument.

### 2. Was bewirkt eine höhere Windkanaldecke bzw. -oberbahn?



Wenn man einen Ton spielen will, so sagten einige der Befragten, muß der Luftstrom eine bestimmte Geschwindigkeit haben. Bei einem in der Höhe engeren Windkanal werde die nötige Geschwindigkeit mit einer kleineren Luftmenge erreicht; und für ein Instrument mit weitem Windkanal brauche man mehr Luft und das Spiel könne sehr ermüdend werden.

Ist der Windkanal zu eng, so wird der Ton dünn und steht nicht. Ein höherer und damit auch weiterer Windkanal macht den Ton lauter und voller. Das Instrument wird auch höher und spricht schneller an, zudem werden die tiefen Töne kräftiger. Erhöht man den Windkanal in bezug auf die Labials Spitze aber noch weiter (mehr als 0,8–1,0 mm am Windkanalausgang), so wird der Klang rau und hauchig; es fehlt ihm an Widerstand und „Flexibilität“ (wobei unter letzterem die Fähigkeit verstanden wird, Atemdruck/Dynamik zu variieren, ohne daß das Instrument merklich verstimmt wird), und die oberen Töne leiden.

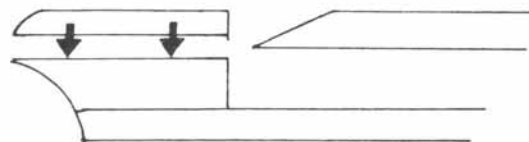
Einer der befragten Spieler hält „Flexibilität“ für eine Illusion. Es sei unmöglich, die Lautstärke zu verändern, ohne daß sich dabei Schwankungen in der Tonhöhe ergäben. Tatsache aber ist, daß bei einem engeren Windkanal der Atemdruck verändert werden kann, ohne daß merkliche Unterschiede in Tonhöhe oder Lautstärke zu verzeichnen sind.

Wenn die obere Windkanalbahn zu hoch ist, trifft der Luftstrom nicht auf die Labialkante, und

die Flöte spricht überhaupt nicht an! So besteht auch die Gefahr, daß das Instrument an den oberen Ecken des Windkanals reißt, bzw. der Schnabel müßte dann dicker sein.



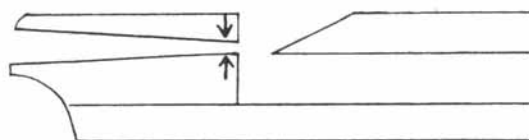
### 3. Was bewirkt eine tiefere untere Windkanalbahn (Pflockbahn)?



Viele Antworten laufen darauf hinaus, daß die Wirkung die gleiche sei wie bei einer hohen Oberbahn, aber ein guter Hersteller meint, die betreffenden Effekte seien so besser zu erzielen. Einige der Befragten vertraten die Ansicht, eine tiefere Pflockbahn führe zu kräftigeren Tönen in der tiefen Lage, doch litten die hohen Töne; andere kamen zum gegenteiligen Ergebnis: Bei den tiefen Tönen bestünde die Gefahr des Gurgelns, die hohen Töne sprächen dagegen leichter an (klängen jedoch schlechter). Ein Hersteller wies darauf hin, daß das Überblasen leichter werde.

Einige Instrumentenbauer gaben als Regel an, man dürfe nicht unter die Labialkante sehen können, wenn man durch den Windkanal schaut. Der Boden des Windkanals solle nicht mehr als 0,2 mm unterhalb der Labialkante liegen. Dies alles kann von Instrument zu Instrument verschieden sein – darum gibt es wohl auch so konträre Ansichten. Ein Liebhaber befand, eine hohe Pflockbahn eigne sich gut bei Renaissance-Instrumenten, aber bei barocken Instrumenten benötige man eine tiefere Pflockbahn, damit das untere Register kräftiger klinge.

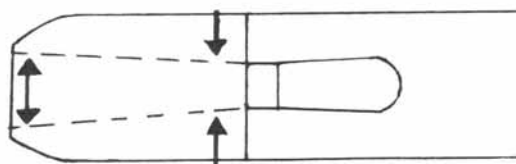
### 4. Was bewirkt ein zum Ausgang hin enger werdender Windkanal?



Die Mehrheit glaubt, daß wenigstens eine leichte Verjüngung von Ober- zu Unterbahn zum Ende des Windkanals hin nötig oder gut sei. Man könne so den effektiven Druck und die Luftgeschwindigkeit auf die Labialkante hin erhöhen und Luftstrom und Ton konzentrieren. Es bestehe die Gefahr, daß die Töne in der Höhe unscharf würden, wenn man auf die leichte Verjüngung verzichte. Einer der Hersteller strebt eine zehnprozentige Verjüngung der Windkanalhöhe an; andere sehen aber auch eine Gefahr in einer zu starken Verengung: Der Luftstrom könne sich am Austritt zu schnell zerstreuen und die Richtung sei schwierig zu kontrollieren.

Einer der „großen Namen“, ein weltberühmter und hochangesehener Hersteller, berichtete, er habe früher Blockflöten mit stärker abfallender Oberbahn gemacht; diese boten weniger Widerstand und hatten einen „freien und leichten“ Ton. Jetzt aber verwende er einen flacheren Windkanal mit weniger Gefälle. In einem Fall wurde auch die Vermutung geäußert, die Serienhersteller arbeiteten mit schräger Oberbahn, um die Kanalbreite nicht verändern zu müssen – was wichtiger, aber auch schwieriger sei.

### 5. Was bewirkt ein seitlich schmaler werdender Windkanal?

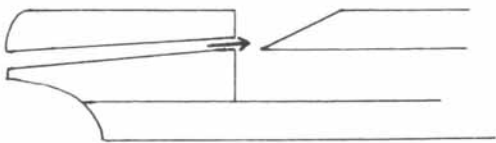


Der „hochangesehene Hersteller“ der vorhergehenden Frage sagt, er habe seitlich parallele Windkanäle mit guten Resultaten gemacht.

Andere Hersteller schlagen eine leichte Verengung vor, um Streuung zu verhindern. Die Verengung mache es auch leichter, den Pflock straff einzupassen und den Luftstrom zu konzentrieren. Man erziele so eine starke Luftkompression, mehr Widerstand, mehr Kraft, einen konzentrierteren Ton und bessere Ansprache. Ein Instrumentenbauer behauptet, das Maß der Verengung sei entscheidend, und strebt nach einer Verringerung von 5 bis 10 Prozent in der Breite.



6. Welche Wirkung hat ein schräg nach oben verlaufender Windkanal?

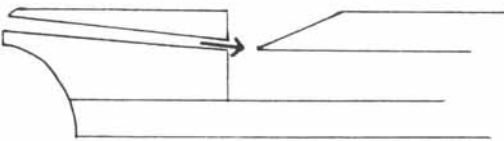


Dies sei ein Charakteristikum der Barockblockflöten, besonders für die guten Instrumente, meinten einige der Befragten.

Doch habe man solche Windkanäle auch schon bei Renaissanceflöten festgestellt. Das Ausmessen sei schwierig, und deshalb werde dieser Aspekt oft übergangen.

Anderen Antworten zufolge spielt es keine Rolle, ob der Windkanal (bei einer Toleranz von 2°) nach oben oder unten zeigt. Am besten sei ein horizontaler oder fast horizontaler Windkanal, der eine Fülle von Obertönen, eine bessere Ansprache der tiefen Töne und Stabilität für die Dynamik garantiere. Der Effekt eines nach oben verlaufenden Windkanals gleicht dem einer tiefstehenden Labialkante. Drei Instrumentenbauer warnen, die hohen Töne könnten schlechter ansprechen; im Extremfall treffe der Luftstrom gar nicht auf die Labialkante, und es gebe überhaupt keinen Ton. Ein Hersteller schließlich stellt fest, ein nach oben verlaufender Windkanal sei auf jeden Fall zu vermeiden, aber er kann sich nicht erinnern, warum.

7. Was bewirkt ein schräg nach unten verlaufender Windkanal?

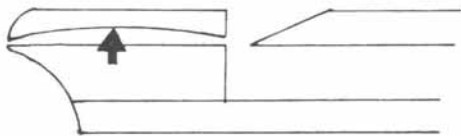


Nur wenig wirkt sich nicht sonderlich aus, so die verbreitete Ansicht. Aber es kann Anspracheschwierigkeiten geben. Wie beim nach oben verlaufenden Windkanal kann man auch hier die gleiche Wirkung durch Änderung der Kanten am Ende der Bahnen erzielen.

Drei erfahrene Hersteller sagten, es erleichtere das Spiel der hohen Töne, aber es werde schwieriger, die tiefen Töne zu bekommen, außerdem überblase das Instrument dann zu leicht. Die Re-

aktion auf wechselnden Anblasdruck werde sehr sensibel und es gebe viele Nebengeräusche.

Ein guter französischer Instrumentenbauer sagte emphatisch „Nein!“, aber er sagte nicht, warum.



8. Was bewirkt eine leichte Längswölbung der Windkanaloberbahn?

Keiner hielt sie für schlecht, doch wurde vor einer zu starken Wölbung gewarnt, weil dies zu unerwünschten Geräuschen führen könne. Dies gelte vor allem für das hohe Register, besonders dann, wenn die Oberbahn nicht im richtigen Winkel verlaufe. Ein Hersteller meinte dagegen, die Wölbung sei nützlich gerade für hohe Töne; der Luftstrom erhalte so eine bessere Konzentration, was zu einem reineren, konzentrierteren Ton führe, der fast wie ein Rohrblatton klinge. Die Artikulation werde erleichtert und die Kondensation besser verteilt.

Die Wölbung der Decke dürfe nur in Verbindung mit einer konkaven Pflockbahn gemacht werden, meinten einige. Dadurch werde ein Druckeffekt erzielt und die Geschwindigkeit des Luftstroms zur Labialkante hin erhöht. Wenn eine Wölbung nur nach oben erfolge, werde der Luftstrom zu sehr unter die Labialkante gelenkt.

Mehrere Hersteller glauben, der höchste Punkt der Wölbung solle näher am Ausgang des Windkanals liegen, so daß dieser parabolisch werde. In einem Fall hieß es, der höchste Punkt solle bei  $\frac{2}{3}$  der Strecke liegen, andere meinten,  $\frac{1}{4}$  sei richtiger und die Wölbung dürfe nicht mehr als 0,2 bis 0,3 mm von der Geraden ausmachen.

9. Was bewirkt eine in Längsrichtung leicht konkave Pflockbahn?

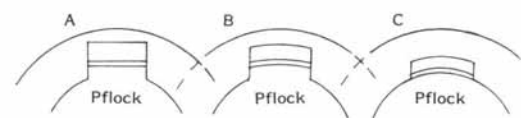


Die Antworten glichen in den meisten Fällen denen zur vorherigen Frage. Zwei der Befragten gaben an, der tiefste Punkt solle auf halbem Wege

liegen, einer forderte  $\frac{1}{4}$ , und erneut wurde betont, die Abweichung von der Geraden dürfe nicht über 0,2 bis 0,3 mm hinausgehen.

Ein Hersteller versucht, Ober- und Unterbahn gleichermaßen konkav zu machen und nicht einfach die Pflockbahn in der Mitte abzusenken. Er sah den Zweck seiner Bauweise darin, daß durch diese Hohlräume ein „Luftball“ im Windkanal erzeugt wird. Ein anderer Hersteller nannte diesen „Luftball“ ein „ausgefülltes Volumen“, das „Untertöne“ ermöglicht (was man darunter auch immer verstehen mag). Ein zu geringes Volumen dieser Art mache den Ton dünn und kalt, ein angemessenes Volumen mache ihn warm, ein zu großer Hohlraum führe zu einem krächzenden, vulgären Ton insbesondere im mittleren Register.

10. Was bewirkt ein Windkanal, der im Querschnitt gerade, leicht gebogen oder gar im Radius der Innenbohrung gebogen ist?



Einige Hersteller bezweifeln, ob abgesehen von der kunstvolleren Konstruktion bedeutende Unterschiede festgestellt werden können. Es gibt Barock-Blockflöten (etwa von Denner und Terton) mit Windkanälen, die die gleiche Biegung haben wie die Bohrung, doch werden sie zum Ausgang hin flacher.

Ist der Windkanal gerade, so muß unter der Labialkante mehr Holz entfernt werden. Dies schwächt die Labialkante, und es besteht die Gefahr, daß sich Labium und Oberbahn verziehen. Der Windkanal würde leichter durch Wassertropfen verstopft; die Wände des „Fensters“ (Aufschnitts) gingen weniger tief herunter, dementsprechend läge der Auslauf des Labiums links und rechts höher. Schließlich sei der Klang weniger obertonreich, meinten einige.

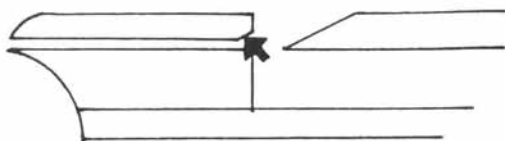
Ein leicht gebogener Windkanal wird von vielen für optimal gehalten: er sei schöner und bei den meisten Originalinstrumenten die Regel. Die meisten Hersteller schätzten diese Bauweise als besonders sicher, weil so die Windkanal-/Labialpartie weniger zum Verziehen neige. Alle über diese konstruktionstechnische Überlegung hinausge-

henden Argumente (z. B. akustischer Art) hält ein anderer Instrumentenbauer für reine Spekulation, wieder andere sind hingegen der Ansicht, die Ansprache werde so verbessert. In mehreren Fällen wurde ein Windkanalradius empfohlen, der doppelt so groß ist wie derjenige der Innenbohrung.

Über einen Windkanal, dessen Rundung den gleichen Radius aufweist wie die Innenbohrung, gingen die Meinungen sehr weit auseinander. Einige hielten dies für die schlechteste, andere für die beste Konstruktionsweise (auch wenn es kein überliefertes Instrument dieser Art gibt). Bei dieser Bauweise muß kein Holz unter der Labialkante weggenommen werden, so daß die Wände am „Fenster“ sehr tief gehen. Das fördere einen stabilen Ton, erschwere aber das Überblasen. Einmal wurde sogar vermutet, daß der Luftstrom aus einem gebogenen Windkanal gleich einem gebogenen Metallbandmaß eine größere Stabilität aufweise. Der Klang eines solchen Instruments sei sehr nasal und saitenähnlich und eigne sich nicht gut für die Mischung im Ensemble.

Ein Spieler berichtete, er habe ein solches Instrument gehabt, aber man habe darauf nur wenige Minuten spielen können. Der Pflöck sei gequollen und habe den Windkanal gedehnt, wodurch sich die Oberbahn gesenkt habe. Die Seitenwände des „Fensters“ hätten sich ebenfalls gehoben, während sich auch die Labialkante links und rechts gehoben hätte. So sei schließlich der Luftstrom unter das Labium gelenkt und die Flöte unbrauchbar geworden.

11. Was bewirkt die Oberbahnkante?



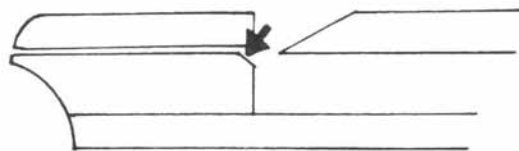
Die Oberbahnkante soll die Windrichtung beeinflussen und den Luftstrom am Windkanalausgang stabilisieren, um Turbulenzen zu verhindern. Es wurde aber vor zuviel Abkantung gewarnt, weil dies dem Klang schade und sich negativ auf die hohen Töne auswirke. Es hieß auch, man dürfe keine Oberbahnkante machen, wenn man nicht gleichzeitig eine Pflöckkante mache. Die Wirkung der Kanten hänge vom Winkel und

der Höhe des Windkanals ab und alles solle als integrale Einheit behandelt werden. Die Auswirkungen können von Instrument zu Instrument unterschiedlich sein.

Es gab unterschiedliche Ansichten über den Nutzen der Oberbahnkante für hohe oder tiefe Töne. Sechsmal hieß es, die hohen Töne würden dadurch *manchmal* verbessert; außerdem würden unerwünschte Nebengeräusche im 3. Register verringert. Zwei der Befragten warnten vor einer Verschlechterung der hohen Töne, und neun meinten, es gebe einen positiven Einfluß auf Ansprache und Stabilität der tiefen Töne. Ein Gurgeln insbesondere des vorletzten tiefen Tons könne so vermieden werden.

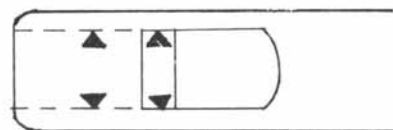
Mehrmals wurde betont, es sei wichtig, die Kantenecken mit sehr feinem Schmirgelpapier zu glätten, damit sie frei von irgendwelchen Holzfasern seien – das träfe auch zu, wenn man die Bahnenden überhaupt nicht abschräge. Die Empfehlungen für den Winkel der Oberbahnkante schwanken zwischen 30° und 45° und Größen von 0,7 bis 1 mm Kantenlänge.

### 12. Was bewirkt die Pflöckkante?

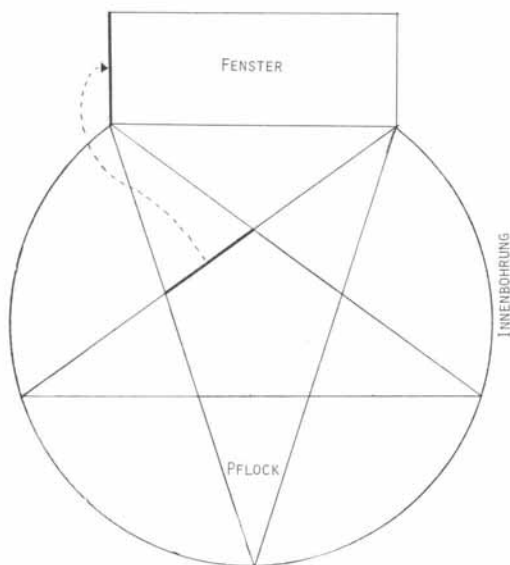


Die Antworten waren meist ähnlich wie bei der vorhergehenden Frage: Es hänge vom Winkel und von der Höhe des Windkanals ab und könne sich bei verschiedenen Instrumenten unterschiedlich auswirken. Turbulenzen und ein Gurgeln der Töne könnten vermieden werden. Eine zu große Pflöckkante könne eine schlechte Ansprache in den oberen Registern und allgemein einen schlechten Ton verursachen. Generell herrschte aber die Ansicht vor, die Pflöckkante sei wichtig für eine gute Ansprache sowie für Ton und Lautstärke über die ganze Skala und es sei besonders für die tiefen Töne von Nutzen.

### 13. Was bewirken ein breiterer Windkanal und ein breiteres Fenster?

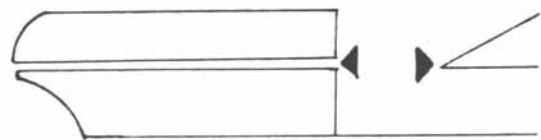


Die meisten sagten, es beeinflusse Lautstärke und Stimmung, einige meinten, auch den Toncharakter. Ein breiteres Fenster erhöhe Lautstärke und Stimmung und führe zu einem „offeneren“, weniger charakteristischen Klang mit weniger Obertönen. Ein zu breites Fenster mache den Ton rau, die oberen Töne würden schwächer, die tiefen Töne könnten gurgeln; es bestehe auch die Gefahr, daß die Labialkante sich verforme. Bei einem zu kleinen Fenster klinge der Ton gequetscht. „Überblasflöten“ (d. h. ethnische Instrumente wie z. B. die Einhandflöten, bei denen das Grundregister nicht verwendet wird, haben normalerweise ein enges Fenster; so sei anzunehmen, daß es eine Mindestbreite gibt, damit eine gute Kontrolle bei tiefen Tönen möglich werde. In der Regel heißt es, daß die Fenster bei Barock-Altflöten 12×4,5 mm messen – ein Hersteller verwies auf Vergleiche mit Orgelpfeifen; den Hinweis eines anderen Instrumentenmachers auf „Das Pentagramm“ (vgl. auch Goethe, Faust I; Szene im Studierzimmer) verstehe ich nicht so recht<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Anm. der Red.: Der Betreffende meint wohl den Goldenen Schnitt

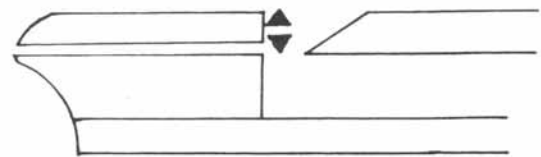
14. Was bewirkt ein höherer Aufschnitt (Fenster)?



Wie beim breiteren Fenster bewirkt auch ein höherer Aufschnitt größere Lautstärke und höhere Stimmung. Man muß stärker blasen und benötigt mehr Luft. Es gibt für jedes Instrument ein Optimum: ein zu niedriges Fenster ergibt wenig oder keinen Ton, bei einem zu hohen Fenster leidet der Ton, indem er rau, spuckig und weniger obertonreich wird.

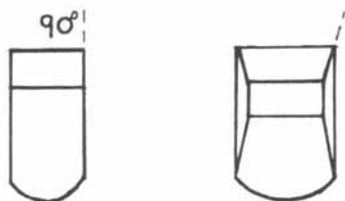
Aus der Mehrzahl der Antworten ist zu schließen, daß die hohen Töne durch einen niedrigen Aufschnitt leichter ansprechen, während ein hoher Aufschnitt zu einer Verbesserung der tiefen Töne führe. Zwei Hersteller betonten, ein höherer Aufschnitt könne das Überblasen erleichtern (wie bei Pfeifen und Flageolets, die kein Daumenloch haben und das 2. Register durch stärkeres Blasen erreichen). Von einem Instrumentenmacher kam der Hinweis, ein niedriger Aufschnitt sei allgemein zwar besser für die hohen Töne, doch ein hoher erleichtere das Spiel im 3. Register.

15. Was bewirken tiefergehende Wände beim Fenster?



Zwei Hersteller schrieben einfach „Stimmung“, aber andere waren genauer und erklärten, die Stimmung werde dadurch tiefer. Es soll auch mehr Widerstand, einen konzentrierteren und ruhigeren Klang und sehr feststehende tiefe Töne ergeben: „Einige Orgellabialpfeifen haben „Ohren“<sup>2</sup>, die einem sonst flachen Fenster Tiefe geben, damit der Ton stabilisiert wird.“ Dickere Wände (d. h. zuviel Holz im Labialreich) reißen leichter. Ein Instrumentenmacher schrieb, die Quinte werde dadurch tiefer (wie meint er das?) und die Duodezime höher.

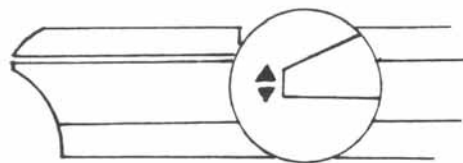
16. Was bewirkt nach außen schräge Wände beim Fenster?



Einige meinten, das habe wenig Wirkung, andere dagegen, es verschlechtere den Klang, weil Stimmung und Lautstärke stiegen, der Ton rau und unkonzentriert („blahhh“) und weniger Widerstand erzeugt werde. Eine geringe Neigung sei vielleicht vom Optischen her wünschenswert, doch sehe es häßlich aus, wenn man es übertreibe.

Die Originalinstrumente, so heißt es, hätten fast vertikale Wände; ihr Klang gleiche mehr dem von Rohrblattinstrumenten, er sei stabiler und neige weniger zum Überblasen. Dies gelte, wie in einem Fall betont wurde, besonders für den 2. und 3. Ton in der Tiefe.

17. Was bewirkt eine dicke oder dünne Labialkante?



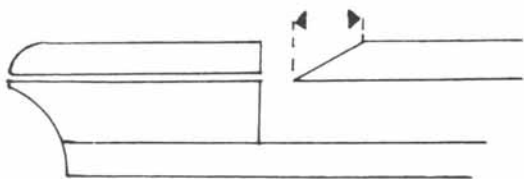
Auch hier soll es ein Optimum geben; ein Zuviel oder Zuwenig beeinflusse den Ton negativ. Ein Instrumentenmacher sagt, er beginne mit einer Stärke von 0,38 mm und arbeite sie nach und nach dünner. Andere schlagen  $\pm 0,2$  mm vor. Zwei Hersteller meinen, die Kante solle leicht gerundet sein.

Ist die Kante zu dick, so wird der Ton rau und matt mit viel Nebengeräusch und wenig Obertönen. Das Instrument spricht dann schlechter an und „singt“ nicht. Eine dünne Kante gibt einen helleren Klang, aber sie ist empfindlich und kann sich leicht verformen. Zudem wird der Klang schrill und dünn, und es gibt unerwünschte Nebengeräusche im 3. Register, wenn nicht die ge-

<sup>2</sup> aufgesetzte erhöhte Seitenwände, sogenannte Bärte

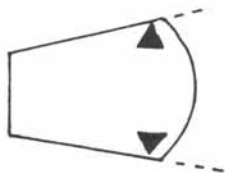
samte übrige Ansprache sehr gut gelungen ist. Hoher Atemdruck ist nicht erforderlich.

18. Was bewirkt ein längerer oder kürzerer Labiumauslauf?



Mehrere Hersteller meinten, dies hätte wenig oder keinen Einfluß oder sie wüßten es nicht. Es wurde aber auch behauptet, ein längeres Labium sei dünner und zerbrechlicher und verziehe sich leicht, aber es kräftige die tiefen Töne, ermögliche einen helleren Klang bei weniger Widerstand und weniger Neigung zum „Spucken“. Ein kürzeres Labium sei strukturell stärker, spreche aber schlecht an; es könne auch Probleme mit dem 3. Register geben, aber dem könne man durch einen „niedrigen Blaswinkel“ (nach oben verlaufend?) begegnen. Eine leicht konkave Labialfläche ermögliche einen dichteren, konzentrierteren Klang.

19. Was bewirkt ein Labium, das in Blasrichtung breiter wird?



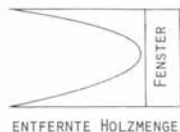
Die Antworten lauteten wiederum, es gebe keinen bedeutenden Unterschied oder man wisse es nicht. Manche behaupteten auch, die Verbreiterung sei ein natürliches Ergebnis bei der Abschrägung der Fensterwände (aber man kann auch bei vertikalen Wänden ein breiter werdendes Labium bauen). Im übrigen hieß es, dies sei hauptsächlich ein ästhetisches Problem, es sei keine schlechte Sache und eine Verbreiterung von 1 mm sei in Ordnung (mehr als 1 mm führe aber zu einem weniger guten Klang – etwa wie „blahhh“), das Instrument werde auch etwas lauter. Bei manchen alten Instrumenten wird das Labium breiter.

20. Was ist die Folge, wenn mehr Holz unter dem Labium weggenommen wird?

Als Erläuterung für Nicht-Instrumentenbauer: Das Labium ist unten fast immer weniger gebogen als die Bohrung des Instrumentes. Deshalb muß an der Unterseite etwas Holz entfernt werden, sonst wäre es an den Seiten zu dick, wie in diesem Bild:



Es ist möglich, nur ganz wenig Holz zu entfernen, so daß es so aussieht:



Man kann auch mehr Holz wegnehmen und den Übergang gleichmäßiger machen. Das sieht (von unten) so aus:



Es wurde unter anderem behauptet, die untere Länge des Labiums sei nicht maßgeblich, aber es hieß auch, je kürzer sie sei, desto besser. Je größer sie ist, desto stärker ist die Unterbrechung der Bohrung. Dies mag die Stimmung beeinflussen und zu schlechterer Ansprache in den extremen Registern führen. Im übrigen werde die strukturelle Stabilität des Instruments geschwächt. Ein Hersteller nannte das Ergebnis eine „nutzlose moderne Fabrikblockflöte“, aber er gab keine Gründe dafür an; ein anderer meinte, eine längere Labialunterseite ergebe einen klaren Klang.

Bei den meisten Originalinstrumenten hält man die Unterseite für kurz; es wurde bemerkt, sie sei oft sogar kürzer, als das Fenster breit sei.

Eine in der Längsrichtung konkave Unterseite des Labiums wird in der Regel für gut gehalten, weil die Luft dann ohne Hindernis unter der Kante hinweg kann, was zu einem obertonreichen, süßen Klang führt. Manche hielten dies aber

nicht für wichtig, und ein Hersteller sagte emphatisch „Nein!“ – aber ich denke, er hat die Frage nicht richtig verstanden.

## 21. Welchen Unterschied gibt es beim Intonieren von Renaissance- und Barockinstrumenten?

Ein englischer Blockflötenhersteller meinte, massenproduzierte „Renaissance“-Blockflöten seien viel zu „barock“ (d. h. zu eng) intoniert und nur für kleine Schulumädchen geeignet. Ein erfahrener Spieler war da ganz anderer Ansicht: Ihn hatten die in Serie produzierten Instrumente zu der Annahme veranlaßt, Renaissance-Instrumente seien im Klang „weiter“, doch als er in Wien Originalinstrumente sah, stellte er fest, daß diese weitaus größere Ähnlichkeiten mit Barockflöten aufwiesen.

Nach Auskunft der meisten anderen Hersteller sind die Renaissance-Windkanäle kürzer und haben mehr Luft; auch seien sie mit einem in Längsrichtung stärker gebogenen Windkanal ausgestattet und wiesen einen etwas höheren Versatz zum Labium auf ( $1 \text{ mm} \pm 0,2 \text{ mm}$ ), mehr als die Barockflöten ( $0,9 \text{ mm} \pm 0,1 \text{ mm}$ ). Von Renaissance-Windkanälen heißt es auch, sie seien gelegentlich nach unten verlaufend gewesen und hätten keine Oberbahnkante besessen.

Barockinstrumente sollen über einen größeren Tonumfang besser klingen und einen kleineren Ton (bei weniger Luftbedarf) mit mehr Obertönen haben. Der Klang der Töne untereinander war im großen und ganzen ausgeglichener, und die Unterschiede zwischen den einzelnen Instrumenten waren geringer. Oft verlief der Windkanal leicht nach oben und war glatter. Schwerfällig ansprechende Instrumente gab es sowohl in der Barock- als auch in der Renaissancezeit.

## 22. Gibt es etwas, das Sie hinzufügen möchten?

Viele Hersteller sagten, es gebe verschiedenste Details, die für Ansprache und Stimmung wichtig seien, und alle seien voneinander abhängig. Es sei deshalb sehr schwierig oder unmöglich oder ohne Bedeutung, wenn man versuche, sie zu trennen, und jede Einzelheit selbständig behandle. Meine Fragebogenaktion wird u. a. als zu grob kritisiert, als daß sie Aufklärung vermitteln könne. Man müsse ein Gleichgewicht zwischen allen Details

Instrument anders auf dies oder das reagiere.

Es hieß auch, ich hätte mich zu sehr auf Dinge am Rande konzentriert. Die richtige akustische Gesamtkonzeption (besonders auch die Innenbohrung) hinsichtlich Ansprache und Stimmung sei das eigentliche Hauptmerkmal, und wenn diese richtig errechnet sei, wären Randprobleme wie das Ändern der Block- oder Bahnkante ohne große Bedeutung. Man riet mir, aus dem Studium der Instrumente alter Meister zu lernen, wobei viele Hersteller darauf hinweisen, daß sie in erster Linie alte Instrumente kopieren.

Ein Instrumentenbauer meinte, es gebe eine Menge mystischen Humbug, der sich um all dies ranke. Die Instrumente würden von den Gesetzen der Wissenschaft regiert wie alles andere auch. Es hänge nicht davon ab, daß der Hersteller den „magic touch“ habe. Einer der berühmtesten und geachtetsten Hersteller schließlich stellte fest, er arbeite am besten dann, wenn er wie eine Maschine arbeite. Er könne deshalb nicht verstehen, warum maschinell hergestellte Instrumente oft so schlecht seien.

## Heinz Riedelbauch

### Das Epitaph zu Detwang

Es fasziniert einen Fagottisten, wenn er das Grabmal, richtiger, den Nachruf für einen Fachkollegen findet, der vor mehr als 250 Jahren geboren und *im 61. Jahr seines Alters* erschossen wurde. Welch außergewöhnlicher Fagottist muß er gewesen sein – und das Epitaph zu seinen Ehren, dem wir die Höhepunkte seiner Laufbahn verzeichnet finden, weist dies aus – wenn nach Auflassung der Grabstätte die Inschrift verwahrt wurde. Freilich geschieht das in einer geschichtsträchtigen Gegend, deren Bewohner ganz in der Tradition zu leben scheinen, die mündlich überlieferte Begebenheiten vor Jahrhunderten heute noch erzählen, als seien sie erst vor Monaten geschehen. Gemeint sind Gegend und Menschen um Rothenburg ob der Tauber.

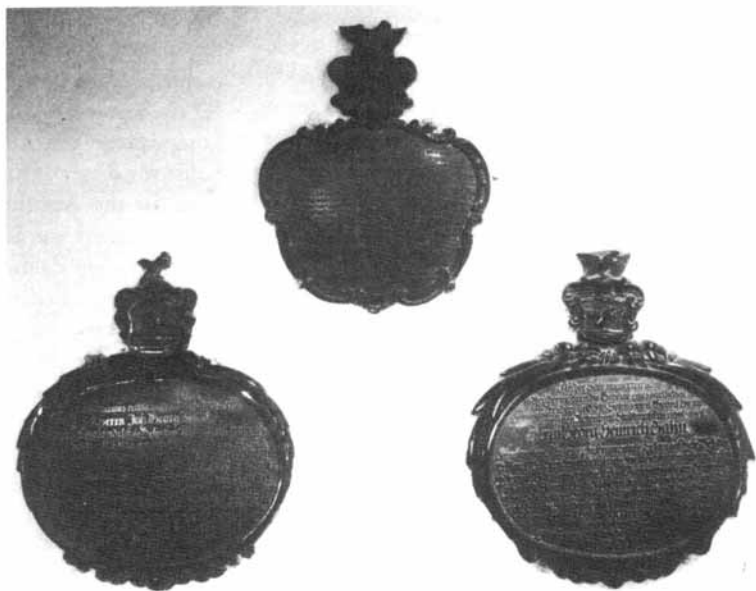


Abb. 1

Der Komponist Armin Knab, ursprünglich Amtsrichter in Rothenburg, wies mich auf das Epitaph des Fagottisten hin. Vergebens suchte ich zusammen mit meiner Frau alle Friedhöfe in und um Rothenburg ab. Wohl fanden wir viele alte Gräber mit den dort charakteristischen Liegesteinen, auf welchen Bronzeplatten mit Namen und Daten der Verstorbenen eingelassen sind, nicht aber jenes unseres Fagottisten. Wir gaben die Suche bereits auf, wollten nur noch den berühmten Altar von Tilman Riemenschneider in der Peter-Pauls-Kirche zu Detwang im Taubertal unterhalb Rothenburgs besichtigen, als ich den Küster dieser Kirche nach dem Grab eines Musikers fragte.

„Meinen Sie die Zahns?“ fragte er, „davon haben wir drei Stück!“ und verwies uns an die innere Südwand der Kirche (Abb. 1).

Hier fanden wir tatsächlich drei jener tellergroßen Bronzetafeln, wie sie auf den Friedhöfen anzutreffen sind: die Grabtafeln der Gebrüder Zahn, Söhne des Johann Christoph Zahn, Stadtmusikus in Rothenburg. Er war 1691 von Künzelsau nach Rothenburg übersiedelt und hatte hier geheiratet; aus der Ehe gingen 12 Kinder hervor. Dieser Vater Zahn betrieb die Stadtpfeiferei, leitete also eine Art Musikschule, aus der die Stadtmusikanten hervorgingen, in der Hauptsache Spieler von Blasinstrumenten.

Sicher war es für ihn nicht einfach gewesen, eine 14köpfige Familie zu ernähren. Alle Kinder mußten nach Möglichkeit zum Unterhalt beitragen, wobei das Nächstliegende war, ein Musikinstrument zu erlernen und bei *Hochzeit, Tauf und Leich* musikalisch in Aktion zu treten. Entlastet werden konnte der Haushalt auch, wenn die Kinder, nachdem sie ihr Instrument beherrschten, das Elternhaus verließen und etwa als Kammermusiker ihr Brot bei Hofe verdienten. So geschehen mit unseren drei Gebrüdern Zahn.

Der jüngste, Georg Heinrich, geboren am 13. 5. 1735, kam bis an den Hof in Budapest, wo er bei dem Grafen von Wickerat Hombusch diente. Wahrscheinlich blies er die Flöte. Am 12. 4. 1793 starb er im „Musikantenschloßchen“ zu Hobach, einem Barockschloßchen, das wir etwa vier Kilometer von Detwang tauberabwärts heute noch finden. Es war von dem nächstälteren Bruder als Alterssitz erbaut worden.

Dieser Bruder, Johann Georg Zahn, war am 24. 2. 1725 geboren und brachte es als Oboist bis an den Hof zu Kopenhagen, wo er *Secretari* beim Gesandten Didlay war. Er starb am 1. 11. 1794, (Abb. 2). Das dritte Epitaph, im Wortlaut das ausführlichste und aufschlußreichste, ist dem *Ehrendgedächtnus Weyl: Herrn Georg Philip Zahn* . . . gewidmet und mit dem Zweizeiler überschrieben:

*Verlaß die niedre Welt, und ihren Sklavischen Lauf*

*Schwing dich durch Kunst und Fleiß, zum Ehrentempel auf.*

Wir lesen weiter:

*Er schwang sich durch Fleiß u. Tugend, durch Fürstl. u. Gräfl.: hohe Häuser imer höher.*



Abb. 2

Diese einleitende Bemerkung bestätigt, daß er – wie seine beiden Brüder – von Hof zu Hof weiterempfohlen, weitergereicht wurde, wie es zu jener Zeit üblich war. Damals zog man bekanntlich Musiker bei Hofe zu Kammerdiensten heran. Eine der wenigen Ausnahmen bildete Joseph Haydn, der laut Vertrag mit dem Fürsten Esterhazy vom Kammerdienst befreit war. Der Begriff „Kammermusik“ war überhaupt zunächst soziologisch zu verstehen, ein Terminus, unter dem all jene Musik zusammengefaßt wurde, die in der „camera“, dem Musizierraum der absolutistischen Fürsten, erklang.

Der Wanderweg unseres Fagottisten bis zu seinem Endziel, dem russischen Hof, läßt sich natürlich nicht nachverfolgen; doch kann man die Möglichkeit nicht ausschließen, daß er über Zerbst geführt hat, jenes Haus, aus dem die Prinzessin

Sophie von Anhalt-Zerbst hervorgegangen war, die spätere Katharina II. von Rußland. Geht man nämlich davon aus, daß zu jener Zeit Solokonzerte für ein bestimmtes Instrument nur dann vom Hofkompositeur geschrieben wurden, wenn auch ein Solist für dieses Instrument zur Verfügung stand, dann ist die Annahme berechtigt, das bekannte Fagottkonzert von Johann Friedrich Fasch sei für Georg Philipp Zahn, unseren Fagottisten aus Rothenburg, geschrieben worden; denn Fasch war seit 1722 bis zum Tode 1758 Hofkomponist in Anhalt-Zerbst. Man könnte sogar eine frühe Bekanntschaft Katharinas mit Zahn in diese Überlegungen einbeziehen!

Er kommt im Sommer 1762 an den russischen Hof, wahrscheinlich am 26. Juni, also wenige Tage vor dem Staatsstreich, der die Absetzung Peters III. zur Folge hat, denn dieser ist noch im Amt und nimmt ihn unter Vertrag. Auf dem Epitaph lesen wir:

*1762 ließ Ihm der Russische Kayser Peter III. verschreiben, vor welchen Er sich mit großen Beyfall hören ließ.*

War dieser Peter III. prädestiniert, die Qualität eines Fagottisten zu beurteilen? War er musikalisch? Wie hatte man ihn erzogen? Es liegt mir ein sehr aufschlußreiches Buch von K. Waliszewski vor: „Katharina II. von Rußland, der Roman einer Kaiserin“. Preisgekrönt von der Académie Française, erschienen 1928 beim Paul List Verlag in Leipzig. Kein belletristisches Werk, wie der Titel vermuten läßt, eher ein teleologisches, das viele Fragen beantwortet und als Quelle meiner Nachforschungen diente. Hier lesen wir über Peter III.:

*Er wird Soldat, ehe er Mann ist . . . so lernt er das Metier kennen, wo es am niedrigsten ist, in seiner Alltäglichkeit, seiner Robheit, seiner Kleinlichkeit . . . Mit 9 Jahren ist er Unteroffizier . . .*

1739, elfjährig, bekommt er einen Herrn Brümmer als Lehrer, der ihn, den Anwärter auf den russischen und schwedischen Thron, in beiden Sprachen unterrichtet, mit dem Erfolg, daß er keine der beiden richtig erlernt. 1742 folgt ein Herr Strählin als Lehrer, der unter anderem auch Musikunterricht erteilt. Peter lernt, Geige zu spielen. Unter der Herrschaft beider Lehrer wird er



... sozusagen endgültig verbildet: er war heftig und tückisch zugleich, ängstlich und prahlerisch . . . Das Violinspiel betrieb er nur, um Lärm zu machen . . .

Immerhin: als ihn Katharina in die Verbannung schickt, hat er nur drei Wünsche: seine Mätresse, die fette Worontzow, seinen Affen und die Geige mitnehmen zu dürfen!

Der heutige Besitzer des „Musikantenschlößchens“ in Hobach, Herr Schlee, erzählt, es sei mündlich von den Zahns überliefert, Georg Philipp habe vor dem Zaren Fagott blasen müssen, um ihm die Schwermut zu vertreiben. Dazu kann er aber nur 2 Tage Zeit gehabt haben, denn sein Anstellungsvertrag war kaum unterzeichnet, da

*Nach 2. tagen bestieg Catharina II. den Russ. Thron, welche Ihn als Camer Musicus im Dienste nahm.*

Es entsteht der Eindruck, die Übernahme Zahns in die Dienste Katharinas – überdies in die engsten, nämlich Kammerdienste – sei recht spontan erfolgt. Dafür wären mehrere Gründe anzuführen: Sie konnte Zahn bereits früher kennengelernt haben, ein Umstand, der ihn andererseits in Richtung Rußland wandern ließ. Oder: sie wollte einen deutschsprachigen Kammerdiener, dem sie Befehle erteilen konnte, die in ihrer Umgebung nicht verstanden wurden. Der Kammerdienst bei Katharina II. war von äußerst delikater Natur. Der Kammerdiener der Kaiserin hatte Zutritt zu allen Räumen des Schlosses, und das zu jeder Tages- und Nachtzeit. Der Weg in Katharinas Schlafgemach führte durch jenes ihres Gemahls, der sich dort gewöhnlich in Gesellschaft einer Mätresse befand, es folgte ein Kabinett mit lasziven Bildern und dann erst das Katharinas.

Dieses „Kabinett“ war Wunsch so raffiniert eingerichtet, daß sie, ohne ihr Bett verlassen zu müssen, mit den im Raum Anwesenden in Verbindung war; oder sie ließ einen Bettvorhang fallen, um sich und andere allen Blicken zu entziehen.

Bezeichnend für diese Situation erscheint der Bericht über den Grafen Poniatowski, der „ . . . geht und kommt (in das Schlafgemach Katharinas) in einer blonden Perücke, die ihn unkenntlich macht, und wenn er unterwegs (von den Wachen) angehalten wird: ‚Wer da?‘, antwortet er: ‚Der Musiker der Großfürstin!‘“ Diese Parole öffnete also alle Türen des Schlosses.

Gehen wir davon aus, daß unser Fagottist dieser „Musiker der Großfürstin“ war – und wir werden noch erfahren, wie naheliegend die Vermutung ist – so muß die Übernahme dieses Vertrauenspostens an einen, erst wenige Tage am Hof Weilenden, unwahrscheinlich sein. Oder sollte er ihr auf Grund der Ungewöhnlichkeit seines Instrumentes und seiner musikalischen Begabung aufgefallen sein? Denn wir entnehmen dem Epitaph:

*Sein Instrument war die Fagotte welches unscheinbare Stück Holz Er wieder die Bestimmung des ersten Erfinders zu einer noch nicht erhörten Höhe gebracht, und damit empfindsame Herzen zu Thränen und Freuden genährt.*

„die Fagotte“, Plural, man verwendete ja tatsächlich damals noch Fagotte in verschiedener Stimmung. Zum Beispiel das „Quartfagott“, dessen Grundton eine Quarte tiefer lag, und das „Quintfagott“, auch Tenorino oder Fagottino genannt, das um eine Quinte höher gestimmt war als unser heutiges Fagott. Die Partien des Tenorino waren im Tenorschlüssel notiert, einer Notationsweise, die sich bis heute erhalten hat.

Von einem „ersten Erfinder“ kann eigentlich nicht gesprochen werden. 1539 erwähnt Albanesi aus Pavia erstmals ein Instrument „Fagotto“, das der Kanonikus Afranio in Ferrara konstruiert haben soll. Dieser hatte den zweiteiligen Dulcian in vier Teile zerlegt, zwei Röhren aneinandergebündelt (il Fagotto = das Bündel), somit allerdings die heutige Form des Fagott-Schallstücks geschaffen. Der Bau des Tenorino, also eines hohen Fagotts, läßt die Tendenz erkennen, dieses Instrument vom Baßbereich in den höheren, tenoralen, zu erheben.

Zahn scheint demnach mit mehreren Fagotten gereicht zu sein, hatte ein Tenorino besessen und damit so hohe Töne erzeugt, wie sie bis dahin von diesem Instrument noch nie gehört worden waren; denn sicherlich konnte man nur mit Kantilenen in hoher Lage „empfindsame Herzen zu Thränen und Freuden . . .“ rühren. Jedenfalls hat Georg Philipp Zahn dazu beigetragen, dieses „unscheinbare Stück Holz“ zum beachteten Soloinstrument zu erheben.

Zurück zu Katharina und dem Engagement Zahns: Sie war eine Frau von hoher Bildung und mehrte das Ansehen Rußlands in der Welt. Nicht umsonst gab man ihr den Beinamen „die Große“.

Sie konnte aber ohne männlichen Beistand nicht regieren und erhob das Favoritentum zur Institution. Sie diskutierte und korrespondierte mit den bedeutendsten Philosophen ihrer Zeit, las viel, kaufte zum Beispiel die ganze Bibliothek Diderots, begann mit der russischen Geschichtsschreibung, verfaßte auch ein Operntextbuch. Aber der französische Geschäftsträger Durand bemerkt 1773: *Tragödien mißfallen ihr; Komödien langweilen sie; sie mag keine Musik . . .*, zählt aber den „Stars“ Riesengagen! Als Kind unterrichtete ein Herr Roellig sie in Musik; als Kaiserin bekannte sie:

*In der Musik bin ich immer noch nicht weiter als damals . . . ich höre zu und bin erstaunt, wieviele Töne zusammenklingen; aber ich kenne sie nicht.*

Die musikalische Begabung Zahns scheidet als Argument für sein Engagement also aus. Lesen wir auf dem Epitaph weiter:

*Nach 18 jährig rühmlicher Bedienung, hatte Er die Gnade, der Grösten Kayserin die Hand zu küssen, und Abschied zu nehmen.*

Was hat man unter „rühmlicher Bedienung“ zu verstehen? Zahn war gerade 57 Jahre alt, als er 1780 Abschied nahm. War er ein besonders „rühmlicher“ Kammerdiener gewesen? War er gar mehr?

Katharina hat eine von Anfang an unglückliche Ehe mit Peter III. 17 Jahre lang geführt und dies nicht nur, weil eine Pockenerkrankung sein Gesicht verunstaltet hatte. Er diffamierte und beleidigte sie, stellte sie in aller Öffentlichkeit bloß und beabsichtigte endlich, sie verhaften zu lassen. Dieses Vorhaben führte zu seinem Sturz, der weniger von Katharina selbst als von ihren damaligen Liebhabern, den Brüdern Orlow, geplant und herbeigeführt wurde.

Belletristische Literatur läßt das Liebesleben Katharinas in falschem Licht erscheinen. Zwar wechselte sie ihre Geliebten häufig, so wie ihr Gatte und andere Herrscher Mätressen hielten, aber sie verband mit ihren Bevorzugten ein inniges Verhältnis. Als sie vom Tode des älteren Orlow erfuhr, war sie wochenlang krank. Es gibt rührende Liebesbriefe von ihr an Potemkin, den sie auf die Krim geschickt hatte. Sie pflegte überhaupt ihre Liebhaber auf weite Reisen zu schicken. Sie wurden mit einer hohen Summe Rubel abgefün-

den, durften ihr zum Abschied die Hand küssen, aber nie mehr an den Hof zurückkehren!

Erinnert dies nicht an den Wortlaut der Grabchrift? Durfte unser Fagottist ihr nicht auch zum Abschied die Hand küssen? Wurde er nicht auf eine weite Reise geschickt bis nach Rothenburg o. d. T. beziehungsweise bis nach Hobach? Auch „reichlich Erworbenes“ hatte er aus Rußland mitgebracht! War er mehr als nur „Caëmer Musicus“ im Dienste der Großfürstin? Mehr als nur Kammerdiener? Gehörte er in den Kreis ihrer Vertrauten?

In Katharinas Biographie von Waliszewski findet sich ein Briefzitat: Potemkin zitterte vor Zorn am anderen Ende des Reiches (Krim); er kündigte seine baldige Ankunft in Petersburg an, . . . „um einen Zahn ziehen zu lassen, der ihn schmerze“. Ende des Zitats. Dieser Zahn saß nicht im Potemkins Kiefer. „Zahn“ heißt auf russisch „Zub“, und der Nachfolger Potemkins bei Katharina hieß „Zubow“! zu deutsch „Zahn(er)“. Dieser Zubow soll im Grunde eine unbedeutende Person gewesen sein. „ . . . liebte . . . nur Goldstücke mit dem Bild seiner kaiserlichen Herrin . . .“, galt bei Hofe als Strohuppe; Katharina hielt ihn für einen begabten Menschen.

Ist nun dieser Zubow mit unserem Zahn identisch? Hatte er seinen Namen ins Russische übertragen? Vielleicht einen Künstlernamen angenommen? Die Kaiserin verlangte bisweilen, daß Personen ihrer Umgebung ihre Namen ins Russische umänderten.

Ach, es wäre ja so schön gewesen, hätte man einen Fagottisten als Favoriten der großen Katharina unterschieben können. Bei aller Unzulänglichkeit russischer Geschichtsschreibung jener Zeit wird es doch unmöglich, die Fakten dahin zurechtzuklitern.

Dieser Zubow ist 22 Jahre alt, als er die Nachfolge Potemkins 1792 bei der 63jährigen Katharina antritt. Unser Fagottist war bereits 39 Jahre alt, als er an den russischen Hof kam, und 1792 deckt ihn längst der kühle Rasen. Zu seinen Ehren wollen wir auch keine Beziehung zu der Bemerkung des Engländers Harris von 1779 herstellen: „Die Kaiserin wird von Tag zu Tag zügelloser und vergnügungssüchtiger, ihre Gesellschaft besteht aus den niedrigsten Höflingen . . .“

1780 kam Er wieder nach seiner Vaterstadt um sein reichlich Erworbenes bey seinen Bruder in Hobbach in Ruhe zu verzehren.

Wie wir bereits wissen, hatte Johann Georg Zahn in Hobbach ein Barockschlößchen erbaut, wohin sich die drei Brüder im Alter zurückzogen. Offensichtlich wollten sie in entsprechender Umgebung das Leben fortsetzen, das sie an den verschiedenen Höfen kennengelernt hatten. Freilich nun nicht mehr als Bedienstete, sondern als die Herren. Der jetzige Besitzer erzählt: von der Talstraße habe ein chinesischer Steg über die Tauber geführt hin zum Schloßchen, dem ein französischer Garten vorgelagert war. Man habe hier Gesellschaften gegeben und Feste gefeiert und sei sehr großzügig mit Geld umgegangen. In der Umgebung habe man Anstoß daran genommen, daß die Brüder unverheiratet gewesen seien; eine ihrer Schwestern habe den Haushalt geführt. Allmählich sei das Kapital ausgegangen, zum Dach habe es hereingeregnet, und das Anwesen sei verlottert. Wahrscheinlich hielt der Fagottist zum Leidwesen der Geschwister sein „reichlich Erworbenes“ zu sehr zurück? – Dann geschah das Unglück: Er

„Wurde aber 1784 d. 3ten Decbr: bey einem treibjagen im Oberholz durch einen unvorsichtigen Schützen im 61. Jahr seines Alters erschossen.“

Im Dezember geht man auf Hasenjagd. Hasen werden mit Schrot geschossen. Für Menschen wird eine Schrotladung auf eine Entfernung bis zu 12 Meter lebensgefährlich. Bei dieser Distanz sollte auch im Dezember bei „Büchsenlicht“ ein Mensch von einem Hasen zu unterscheiden sein!

Diese Interpretation des Nachrufes zu Ehren des Fagottisten Georg Philipp Zahn enthält viel Hypothetisches und Spekulatives. Wirken aber die Zweizeiler, mit welchen das Epitaph beginnt und schließt, im Zusammenhang gelesen und un-

ter obigem Aspekt gesehen, nicht reichlich makaber?

*Verlaß die niedre Welt, und ihren Sklavischen Lauf  
Schwing dich durch Kunst und Fleiß, zum Ehrentempel auf.  
Was hilfst dich all dein Ruhm, dein Reichthum  
Kunst u. Ehr  
durch einen unglücks Schuß, bist du nun nimermehr.*

Das Epitaph zu Detwang bei Rothenburg ob der Tauber in der Peter-Pauls-Kirche in Wortlaut und Originalschreibweise:

*Verlaß die niedre Welt, und ihren Sklavischen Lauf  
Schwing dich durch Kunst und Fleiß, zum Ehrentempel auf.  
Ehrengedächtnus Weyl: Herrn Georg Philipp Zahns.*

*Er schwang sich durch Fleiß u. Tugend, durch Fürstl. u. Gräfl: hohe Häuser  
imer höher. 1762 ließ Ihm der Russische Kayser PETER III verschreiben, vor  
welchen Er sich mit großen Beyfall hören ließ.  
Nach 2. tagen bestieg CATHARINA II den Russischen Thron, welche Ihn als Camer Musicus in Dienste nahm.  
Sein Instrument war die Fagotter welches unscheinbare Stück holz Er wieder  
die Bestimmung des ersten Erfinders zu einer noch nicht erhörten Höhe gebracht,  
und damit empfindsame Herzen zu thränen und Freuden gerührt. Nach 18jährig rühmlicher Bedienung, hatte Er die Gnade, der Grösten Kayserin die Hand zu küssen, und Abschied zu nehmen.  
1780 kam Er wieder nach seiner Vaterstadt um sein reichlich Erworbenes bey seinen Bruder in Hobbach in Ruhe zu verzehren. wurde aber 1784 d. 3ten Decbr: bey einem treibjagen im Oberholz durch einen unvorsichtigen Schützen im 61. Jahr seines Alters erschossen.  
Sein Vater war Georg Christoph Zahn,  
Stadt Musicus in Rotenburg.  
Was hilfst dich all dein Ruhm, dein Reichthum  
Kunst u. Ehr  
durch einen unglücks Schuß, bist du nun nimermehr.  
fec. J. C. Korn.*

### Von privat zu verkaufen:

**Traversflöte** nach CRONE von G. Kowalewsky (415)  
**Traversflöte** nach NAUST von F. Raudonikas (395)  
**Barockboe** nach STEENBERGEN  
von P. de Koningh (415)  
**Kon. Ringklappenflöte** von Cl. Godfroy ainé (425)  
Telefon (069) 62 28 60 + 65 59 76

### Liebhaber-Instrumente zu verkaufen.

- 1) orig. 1-kl. Traversfl. v. Bühner + Kellner/  
Straßburg, ca. 1780 a = 440/415
- 2) Traversflöte (kpl. Elfenbein mit Silberringen)  
nach Stanesby d. J. von R. Tutz/Innsbruck, a = 415

Preise auf Anfrage. Chiffre-Nummer T 001/85

## Zur Mundlochform der barocken Traversflöte

Das Mundloch ist einer der wesentlichsten Bestandteile der Flöte und sollte deshalb zweifellos formal beschrieben werden. Einerseits fand ich nie eine ausreichende derartige Beschreibung, andererseits läßt das Mundloch eine solche formale Beschreibung zu, die es erlaubt, seine wichtigsten Parameter genau genug zu definieren (und zu reproduzieren). Es folgt der Versuch, einige Schritte zur Lösung dieses Problems vorzuschlagen.

Hierzu habe ich die Daten von 13 Instrumenten aus der Sammlung der Leningrader Ausstellung des LSITM&C\* aufgenommen. Von den Mundlöchern der untersuchten Flöten wurden Wachsabdrücke gemacht. Danach wurden Gipsmodelle nach den Abdrücken angefertigt und in den mich interessierenden Ebenen zerschnitten. Die auf diese Weise erhaltenen Schnitte wurden fotografiert und mit starker Vergrößerung (ca. 1:10) abgezogen. Diese Fotos erlaubten es, die Daten mittels der Profile zu erhalten.

Die Geometrie des Kopfquerschnittes durch die Mundlochmitte wird durch vier Größen bestimmt (vgl. Abb. 1):

1. äußerer Durchmesser des Kopfes

$$D_o = 2ae$$

2. Bohrungsdurchmesser

$$D_i = 2ab$$

3. Durchmesser des Mundloches an der Außenseite

$$\varnothing_o = de$$

4. Durchmesser des Mundloches, wo es mit der Bohrung zusammentrifft

$$\varnothing_i = cb$$

In Tabelle 1 werden die Mittelwerte und Standardabweichungen dieser Werte gezeigt, die auf Grund des Studiums der oben erwähnten Instrumente erhalten wurden.

Tabelle 1

	$D_o$	$D_i$	$\varnothing_o$	$\varnothing_i$
Mittelwerte	29,15	18,96	8,91	11,82 (mm)
Standardabweichungen	0,63	0,58	0,35	0,81 (mm)

Nach den Standardabweichungen zu urteilen, ist die Variabilität der untersuchten Maße gering. Mit anderen Worten, die Maße des Kopfstücks, welche die Geometrie des Mundlochs wesentlich bestimmen, ändern sich sehr wenig zu verschiedenen Zeiten und von Instrumentenbaumeister zu Instrumentenbaumeister, wobei sie genau genug einer bestimmten Regel folgen.

Betrachtet man das Verhältnis der in Tab. 1 angegebenen Maße zueinander, so kann man sich eine Vorstellung von dieser Regel machen. So verhält sich der Kopfdurchmesser  $D_o$  zu dem Bohrungsdurchmesser  $D_i$  wie 1,54:1, was dem einfachen Verhältnis 3:2 sehr nahe ist.  $35,6^\circ$  des Kreises, welcher von der Außenfläche des Kopfes gebildet wird, entfallen auf das Mundloch, was dem Wert  $\frac{2\pi}{10}$  sehr nahe ist. Der innere Ausgang des Mundlochs beansprucht  $77,1^\circ$  des von der Bohrung gebildeten Kreises, was ebenfalls durch das einfache Verhältnis  $\frac{2\pi}{5}$  angenähert werden kann. Diese Näherungen sind mehr als relevant wegen der angebbaren Vertrauensintervalle.

Als Ergebnis können wir folgende Regel aufschreiben:

$$\frac{D_o}{D_i} = \frac{3}{2} \quad (1a)$$

$$\arcsin \frac{\varnothing_o}{D_o} = \frac{2\pi}{20} \quad (1b)$$

$$\arcsin \frac{\varnothing_i}{D_i} = \frac{2\pi}{10} \quad (1c)$$

Es scheint mir, daß diese Ergebnisse ganz mit der physikalisch-mathematischen Denkweise früherer Epochen übereinstimmen, die insgesamt darauf hinzielte, Teile des Ganzen durch einfache Zahlenverhältnisse anzugeben. Die Instrumentenbauquellen dieser Epochen wimmeln von Beispielen solcher Proportionierungen, von den naiven Defi-

\* Institut für Theater, Musik und Film, vgl. TIBIA 2/80 S. 105

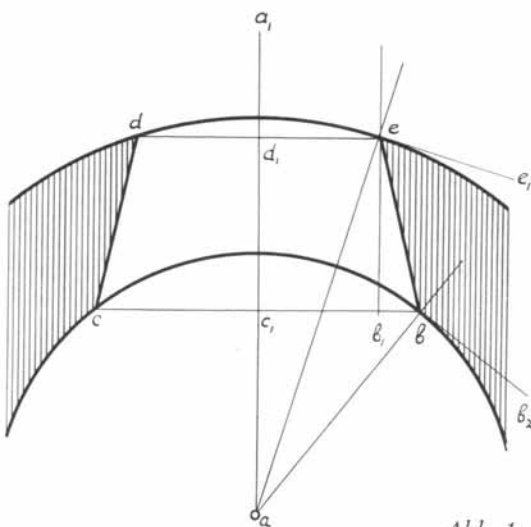


Abb. 1

Die Vielfalt der möglichen Werte, welche diese Gleichungen erfüllen, wird durch die tatsächliche Lage der Dinge begrenzt. Die Barockflöte ist so konstruiert, daß  $D_i > \varnothing_i > \varnothing_0$ . Daraus folgt, daß immer  $\gamma \geq 0$ . Insbesondere wenn  $\gamma = 0$  (rein zylindrisches Mundloch), dann ist

$$\alpha = \frac{\pi}{2} - \arcsin \frac{\varnothing_0}{D_0} \quad (2a)$$

Alle diese Ausdrücke sind nur für den Fall richtig, daß die vordere Mundlochwand im Querschnitt eine gerade Linie ist. Obwohl tatsächlich die Vorderwand eine kompliziertere Form hat, ist eine solche vereinfachte Darstellung alleine schon deshalb nützlich, weil sie einen starren Zusammenhang aller Formelemente aufzeigt. Ausdruck (2a) ist auch praktisch verwendbar, weil man Mundlöcher mit zylindrischer oder fast zylindrischer Form im oberen Teil oftmals antrifft.

Weiterhin hat das reale Mundloch nie eine absolut scharfe Kante (im Scheitel des Vorderwinkels). Selbst in den Fällen, in welchen das Mundloch mit einer scharfen Kante geschnitten ist, erlaubt es das Holz nicht, die volle Schärfe zu erhalten. Außer dem stumpfen einzelne Instrumentenbaumeister die Mundlochkante absichtlich ab, wodurch das Instrument an Klangfarbe verliert, aber leichter anspricht. Deshalb ist es notwendig, noch einen weiteren Kennwert einzuführen, den Radius  $r$  der Abrundung der äußeren Mundlochante.

Bisweilen trifft man Vorderwände mit parabolischem Profil. Am korrektesten wäre in diesem Fall eine Beschreibung der Kurve durch entsprechende Parameter und die Charakteristik, doch in unserem Fall bieten solche Daten keine Vergleichsmöglichkeit mit einfacheren Formen. Deshalb werde ich hier die Winkel der Tangenten in den entsprechenden Punkten angeben (und es spricht jedenfalls alles dafür, daß die alten Instrumentenbaumeister in solchen Fällen ohne „parabolische“ Begriffe auskamen).

Dieses sind die Hauptelemente der Mundlochvorderwand, durch welche ihr Profil eindeutig und hinreichend angegeben werden kann. Bei der schematischen Betrachtung wurden sie wie Elemente einer geraden Linie behandelt. In der Praxis kann jedes dieser Elemente in dem Bereich des Vorderwandprofils, in welchem es definiert wur-

ditionen der Saiteninstrumentenformen bis hin zu raffinierten graphischen Berechnungsmethoden von Orgelpfeifenabmessungen.

An der Darstellung des Kopfquerschnitts durch die Mundlochmitte läßt sich einer der wichtigsten Faktoren bei der Tonerzeugung von Flöten demonstrieren: das Vorderwandprofil. Abb. 1 zeigt die graphische Darstellung des Mundlochquerschnitts und erlaubt es, die Hauptbegriffe zu definieren und einleitend wichtige Beziehungen festzulegen. Der erste dieser Begriffe, der Vorderwinkel  $\alpha =$  Winkel  $b-e-e_1$ , wird gebildet von der äußeren Fläche des Kopfes und der Vorderwand des Mundlochs. Wir wollen den Winkel, der von der vorderen Mundlochwand und der Bohrungsfläche gebildet wird, als Kopplungswinkel  $\beta =$  Winkel  $e-b-b_2$  bezeichnen. Den Winkel zwischen vorderer Mundlochwand und Mundlochachse nennen wir Neigungswinkel  $\gamma =$  Winkel  $b-e-b_1$ . Abb. 1 erlaubt es, die nachfolgenden Definitionen dieser Winkel zu verstehen:

$$\alpha = \frac{\pi}{2} - \arcsin \frac{\varnothing_0}{D_0} - \gamma \quad (2)$$

$$\beta = \frac{\pi}{2} + \arcsin \frac{\varnothing_i}{D_i} + \gamma \quad (3)$$

$$\gamma = \arctg \frac{\varnothing_i - \varnothing_0}{\sqrt{D_0^2 - \varnothing_0^2} - \sqrt{D_i^2 - \varnothing_i^2}} \quad (4)$$

**Tabelle 2**

Katalog-Nr.	Instrumentenbauer	D <sub>o</sub> mm	D <sub>i</sub> mm	Ø <sub>o</sub> mm	Ø <sub>i</sub> mm	α Grad	β Grad	γ Grad
460	G. A. Rottenburgh	28,3	18,57	8,8	13,8	71,9	168,6	20,2
462	D. Lott	29,2	18,06	8,7	12,3	72,5	150,2	17,3
463	Anonym	28,5	19,55	9,0	11,0	71,4	154,7	9,2
464	Villars	30,0	19,43	8,5	13,4	73,5	152,6	19,0
465	Naust	29,2	19,40	9,5	11,2	70,9	149,2	6,6
468	Anonym	29,5	19,65	8,6	11,6	73,1	153,6	27,4
469	M. Lot	26,3	15,83	8,1	11,4	72,1	152,7	16,7
470	J. A. Crone	28,5	18,40	8,8	12,3	72,0	150,9	19,0
471	Hotteterre	28,6	18,75	9,3	11,0	71,0	145,2	8,4
472	Hotteterre?	29,2	18,84	9,4	11,8	71,2	143,7	14,9
853	Potter Senior	29,2	19,26	8,2	11,4	73,7	155,9	15,4
855	J. G. Tromlitz	30,3	18,10	8,8	13,8	73,1	158,4	18,7
1150	Keller	28,5?	18,7?	8,5	11,9	73,5	155,4	14,8

*Anmerkung:* Die Flöte Nr. 469 hat eine außergewöhnlich enge Mensur. Bei der Ermittlung der Daten in Tabelle 1 wurden ihre Maße deshalb nicht berücksichtigt. Das Kopfstück der Flöte Nr. 1150 ist gespalten, die Maße D<sub>o</sub> und D<sub>i</sub> wurden in diesem Falle rekonstruiert.

de, auch räumlich getrennt betrachtet werden, wobei sie zusammengenommen den Fall der geknickten oder gebogenen Linie einschließen.

Tabelle 2 zeigt die entsprechenden Maße der Mundlöcher aller obenerwähnter Barockflöten.

Oben wurde gesagt, daß die Maße der Barockflötenköpfe, welche die Geometrie des Mundlochs bestimmen, gut einer Regel folgen, d. h. einheitlich genug sind. Daher ist zu erwarten, daß die Winkel, welche das Profil der Vorderwand definieren, bei den verschiedenen Flöten nahe genug beieinanderliegende Werte haben werden. Die Werte der als Ergebnis der Untersuchung der Flötenkopfschnitte erhaltenen Winkel wurden in Tabelle 2 angegeben. Zur besseren Veranschaulichung der Variabilität dieser Daten kann man statt  $\alpha$  auch  $(90^\circ - \alpha)$  und statt  $\beta$  auch  $(180^\circ - \beta)$  betrachten. Hierfür erhalten wir die folgenden mittleren Werte und Standardabweichungen:

	$90^\circ - \alpha$	$180^\circ - \beta$	$\gamma$
Mittlere Werte	17,7°	27,0°	16,0°
Standardabweichungen	1,0°	6,4°	5,5°
Standardabweichung Mittlerer Wert	5%	24%	34%

Man sieht an den Standardabweichungen, daß die oben gemachte Behauptung voll für den Vor-

derwinkel zutrifft, der bei allen untersuchten Flöten nahe genug beieinanderliegende Werte aufweist. Der Kopplungswinkel variiert etwas mehr und der Neigungswinkel hat eine merklich breitere Variation. Offenbar sind die beiden letzteren in höherem Maße das Ziel schöpferischer Untersuchungen der Instrumentenbaumeister, während die Maße des Vorderwinkels durch Tradition bedingt sind.

Die Gestalt der Flötenkopfschnitte durch die Mundlochmitte kann in zwei Haupttypen eingeteilt werden. Der erste, frühe Typ – bezeichnend sind die Flöten 465 und 471 – kann „altfranzösisch“ genannt werden. Dieser Typ ist gekennzeichnet durch einen kleinen Neigungswinkel. Dabei bilden Vorderwinkel, Neigungswinkel und Kopplungswinkel drei morphologisch getrennte Bereiche (siehe Abb. 2a). Der äußere Teil des Mundlochs (nahe dem Vorderwinkel) bleibt rein zylindrisch. Der zylindrische Abschnitt ist bei Flöte 471 größer als bei 465.

Der zweite Typ wird charakterisiert durch größere Neigungswinkel. Auch hier gibt es einen rein zylindrischen Eingangsteil, auf welchen eine gerade Linie folgt. In einzelnen Fällen ist der zylindrische Anteil kleiner (siehe Abb. 2c), in anderen Fällen erheblich größer (bei Flöte 468  $\frac{2}{5}$  der Vorderwandlänge). In Abb. 2b ist die typische

Situation dargestellt. Der Bereich des Kopplungswinkels ist hierbei keine gesonderte Zone. Diesen Typ findet man bei allen späteren Instrumenten von Villars bis J. G. Tromlitz.

Eine Ausnahme bilden die Flöten 460 und 853 mit parabolischer Form der Vorderwand (siehe Abb. 2d). Dazu muß man anmerken, daß beide Flöten einen vollen Ton und eine leichte Ansprache haben (in dieser Hinsicht scheint mir das Mundloch von Flöte 460 das vollkommenste in dieser Sammlung zu sein). Ich finde aber keine Gründe dafür, den parabolischen Typ in der Flöten evolution gesondert zu betrachten.

Zum Schluß ist es nötig, den Grad der Abstumpfung der oberen Mundlochkante zu erwähnen. Die Flöten sind in dieser Hinsicht sehr unterschiedlich, wobei es mir nicht gelingt, eine Entwicklungsgesetzmäßigkeit zu finden. Z. B. besitzen die Flöten von Hotteterre und Tromlitz fast scharfe Kanten, während die Instrumente von Naust und Crone Abrundungen mit einem Radius von 0,4–0,5 mm haben.

Mundlochvorderwand und -rückwand haben ganz verschiedene Funktionen, und man könnte erwarten, daß die entsprechenden Profile sich wesentlich unterscheiden. Nur der frühe Traverso könnte hier eine Ausnahme machen, weil es verschiedene Zeugnisse von einer linken Haltung in dieser Epoche gibt. Bei linker Haltung wird die Rückwand zur Vorderwand. Demnach dürften frühe Mundlöcher keine wesentlichen Unterschiede zwischen den entsprechenden Profilen aufweisen. Später wird die rechte Haltung obligatorisch, und die Möglichkeit der stärkeren Differenzierung zwischen Vorder- und Rückwandprofil besteht.

Dennoch gelang es mir nicht, irgendeinen wesentlichen Unterschied zwischen Vorder- und Rückwandprofil zu entdecken. Auch zwischen früheren und späteren Flöten besteht hierbei kein Unterschied. Eine Ausnahme bildet der Neigungswinkel, der bei der Rückwand in beiden Fällen etwas größer ist als bei der Vorderwand. Eine derartige Geometrie begünstigt die kapazitive (und induktive) Funktion des rückseitigen Mundlochbereiches: der zusätzliche Hohlraum unter dem hinteren Rand des Mundlochs ermöglicht einen Klang mit größerem Volumen.

Die oben beschriebene morphologische Evolution hat zweifellos einen engen Zusammenhang

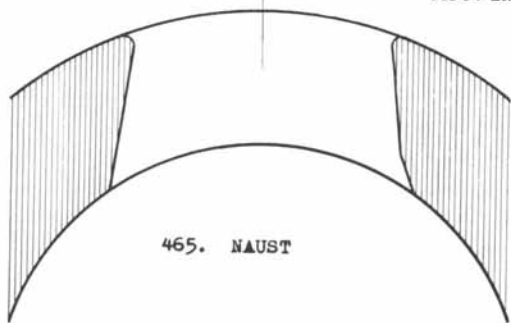


Abb. 2b

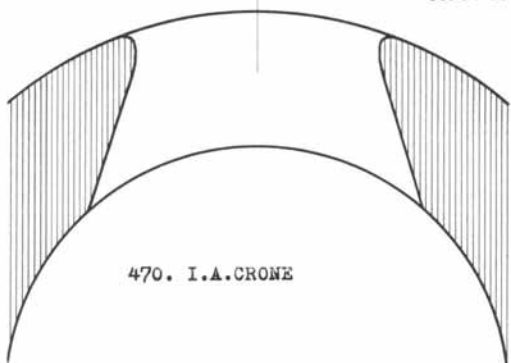


Abb. 2c

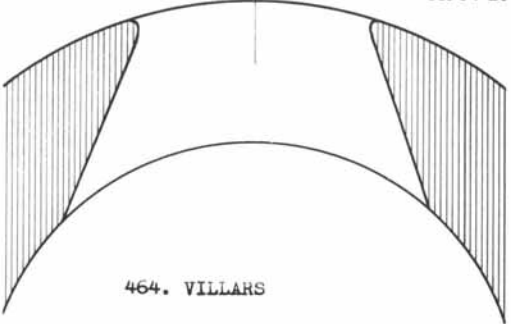
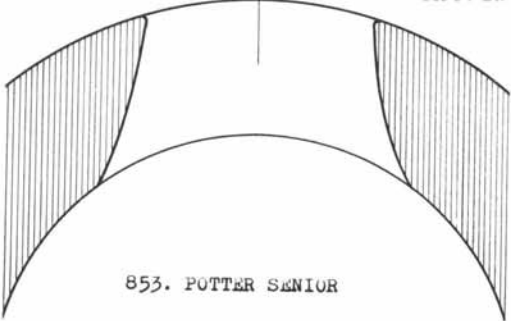


Abb. 2d



mit der Entwicklung des Flötenspiels, und alle Veränderungen am Mundloch lassen sich aus der Geschichte der Spieltechnik heraus erklären. Die uns interessierende technische Entwicklung des Flötenspiels besteht vor allem in der Beherrschung des oberen Registers. Dies wird belegt durch die Gegenüberstellung von Hotteterres Griffstabellen mit denen von DeLusse oder Quantz. Eine ähnliche Folgerung ergibt sich aus dem Vergleich von z. B. Hotteterres Werken mit denen von J. S. Bach und besonders von Telemann. Um die Kompositionen der letztgenannten Autoren spielen zu können, ist es unerlässlich, im oberen Register jeden Ton in jedem Tempo und in den verschiedensten Kombinationen hervorzubringen. Offensichtlich hat die notwendige Beherrschung des oberen Flötenregisters zur Folge für die Mund-

lochform, daß sie einen Übergang vom Typ in Abb. 2a zu denen in den Abb. 2b, 2c und 2d bewirkt (also von langsamer ansprechenden, grundtönigen Modellen zu solchen mit entgegengesetzten Eigenschaften).

Obwohl ich die mit diesem Artikel verbundenen Untersuchungen mit aller Sorgfalt durchgeführt habe, kann ich nicht für die völlige Genauigkeit meiner Daten garantieren. Doch sind die erzielten Resultate interessant genug für eine Diskussion. Wenn diese zustande kommt, so hat die Arbeit nach meiner Ansicht ihren Zweck erfüllt. Endlich halte ich es für meine angenehme Pflicht, mich bei Frau Seidel (Celle), Frau Anna-Katharina Walch (Leipzig) und nicht zuletzt bei Herrn Peter Spohr (Frankfurt/Main) für die wertvolle Hilfe bei der Übersetzung meiner Arbeit zu bedanken.

## Popmusik für Blockflöte

**MOECK**

Schallplatten / Musikkassetten zum Mitspielen

Unter den populären Musikinstrumenten nimmt nach dem Klavier nicht – wie vielfach angenommen – die Gitarre, sondern die Blockflöte den zweiten Platz in der Rangordnung der Verbreitung ein. Die Tatsache, daß es überwiegend junge Leute sind, die Blockflöte spielen, hat diesem Instrument auch nicht dazu verholfen, in die Pop-Gefilde vorzudringen wie es zum Beispiel die Gitarre geschafft hat. Der Grund dafür liegt unter anderem darin, daß es so gut wie keine populäre Literatur für Blockflöte gab.

Der Komponist Ralph Paulsen-Bahnsen hat nun Popmusik speziell für Blockflöte komponiert, die junge Flötistin Oda Heyse hat diese Nummern hervorragend eingespielt, und das Resultat ist eine modern arrangierte Popmusik-Produktion für Blockflöte als Solo-Instrument. Nie klang dieses Instrument frischer als hier!

Damit diese Aufnahmen nicht nur eine Freude für das Ohr sind, sondern auch die Blockflötenspieler aktivieren, sind auf der Rückseite der Tonträger die Playbacks der Nummern zu hören, damit jeder mit Hilfe der Noten die Titel selber spielen kann. Der Vergleich der eigenen Darbietung zur fertigen Aufnahme mit Oda Heyse ist ein Maßstab für den Stand der eigenen Fortschritte.

Wir wollen mit diesem Projekt den interessierten Flötenspielern eine zeitgemäße Hilfe geben, die das traditionelle Angebot ergänzen soll. Wenn diese Idee dazu beiträgt, den jungen Flötenspielern den Spaß am Instrument zu bewahren, ist bereits viel für die Spieler und für das schöne Instrument Blockflöte getan.

Schallplatte / Musikkassette mit Notenheft

Teil 1: Bestell-Nr. Moeck 10 007 / Teil 2: Bestell-Nr. Moeck 10 008

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE



# Europäisches Jahr der Musik 1985

*Bach*

*Händel*

*Schütz*

Verlangen Sie unsere Sonderprospekte

„Europäisches Jahr der Musik 1985“:

Bach · Händel · Schütz – Die großbesetzten Werke

Bach · Händel – Kleinbesetzte Instrumentalwerke

Bach · Händel · Schütz – Werke für Chor- und Solostimmen

Gesamtausgaben

Einzelangaben

Chorausgaben

Aufführungsmateriale



Bärenreiter

# H. C. FEHR BLOCKFLÖTEN

Mühlebachstr. 38, CH-8008 Zürich (Schweiz)



In der **Bundesrepublik**  
und Westberlin vertreten  
durch

**Lotti Krämer**  
Fritz-Ulrich-Weg 13  
7000 Stuttgart 80  
Tel. (0711) 72 42 09

und

**Frauke Roos**  
Visbeker Strasse 32  
2878 Wildeshausen  
Tel. (04431) 3067

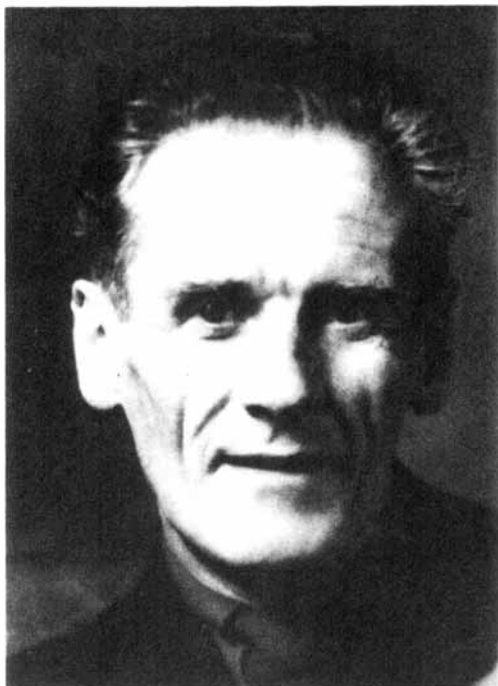
Verkaufsstelle **Niederlande:**

Muziekhandel Bergmann b v  
Koningstraat 19-20  
6811 DG Arnhem  
Tel. (085) 42 30 14

Verkaufsstelle **Dänemark:**

Musikforlag Engstrøm & Sødring  
Palaegade 6  
1261 Kopenhagen K  
Tel. (01) 14 32 28

Raymond Meylan: Mein Studienplan bei Marcel Moyses



Marcel Moyses, Lausanne um 1945, Foto Germaine Martin

Marcel Moyses – Nestor der Flötisten – starb am 1. November 1984.

TIBIA bedauert mit seinen Freunden, Anhängern und Schülern den Tod dieses bedeutenden und bewunderten Künstlers. Seit mehr als einem halben Jahrhundert war Moyses für die gesamte Flötenwelt mehr als ein Flötist – er war eine Institution, die das Flötenspiel unserer Zeit rund um den Erdball mitgeprägt hat.

Unser Porträt ist noch zu Lebzeiten Marcel Moyses zur Veröffentlichung in dieser Ausgabe vorbereitet worden. Wir hoffen, später nochmals Gelegenheit zu einem Nekrolog zu haben.

Zum 95. Geburtstag meines Meisters möchte ich über meine Ausbildung bei Moyses sprechen. Von 1936 bis 1943 nahm ich bei ihm Unterricht. Für mich war dies ein großes Glück. Als man mich ihm vorstellte, war ich zwölf Jahre alt. Damals war Moyses auf dem Höhepunkt seiner Lauf-

bahn. Neben seiner solistischen Tätigkeit war er Professor am *Conservatoire National de Musique* in Paris. Drei- oder viermal wöchentlich fand dort die „Flötenklasse“ statt, eine Art Meisterkurs mit dem Ziel des berühmten *Concours*. Daneben hatte Moyses 1932 eine kleine Flötenklasse im *Conservatoire de Musique et de Déclamation* in Genf angenommen. Die Schüler dort waren öfters Dilettanten. Fünf von ihnen (wenn ich nicht irre) betrieben ihr Studium professionell und legten ein Examen ab (André Bosshard, Edmond Defrancesco, André Meschini, ich selbst und Maurice Werner). Die Klasse fand zweimal monatlich statt, dauerte aber zwei Tage. In der Zwischenzeit unterrichtete ein Assistent. Auf diese Weise war es mir vergönnt, nahezu von Anfang an mit M. Moyses zu studieren. Nachdem ich im *Institut de Rhythmique Jacques-Dalcroze* 1930–36 eine musikalische Grundbildung und 1935 von André Bosshard als Vorstufe auf der 5klappigen Pfeife Unterricht erhalten hatte – ich war von Natur aus klein –, wechselte ich Anfang 1936 auf die normale Böhmflöte.

Im folgenden Bericht begnüge ich mich mit Kurztiteln. Wer über Autor, Verlag, Ort und Datum eines Stückes mehr wissen möchte, kann all dies bei Bernard Pierreuse, *Flûte Littérature, Editions Jobert* und *Editions Transatlantiques*, Paris 1982, finden.

- 1936  
 Januar bis April Moyses, *Le débutant flûtiste*  
 ab März Moyses, *Gammes et arpèges*  
 ab Juni Moyses, *24 petites études mélodiques*  
 Laparra, *La petite infante*  
 Reichert, *Exercices journaliers*  
 September Aufnahme im Konservatorium Genf.  
 Bei No. 10 der *24 petites études mélodiques* empfiehlt Moyses Transposition: zuerst in G, dann in Fis und schließendlich in F, wie da steht.  
 Herbst Moyses, *25 études mélodiques*  
 Händel, *7 Sonaten*



Raymond Meylan, Genf um 1938, Foto von seinen Eltern

- |           |                                                                                                                                                                                                                             |                     |                                                                                                                                                                    |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1937      | Fleury, <i>Œuvres originales des XVIIe et XVIIIe siècles pour la flûte</i><br>(Vinci, Naudot, Loeillet, Reid, Anonym)                                                                                                       | April               | Fauré, <i>Fantaisie</i><br>Demerssemann, <i>Grand air varié</i> , op. 3<br>Demerssemann, <i>Grande fantaisie sur Obéron</i> , op. 52                               |
| September | Berbiguier, <i>18 exercices ou études</i><br>Moyse, <i>De la sonorité, art et technique</i>                                                                                                                                 | Juni                | Andersen, <i>24 Studien</i> , op. 21<br>Doppler, <i>Fantaisie pastorale hongroise</i>                                                                              |
| 1938      | Kuhlau, <i>3 grands solos</i> , op. 57<br>Kuhlau, <i>6 divertissements</i> , op. 68<br>Andersen, <i>24 instructive Übungen</i> , op. 30                                                                                     | Juli                | Doppler, <i>Airs valaques</i> , op. 10                                                                                                                             |
| 1939      | Tulou, <i>3ième grand solo</i><br>Tulou, <i>8ième grand solo</i><br>Boehm, <i>Air suisse</i> , op. 20<br>Boehm, <i>Air allemand</i> , op. 22<br>Boehm, <i>Airs écossais</i> , op. 25<br>Soussman, <i>24 études</i> , op. 53 | August              | Blavet, <i>Sonate „La Vibray“</i>                                                                                                                                  |
| 1940      | Böhm, <i>Le désir</i> , op. 21                                                                                                                                                                                              | September           | Roussel, <i>Joueurs de flûte</i>                                                                                                                                   |
| Februar   | Demerssemann, <i>6ième solo</i> , op. 32                                                                                                                                                                                    | Oktober             | Andersen, <i>Ungarische Fantasie</i> , op. 2<br>Doppler, <i>Chanson d'amour</i> , op. 20                                                                           |
| März      |                                                                                                                                                                                                                             | November            | Andersen, <i>Concertstück</i> , op. 3                                                                                                                              |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | Dezember            | Andersen, <i>24 große Etüden</i> , op. 15<br>Godard, <i>Idylle et Valse</i>                                                                                        |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | 1941                |                                                                                                                                                                    |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | Januar              | Debussy, <i>Syrinx</i>                                                                                                                                             |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | Februar             | Hue, <i>Fantaisie</i>                                                                                                                                              |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | März                | Gaubert, <i>Fantaisie</i>                                                                                                                                          |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | April               | Honegger, <i>Danse de la chèvre</i>                                                                                                                                |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | Mai                 | Chaminade, <i>Concertino</i>                                                                                                                                       |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | 15. Mai             | Vorprüfung                                                                                                                                                         |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | 30. Mai             | Schlußprüfung zum <i>Diplôme de capacité professionnelle</i> (Theoretische Fächer wurden bis in 1943 abgeschlossen)                                                |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | Juni                | Widor, <i>Romance</i><br>Andersen, <i>24 Etudes techniques</i> , op. 63, 1. Heft                                                                                   |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | September           | Enesco, <i>Cantabile et presto</i>                                                                                                                                 |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | November            | Schubert, <i>Introduction et variations</i>                                                                                                                        |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | Dezember            | Mozart, <i>Konzert in G-Dur mit Kadenzen von Taffanel</i>                                                                                                          |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | im Laufe des Jahres | Andersen, <i>Ballade</i> op. 5<br>Andersen, <i>Fantaisie caractéristique</i> op. 16<br>Bach, <i>Sonate in Es-Dur</i><br>Berlioz, <i>Trio des jeunes ismaélites</i> |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | 1942                |                                                                                                                                                                    |
|           |                                                                                                                                                                                                                             | Januar              | Moyse, <i>Etudes et exercices techniques</i><br>Ibert, <i>Concerto</i>                                                                                             |

Februar	Moyse, <i>Etudes de Kreutzer</i> Widor, <i>Suite</i>
März	Taffanel, <i>Andante pastoral et scherzettino</i>
April	Beethoven, <i>Sonate in B-Dur</i>
Mai	Ferroud, <i>Pièces pour flûte seule</i>
September	Gaubert, <i>Ballade</i>
Oktober	Mozart, <i>Konzert in D-Dur mit Kadenzen von Donjon und von Taffanel</i> Andersen, 2. Heft der <i>24 études techniques</i>
November	Benoît, <i>Poème symphonique</i>
Dezember	Gaubert, <i>Nocturne et allegro scherzando</i>
1943	
Januar	Moyse, <i>Etudes de Kessler</i>
April	Martin, <i>Ballade</i> Bach, <i>Sonate pour flûte seule</i>
Mai	Moyse, <i>Etudes de Czerny</i>
Juni	Ibert, <i>Jeux</i>
Juli	Quantz, <i>Konzert in G-Dur</i> .

Die regelmäßigen Stunden mit Moyse wurden dann unterbrochen, da die Grenze geschlossen wurde. Nach dem Krieg wurde seine Flötenklasse im Konservatorium Genf nicht weitergeführt.

Ich möchte mich aber nicht auf diese Werkliste beschränken. Marcel Moyse hat mir oft wunderbare Briefe geschrieben. Sie sind zwar private Korrespondenz, doch möchte ich daraus einige Zeilen entnehmen, die den Tenor seiner Lehre verständlich machen. Zuerst gebe ich die Original-

fassung, dann die deutsche Version von Anno Golay, der ich an dieser Stelle danken möchte: *Brief aus Argentinien, 10. September 1949.*

Mon cher Meylan, . . .

Si votre joie est très grande, si vous aimez la faire partager, vous saurez trouver le secret d'une interprétation . . . oui tout est là, et soyez tranquille X. aura beau chercher . . . il y a une grande différence entre

– désirer montrer aux autres ce qu'on peut faire et

– ressentir profondément les choses qui sont belles et n'être satisfait qu'autant qu'on aî pu les communiquer à ceux qu'on aime . . .

Travaillez, luttiez, pour venir à bout des difficultés, emballez-vous dans votre travail, vous finirez par trouver en vous des ressources formidables et soyez toujours, chez vous, en public, comme si vous vous adressiez avec votre flûte à la personne que vous aimez la plus au monde.

Geschätzter Freund,

sind Sie erfüllt von einer Sache und Sie möchten sie anderen mitteilen, so liegt darin das Geheimnis einer Interpretation. Das ist alles! Sie können beruhigt sein, Herr X. ist auf dem falschen Weg.

Es ist ein großer Unterschied, anderen Ihr Können zu zeigen oder einem geliebten Wesen Ihre tiefen Empfindungen mitzuteilen. Schaffen Sie, ja, kämpfen Sie, überwinden Sie die Schwierigkeiten, begeistern Sie sich für Ihre Arbeit! Nur so werden Sie ungeahnte Kräfte in sich entdecken. Spielen Sie Flöte, zu Hause oder vor dem Publikum, tun Sie es stets, als ob Sie sich an die Person wenden, die Ihnen am teuersten ist auf der Welt!

Ein Begriff für die Musikwelt

**musik\_riedel**

Noten \_\_\_\_\_

Schallplatten \_\_\_\_\_

Musikbücher \_\_\_\_\_

Antiquariat \_\_\_\_\_

Musikinstrumente \_\_\_\_\_

Uhlandstraße 38 · Nähe Kurfürstendamm · D-1000 Berlin 15 · Ruf (030) 8 82 73 95

### „Jubelkonzert“ anlässlich des 75. Geburtstages von Hans Ulrich Staeps in Berlin

In fast schon regelmäßigen Abständen besucht der in Wien lebende Komponist Hans Ulrich Staeps Berlin. 1979 und 1981 kam er speziell zu Seminaren und Konzerten, um seinen Berliner Blockflötenanhängern seine Musik persönlich nahe zu bringen. In diesem Jahr war es Rüdiger Trantow, der den inzwischen zum Freund gewordenen Komponisten nach Berlin-Steglitz einlud, um ihn mit zwei Konzerten anlässlich seines 75. Geburtstages im Juni 1984 zu ehren.

Ein „Jubelkonzert“, vom Kunstamt Steglitz veranstaltet, zeigte den Komponisten von einer uns Blockflötisten weitgehend unbekanntem Seite. Seine „Bregueltänze 1956“ nach Weisen von C. Gervaise wurden getanzt vom Tanzensemble und begleitet von Instrumentalisten der Musikschule Steglitz. Am Flügel agierte Hans Ulrich Staeps. Das „Chorische Quintett“ wurde dieses Mal nicht von Blockflöten, sondern in der Alternativbesetzung mit Bläsern und Streichern aufgeführt.

Eine „Immortelle 1971“, Elegie für Violoncello und Klavier – ursprünglich für Blockflöte konzipiert – erklang ausdrucksvoll mit Kerstin Aengeneyndt am Cello, getragen vom Komponisten am Klavier. Seine „Legende von der Entstehung des Buches Tao Te King auf dem Wege des Laotse in die Emigration“ nach B. Brecht wurde von Rüdiger Trantow eindrucksvoll gesprochen und untermalt von Blockflöten und Schlagwerk. Sie zeigte uns einen philosophischen Staeps. Das herrliche Präludium „Morgen des Lebens 1972“ mit vorangestelltem Text vom Komponisten war die einzige Blockflöten-sonate des Abends – dieses Mal allerdings auf der Querflöte interpretiert von Franziska Trantow in schöner Übereinstimmung mit dem Komponisten am Flügel.

Im zweiten Teil des Konzerts erklangen seine „Slowakischen Weisen“ 1950, eingerichtet nach frühen Aufzeichnungen von Béla Bartók für Gesang, Blockflöten, Gitarre und Klavier. Die z. T. als Klavierstücke bekannten Lieder wurden von Anka Sommer gesungen und begleitet von Instrumentalisten der Musikschule Steglitz und H. U. Staeps am Flügel. Höhepunkt des Abends war „Manhattan“ 1967, ein Tanzstück für konzertantes Klavier und Schlagzeug mit hinzutretenden Stimmen und Instrumenten. Eigens dazu hatte H. U. Staeps seinen Schülern Stephan M. Bruckmeier aus Wien mitgebracht, der seinen anspruchsvollen Jazzpart am Klavier mit großem Können und Elan spielte. Das Tanzstück,

entstanden anlässlich eines USA-Aufenthaltes, ließ die unmittelbare Berührung des Komponisten mit der Atmosphäre dieser Stadt spüren.

Ein zweites „Geburtstagskonzert“ veranstaltete Irmhild Anstatt mit ihrem „Berliner Hans Ulrich Staeps Kreis“ mit Bearbeitungen H. U. Staeps nach B. Bartók und Hindemith sowie zwei Uraufführungen. Sehr interessant und lohnend für Blockflötenspielerkreise seine Einrichtung der „Rumänischen Volkstänze“ von Béla Bartók für Blockflötenquartett und Gitarre. Anspruchsvoller in bezug auf die Besetzung war der „Sinfonische Marsch“ nach P. Hindemith für Blockflötenquintett, konzertantes Klavier, Gitarre und Schlagzeug. Die Uraufführung seiner „Sonate in D“ (1983) wird unseren Blockflötenspielern eine interessante Bereicherung der anspruchsvollen Sololiteratur der sog. „klassischen Moderne“ sein. Sehr farbig in Besetzung und Ausführung war „Minstrels 1983“ für Blockflötenchor, Singstimme, Streichquartett, Klavier und Schlagwerk. Das Werk, entstanden mit Blick auf die Troubadourtradition, eröffnete interessante Möglichkeiten in Form einer Verschmelzung von schlichem Liedgesang, sich im Raum bewegenden Blockflöten, sensiblen Streicherklängen sowie der rhythmischen Unterstützung durch Klavier und Schlagwerk.

Ein gleichzeitig stattfindendes überbezirkliches Seminar für Berliner Blockflötenlehrer hatte in diesem Jahr praktischen Charakter. Unter Führung von H. U. Staeps wurden gemeinsam seine Bearbeitungen der „Rumänischen Volkstänze“ von B. Bartók, die „Sechs Madrigale“ von P. Hindemith und seine eigenen Werke „Inventionen Herbstlied“ und „Arkadische Scene“ gespielt und erläutert. Sein großes Vorbild Paul Hindemith und die Beeinflussung seiner Musik durch den Impressionismus trugen insbesondere in letztgenanntem Werk schönste Früchte.

Anka Sommer

### Restaurieren und Konservieren von Holzblasinstrumenten . . . in der DDR

TIBIA 3/84 erwähnte den Leipziger Kursus „Restaurieren von Holzblasinstrumenten (15.–20. 10. 1984)“. Von diesem Kursus liegt noch kein Bericht vor. Dagegen liegt jetzt ein Bericht über eine Tagung vom 15. 3. bis 18. 3. 1983 vor zu dem Thema: „Konservierung und Restaurierung, Nachbau und aufführungspraktische Nutzung von Holzblasinstrumenten“ (zu beziehen durch: Staatli-

# Kursprogramm '85

29.–31. 3. und 4.–6. 10. 1985  
Pflege und Korrektur  
von Blockflöten

19.–21. 4. 1985  
Consort-Musik mit  
Renaissance-Instrumenten

16.–19. 5. 1985  
Interpretationskurs Querflöte

6.–9. 6. 1985  
Interpretationskurs  
Block-/Traversflöte und Laute

14.–17. 6. 1985  
Interpretationskurs Blockflöte

28.–30. 6. 1985  
Flötenhof-Festtage 1985

12.–14. 7. 1985  
Der Anfang auf dem Cembalo

27.–29. 9. 1985  
Blockflötensonaten von Telemann

31. 10.–3. 11. 1985  
Interpretationskurs Traversflöte

---

## Dozenten:

Neidhart Bousset  
Yasunori Imamura  
Hans-Martin Linde  
Oscar Milani  
Herbert Paetzold  
Michael Schneider  
Peter Thalheimer

Prospekt mit Anmeldeformular  
durch

## FLÖTENHOF e.V.

Gartenstraße 6  
D-8939 Markt Wald

che Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, AG. Musikinstrumentenrestauratoren, DDR 1170 Berlin, Schloß Köpenick). Die Bestrebungen von CIMCIM (Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique) und FoMRHI (Fellowship of Makers and Restorers of Historical Instruments) haben auch in der DDR ihren festen Platz. Die Findigkeit und Originalbezogenheit der Restauratoren von Musikinstrumenten waren (seit den 60er Jahren) noch nie so groß wie heute. Auf dem Gebiete der Holzblasinstrumente war und ist es vor allem Rainer Weber. Und es paßt wahrlich nicht der Satz von Quantz: „Eine große Hinderniß des Fleißes und weiteren Nachdenkens ist es, wenn man sich zu viel auf sein Talent verläßt“ (Versuch einer Anweisung . . . , 1752, S. 12).

Als Museumspolitik schlägt Cary Carp in seinem Referat auf genannter Tagung vor, die Instrumente nicht mehr so spielbar wie möglich zu machen, sondern sie so gut wie möglich zu konservieren, um mit den Daten jederzeit der Phantasie der Instrumentenbauer bezüglich spielbarer Kopien zur Verfügung zu stehen. Ehe man laufend nach dem jeweiligen Wissensstand an den Instrumenten etwas verdirbt, sollte man tatsächlich diesen Weg gehen, wie es ja durchweg heute auch geschieht.

Rainer Webers Referate behandelten die Ergänzung fehlender Teile und die Verwendung des Endoskops bei der Beschau. Eszter Fontana sprach über die Erhaltung von Musikinstrumenten mit Leder (Zink, Englischhorn etc.). Dagobert Liers führte eine Methode der Klangdokumentation vor. Herbert Heyde sprach über den Instrumentenbau in den Werkstätten von Grenser und Kruspe, Günter Angerhöfer über Stimmton und Pflege historischer Fagotte. Cornelius Frömmel referierte über kopierfähige Originalblockflöten, besonders hinsichtlich der Stimmung – am besten seien erwiesenermaßen gespielte Instrumente; nun ja, von DDR-Seite sind uns noch keine Nachbauten bekannt. Peter Spohr (Frankfurt/M.) behandelte das Thema „Besonderheit beim Spiel auf originalen und nachgebauten Traversflöten.“ Ich weiß nicht, ob seine im folgenden wiedergegebene Erfahrung verallgemeinert werden kann:

*Ein Nachteil bei Originalinstrumenten, besonders bei Blasinstrumenten, sind die unterschiedlichsten anzutreffenden Stimmtonhöhen. Bei Querflöten mit mehreren Mittelstücken ist manchmal nur noch ein Mittelstück in ungewöhnlicher Stimmung übrig. Natürlich hat das Spiel auf Originalinstrumenten seinen besonderen Reiz. Dabei zeigt sich, daß oft auch die Flöten weniger bekannter Hersteller eine von Kopien nur selten erreichte leichte Ansprache und einen angenehmen Klang haben. Ob sich diese Eigenschaften im Laufe der Jahrhunderte verbessert haben oder ob die Kunstfertigkeit z. B. beim Schneiden der Mundlöcher und Abstimmen bei den früheren Flötenbauern allgemein größer war oder ob vielleicht sogar die ursprünglich bessere Holzqualität alter Instru-*

mente einen Einfluß hat, läßt sich heute nicht mehr mit Sicherheit klären. Vermutlich wirken hier mehrere Faktoren zusammen. Bei den Flöten der besten barocken Flötenbauer kommt in der Regel noch eine Intonationsreinheit hinzu, die bei heutigen Kopien nur in seltenen Fällen erreicht wird. Hermann Moeck

## 2. Flötenwoche in Amsterdam 15. bis 20. April 1984

Nach dem Erfolg der ersten Flötenwoche im vergangenen Jahr veranstaltete das Kulturzentrum „De Ijsbreker“ in Amsterdam in Zusammenarbeit mit dem Flötisten Rien de Reede eine zweite Studienwoche für Flötisten. Standen im vergangenen Jahr Themen wie „Die holländische Flötenliteratur von 1700 bis heute“, „Musik von Bach und Mozart auf Böhmflöte“ sowie Technikklassen von Trevor Wye, Istvan Matusz und Robert Dick im Mittelpunkt, diesmal war das Interesse gerichtet auf „Die Literatur für Flöte solo 1700 bis heute“ sowie die Flötenmusik von Karlheinz Stockhausen, Isang Yun und John Cage. Darüber hinaus fanden Vorträge (Rob van Acht) und Technikklassen unter Geoffrey Gilbert und Pierre-Ives Artaud statt, in denen zum Teil auch die oben erwähnten Themen mit einbezogen waren.

Diese Schwerpunkte bildeten das Ausgangsmaterial der Interpretations-Seminare, welche jeden Tag von „Schwergewichtlern“ der holländischen Flötistenszene wie Bart Kuyken, Koos Verheul, Paul Verhey und Frans Vester gehalten wurden. Eine Besonderheit dabei war, daß auch Isang Yun – der einzige Nicht-Flötist in dieser Reihe – gekommen war, um seine Werke für Flöte zu erläutern, eine der seltenen Gelegenheiten für Interpreten, um aktuelle Interpretationsprobleme mit dem Komponisten selber zu erörtern. Eindringlich vermittelte Isang Yun eine ganz persönliche Ästhetik seiner wichtigsten Werke für Flöte – „Garak“, die Etüden, „Salomo“ und nicht zuletzt „Novelette“ für Flöte, Harfe und Streicher ad libitum –, wobei es nicht in erster Linie etwa um die rhythmisch exakte Wiedergabe, sondern um Zartheit, Eleganz und Intensität im Vortrag ging. Es gab viele Anregungen und konkrete Interpretationsvorschläge in Hinblick auf die Phrasierung, die Artikulation und die Anwendung verschiedener Vibratoarten. Darüber hinaus aber vermittelte diese Veranstaltung die Möglichkeit einer echten Begegnung zwischen dem schaffenden und dem ausführenden Musiker.

Das Programm dieser Woche bot einen bunten Überblick über die verschiedensten Richtungen und Tendenzen innerhalb der heutigen Flötenlandschaft – solide, traditionelle Technik bei Geoffrey Gilbert, Aufführungspraxis alter (Flöten-)Musik bei Bart Kuyken, Interpretations-Seminare bei Koos Verheul und Pierre-Yves Artaud sowie Vorträge über Flötenbau in Holland von Rob van Acht und über die Expressivität beim

Flötenspiel von Frans Vester, alles eingebettet in einem Rahmen von Recitals und Konzerten, in denen alte und neue Gesichter, Konventionelles und Spektakuläres geboten wurde. Zur letzten Kategorie gehörte zweifellos das Auftreten Kathinka Pasveers mit u. a. Stockhausens „Zungenspitzentanz“ – einem eindrucksvollen virtuosens Stück für Piccolo – sowie „Kathinka's Gesang“, das sozusagen in einer theatralen Konzertaufführung stattfand.

Kontraste also allenthalben – nicht nur im oberflächlichen Sinne wie alte Musik gegenüber neuer oder Traversflöte neben Böhmflöte – sondern Kontraste, die, wenn man richtig hinschaut, Krisen und Konflikte in der heutigen instrumentalen Vortragskunst bloßlegen. Es zielt einerseits die Veranstalter, daß sie gerade im losen Nebeneinander des vielfältigen Angebots Objektivität demonstrieren konnten. Andererseits könnte man sich vorstellen, daß der Sinn solcher Begegnungen oft auch im Austragen von Konflikten liegt, etwa in Form von öffentlich geführten Diskussionen (die jetzt beim gemütlichen Kaffeepausch zwischendurch sozusagen verlorengingen) oder von Aufführungen, wobei die gegensätzlichen Ideen und Auffassungen bewußt sichtbar gemacht werden.

Worin liegt denn der Konfliktstoff? Wohl in der Frage: Was ist beim Vortrag wichtiger – das Instrument mit seiner Technik oder das Werk in seinem eigenen historischen und emotionalen Rahmen? Die Persönlichkeit des Spielers oder das Stück, das er spielt? Anders gesagt: Was ist wichtiger, die äußerliche Präsentation oder die „Innenseite“ von Musik und Musiker? So gesehen beschränkt sich der Konflikt nicht auf die Frage „Historismus – ja oder nein“; er ist ebenso vorhanden in der Esoterik der Flötenstücke von John Cage (in Amsterdam gespielt von Eberhard Blum) oder auch in den Ansichten Frans Vesters über Vibrato und Expressivität. Auch die hier implizit oder explizit vertretenen Standpunkte können als Kritik verstanden werden, und zwar – je nachdem – als Kritik am Klischee oder am internationalen Standardstil.

Bis auf wenige Ausnahmen waren die Veranstaltungen durchweg interessant, anregend und von hochqualifizierten Musikern getragen. Unter den Erwartungen blieben allerdings der Interpretationskurs von Koos Verheul und das Seminar von Pierre-Yves Artaud, welches letzterer zwar eine Menge Artistik, aber wenig Kunst zeigte. Den Organisatoren ist hoch anzurechnen, daß sie es fertigbrachten, ein so reichhaltiges Nonstopprogramm so nahtlos ablaufen zu lassen, zumal sämtliche Veranstaltungen von Besuchern und Interessenten überlaufen waren. Wenn auch immer „intern“ eine gewisse Hektik unvermeidlich war, so hat auf jeden Fall das Publikum davon nichts mitbekommen.

Mirjam Nastasi



Bei Grabungsarbeiten wurde kürzlich im Schwäbischen ein geheimnisvolles Relief entdeckt, dessen Inschrift nun endlich gedeutet werden konnte:



Auflösung S. 320



## Alte und neue Spieltechniken auf der Blockflöte

Am 23./24. Juni 1984 führte der Landesverband Niedersachsen in der Musikschule in Lüneburg einen Fortbildungskursus für Blockflöte mit dem Thema „Alte und neue Spieltechniken“ durch.

Als Dozenten waren dafür die in Hannover ansässigen Experten Prof. Ferdinand Conrad und Prof. Dr. Ulrich Thieme gewonnen worden. In dieser Fortbildungsveranstaltung wurde die Spiel- und Verzierungspraxis des Frühbarock, der italienische und französische Stil des Hochbarock und die Spieltechniken der zeitgenössischen Literatur behandelt. Musikalische Beispiele für die praktische Erarbeitung boten Kompositionen von Dario Castello, 2 Sonaten für 2 Melodieinstrumente und B.c., Sonata terza; Francesco Barsanti, Sonate C-Dur; Michael Pignolet de Monteclair, 3 Suiten für 2 Altblockflöten; Deuxième Concert: Air, Gavotte en Rondeau, Courante, Plainte en Dialogue; Martin Gümbel, Flötenstories für 3 Blockflöten gleicher Stimmlage.

Die Dozenten hatten sich die Literatur aufgeteilt und erarbeiteten sie abwechselnd in Doppelstunden: Prof. Conrad die Werke des Frühbarock und Barock, Prof. Thieme die Literatur das 20. Jahrhunderts.

Als Beispiel für den italienischen Stil wurde die Sonate C-Dur von Barsanti, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Italien und England lebte, erarbeitet. Der 1. Satz, ein Adagio, wurde zunächst „entkleidet“ gespielt,

um die vielfältigen, willkürlichen Veränderungen Barsanti zu verdeutlichen. Im Allegro lag der Schwerpunkt auf möglichst unterschiedlichen Artikulationen, um die verschiedenen Affekte, hier hauptsächlich „lustig“, „fröhlich“, „frech“, zu erzeugen. Als Quelle hierzu diente Ganassi, der in seiner „Fontegara“ eine harte und eine weiche Artikulationsform angibt und Zwischenstufen erlaubt. Die Suiten von Monteclair dienten der Erarbeitung des französischen Stils. Nach einem kurzen eindrucksvollen Ausflug in die Musikgeschichte zeigte Prof. Thieme die Unterscheidungsmerkmale des italienischen und französischen Stils auf und verdeutlichte die für den französischen Geschmack kennzeichnenden Regeln, wie z. B. flexibel „inégales“ Spiel, wesentliche Manieren u. ä.

Besonders instruktiv und faszinierend für die Kursteilnehmer war die Art und Weise, wie Prof. Dr. Thieme die Flötenstories von Gümbel methodisch aufbereitete und erarbeitete. Seine gezielten Korrekturen, die verbal immer treffend formuliert wurden, und der konzeptionelle Aufbau seiner Arbeitsphasen führten zu erstaunlichen Ergebnissen. Die Ausführung des Glissando, Hilfsgriffe für Pianostellen und Triller waren der Gegenstand der praktischen Übung. Mit gleicher Gründlichkeit wurden die Probleme des fünften Satzes, gestopfte Flöten, Akkordklänge bei gleichzeitigem Spielen und Singen durchgesprochen. Das Arbeitsprogramm wurde am Samstagabend durch ein Zusammenspiel aller Kursteilnehmer aufgelockert. Unter wechselnder Leitung der Dozenten waren fünfstimmige Sätze von A. Holborne zu hören.

Dieser Kursus, der fachlich ein bemerkenswertes Niveau hatte und in einer kollegial harmonischen Atmosphäre verlief, sollte, wie der Wunsch aller Teilnehmer war, im Frühjahr fortgesetzt werden.

Angelika Neubäuser

Aus: Neue Musikzeitung, Okt./Nov. 84, S. 53; mit freundlicher Genehmigung des Gustav Bosse Verlags

## Kompositionswettbewerb Calw

Im Jahr 1983 wurde von der Stadt Calw ein Kompositionswettbewerb ausgeschrieben, in dem von einer Fachjury Werke für 1–4 Blockflöten zu beurteilen waren. Von über 50 Einsendungen wurden die 5 besten ausgesucht, und in einem Preisträgerkonzert am 7. 7. 1984 im evangelischen Gemeindehaus Calw-Hirsau vorgestellt.

Mit den „Konstellationen“ von Michael Form, der für seine Arbeit eine lobende Anerkennung bekam, begann ein langes und anstrengendes Konzertprogramm. Trotz einer ausführlichen Beschreibung seines Kompositionsverfahrens und einer ordentlichen und in sich abgerundeten Aufführung durch M. Form, Anke Meinberg, Katja Lehmann und Kathi Gerber hinterließ das Werk

einen blassen und etwas willkürlichen Eindruck. Die 2. lobende Anerkennung ging an Kazna Kumrunrotschna aus Thailand, einen Karkoschka-Schüler, der mit seiner Komposition „Gesang eines Pirols“ für Altblockflöte solo hohe Ansprüche an die rhythmischen und spieltechnischen Fähigkeiten seiner Interpretin stellte. Ingeborg Deck, der das Stück gewidmet ist, meisterte die ihr gestellte Aufgabe mit Bravour. Den 2. Preis teilten sich Mohamed Afifi und Stephan Wolf. Der Ägypter Afifi, ebenfalls Karkoschka-Schüler, schrieb eine 25 Minuten dauernde „Novelle“ für Blockflötenquartett. Sämtliche modernen Spieltechniken sind hier vereint: Flatterzunge, Doppeltöne, Summ- und Rauschklänge, es wird gepfiffen, auf Flaschen und Füllerkappen geblasen, mit Schlüsseln geklappt, gestampft und geklatscht, aber worin lagen Sinn und Inhalt dieses Stückes? Den vier Interpretinnen Angela Scheck, Angelika Heinrich, Daniela Schüler und Felicitas Oefinger, die mit technischer Fertigkeit und gutem Zusammenspiel überzeugten, merkte man bei all den Störaktionen eine gewisse Hilflosigkeit und Unsicherheit an. „Irrlichter“ für 4 Blockflötisten von Stephan Wolf, Schüler von Eugen Werner Velte, ließen aufhorchen. Abwechslungsreich, ohne aufgesetzte Effekte faszinierte das Stück durch seinen flirrenden vibrierenden Klang. Geblasene Töne entwickelten sich logisch aus rein stimmlichen Aktionen; alle neuen Spieltechniken blieben im Zusammenhang verständlich und nachvollziehbar, ohne naiv zu wirken. Der 1. Preis ging an Wolfgang Witzemann. Der heute in Rom lebende David-Schüler präsentierte ein kleines Meisterwerk. In seinem Bordun IV sind neue Spieltechniken absolut zwingend in den kompositorischen Ablauf integriert. Dynamische Spannungen (ein sich am Rande des Verstummens bewegender Mittelteil von provozierender Länge) und klarer Formaufbau ermöglichen dem Publikum ein konzentriertes Zuhören. „Irrlichter“ und „Bordun IV“ wurden gespielt von Adelheid Bartel, Margret Schlör, Bettina Schütt, Almut Tippelmann und German Aleman, die beide Werke mit Engagement, Präzision und Sicherheit gestalteten. *Anette Struck*

### Erstes schwedisches Barock-Festival

Vom 29. 9. bis 7. 10. 1984 fand in Malmö erstmalig ein Musikfestival statt, das ausschließlich Werken aus der Barockzeit gewidmet war. Auf dem Programm standen insgesamt 34 Konzerte, die in Malmö und anderen Städten der Provinz Schonen stattfanden, daneben gab es Meisterkurse und eine Ausstellung verschiedener Instrumentenmacher mit Nachbauten historischer Instrumente. Die Liste der Interpreten kann sich sehen lassen: Sie reichte von Gustav Leonhardt, F. Tagliavini und Clas Pehrsson bis zu den Ensembles Concerto Vocale, Musi-

ca Antiqua Köln, The London Baroque und Drottningholms Barock Ensemble – dies sind nur einige der vertretenen klangvollen Namen. Daß die schwedische Presse, auf die ich mich hier stütze, angesichts dieses massierten Aufgebots an Qualität über einen durchschlagenden Erfolg der Veranstaltung berichten konnte, versteht sich fast von selbst. Und wenn man erfährt, daß trotz der großen Zahl sämtliche Konzerte ausverkauft waren, muß man wohl doch die verbreitete Ansicht in Frage stellen, daß der Norden Europas in mancherlei Hinsicht kaum mehr sei als eine künstlerische Provinz.

Die Idee der schwedischen Veranstalter, zu den Meisterkursen auch „Kiebitze“ als passive Teilnehmer zuzulassen, finde ich besonders reizvoll und nachahmenswert. Bei solchen Gelegenheiten kann sich der Elfenbeinturm ein wenig öffnen und so den Nichtmeistern musikalische Erkenntnisse möglich machen, die ihnen aufgrund mangelnder Fertigkeit sonst verborgen blieben. Angesichts des großen Erfolges darf man auf die geplante Neuauflage des Festivals für 1986 sehr gespannt sein. *Reinhold Quandt*

### Kammermusikurs Baden-Württemberg 1984

Zum achten Male nun schon fand im idyllisch gelegenen ehemaligen Kloster Ochsenhausen, heute Staatliches Aufbaugymnasium mit angeschlossenem Internat, der alljährliche Kammermusikurs des Landesmusikrates Baden-Württemberg vom 26. Oktober bis 2. November statt. Dieser Kurs, traditionell in den Herbstferien der allgemeinbildenden Schulen veranstaltet, fand auch in diesem Jahr wieder regen Zuspruch. An die 80 jugendliche Musikanten im Alter von 9 bis 22 Jahren konnten daran teilnehmen; so mancher begabte und ebenfalls förderungswürdige Jugendliche konnte bei der Vorauswahl nicht berücksichtigt werden. Er mußte von der „Auswahl-Kommission“ auf die Warteliste gesetzt und auf kommende Kurse des Landesmusikrates vertröstet werden.

Teilnehmen an dem Kurs können alle jugendlichen Instrumentalisten. Besondere Berücksichtigung erfahren jedoch Preisträger aus den Wettbewerben *Jugend musiziert*, vornehmlich auf Landesebene. Der Kurs dient der Förderung besonderer Begabungen. Und so nahm es auch in diesem Jahr nicht wunder, daß in erster Linie jugendliche Musikanten eingeladen wurden, die sich bereits ihre ersten „musikalischen Lorbeeren“ verdient hatten. Getragen wird der Kurs vom Landesmusikrat, er findet die Unterstützung des Ministeriums für Kultus und Sport Baden-Württemberg.

Seit den Anfängen in Schwäbisch Gmünd und Gaggenau in den Jahren 1977 und 1978 wird der Kurs jährlich im Staatlichen Aufbaugymnasium Ochsenhausen durch-

geführt, eine ideale Stätte für den musikalischen Unterricht, für Konzerte und sinnvolle Freizeitgestaltung der Teilnehmer. Professor Barbara Husenbeth (Blockflöte) von der Staatlichen Musikhochschule Trossingen leitet seit Einrichtung dieser Kurse mit einem bewährten Dozententeam diese nicht hoch genug einzuschätzende Arbeit mit dem begabten und förderungswürdigen musikalischen Nachwuchs. In diesem Herbst wirkten im Dozententeam Prof. Hans Stegmüller und Anette Adorf-Brenner für die Streicher, Prof. Gabriele Zimmermann und Helmut Schmauder für die Holzbläser, Prof. Armin Rosin für die Blechbläser, für die Zupfinstrumente Günther Siegwath und Karl-Wilhelm Berger als Assistent für die Klavierbegleiter mit. Daneben waren Betreuer aus allen Fachbereichen mit von der Partie, eine optimale Besetzung alles in allem.

Der nächste Kurs in Ochsenhausen, in den Herbstferien 1985 geplant, wird ausgeschrieben für die Fächer Klavier vierhändig, Holzbläser-, Blechbläser-, Blockflöten- und Akkordeongruppen. In jedem Jahr bezieht sich das Fächerangebot auf die Instrumentalauswahl des kommenden Wettbewerbes *Jugend musiziert*.

*Barbara Husenbeth*

### International Clarinet Congress in London

Ein internationaler Klarinetten-Kongreß fand vom 11. bis 18. August im Londoner „Froebel Institute“ statt. Pamela Weston hatte die künstlerische Leitung inne. Neben speziellen Noten-, Instrumenten- und Mundstück-Ausstellungen konnten sich die knapp zweihundert Teilnehmer in zahlreichen Einführungsvorträgen und Konzerten, die digital auf Tonband mitgeschnitten wurden, informieren. Ein seltenes Ereignis war dabei die

Interpretation der 5. Sinfonie von Joseph Haydn und der 34. Sinfonie von Wolfgang Amadeus Mozart durch ein fast 30köpfiges Klarinettenorchester, welches nur durch Schlagwerk und Blech ergänzt wurde. Unter der Leitung von Thomas Jensen und John Tesch spielte das vom amerikanischen Bundesstaat Colorado stammende „Bellison Clarinet Ensemble“.

*Hans Kumpf*

### Internationale Meisterkurse Trier 1984

Zum vierten Male fand im Rahmen der Internationalen Meisterkurse in Trier ein Kurs für Blockflöte statt. Auf dem Programm standen die bekannten vier Händel-sonaten (op. 1, Nr. 2, 4, 7, 11), die drei Fitzwilliam-Sonaten, ferner aus dem 20. Jh. Werke der „älteren Moderne“, vertreten durch die Hindemith-Schüler Reizenstein und Cooke und durch die frühe „Sonate in d“ von H.-M. Linde sowie kleine Stücke von Komponisten der Gruppe der „Six“ von 1934; schließlich Werke aus den letzten Jahren von W. Stockmeier, Eliodoro Sollima und Tilo Medek.

Im „Haus Fetzenreich“, zentral gelegen in der ansprechend restaurierten Altstadt, wurde vier Tage lang in einer guten Atmosphäre konzentriert gearbeitet. Prof. G. Höllers freundliche Geduld und stete Sachbezogenheit erwiesen ihn als vorzüglichen Pädagogen, dem man sich gerne anvertraut. Seine Sachkompetenz ist überzeugend, andererseits läßt er Raum für den persönlichen Geschmack. Es ist wohlthuend zu erfahren, wie man überzeugend interpretieren kann ohne modische Extravaganzen.

Eine glückliche Ergänzung fand der Kurs durch einen Dia-Vortrag von Herrn von Huene aus Boston, der auch einige Instrumente aus eigener Produktion vorführen ließ.

*Heribert Deuter*



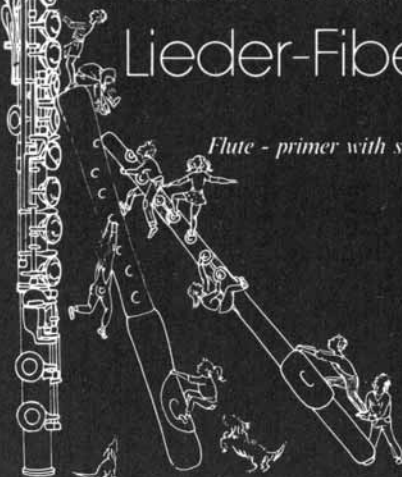
Foto: Hans Kumpf

*Bellison Clarinet Ensemble*

ELLI EDLER-BUSCH

# Querflöten- Lieder-Fibel

*Flute - primer with songs*



UWE TECHT MUSIKVERLAG

Querflötenanfang  
leicht gemacht  
für  
6-8jährige Kinder  
mit kleinen Flöten

UWE TECHT MUSIKVERLAG  
Chrysanderstraße 109 · 2050 Hamburg 80  
Telefon 040/7 21 85 57

## Aus dem Leben einer Blockflötenspielerin

1934 erlebte ich meine erste Blockflötenwoche unter Manfred Ruetz. Als 13jährige hatte ich eine Sopranblockflöte geschenkt bekommen, die mir schlicht an den Schnabel flog – der Vogel konnte singen! Es war ganz einfach. Bei Manfred Ruetz war es dann gar nicht mehr einfach, was meinem Flötenspiel sehr zum Wohle geriet.

Von 1929–1936 lebte ich mit meinen Eltern in Madrid. Mit 15 Jahren begann ich mir die ersten eitlen und ehrgeizigen pädagogischen Sporen an die Stiefel zu schnallen und Kindern der deutschen Kolonie Flötenunterricht zu geben. Dabei stand mir die Fa. Moeck mit liebevoller Hilfe zur Seite, in dem sie uns alle mit Flöten versorgte. Nun fühlte ich mich auch berufen, mein erstes „nicht überliefertes“ Lehrwerk zu schreiben, in dem ich kühn behauptete, die diatonische Tonleiter, großzügigerweise „b“ und „fis“ mit eingeschlossen, greifen zu können, genüge doch zum Volksliedspiel. (Wie gut, daß der Mensch sich mit den Jahren wandelt.)

Klavierspielen lernte ich unter den kritischen Ohren meiner Mutter bei einer schlechten Lehrerin. Entscheidend für meine enge Bindung an die Blockflöte war das liebevolle Zuhören meines Vaters, dem ich im wohl tönenden Badezimmer eigene Vertonungen von „Früh, wenn die Hähne kräht“, „Dat du meen Leevesten büst“

und ähnliches mehr vorspielte. (Der Backfisch reagierte so seine ersten Nöte ab!) Mein Vater hat mir damals nicht nur eine wunderschöne Tenorflöte, sondern auch seine volle Hochachtung zu Füßen gelegt. Auf diesem wohl vorbereiteten Teppich begannen dann auch die ersten Podiumserfahrungen, indem ich Wohltätigkeits- und Vereinsveranstaltungen, von denen es in der deutschen Kolonie nicht wenige gab, mit Tänzen von Leopold Mozart und ähnlichen Bearbeitungen auszierte.

Diese glückliche Zeit fand ein jähes Ende mit dem Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges. 5 Monate später verunglückte mein Vater tödlich. Das bedeutete den Verlust der Heimat und das Ende der Kindheit.

1937 begann in Berlin das erfüllte Leben der Musikstudentin, die sich ihre Ausbildung am Kittelschen Konservatorium mit dem Hauptfach Cello durch Blockflötenunterricht verdiente. 6 Kinder in einer Gruppe zahlten damals monatlich für eine Wochenstunde RM 1,75, 4 Kinder DM 2,50, 2 Kinder RM 3,50 und Einzelstunden wurden mit RM 5,- honoriert. Das reichte aus für ein genußreiches Studentenleben mit dem Abschluß als Privatmusiklehrerin für Cello und Blockflöte, Ostern 1940.

Eine Wiederbegegnung mit Manfred Ruetz gab es anläßlich einer Abendspielwoche 1937. 22 Jahre später

durfte ich für den Bärenreiter-Verlag seine großangelegte „Hohe Schule des Blockflötenspiels“ ausführen. Weitere entscheidende Eindrücke waren die Kammermusikwochen unter Gustav Scheck, der für meine Generation das prägende Vorbild war. 1940 spielten 3 von uns die a-Moll-Suite von Telemann, im nächsten Jahr bliesen sie 41 Teilnehmer im Chor! Meine schönste Erfahrung war die Aufführung des 4. Brandenburgischen Konzertes mit dem Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger 1942 in Kassel: Mein Gesellenstück.

In den Kriegsjahren hielten sich meine unglückliche Liebe zum Cello, nie erklang das, was sich mein inneres Ohr erhoffte, und das Spielen mit der Blockflöte, die alles tat, was ich wollte, die Waage. Beide Instrumente bewahrten mich dann durch Wehrbetreuung vor dem Kriegseinsatz.

„Wie machen Sie Ihren Ton?“ Diese Frage wurde zum langjährigen Widerhaken in meinem Leben. Ich saß fest an der Angel, aus war es mit dem sorglosen, glücklichen Spielen. Dann aber wuchs immer sicherer in mir die Erkenntnis, das alles, was das Blockflötenspiel ausmacht: Tonbildung, Artikulation, Dynamik, Agogik und Grifftechnik in *einem* lebendig atmenden Körper geschieht. Das Zusammenfließen von Atem und Bewegung muß in eine geistige Ordnung gebracht, als solche erkannt und geübt werden, um dem inneren Gestaltungswillen Ausdruck verleihen zu können. Damit begann für mich die Suche nach einem ganzheitlichen methodischen Weg, der sowohl die musikalische als auch die körperlichen Voraussetzungen schaffen würde, dieses Ziel einmal zu erreichen.

Angeregt durch meinen Mann Paul Höffer und aufgefordert von dem damaligen Mitteldeutschen Verlag in Halle, begann ich „Die Soloblockflöte“ mit ihren 3 Beiheften „12 Etüden“, „Technische Studien“ und „Bachstudien“ zu schreiben, denen die „Altblockflöte“, eine Einführung in das Spiel auf der Altblockflöte, folgte. Das geschah zwischen 1948 und 1951.

Die Zusammenarbeit mit dem Bärenreiter-Verlag begann 1953 mit den beiden „Studienbüchern“. Daran schloß sich die fruchtbare und dankerfüllte Auseinandersetzung mit der oben erwähnten „Hohen Schule“ von Manfred Ruetz an, diesem für das Blockflötenspiel so zukunftsweisenden Menschen, den uns der Krieg zu früh nahm.

Man muß wohl immer mit dem Kompliziertesten anfangen, um zum Einfachen gelangen zu können: zur Methodik des Anfangsunterrichtes für Kinder. Für den Sikorski-Verlag in Hamburg, der mir jahrelang verbunden blieb, entstanden nach 5 Hefen „Erstes Zusammen spiel“ (1953–1957) im Jahre 1959 „Pao, eine Blockflötenfibel“. Das war mein liebstes Kind, dem der erhoffte Erfolg aber versagt blieb. Auch das gehört zum Glanz und Elend eines Autors.

Plötzlich war mein eignes Spiel an eine technische Grenze geraten, vor allem bereitete das „f“ furchterregende Schwierigkeiten. Der Fehler fand sich im Verhalten des linken Daumens, der sich immer ängstlicher an das Rohr klammerte und dadurch nicht nur die anderen Spielfinger, sondern auch Zunge und Atemführung hemmte. Aus dieser Misere heraus entstanden die „199 Daumenübungen“. Danach begann die entscheidende Arbeit an der Entwicklung einer ganzheitlichen Spieltechnik, deren erste Darstellung 1964 im „Neuen Weg“ erschien. Die entsprechende methodische Anleitung für den Spieler, der von der Sopran- zur Altblockflöte wechselt, brachten 1967 die „21 Lektionen“. Wieder kam die Einführung der neuen Technik für Kinder als letztes. Für den Pelikan-Verlag in Zürich schrieb ich 1968 und 1971 die beiden „Klingenden Flötenfibeln“. Damit war die Auseinandersetzung mit der Methodik des Blockflötenspiels für mich beendet. Ich fühlte mich ausgelehrt und ausgeleert. Auch meine Arbeit an der Hochschule für Musik hatte sich nach 25 Jahren erschöpft.

Einen neuen Lebensinhalt fand ich in der Musiktherapie. Sich als Musiker und Mensch mit emotionalgestörten Kindern zusammenzutun, deren Bedürfnissen und Ängsten auf nonverbaler Ebene mit dem Medium Musik zu begegnen, zuzuhören, ohne verbessern zu müssen,

*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 £ 5

All inquiries to:

48 Great Marlborough Street  
London W1V 2BN England

# Noten für Blockflöte

Töne, Klänge und Rhythmen statt Worte zu benutzen, still zu sein, oder in ungeheuren Lärm miteinzustimmen, wenn es notwendig ist, überhaupt in jeder Weise den Intentionen des Kindes zu folgen, bereitet tiefste Befriedigung. Jedem Kind ausreichend Zeit zu lassen, sein eigenes Ich zu entdecken, ihm verstehend und voller Zutrauen zur Seite zu stehen ist jetzt die mir gemäße Tätigkeit.

Doch muß ich mein Lebensrad noch einmal um 25 Jahre zurückdrehen: 1959 tauchte Michael Vetter in Berlin auf. Seine ersten Konzerte lösten namenlose Bewunderung seines Mutes aus, so viele scheinbare Scheußlichkeiten mit so viel Überzeugungskraft darzustellen. Umwerfend waren seine Ideen, jedem Spieler die Möglichkeit zu geben, das „geheiligte“ Instrument Blockflöte über alle Grenzen hinaus zu strapazieren. Eindrucksvoll war zudem seine unerschöpfliche Lust am Erfinden neuer Töne und Klänge. Von zwei ganz verschiedenen Ausgangspunkten kamen wir, ganz unabhängig voneinander, dazu, die Möglichkeiten unseres Instrumentes zu erweitern; er radikal vorpreschend, ich pedantisch abwägend und ableitend. Wir sind uns über Jahrzehnte hinweg achtungsvoll verbunden geblieben.

Das zweite wichtige Ereignis hieß Frans Brüggem. Heute denke ich, daß dieser genialbegabte Mensch Wegweiser für einen Umweg gewesen ist, einen Umweg, der durch die sich wandelnden musikwissenschaftlichen Erkenntnisse mit bedingt war. Mit seiner faszinierenden Persönlichkeit und seinem großen Können hat er, wie der Rattenfänger von Hameln, eine Reihe von jungen Bläsern auf eine Spielwiese gelockt, auf der sie sich selig und rauschhaft tummelten, bis sie Gefahr liefen, ihrer eigenen Identität verlustig zu gehen. Seine Schwelltöne, sein vibratoloses Spiel beispielsweise, sollten Teile eines technischen Könnens sein, aber keine beherrschende Ausdrucksmanie, wie viele seiner Anhänger meinen.

Die verhältnismäßig geringe Dynamik der Blockflöte braucht effektvolle Überraschungsmomente; die Ornamentik der Renaissance und des Barock waren seinerzeit nichts anderes. Aber Musik kann nur durch den pulsierend atmenden Menschen vermittelt werden. Dem Körper wird Zwang angetan, wenn ihm nicht erlaubt ist, auf natürliche Weise mitzuschwingen. Seine Resonanzräume garantieren, daß das, was der Spieler musikalisch mitteilen will, den Zuhörer auch wirklich erreicht.

Lange habe ich als Jury-Mitglied die Wettbewerbe „Jugend musiziert“ mitbetreut und die Entwicklung der jungen Spieler verfolgen können. Es wurde zu einer Notwendigkeit, sich mit der Literatursauswahl für die einzelnen Altersstufen auseinanderzusetzen. Und es war eine beglückende Abrundung meiner Tätigkeit, daß das Team, das sich damit längere Zeit beschäftigte, zusammen mit Dr. Moeck „Tibia“ gründete. Unsere Zeitschrift, sie sich so wunderschön entwickelt hat. Damit

<b>G. Finger</b> , 4 Sonaten (AA) in c, d, g, F	je DM 5,-
<b>J. M. Gletle</b> , Duette (AT)	DM 12,-
<b>W. Croft</b> , 6 Sonaten (AA)	DM 12,-
Leichte Duette alter Meister Ausgabe für (SA) und (AT)	je DM 12,-
<b>J. J. Quantz</b> , Flötenübungen	DM 10,-
<b>v. Eyck</b> , Lusthof (Melodien)	DM 10,-
<b>G. Ph. Telemann</b> , 6 Sonaten (AA)	je DM 6,-
<b>G. Ph. Telemann</b> , Duo B-Dur (AA)	DM 10,-
<b>A. Saygun</b> , „Üsküdar' a“ (SATB)	DM 10,-
<b>S. Scheidt</b> , Ach du feiner Reiter (SATB)	DM 5,-
<b>J. Scherer</b> , 2 Sonaten (AAA)	je DM 8,-
<b>J. Chr. Faber</b> , Partita (ATB)	DM 6,-
<b>M. Praetorius</b> , Tänze (SAATB)	DM 10,-
<b>C. Stamitz</b> , Duett F-Dur (AA)	DM 4,-
<b>H. Hentz</b> , Quartett (SATB)	DM 12,-
<b>J. Chr. Pepusch</b> , Sonate G-Dur (Alt, Gb.)	DM 12,-
<b>G. F. Händel</b> , 4 Sonaten (Alt, Gb.) bezeichnete Stimme	DM 6,-

Alle Noten sind im Stil ihrer Zeit bezeichnet und frei von allen Druck- und Sachfehlern.

Fordern Sie bitte den ausführlichen Katalog an.

**Linsenhofener Blockflötenverlag**  
**Theo Wartmann**

**Pfarrgasse 2**  
7443 Frickenhausen 3  
Telefon (0 70 25) 38 51

fand vor etwa 10 Jahren mein Blockflötendasein ein befriedigendes Ende.

Als ich vor einigen Monaten die „Ernte“ dieses Lebens ansah, entdeckte ich 2 Stiefkinder: Das „Diarium für Jeannette“ (1969), das innerlich und äußerlich mißraten war, und die „21 Lektionen“. Diese waren zwar stabil und gesund, aber in ihrer graphischen Gestaltung unbefriedigend. Beide Verleger gaben mir jetzt die Möglichkeit der Neubearbeitung. So entstanden in diesem Sommer das „Diarium für einen Altblockflötenspieler“ und eine erweiterte Neuausgabe der Lektionen. Mit diesen Ergänzungen empfinde ich nun mein Blockflötenleben als erfüllt und abgerundet. *Linde Höffer-v. Winterfeld*



**TRIEBERT (1845-1878)**

## Zur Biographie der Oboenbauer Triebert in Paris (1810-1878)

In einer von A. Baines zitierten Druckschrift aus der Zeit um 1875 heißt es über den „weltberühmten“ Triebert, er dürfe bezeichnet werden als „the Stradivarius of Oboe makers“.<sup>1</sup> – In der Tat: wenn jemand im 19. Jahrhundert die Entwicklung der Klappenblasinstrumente durch überlegte Korpusgestaltungen und sinnreiche mechanische Vorkehrungen vorangebracht hat, dann sind neben Theobald Boehm<sup>2</sup> und Adolphe Sax<sup>3</sup> zwei Mitglieder der Familie Triebert in Paris besonders zu würdigen: Georg Ludwig Wilhelm Triebert<sup>4</sup> (1770-1848) und sein Sohn Frédéric Triebert (1813-1878).

Georg Ludwig Wilhelm Triebert stammte aus Oberhessen; er wurde am 24. 2. 1770 in der Ortschaft Stornsdorf bei Alsfeld als Sohn eines Wundarztes („chirurg“) geboren<sup>5</sup>. Wilhelm Triebert erlernte – wahrscheinlich in der gräflich Solmsschen Residenzstadt Laubach, wo weitere Angehörige seiner Familie nachweisbar sind – das Handwerk des Möbeltischlers. Er wanderte zu Fuß nach Paris, wo er am 30. 7. 1804 eine Aufenthaltsgenehmigung erhielt und bei dem Instrumentenbauer Nicolas Winnen arbeitete<sup>6</sup>. Im Jahre 1810 heiratete er in Paris, wurde „maitre-facteur“ und nahm am 4. 7. 1811 die französische Staatsbürgerschaft an<sup>7</sup>.

Die Instrumentenbauwerkstatt des älteren Triebert befand sich 1810 in der rue St. Georges 154<sup>8</sup>, spätestens 1819 bis etwa 1831 in der rue Guenegaud 1, dann bis 1839 rue Guenegaud 26, danach in der rue Montmartre 132<sup>9</sup>. Der ältere Triebert errang Bronzemedailles auf den Pariser Industrieausstellungen der Jahre 1827, 1834 und 1839 für die von ihm gezeigten Instrumente der Oboenfamilie<sup>10</sup>; an der Pariser Ausstellung von 1844 beteiligte er sich nicht. Wilhelm (Guillaume) Triebert starb in Paris am 5. 6. 1848<sup>11</sup>.

Frédéric Triebert, am 1. 3. 1813 in Paris geboren<sup>12</sup>, lernte von 1826 bis 1830 den Beruf des Kupferstechers; er studierte daneben Oboe und war 1839 Mitglied im Orchester der Pariser Opéra-Comique<sup>13</sup>. Am 6. 3. 1845

Bildnis  
Frédéric Triebert 1813-1878  
nach einem Katalog der Firma COUESNON, Paris, ca. 1930

heiratete er als „facteur d'instruments de musique“, wohnhaft rue Montmartre 132, Marie Stephanie Salin aus Paris<sup>14</sup>; wohl schon zu dieser Zeit hatte er die väterliche Werkstatt übernommen.

Sein erstes französisches Patent vom 2. 2. 1848 (No. 6937) bezog sich auf ein neuerfundenes „multiphonisches“ Klarinettensystem; es wurde am 5. 12. 1851 ergänzt durch einen Patentzusatz betreffend einen neuartigen Klarinettenschnabel mit regulierbarer Blattaufklappe<sup>15</sup>.

Das für die Weiterentwicklung der französischen Oboensysteme entscheidende französische Patent F. Trieberts datiert vom 18. 6. 1849 (No. 8511); mit ihm legte er den Grund für das sog. (Daumenplatte-)Modell No. 5.

Auf nationalen Industrie- und Weltausstellungen erlangte F. Triebert folgende Auszeichnungen: Paris 1849: Bronzemedaille; London 1851: Medaille 2. Klasse; Paris 1855: Ehrenmedaille, London 1862 und Paris 1867: Goldmedaille.

Am 21. 7. 1853 bildete F. Triebert mit dem italienischen Fagottisten Angelo Gaëtan Philippe Marzoli unter der Firma „Triebert et Cie.“ eine auf elf Jahre vereinbarte Handelsgesellschaft zur gemeinsamen Fabrikation von Holz- und Blechblasinstrumenten und Auswertung der beiden Patente von F. Triebert<sup>16</sup>. Noch vor der Weltausstellung 1855 wurde die bis dahin in der rue Montmartre 132 weiterbetriebene Werkstatt in die rue St. Joseph 11 verlegt<sup>17</sup>. Nach Auflösung des Gesellschaftsverhältnisses mit Marzoli 1863/64 führte F. Triebert seine Werkstatt in der rue Tracy 6 weiter<sup>18</sup>.

Angelo Marzoli betrieb von 1864 bis zu seinem Tode am 21. 9. 1865 eine eigene Werkstatt in der rue Lamar-tine 9<sup>19</sup>; am 6. 6. 1864 erwarb er das französische Patent No. 63362 für progressiv-konische Bohrungen bei Oboen-Instrumenten.

F. Triebert nahm am 16. 3. 1872 auf den Namen seines Sohnes Raoul das französische Patent No. 94569 über zahlreiche mechanische Verbesserungen und strukturelle Veränderungen der Oboen-Instrumente. Während der Vorbereitung seiner Exponate für die Pariser Weltausstellung 1878 verstarb F. Triebert, der gelegentlich auch als Komponist tätig war<sup>20</sup>, plötzlich am 19. 3. 1878<sup>21</sup>. Seine weltberühmte Werkstatt wurde durch Felix Paris, einen ehemaligen Mitarbeiter, weitergeführt; er kam jedoch in finanzielle Schwierigkeiten, so daß Werkstatteinrichtungen und die Marke TRIEBERT durch Kauf vom 5. 8. 1881 in den Besitz von P. L. Gautrot übergangen<sup>22</sup>. Die eigentliche Werkstatt-Tradition von F. Triebert setzte indessen sein langjähriger „chef d'atelier“, François Lorée (in dieser Eigenschaft seit 1867 bei F. Triebert, verstorben in Paris 1. 3. 1902) fort<sup>23</sup>; seine 1881 begründete Werkstatt besteht noch heute.

Die Werkstatteleistungen der beiden Trieberts können hier nicht im einzelnen gewürdigt werden. Welcher zeitgenössischen Wertschätzung sich F. Triebert erfreuen durfte, das mögen einige Zitate aus deutschsprachigen Weltausstellungsberichten belegen:

Weltausstellung Paris 1855: „Unter den Ausstellern von Holzblasinstrumenten tritt uns zuerst die Firma Triebert et Comp. in Paris entgegen. Ihr verdankt man vornehmlich die Ausbildung der Oboe und der andern zu deren Familie gehörigen Instrumente. Ihren Bemühungen ist es gelungen, die Reinheit der Scala wesentlich zu verbessern, den näselnden Ton zu beseitigen und zugleich dessen Kraft zu verstärken, ohne ihm den eigenthümlichen Timbre zu benehmen, dann mit Benützung des Klappen-Systems von Boehm den Fingersatz und zugleich das Spiel in allen Tonarten zu erleichtern. . . . Triebert und seinem Associé Marzoli soll es geglückt sein, im Vereine mit Boehm, welcher ihnen die Übertragung seines Systems auf die Oboen anvertraute, ein Fagott zu bauen, welches in Schönheit, Reinheit und leichter Ansprache des Tones allen Anforderungen entspricht, und dessen Mechanismus der Art ist, daß die bei dem alten Systeme so schwierigen Passagen nunmehr mit Leichtigkeit auszuführen sind. . . . Um die Clarinette haben sich Triebert et Co. ein wesentliches Verdienst durch eine verbesserte Einrichtung am Mundstücke erworben. . . .“ (es folgt eine genaue Beschreibung des 1851 patentierten Schnabels, woraus wir die Abbildung wiedergeben)<sup>24</sup>.

Weltausstellung London 1862: „Triebert et Comp., als eine der ersten Pariser Firmen längst anerkannt, erwies sich unübertroffen in der Anfertigung von Oboen und Fagotten. Man kann nichts Eleganteres sehen, als die Triebert'schen Holzblasinstrumente aus schwarzem Holz mit Silberklappen. Das ‚System Boehm‘ hat Triebert zuerst auch auf Oboe, Clarinette und Fagotte übertragen, ein Verdienst, das bei der Medaillen-Zuerken-

nung an diese Firma ausdrücklich hervorgehoben wurde. Namentlich die ausgestellten Oboen mit 14 Klappen leisteten an Leichtigkeit des Fingersatzes und Schönheit des Tones Ungewöhnliches. . . .“<sup>25</sup>.

Weltausstellung Paris 1867: „Was Lot . . . für die Flöte, das ist Triebert für die Oboe. Triebert hat das System Boehm auf die Oboe übertragen und dies Instrument wesentlich vervollkommenet. . . . Der berühmte Fabrikant hatte diesmal vorzügliche Exemplare von Oboen, Clarinetten (mit verbessertem Metallschnabel und Fagotte ausgestellt. Fagotte nach Boehms System (wie sie vorzüglich Triebert fabricirt) werden übrigens selbst in Frankreich fast gar nicht gekauft; sie sind überladen was die Mechanik betrifft, und übertrieben hinsichtlich des Preises“<sup>26</sup>.

Charles Louis Triebert, der ältere Sohn von Wilhelm Triebert, wurde am 30. 10. 1810 in Paris geboren. Er studierte unter A. L. Vogt Oboe am Pariser Conservatoire und wurde 1829 erster Preisträger. Nach einer Tätigkeit in mehreren Pariser Orchestern war er von 1863 bis zu seinem Tode am 18. 7. 1867 in Gravelle (Seine) Lehrer für Oboe am Pariser Conservatoire<sup>27</sup>. Sein Instrument der letzten Jahre wird (als Gabe seines Bruders F. Triebert) im Museum des Pariser Conservatoire aufbewahrt<sup>28</sup>; Charles Louis Triebert hinterließ mehrere Kompositionen für die Oboe. Als Virtuose



Triebert-Oboe A 53  
Boehm-System, mit A-Fuß  
ca. 1870

Sammlung Ventzke, Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum M1417



seines Instrumentes dürfte er in der oder für die Werkstatt seines Vaters und (später) seines Bruders mehr anregend und beratend tätig gewesen sein.

Auguste Raoul Triebert wurde am 20. 12. 1845 als Sohn von Frédéric Triebert in Paris geboren<sup>29</sup>. Er studierte Oboe am Pariser Conservatoire, wo er 1864 den ersten Preis seiner Klasse errang. Nach einer Tätigkeit bei den Guides de la Garde und bei der Garde republicaine war er von Oktober 1867 bis Ende 1895 Mitglied des Pariser Opernorchesters<sup>30</sup>. An der väterlichen Werkstatt nahm er offenbar keinen Anteil.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> A. Baines, *Woodwind Instruments and their History*. London 1957, S. 329

<sup>2</sup> Dazu siehe besonders: K. Ventzke, *Die Boehmflöte. Werdegang eines Musikinstruments*. Frankfurt/M. 1966; M. H. Schmid, *Die Revolution der Flöte. Theobald Boehm 1794–1881*. (Katalog). Tutzing 1981; K. Ventzke/D. Hilkenbach, *Boehm-Instrumente ... Teil 1: Theobald Boehm 1794–1881 – Hofmusiker, Flötenbauer, Eisenhüttenmechaniker in München*. Frankfurt/M. 1982

<sup>3</sup> Dazu siehe besonders: K. Ventzke/C. Raumberger, *Die Saxophone. Beiträge zur Bau-Charakteristik und Geschichte einer Musikinstrumentenfamilie*. Frankfurt/M. 1979; M. Haine, *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Brüssel 1980

<sup>4</sup> Die weit verbreitete Namensschreibweise mit Akzent haben die Trieberts selbst nicht benutzt!

<sup>5</sup> Mitteilung des Taufeintrages vom 27. 2. 1770 durch Pfarrer Dr. A. Rühl von Ober-Breidenbach Kreis Alsfeld a. d. Verf. 6. 2. 1967. Danach ist die in der Literatur zu findende Geburtsortangabe „Horndorf“ falsch!

<sup>6</sup> C. Pierre, *Les Facteurs d'Instruments de Musique*. Paris 1893, S. 316/317

<sup>7</sup> Wie Anm. 6; der Ehe mit Marie Françoise Courtin aus Paris entstammten drei Kinder: Charles Louis, geb. 1810; Frédéric, geb. 1813; Elisa Rosalie, geb. 1820.

<sup>8</sup> So in der Geburtsurkunde für Charles Louis, Kopie im Bes. d. Verf.

<sup>9</sup> Nach Angabe der Archives ... de la ville de Paris a. d. Verf. 16. 1. 62.

<sup>10</sup> Näheres bei L. A. de Pontécoulant, *Organographie ...* Tome 2, Paris 1861, Reprint Amsterdam 1972, S. 161, 376, 405

<sup>11</sup> Kopie der Todesurkunde im Bes. d. Verf.

<sup>12</sup> Geburtsdatum nach seiner Heiratsurkunde von 1845. In der Literatur findet man abweichende Daten!

<sup>13</sup> Siehe Pierre, a.a.O., S. 317.

<sup>14</sup> Kopie der Heiratsurkunde im Bes. d. Verf.

<sup>15</sup> Kopien aller erwähnten französischen Patente im Bes. d. Verf.

<sup>16</sup> Kopie des Gesellschaftsvertrages im Bes. d. Verf.

<sup>17</sup> Brief F. Triebert an Theobald Boehm vom 21. 9. 1855; Kopie im Bes. d. Verf.

<sup>18</sup> Lokalitätsangaben wie Anm. 9.

<sup>19</sup> Nach Angabe der Archives ... de la ville de Paris a. d. Verf. vom 20. 4. 1967.

<sup>20</sup> Z. B.: Doclianza. Mélodie pour Hautbois ou Cor Anglais et Piano par Fic. Triebert, Œuv. 10, á Paris chez Triebert et Cie., Rue St. Joseph 11.

<sup>21</sup> Nach Angabe der Archives ... de la ville de Paris a. d. Verf. vom 21. 12. 1967.

<sup>22</sup> Siehe Pierre, a.a.O., S. 320.

<sup>23</sup> Siehe Pierre, a.a.O., S. 321.

<sup>24</sup> E. Schebeck, in: *Bericht über die allgemeine Agricul-tur- und Industrie-Ausstellung zu Paris im Jahre 1855*. Herausgegeben von E. A. Jonak, III. Band, Wien 1857/58, S. 40–42. – Über F. Trieberts Arbeiten zur Anwendung des Boehm-Systems siehe besonders folgende Publikationen:

K. Ventzke, *Boehm-Oboen und die neueren französischen Oboen-Systeme. Mit einem systemanalytischen Bericht von D. Hilkenbach*. Frankfurt/M. 1969; K. Ventzke, *Boehm-System-Fagotte im 19. Jahrhundert*. In: *TIBIA* 1/76; J. L. Voorhees, *Notes on the Fingering Systems of 'Boehm' Bassoons*. In: *The Galpin Society Journal* XXIX, May 1976, S. 51–63; D. Hilkenbach, *Die Boehm-Oboe: Illusion oder verpaßte Chance?* In: *TIBIA* 1/82, S. 21–29

<sup>25</sup> E. Hanslick, in: *Österreichischer Bericht über die Internationale Ausstellung in London 1862*, herausgegeben von J. Arenstein, Wien 1863, S. 443. – Die Übertragung des Boehm-Systems auf die Klarinette ist allerdings kein Verdienst von F. Triebert!

<sup>26</sup> E. Hanslick, in: *Officieller Ausstellungs-Bericht ... 1. Lieferung. Instrumente für Kunst und Wissenschaft auf der Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867*. Wien 1867, S. 25. – Lot = Louis Lot (1807–1896), berühmter Pariser Boehmflötenbauer, eigene Werkstatt 1855 bis 1875.

<sup>27</sup> C. Pierre, *Le Conservatoire national de musique ... , documents historiques et administratifs*. Paris 1900, S. 861

<sup>28</sup> G. Chouquet, *Le Musée du Conservatoire national de Musique. Catalogue descriptif ...* Paris 1884, S. 124, Nr. 484

<sup>29</sup> Kopie der Geburtsurkunde im Bes. d. Verf.

<sup>30</sup> Wie Anm. 27, S. 861 (457)

Karl Ventzke

## Verkaufe Traversflöte

nach Rottenburgh von Rudolf Tutz,  
mit 2 Mittelstücken 415/440.

ELVIRA EBERLE

Tel. 09 31/6 74 63 oder 09 31/2 14 55

## Privat verkauft

**Cahusac Traversflöten 1770 + 1760**  
**Spinett 1786, Flügel 1807, Tafelklavier 1793**  
**Clavichord, 5 Okt. ungeb. 1980**  
**Cembali 1977 + 1984 (n. Goujon u. Ruckers)**  
**Sucht Satz guter Ren.-Blockfl.**  
**Telefon 02 71/8 45 55**

# FONTANA DI MUSICA

MUSIK ALTER MEISTER

## NEUERSCHEINUNGEN 1984/85

			DM
Heft 7	<b>Johann Schop</b> – Suite zu fünf Stimmen – <i>Detlev Hagge</i>	pan 807	23,–
Heft 12	<b>Pietro Vinci</b> – Sei ricercari a tre voci – <i>Matthias Weilenmann</i>	pan 812	15,–
Heft 13	<b>Musique Polonaise du Moyen-Age</b> – zu 1, 2 und 3 Stimmen – <i>Roger Bernolin</i>	pan 813	17,–
Heft 54	<b>Joh. Seb. Bach</b> – Sonate in G-Dur BWV 1021 für Violine u. Gitarre – <i>Stanislav Maly</i>	pan 854	10,–
Heft 55	<b>Henry Thornowitz</b> – Sonate da Camera für Altblockflöte u. Bc. Vol. I Sonata I-III – <i>Manfred Harras</i>	pan 855	i.V.
Heft 56	<b>Henry Thornowitz</b> – Sonate da Camera für Altblockflöte u. Bc. Vol. II Sonata IV-VI – <i>Manfred Harras</i>	pan 856	i.V.
Heft 59	<b>Bartolomea de Selma</b> – Drei Canzonen für Sopran, Basso und Bc. – <i>Richard Erig</i>	pan 859	17,–
Heft 60	<b>Christoph Schaffrath</b> – Duetto II für Altblockflöte und obligates Cembalo – <i>Grete Zahn</i>	pan 860	17,–
Heft 61	<b>Christoph Schaffrath</b> – Trio d-moll für zwei Altblockflöten u. Bc. – <i>Grete Zahn</i>	pan 861	17,–
Heft 62	<b>Christoph Schaffrath</b> – Trio F-dur für zwei Altblockflöten u. Bc. – <i>Grete Zahn</i>	pan 862	17,–
Heft 64	<b>Willem de Fesch</b> – 3 Sonatas aus Opus 8 für Altblockflöte u. Bc. – <i>Grete Zahn</i>	pan 864	i.V.

Verlag Musikhaus **pan** AG 8057 Zürich

Auslieferung für die BRD durch den Fachhandel.

Mit vier neuen Titeln setzen wir diese Rubrik fort, in der Michael Nagy vor allem solche Arbeiten vorstellt, die nicht generell im Handel zu haben sind. Die Zählung knüpft an die letzte Folge (3/84) an.

**Nr. 13: LUHRING, Harold Christian.** *Factors concerning the Construction, Selection and Care of Woodwind Reeds and Mouthpieces.* Bloomington, Illinois: Illinois Wesleyan University, unpublished Master's Thesis, 1948. IV, 69 Bl. 4°, maschinenschriftlich [Skizzen, Literaturverzeichnis. In Englisch] (Belegexemplar in der Buck Memorial Library, Bloomington).

Eine frühe Arbeit über Tonerreger bei Holzblasinstrumenten, die dieses Thema v. a. Musiklehrern an High Schools nahebringen soll, die zwar nicht selbst Bläser sind, aber im Rahmen ihrer Tätigkeit doch auch Schüler mit Blasinstrumenten betreuen sollen und dabei sicher oft vor der Frage nach der Qualität von Mundstücken und Rohrblättern stehen. Die Einleitung streift die lange Verwendungsgeschichte von Rohrmaterial bei Blasinstrumenten seit dem Altertum und macht – ein weiter Sprung! – mit der Terminologie bei Klarinettenmundstücken bekannt. Im zweiten Kapitel geht es dann um die Mundstücke selbst: Material, Maße, Formen, Auswahlkriterien und Pflege der Mundstücke werden diskutiert. Beim Vergleich von Mundstücken verschiedener Erzeuger (Brilhardt Ltd., Buescher Band Instrument Co., E. Chiassari & Co., C. G. Conn Ltd., Otto Link & Co., Penzel Mueller Co., Runyon Mouthpiece Co., The Woodwind Mouthpiece Co.) werden sogar historisch relevante Informationen vermittelt, da ein Großteil der angeführten Modelle nicht mehr erzeugt wird und auch einige der Firmen gar nicht mehr existieren.

Das dritte Kapitel ist den einfachen Rohrblättern gewidmet. Es beschreibt und vergleicht Blätter der Firmen A. Bretonneau Manufacturing Co., Chiron Co., Hines Reed Co., Roy Maier, Prescott Reed Co. und Rico sowie die Möglichkeiten, diese „Normblätter“ den unterschiedlichen Bedürfnissen der Bläser anzupassen. Aufschlußreich – weil um diese Zeit noch nicht erwartet – ist der Hinweis auf Versuche mit Kunststoffen („Polysterenes“) als Material für Rohrblätter. Unter dem Namen „Enduro Reeds“ wurden solche aus Tonalin gefertigte Blätter auf den Markt gebracht und gerade Anfängern für einen leichteren Einstieg in den Blasinstrumentenunterricht angeboten. Obwohl Luhring die

Qualität dieser Blätter lobt („The tonal quality produced is much more brilliant than that of cane reeds.“ S. 53) schränkt er ihre Verwendung doch auf Instrumente der tiefen Lage ein, da die in dieser Lage benötigten Blätter den klanglichen Ansprüchen insgesamt eher gerecht werden als solche für höhere Lagen. Plastik-Blätter für Sopran-Instrumente neigen im Vergleich mit Blättern aus *Arundo donax* leicht zu schrillen und quietschenden Tönen. Vor- und Nachteile von Kunststoff- und Rohrholz-Blättern werden behandelt und gerade die schnelle und relativ unkomplizierte Verwendbarkeit dieser Blätter durch Anfänger sind nach Meinung des Autors Pro Argumente für die neuen Blätter, obwohl Ansatzschwierigkeiten beim Umgewöhnen von der einen auf die andere Sorte materialbedingt vorauszusehen sind.

Das vierte Kapitel geht auf die Doppelrohrblätter ein und ergänzt diese Ausführungen, die nicht als Anleitung zur Herstellung von Rohren und Blättern gedacht sind, sondern als Leitfaden zur Auswahl und Nachbearbeitung dieser für den Bläser unumgänglichen „Sorgenkinde“ bei der Tonproduktion.

**Nr. 14: RIEDLSPERGER, Alois.** *Musikgeschichte und Musikanalyse im Unterrichtsfach Klarinette.* Salzburg: Hochschule „Mozarteum“, Hausarbeit, 1978. II, 58 Bl. DIN A 4, maschinenschriftlich Literaturverzeichnis (Belegexemplar in der Hochschulbibliothek).

Der Autor geht von der Erkenntnis aus, daß im praktischen Instrumentalunterricht eine theoretische Fundierung der Konzertliteratur viel zu kurz kommt und daß dem Studenten (und späteren Musiker) durch diesen Mangel die Chance genommen ist, die Literatur tatsächlich zu interpretieren und nicht nur „Noten zu spielen“.

Ursache dieses Bildungsmangels ist letztlich eine konservative Haltung der Musiker und Musiklehrer, wenn der Erwerb eines Basiswissens über musikhistorische Zusammenhänge und analytische Details eines Werkes als „nicht notwendig“ bzw. als ohnehin „automatisch in den Unterricht einfließendes“ (woher denn??) Element betrachtet wird und wenn technische Perfektion über musikalische Oberflächlichkeit hinwegtäuschen soll. Gerade im Zeitalter der Massenmedien und „offenen Konzerte“, in denen das Publikum sich mit Fragen an die Ausführenden wenden kann, ist eine nähere als nur instrumenten-technische Beschäftigung mit der Literatur notwendig, da häufig bemerkbare überlange Denkpausen

sen von Musikern bei Interviews v. a. damit verkürzt werden können.

Am Beispiel von Paul Hindemiths Klarinettensonate aus dem Jahr 1939 demonstriert nun Riedlsperger die Vorgangsweise. Biographisches Material liefert musikgeschichtliche Zusammenhänge, analytische Arbeit gibt Aufschluß über das zu untersuchende Werk selbst und über seinen Bezug zum Gesamtwerk des Komponisten. Im Falle der untersuchten Sonate wird wahrscheinlich wichtig sein, daß Hindemith selbst Klarinette spielte und daher ein persönliches Verhältnis zu diesem Instrument hatte, das sich im musikantischen Elan dieses Werkes spiegelt. In diesem Sinne wird auch ein Modellunterricht entworfen, der die geforderten Ergänzungen einbezieht. Wenn auch sicher nicht erwartet werden kann, daß sich alle Instrumentalschüler fortan so ausführlich mit den Besprechungen der von ihnen gespielten Werke beschäftigen, so wäre doch eine entsprechende Bewußtseinsänderung wünschenswert und könnte zu einem hörbar musikalisch umfassenderen Bildungsniveau beitragen.

**Nr. 15: SEIDL, Helmut.** *Das Rackett. Ein Beitrag zur Musikinstrumentenkunde.* Leipzig: Karl-Marx-Universität, Phil. Diss., [1959]. 76 num. und 24 nicht num. Bl. DIN A 4 [Notenbeisp., 15 Tafeln, Griff Tabellen, Literaturverz.] (Belegexemplar in der Universitätsbibliothek Leipzig)

Das Rackett ist ein bautechnisch und klanglich hochinteressantes Doppelrohrblattinstrument, das eine bescheidene Verbreitung im süddeutschen, österreichischen und französischen Raum hatte. Seine Blütezeit erlebte es an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert und als „Fagott-Rackett“ im frühen 18. Jahrhundert. Neben Lexikon- und Katalogartikel gibt es nur zwei Arbeiten in deutscher Sprache dazu: den Artikel „Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel“ von Georg Kinsky (in: AfMw, 1925, S. 253) und die vorliegende Dissertation von Helmut Seidl, die als jüngere Arbeit nun auch schon ein Vierteljahrhundert zurückliegt. Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß sich in der Zwischenzeit keine weiteren Funde ergeben haben, die das von ihm entworfene Bild dieser Instrumentenfamilie hätten verändern können. Zu nennen wären vielleicht noch Rackette in Biebrich, Brüssel und New York, die jedoch nach den im Wiener Kunsthistorischen Museum verwahrten Elfenbein-Instrumenten aus der Ambraser Sammlung kopiert wurden und daher bestenfalls der Vollständigkeit halber zu ergänzen wären. Seidls Arbeit ist zweiteilig: Im ersten Teil werden die *Quellen* angeführt, Instrumente, schriftliche (Theoretika, Inventare) und ikonographische Zeugnisse. Im zweiten Teil ergibt die *Auswertung* dieses Materials eine deutliche Absetzung der Barock- von Renaissanceinstrumenten.

## Internationaler Meisterkurs

### Blockflöte

27. 7. – 7. 8. 1985

Gerhard Braun  
Clas Pehrsson  
Annette Struck



Information:  
Musikschule Calw  
Postfach 1361  
D 7260 Calw  
Tel. 0 70 51/45 60

MUSIK-  
SCHULE  
CALW

Der ältere Rackett-Typ besteht aus einem Block mit 9 gleichmäßig zylindrischen Bohrungen, wobei die Zentralbohrung den oberen Instrumententeil darstellt, auf dem die Pirouette mit dem Rohr aufgesetzt wird. Je nachdem, ob das Rohr mehr oder weniger aus der Pirouette herausragt, ergibt sich für die Tonerregung ein entweder mit den Lippen direkt kontrollierter Ansatz (Überblasen wird möglich!) oder ein lippengestützter Ansatz mit Windkapsel-ähnlichen Verhältnissen. Der Vorteil gegenüber der herkömmlichen Windkapsel ist, daß ein direkter Kontakt zwischen Bläserzunge und Rohr besteht, so daß eine klare Artikulation möglich ist. Das Barockinstrument hingegen weist 10 zylindrische Bohrungen auf, deren Durchmesser der Reihe nach größer werden und daher insgesamt die Wirkung einer unregelmäßig konischen Bohrung hat. Träger des direkt geblasenen Rohres ist ein S-Bogen, der in die engste periphere Bohrung gesteckt wird. Als Unterteil des Instruments wirkt die mit einem kleinen Schallstück nach oben verlängerte Zentralbohrung. Nicht nur aus der Verwendung eines S-Bogens ergibt sich daher der Name „Fagott-Rackett“. Auch Ähnlichkeiten von Bohrung und Griffweise und das Klangergebnis werden zu diesem Begriff geführt haben und daß Fagott und Rackett der

Barockzeit sehr viel gemeinsam hatten geht nicht zuletzt daraus hervor, daß der Autor seinen Ausführungen noch einen Anhang über die Fagottentwicklung bis etwa 1750 anfügt.

Bemerkenswert ist, daß Seidls Dissertation im Gegensatz zu vielen jüngeren Artikeln das in Wien erhaltene, einzigartige Stimmwerk von Drachenschalmeyen („Tartöld“) nicht zur Gruppe der von ihm untersuchten Rackette zählt. Diese Instrumente gehören zwar auch zur größeren Gruppe der „Kortinstrumente“, der ja auch die Rackette unterzuordnen sind. Im übrigen sind sie baulich und wahrscheinlich auch musikalisch zu sehr von den Racketten abgesetzt, als daß eine Familienbildung möglich wäre. Bemerkungen zum Orgelregister „Racket“ und ein Verzeichnis der ermittelten und vermuteten Hersteller von Racketten der Barockzeit (u. a. Charles Bizey, Johann Christoph Denner, Richard Haka, Thomas Stanesby und Johann Stephan Walch) beschließen diese in Inhalte und Aussage noch lange nicht überholte und lesenswerte – weil die Unterschiede zwischen Renaissance- und Barockinstrumentation so treffend charakterisierende – Dissertation.

**Nr. 16: STEWART, Gary M.** *The Restoration and Cataloging of four Serpents in the Arne B. Larson Collection of Musical Instruments. Vermillion, South Dakota: The University of South Dakota, unpublished Master's Thesis, 1975. 73 Bl. 4°, maschinenschriftlich [35 Bildtafeln, Literaturverzeichnis. In Englisch] (Belegexemplar der Bibliothek im Shrine to Music Museum, Vermillion).*

Infolge des Vorurteils, daß Serpente ohnehin kaum verwendbare Tonwerkzeuge waren und mangels ent-

sprechend systematischer Forschung ist die Geschichte dieses Instruments bisher nur bruchstückhaft erfaßt worden. Die Bemerkungen zur Baugeschichte beschränken sich daher auf die allgemeine Feststellung, daß die Instrumente aus Holzzinnen zusammengesetzt und dann mit Leder überzogen wurden und eben dieser Überzug ist es, der den Einblick in die Konstruktionsmöglichkeiten verwehrt und ihn nur in jenen Einzelfällen gewährt, wenn der Erhaltungszustand der originalen Instrumente in den Sammlungen so schlecht wird, daß Restaurierungsarbeiten vorgenommen werden müssen. Die folgenden Instrumente im Shrine to Music Museum wurden also konserviert: Nr. 1279, ein unsignierter Serpent mit 3 Klappen, um 1820; Nr. 1363, ein englischer Serpent, unsigniert, um 1820; Nr. 1364, ein Serpent mit 2 Klappen von James Harding, Woking, Surrey, um 1805 und Nr. 1365, ein Serpent mit 3 Klappen, unsigniert, um 1800.

Zweck der Dissertation waren neben der genauen Dokumentation der einzelnen Arbeitsgänge die Feststellung der Stimmtonhöhe und der ungefähren Entstehungszeit der Instrumente. Ferner waren Entscheidungshilfen auszuarbeiten für die Suche nach adäquatem Material zur Ausführung der Reparaturen und für die Frage, ob früher ausgeführte – und bereits selbst „historische“ – Reparaturen als solche zu bewahren oder durch erneute Instandsetzungen zu ersetzen sind.

Wenn in dieser Arbeit auch „nur“ Instrumente aus der letzten Blütezeit (um 1800) behandelt wurden, so bleibt doch zu hoffen, daß eventuell notwendige Reparaturen an früheren Instrumenten mit der gleichen Sorgfalt berichtet werden. Vor allem die 35 Bildtafeln sind von hoher Qualität.

---

## ZEITSCHRIFTEN/PERIODICA

---

**Galpin Society Journal.** 38 Eastfield Road, Western Park, Leicester, England. XXXVII. Jahrgang, März 1984

Über eine dreiteilige unsignierte Barockquerflöte vom Hotteterre-Typ in der Biblioteca Comunale in Assisi berichtet Puglisi, über Klarinettengriffstabellen zwischen 1732 und 1816 Rice, und Maunder über Johann Christian Bach und das Bassethorn. Besonders interessant Ricks Artikel über die Frühgeschichte der Schalmey in Indien und Byrnes Artikel über „More on Bressan“.

*Hermann Moeck*

**La Flûte à Bec.** Revue de l'Association Française pour la Flûte à Bec, 15, Rue d'Abbeville, F 75010 Paris. Nr. 4 (IX/82) – 12 (IX/84)

Der Leser vergleiche hierzu TIBIA 82/83 S. 211 und 363. Diese Zeitschrift repräsentiert die noch verhältnismäßig jungen Blockflötenaktivitäten in Frankreich und hat in Hugo Reyne einen sehr engagierten Chefredakteur.

In Nr. 4–6 schreibt Philippe Bolton eine fast umfassende Anleitung, einen Pflock auszutauschen. In Nr. 5 und 6 Angelo Zaniols Aufsatz „A chaque musique sa

flöte à bec“, die eine stärkere Differenzierung der geschichtlichen Blockflötentypen für die Aufführungen alter Musik fordert. Es sei nicht zusammenhangloser, z. B. eine Ricercata von Bassano auf einer Alt-Barock zu spielen als eine Böhm-Flöte für eine Phantasie von Telemann zu benutzen. Der These, daß die mittelalterlichen Blockflöten durch Verengung des Unterendes einen Klangunterschied zur späteren zylindrischen Renaissance-Flöte gehabt hätten, kann ich mich nicht anschließen. Ich halte diese Verengung als allgemein nicht für erwiesen (vgl. auch Buchbesprechung Stradner in diesem Heft). Bei den Renaissance-Flöten unterscheidet er drei Typen. Den ältesten sieht er in Anlehnung an den mittelalterlichen Typ, schmal und unten leicht verengt. Diese Instrumente haben eine leichte Höhe und würden vor allem neben anderen weniger untersuchten repräsentiert durch die, die in der Accademia Filarmonica in Bologna erhalten sind, die aber wohl erst aus der Zeit nach 1600 (!) stammen. Der zweite Typ („Standardtyp“) sei die weitgebohrte Renaissance-Flöte mit dem Umfang einer Oktave und Septime und mittlerem klangvollem Register. Der dritte Typ sei die sogenannte Ganassi-Flöte (2 Oktaven und ein große Sexte), die es nach Ganassis Lehrbuch „Opera intitulata Fontegara“, Venedig 1535, gegeben haben muß, die Fred Morgan nach einem mehr zufällig in der Wiener Sammlung gefundenen Instrument rekonstruiert hat und die eine schalltrichterartige Erweiterung am Unterende hat. Auch die van-Eyck-Stücke (Fluyten Lust-Hof, Amsterdam 1649) fordern ja einen größeren Umfang. Zu diesem Problem schreibt Zaniol nichts über Kynseker-Originale (Museum Nürnberg).

In Nr. 9 Philippe Allain-Dupré, „Offener Brief über die Sauberkeit der Blockflöte 1983“. Hier greift der Autor in eine auch in der Bundesrepublik sehr aktuelle Diskussion ein. Im Vergleich stellt er fragend fest: „Glauben Sie, daß das mittlere dis, um nur davon zu sprechen, auf einer Böhm-Flöte sauber ist oder daß die F-Skala auf dem französischen Fagott dies ist ohne schreckliche Griffkorrekturen...?“ Die Vollkommenheit sei nicht von dieser Welt, meint der Autor hinsichtlich der physikalischen Tonskala. Subjektiv wähle der Musiker eine Skala von Tonhöhen, um eine gegebene Musik zu interpretieren. Hier hilft sich der Geiger in einem unendlichen Freifeld, und der Bläser wählt innerhalb der Grenzen seines Instrumentes (daher seine Komplizenschaft mit dem Hersteller), und Allain führt an: Einzelne Töne bei Blockflöten der Sammlung Brüggen hätten Abweichungen bis zu 40 cents. Gespielt von Brüggen hätten sie ein wundervolles Timbre und klängen auch sauber. Allain spricht hier zudem von einer notwendigen zusammenhängenden Stimmung in sich, sei sie temperiert, mitteltonig, pythagoräisch, vierteltönig oder wie auch immer. Das kommt letztlich m. E. auch auf flöteneigene Leitern und dadurch auch gebe-

**TONSTUBE**  
**INSTRUMENTENBAUSATZE**  
**HISTORISCHE INSTRUMENTE**

Der neue Hauptkatalog 84/85 – mit vielen Neuheiten – ist da.

Er informiert über  
 Pfeifenorgeln, Portative,  
 Cembali, Spinette, Klavichorde,  
 Sackpfeife, Krummhörner, Rankette,  
 Flöten, Harfen, Lauten, Drehleiern,  
 Schlagwerk, usw. in einmaliger Auswahl,  
 zum Selberbauen und spielfertig.

Fordern Sie den großen DIN-A-4-Katalog unter dem Kennwort „TI“ an.

Bitte Schutzgebühr von DM 4.– in Briefmarken beilegen (wird bei Bestellung erstattet).

**TONSTUBE CHRISTL BIEKER**  
 AM MEHRDRUSCH 20 TEL. 06423-1261  
 D-3551-LAHNTAL-ROSSFELDEN

ne Klangfarbeneigenheiten hinaus, die durchaus ihr „beau musical“ hätten, sie müßten sich allerdings innerhalb der Grenzen befinden, die man nicht überschreiten kann, ohne den Hörer zu verstimmen. Die melodische Sauberkeit sei ein recht heißes Thema unserer Tage. Die temperierte Stimmung und der hohe Leitton der Geige hätten Geist und Ohren verwirrt. Und er gibt in einer Tabelle die Unterschiede in Hz bei den verschiedenen Tönen und Stimmungen an. Der erfahrene Blockflötenspieler hätte es hier schwer, käme aber doch gut zurecht wegen des leichteren Ziehbereichs des Instruments; im Anfangsunterricht mit Kindern mache es allerdings große Schwierigkeit.

Allain spielt, wie gesagt, auch auf die Unterschiede zwischen subjektivem Hören und „objektivem“ Ergebnis an, das ja aufgrund der temperierten Stimmung, die ein Kompromiß ist, eben doch nicht so „objektiv“ sein kann. Ich denke, Akustik, Klangphysio- und -psychologie und Instrumentenbau müßten zu diesem Thema zu einem durchsichtigeren Konsens kommen. Für TIBIA 2/85 steht ein Aufsatz aus der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt, Braunschweig, zu diesem Thema an.

In Heft 9 ist auch ein Test über Plastikflöten, der im übrigen z. T. zu ganz anderen Ergebnissen führt als in der Zeitschrift „Test“ (Stiftung Warentest) XII/84.

In Heft 12 findet sich ein Artikel von Adeline Sire „Des enfants et la musique“, der von der Musikpädagog-

gik mit Handicaps bei den „Fontenottes“ (einer Art Rudolf-Steiner-Schule) handelt, auch von den Choroiflößen, die einen mit nur einem Griffloch für eine Quinte oder eine Quarte, die anderen pentatonisch.

*Hermann Moeck*

**The American Recorder.** 48 West 2The Street, New York, N. Y. 10010, USA. Nr. 2–4/84

Fred Morgan, „A Recorder for the Music of J. J. van Eyck“, und Eva Legêne, „The Rosenberg Recorders“. Hier nimmt Morgan zu dem obengenannten Problem der sogenannten van-Eyck-Flöte selbst Stellung, d. h. zu dem bisher fehlenden Glied zwischen der Renaissance-Flöte und dem Hotteterre-Barocktyp. Van Eyck beschreibt ein Instrument von c' und d“. Morgan meint, dieser Umfang sei durch Verengungsbohrungen am Unterende – zufällig oder nicht zufällig – an einigen sonst zylindrischen Renaissance-Flöten bewirkt worden, und solche Instrumente erkennt er in etwa in den von Eva Legêne entdeckten zwei Flöten aus Schloß Rosenberg bei Kopenhagen, hergestellt wohl vor 1673. Christian IV. (1577–1648) soll sie eventuell aus Wal-Elfenbein selbst gemacht haben.

In Heft 3 schreibt Philip Levin über „Voicing and Tuning“ einen Aufsatz, wie er in vielen Veröffentlichungen jetzt zu finden ist. Der Autor rät aber dringlich von Selbstversuchen ab.

In Heft 3 und 4 Auszüge aus David Lasockis umfassender Doktorarbeit über das Recorder Consort am englischen Hof 1540–1673.

**Liuteria.** Organo Ufficiale dell' Associazione Liuteria Italiana, Via Radaelli 4, Cremona. Nr. 8 und 9/83.

Hierin Aufsatz von Angelo Zaniol „Il flauto a becco: orientamenti per la ricostruzione“. Vgl. obenstehende Besprechung in „La Flûte à Bec“.

**The Journal of the International Double Reed Society.** Idaho, Falls, USA. Nr. 12 (1984)

Hier gibt Bruce Haynes eine umfassende Übersicht über die Herstellung von Rohren: „Double reeds 1660–1830: A survey of surviving written evidence“, mit kompletter Literaturübersicht.

**Music Archaeological" Bulletin.** 14, Rue de Madrid, Paris. Nr. 3, September 1984

Es ist in der Nähe von Lille ein wohl aus dem 13. Jahrhundert stammendes Holzblasinstrument gefunden worden, Länge ca. 25 cm. Griffanordnung wie bei der Blockflöte, aber mit einfachem Kleinfingerloch. Geschnitten aus einem Nußbaumast, Löcher viereckig, Innenbohrung zylindrisch. M. E. handelt es sich um die Spielfeife eines Dudelsacks. *Hermann Moeck*

---

## BÜCHER

---

### Meyer schlägt neue Saiten an

*Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bänden, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht in Verbindung mit der Redaktion Musik des Bibliographischen Instituts unter Leitung von Gerhard Kwiatkowski. Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut, 1984. Kart., Kassette mit 3 Bänden DM 44,-. Bei Einzelbezug je Band DM 14,80*

Auf rund 1050 Seiten enthält diese Originalausgabe etwa 8000 Biographien und Sachangaben. Sie ist zum Teil farbig bebildert und mit zahlreichen Notenbeispielen ausgestattet. Thematisch ist alles vertreten – von den Anfängen der Musik bis zur Moderne, von E bis U. Solide und zuverlässig ist das Werk – aber ist es angesichts der auffälligen Häufung vergleichbarer Publikationen in den letzten Jahren auch notwendig? Ein echtes Desiderat eigentlich nur im Meyers-Programm.

*Reinhold Quandt*

### Weiterhin aktuell

*Hans-Martin Linde: Handbuch des Blockflötenspiels. 2. erweiterte Ausgabe. Mainz: Schott 1984. 131 S. br., DM 22,-*

Lindes überarbeitetes Buch ist besonders wertvoll durch das kompendiumartige Kapitel „Die Blockflötenmusik und ihre Wiedergabe“, das – vom Mittelalter bis zur Moderne – den Hauptteil des Buches ausmacht und in dieser Form seinesgleichen sucht, wobei auch gut gewählte markante Zitate aus den jeweiligen Epochen die Darstellung bereichern.

Erweiterung gegenüber der 1. Ausgabe erfuhren besonders die Erläuterungen und Quellenangaben zur Griffweise der Blockflöte – einschließlich des Problems der enharmonischen Töne – und zur Artikulation. Ausführlich sind im Rahmen der Stilfragen die Artikulations-silben behandelt und mit historischen Beispielen



## Instrumente der Barockzeit und Frühklassik

TRAVERSFLÖTEN nach Grenser, Crone, Raingo, Hotteterre, Lot, Quantz, u. a.  
OBOEN nach Dupuis, Denner, Eichentopf, Schlegel, Cosins, u. a.  
KLARINETTEN nach Denner, Schlegel, Tuerlinckx

## Instrumente der Renaissance

KRUMMHÖRNER nach I MILLA, mit auswechselbaren Schalltrichtern,  
TRAVERSFLÖTEN, CORNAMUSEN, MUNDSTÜCKE für Trompeten und Posaunen

STEFAN BECK · NORDHAUSER STRASSE 31 · D 1000 BERLIN 10 · TELEFON 030/3 44 97 80

von Ganassi bis Quantz belegt. Neu ist auch die Einbeziehung der verschiedenen Vibrato-Arten und des Vibratos als Verzierung- und Ausdrucksmittel. Aber nicht nur das historische Instrument ist mit Sorgfalt behandelt worden, sondern auch das des 20. Jahrhunderts. Hier wird besonders deutlich zusammengefaßt, welche Wandlung bzw. Entwicklung das Blockflötenspiel in den letzten 20 Jahren erfahren hat.

Einiges Anzumerkende möge der Autor nicht übeln. Daß Blockflöten auch mit Zellulose imprägniert werden, ist anderweitig nicht bekannt und auch technisch schlecht vorstellbar. – Die Erklärungen zu den Begriffen Common Flute, Czakan, Doppelflöte, Douçaine, Flageolet und Flüte Pastourelle wie auch über die Herkunft der Blockflöten sind nicht eindeutig genug; wäre auch gut, wenn der Autor hier Quellen angegeben hätte. – Bei den Hinweisen auf die Intonation der Instrumente vermißt man die Erwähnung der von unten nach oben möglichst gleichmäßig ansteigenden Blasdruckkurve (so ist auch in der Literaturliste nicht genannt die Schrift von Christoph Mühle, Untersuchung über die Resonanzeigenschaften der Blockflöte, Schriftenreihe Das Musikinstrument, Bd. 16, Frankfurt [Bochinsky] 1979). – Bei den Griffweisen ist die Tatsache nicht erwähnt, daß fast die meisten barocken Originale in praxi *nicht* die originale barocke Griffweise haben, wie sie bei Hotteterre und anderen Griffablenverfassern beschrieben ist (z. B. oberes b' der Altflöte mit kleinem statt mit Ringfinger).

*Ilse Hechler/Hermann Moeck*

## Verdienstvoll bis problematisch

*Walter Kolneder: Schule des Generalbaßspiels, Teil 1: Die Instrumentalmusik, Wilhelmshaven: Heinrichshofens Verlag, 1983, 216 S., DM 36,-*

Auf den ersten Blick macht das Buch einen guten Eindruck: klar aufgebaut und mit einer Vielzahl von Notenbeispielen, zum größten Teil aus Stücken des Generalbaßzeitalters. Etwa das erste Drittel befaßt sich mit

dem Erklären der Grundbegriffe, der Generalbaßzeichen und der für den Basso continuo wichtigen harmonischen Zusammenhänge. Die beiden weiteren Drittel enthalten praktische Anweisungen zum Generalbaßspiel, etwa stilistische Merkmale der verschiedenen Kompositionsformen, den Rhythmus, die Artikulation, Besetzungsfragen usw. Bei näherer Betrachtung des Inhaltsverzeichnisses erscheint mir die Logik in der Folge der Kapitel allerdings nicht immer gewahrt. So z. B., wenn als Kapitel unmittelbar aufeinander folgen: „Der verminderte Septakkord“, „Rhythmische Unabhängigkeit der rechten Hand“ und „Der neapolitanische Sextakkord“. Hier sind Musiktheorie und Generalbaßspraxis vermischt.

Ich habe mir das Buch Kolneders genauer angesehen, nicht in erster Linie nach musikwissenschaftlichen Kriterien, sondern als ausübender Cembalist, dessen tägliches Brot das Generalbaßspielen ist, und muß im folgenden einige kritische Bemerkungen dazu machen. Besonders sind es zwei Punkte, mit deren Ausführung durch den Verfasser ich nicht einverstanden sein kann.

### 1. Die Lage der rechten Hand des Continuospielers in bezug auf die Oberstimmen

Der Verfasser erwähnt auf S. 126 eine, wie er sagt, lange Zeit gültige Regel nach der die rechte Hand des Cembalisten nie über der Melodiestimme liegen dürfe (außer natürlich bei tiefen Melodieinstrumenten wie Gambe, Cello, Fagott), und führt dazu Zitate aus den Generalbaßschulen von Keller und Riemann an. Aus ein paar Aussetzungen des 18. Jahrhunderts, bei denen diese Regel nicht immer eingehalten ist, zieht Kolneder dann aber die Konsequenz, diese Regel völlig über Bord zu werfen, was in seinen Beispielen zu einer unnatürlich hohen Lage im Cembalo führt und – was noch schlimmer ist – zu einer weitestgehenden Unisonoführung mit der Oberstimme. (Beispiele auf S. 122–124, 128, 129) Bei der auf S. 124 zitierten Gavotte von Vivaldi (mit Kolneders Generalbaßaussetzung) z. B., bei der sich die Oberstimme zwischen h' und c''' bewegt, laufen von 36 Tönen der Oberstimme 29 unisono im Continuo mit.



Der Blockflötenlehrgang,  
mit dem Kinder ihre Liebe  
zur Musik entdecken!

## SPIEL MIT SPASS ... dann lernst du was

Sopranflötenschule für Blockflöten mit barocker Griffweise, die auf spielerische Art Musikschülern im Einzel- und Gruppenunterricht das Erlernen der Blockflöte zusammen mit den Grundlagen einer musikalischen und rhythmischen Grundausbildung vermittelt. Reichhaltig illustriert, hervorragend ausgestattet; enthält viele alte und neue Lieder. Ganz neu die „transparente Stufenleiter“ zum mühelosen Ablesen und Spielen aller Dur- und Moll-Tonleitern.



BoE 3769 – Preis: DM 17,-

### Spielen – Rhythmisieren Singen – Theorie in kindlich-verständlicher Art

Erhältlich in jeder guten  
Musikalienhandlung!

## BOSWORTH EDITION

D-5000 Köln 1 – A-1010 Wien 1

Diese sinnlose und unschöne Verdoppelung führt zu einer Verarmung des harmonischen Geschehens. Auch die vom Verfasser geforderten Sprünge mit der rechten Hand „zum Anschluß an die Melodiestimme“ sind von hierher angreifbar. Zu beiden Punkten ein Zitat aus David Kellner, „Treuliche Unterricht im General-Baß“ (Hamburg 1743): „Die Harmonie, so zum Basse gehören, muß ohne Noth nicht viel springen, sondern wenn man aus einem Accord in den anderen gehet, so nimmt man den nechst angelegenen.“ ... „Mit der Rechten greiffet man auf dem Clavire bis etwan e oder f und nicht gerne höher, es wäre denn 1) daß an statt des Baß-Schlüssels eine andere Clavis signata verursachte, daß die lincke Hand sehr hoch hinauf stiege, wodurch die Rechte genöthiget würde auch höher zu greiffen; oder aber 2) wann einer so vollstimmig spielte, daß die Rechte der Lincken auch Raum lassen müste, da man gleichfals höher zu nehmen kein Bedencken trägt.“ (S. 14 f.)

In der Generalbaßschule von Muffat (Georg Muffat, „Regulae Concentrum Partinuræ“, 1699) findet sich in Muffats eigenen zahlreichen Notenbeispielen kein einziger Fall, in dem die rechte Hand über *f* hinausgeht. Mit Sicherheit entspricht es nicht der Praxis des Generalbaßzeitalters, wenn Kolneder auf S. 151 schreibt: „In den Orchestwerken gibt es wie in der Kammermusik für mehrere Instrumente genug Fälle, in denen die beste Lösung für einen Continuo eine Art Klavierauszug nur mit geringen Abweichungen ist.“ Der Generalbaß ist nicht eine Verdoppelung des schon vorhandenen Satzes, sondern eine Stimme mit eigener Funktion.

### 2. Die rhythmische Unabhängigkeit der rechten Hand vom Baß

Auch mit dieser Forderung geht meiner Meinung nach der Verfasser über die Funktion des Generalbasses hinweg, eigene rhythmische Impulse zu vermitteln, die oft unabhängig von denen der Oberstimme sind. So ist es z. B. schlecht, zu einem in gleichmäßigen Achtelnoten laufenden Baß in der rechten Hand willkürlich Synkopen zu schlagen, um eine „elegante Ausführung“ zu erreichen oder ein unbetont auftaktig beginnendes Baßmotiv dadurch in seiner rhythmischen Gestalt zu zerstören, daß man in jede Pause einen Akkord setzt. (So fordert es der Verfasser auf S. 71.) Auf diese Weise erreicht man eine Verfälschung bzw. Verflachung der rhythmischen Struktur des Basses.

Wertvoll ist in Kolneders Buch die umfangreiche Bibliographie, die im Teil A Quellenwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aufführt, im Teil B Literatur zum Generalbaß seit etwa 1850. Auffallend in Teil B allerdings ist die Tatsache, daß ein großer Teil der angegebenen Sekundärliteratur aus dem 19. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammt, das neueste Werk ist von 1975. Man fragt sich auch nach dem Grund, wenn der Verfasser auf S. 194 zu einem gründlichen

Tonsatzstudium rät, „das man am besten nach einem älteren Lehrwerk, etwa von Bussler, Stöhr, Louis-Thille usw. betreibt.“ Oder wenn er auf S. 171 Hermann Kellers Dissertation von 1924 „Die musikalische Artikulation, besonders bei J. S. Bach“ zu gründlichem Studium empfiehlt und nicht die ganz ausgezeichnete, 1982 erschienene Dissertation von Ludger Lohmann „Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts“.

Unsympathisch berührt wurde ich an einigen Stellen im Text, aus denen eine unsachliche Haltung Kollegen gegenüber zu spüren ist S. 176: „Schweizer Blockflötenlehrer, die zu faul waren, in der Studienzeit das Nebenfach Klavier zu besuchen, haben gelegentlich gegen eine solche Satzanlage als ‚zu schwierig‘ protestiert. Sie wollten im Unterricht lieber eine Begleitung mit zwei Fingern zusammenstottern... Auch die Forderung, eine Cembalostimme soll ‚Mutti‘ noch zugänglich sein, wurde erhoben.“ Man fragt sich wirklich, was eine solche Polemik in einem Lehrbuch zu suchen hat!

So verdienstvoll auch die Herausgabe einer modernen Generalbaßschule ist, so muß man doch sagen, daß das Buch von Walter Kolneder nicht ohne kritische Distanz benutzt werden sollte.

Roswitha Trimborn

## Zum Verständnis von Virdungs „Musica getutscht“

Gerhard Stradner: *Spielpraxis und Instrumentarium um 1500, dargestellt an Sebastian Virdungs „Musica getutscht“ (Basel 1511)*. Wien, 1983: *Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, Teil I 472 Seiten, Teil II (Anmerkungen und Anhang) 154 Seiten. Maschenschrift/Offset/Lumbeck, zusammen DM 98,-*

Rudolf Denk: *„Musica getutscht“ – Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik. München und Zürich 1981: Artemis, 256 Seiten, Leinen DM 55,-*

Der 1465 in Amberg/Oberpfalz geborene Wirtsohn Sebastian Virdung hat Musikgeschichte gemacht: Er war der erste, der Genaueres über die Instrumente seiner Zeit, wie man sie spielt und notiert (Tabulaturen) in einem Traktat geschrieben hat, und zwar in anschaulicher deutscher („getutscht“) Sprache, zum Unterschied von den älteren, wenig ins Detail gehenden lateinischen Abhandlungen. – Neben den drei deutschen Ausgaben gibt es noch eine lateinische 1518, eine französische 1529 und eine niederländische 1554 und 1568.

Virdung hätte „ein völlig neues Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik... Der Musiker, der im Spiel der Instrumente unterwiesen wird, braucht nach Virdungs Meinung nun nicht mehr wie früher ein Sänger zu sein“, schreibt Stradner. Ich kann das in dieser Bestimmtheit aus Virdungs Worten nicht herauslesen (wie es auch der Aussage Stradners auf S. 252 widerspricht), der ja ausdrücklich sagt, daß man die Instru-

mente „gar lichtig“ lernen kann, wenn man „das selbige singen kan.“ Aber die anderen, die nicht singen könnten, denen wären die Tabulaturen hilfreich, aber ganz ohne Gesang kämen sie auch nicht aus. Im übrigen weist Martin Agricola (*Musica instrumentalis deutsch*, Wittenberg 1528), der ja zum Teil auf Virdungs Traktat fußt, ausdrücklich auf die Wichtigkeit des Singenkönens noch einmal hin

*Wiltu ein recht Fundament vberkomen,  
So bringt dir der gesang großen fromen.  
Auff den Instrumenten gehts also zu:  
Wer den gsang versteht, der mag mit ru  
Ynn einem halben Quartal (wenn er vleis thut)  
Mehr fassen und lernen ym seinem mut,  
Als einer des gesangs vnerfaren  
Ynn ein halben iar mag ersparen.*

Wir wollen uns hier besonders mit den Blasinstrumenten, d. h. den „gelöcherten Pfeiffen“ befassen, die Virdung auch im Bild wiedergibt (vgl. Abb.) – vgl. auch TIBIA 1983, S. 406.



*Die ander art des zweite geschlechtes ist in den holc roten die nit gelöchert synß die doch ein mensch erblasen mag welche aber von den selb zu reguliere synd vñ wie man dar vff lernen weed mögen dar von will ich hic nit mer sage aber inß andern büch will ich etwas nimm vñ ongehozes dar von sagen vñß schryben*

Diese Abbildungen sind bekannt und vielfach kommentiert. Welche neuen Erkenntnisse hat Stradner?

Die Fußverdickungen an den Blockflöten hält Stradner für „aufgesetzt“, so daß die Unteröffnung zum Einstimmen des tiefsten Tones zunächst enger genommen werden konnte als der Durchmesser der Röhre. Ich

meine dagegen, die Teile sind aus *einem* Stück gedreht, und die Verdickung dient der Haltbarkeit. Stradner geht bei seiner Theorie auf Rainer Webers<sup>2</sup> Versuche mit dem Flötenfund Dordrecht/NL (um 1400; m. E. später) zurück. Die Dordrechter Flöte ist am Ober- und Unterende dünner gedreht, und Rainer Weber geht davon aus, daß man unten einen engeren gedrehten Wulst aufgesetzt hatte aus Gründen der Stimmung. Ich meine aber, daß es sich um breite Messingringe zum Schutz gegen Reißen gehandelt haben wird, wie man es auch an Flöten auf späteren niederländischen Bildern sieht und wie man es heute noch bei den volkstümlichen Flaviols in Katalonien und auf Mallorca macht (s. u.). Jedenfalls, die Webersche Theorie einfach auf die Virdungschens Flöten zu übertragen halte ich für unangemessen. Bei der Dordrechter Flöte reicht auch der Block etwas weit in den Aufschnitt. Stradner deutet dies als Zeichen orientalischer Abstammung, und er setzt den hereinragenden Pflock auch bei den Virdungschens Flöten voraus. Ist das nicht zu spekulativ? Im übrigen, für die orientalische Abstammung des „klassischen“ Blockflötentyps im Mittelalter gibt es keinen Beleg, er entstammt aller Wahrscheinlichkeit nach der süditalienischen Folklore (vgl. meine Schrift „Typen europäischer Kernspaltflöten“, Edition Moeck Nr. 4016, 1969/77, S. 25).

Die abgebildete Schalmel hält Stradner für in g stehend (läßt sich doch ohne Klappe gar nicht greifen), ich meine aber, daß der tiefste Ton c<sup>1</sup> sein wird und daß die Grifflochreihe fälschlich zu tief gezeichnet ist. Daß die Maßstäbe sehr willkürlich sind, räumt ja auch Stradner ein. Der „Bombard“ wird in Altlage g sein. Auch daß die Zwerchpfeiff-Querflöte ein Baß in g (die doch wohl erst später nachgewiesen werden) sein soll, scheint mir gesucht, eben weil sich die gezeichneten Größen hier nicht absolut vergleichen lassen. Im übrigen hat sie doch auch noch ein Stimmloch. Mit der Genauigkeit war es bei Virdung nicht so weit her; über seine Lautentabulatur hatte sich schon sein Zeitgenosse Schlick lustig gemacht, und die Flötentabulatur ist auch nicht so ganz überzeugend. So braucht man sicher auch nicht an die Zeichnungen mit dem Millimetermaß heranzugehen.

Stradner meint, daraus, daß das bei Virdung abgedruckte Liedbeispiel „O haylige . . .“ sich sehr an den oberen Grenztönen bewegt, könne man schließen, daß die Flöten des 15. Jahrhunderts bevorzugt in hoher Lage gespielt worden sind: Klangbild der Gotik im Gegensatz zum satten tiefen Klang des 16. Jahrhunderts. Das betreffende Lied dient aber als Schulbeispiel für drei In-

strumente. Doch nicht nur darum scheint mir diese Behauptung fraglich zu sein.

Was die „Ruszpfeif“ angeht, so heißt das wörtlich Rohrpfefie, und damit kann man sowohl Pfeifen aus einem natürlichen Rohrstück (z. B. Calamus) als auch Pfeifen mit Rohrblatt meinen. Ähnliche Gleichnamigkeit hat ja auch das abgebildete Tierhorn „Krummhorn“ und der abgebildete Satz „Krummhörner“ (was wir heute unter Krummhörnern verstehen). Ich stimme Stradner zu in seiner Annahme, daß die vorliegende Ruszpfeife eventuell dem Französischen Flageolet oder dem katalanischen Flaviol/Fluviol (mit 2 Daumenlöchern) zuzuordnen ist.

Das Platerspiel war zu Virdungs Zeiten noch in Gebrauch, im 16. Jahrhundert verliert es an Bedeutung. Rainer Weber<sup>3</sup> hat die unförmigen Krummhörner „tournebouts“, die in einigen Museen (Stockholm, Brüssel) überliefert sind, als Reste solcher Platerspiele (mit einfachem Rohrblatt) gedeutet, dem auch Stradner zustimmt. Bei den Krummhörnern weist Stradner übrigens mit Recht auf die Grifflochdellen hin, die bei den heutigen Instrumenten vielfach als unhistorisch angesehen werden. Bei den vier abgebildeten Instrumenten möchte ich schon annehmen, daß es sich um Sopran, Alt, Tenor und Baß handelt. Verschieden gestimmte Alt- und Tenorinstrumente?? Hierzu vergleiche der Leser das Kunstblatt in TIBIA 3/80 (nach S. 240) Herlinger, „Die Krönung Marias“ (um 1520), wo deutlich ein Baßkrummhorn zu sehen ist.

Ob die Holzblasinstrumentenbauer um 1500 wirklich solche Schwierigkeiten mit dem Einstimmen des Grundtones gehabt haben nach dem Motto: entweder Stimmlöcher oder Absägen? Ich bin ganz sicher, daß man damals schon aus Erfahrung wußte, wie lang man die Instrumente zu machen hatte, und daß man nur auf kleinere Korrekturen angewiesen war. Im übrigen: Stimmlöcher dienen nicht nur der Abstimmung des Grundtones, sondern dienen auch – im Zusammenhang mit den ansonsten zu langen Unterenden – den Überblastönen.

Damit sei es genug an Einzelheiten. Hierzu und hinsichtlich der Gesamtwürdigung des Werkes mag der Leser „Musica“ 5/84, S. 469 f. (Ludolf Lützen) hinzuziehen. Soviel sei zum Abschluß gesagt: Die Arbeit Gerhard Stradners – heute Leiter der Wiener Musikinstrumentensammlung – ist 1977 in Saarbrücken als Dissertation vorgelegt und mit einem Preis ausgezeichnet worden. Mit Respekt und Überraschung vermerkt man, was der Autor für diese umfassende Untersuchung alles zusammengetragen hat. Das wiegt mehr als manche Spekulation, der man nicht folgen mag.

Denks Abhandlung ist eine germanistische. Sie reicht von den deutschsprachigen Traktaten zur Mensuralnotation und Vokalpraxis über Schlick (Spiegel der Orgelma-

<sup>1</sup> Vgl. *Faksimile bei Bärenreiter*

<sup>2</sup> *Galpin Society Journal XXIX*

<sup>3</sup> *Dansk aarvog for musikforskning VI und Galpin Society Journal XXX*

cher, 1511) und Virdung, Agricola etc. bis zu Praetorius. Denk versucht zu zeigen, wie die Verwendung der deutschen Sprache in der musikalischen Fachliteratur (parallel auch auf anderen Gebieten; vgl. hierzu etwas Dürers „Underweysung der messung . . .“ oder die ersten medizinischen Vorlesungen in deutsch durch Paracelsus etc. etc.) die zunehmende Säkularisierung und Emanzipierung weltlicher Musizierpraktiken aufweist, so daß sich der alte „scholastische“ Gegensatz zwischen „ars“ und „usus“ immer mehr verringert im Sinne auch eines immer größer werdenden Kreises von Dilletanten neben den Berufsmusikern.

Die eigentlichen Schullehrbücher der ars musica blieben aber weitgehend noch länger lateinisch. Das führte gelegentlich zu einem Zwiespalt unter den Kollegen. So wollte man in Nördlingen einem Deutsch unterrichtenden Musiklehrer 1512 die Unterrichtserlaubnis entziehen, der sich aber sehr geschickt rechtfertigte, daß mit der Musik nicht nur Singen, sondern auch Instrumentalspiel gemeint sei. „Dan ich die Music gleich als wol Teusch kan lernen als die Organisten oder Luttenisten, und jecz ganz gmain ist durch die Truckerei“. – Wie heute das Fernsehen, hat damals der Buchdruck viel Veränderung bewirkt.

*Hermann Moeck*

## Harmoniemusik

*Bernhard Friedrich Höfele: Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität, Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät, 1982, 318 S. 8°.*

Die Dissertation von Bernhard Höfele bereichert das Schrifttum zum Thema der „Harmoniemusik“, das bisher ohnehin nur durch wenige Werke auch musikwissenschaftlich erfaßt wurde (zu denken ist dabei v. a. an die Arbeiten von Degele, Farmer, Panoff und Whitwell), in mehrfacher Hinsicht. Schon der Titel weist „Materialien und Studien“ aus, die in der Arbeit dann in drei großen Abschnitten folgendermaßen ausgeführt sind:

Der erste Teil hat Studien zur etwa zwei Jahrhunderte währenden Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland (1650–1850) zum Inhalt und nimmt seinen Ausgang bei den Anfängen der Infanteriemusik der Landsknechte im Dreißigjährigen Krieg. Die weitere Entwicklung der Folgezeit wird durch Darstellung der Musikverhältnisse an den Kurfürstenhöfen in Dresden und Bonn und an den Fürstenhöfen zu Bückeburg (Schaumburg-Lippe) und Harburg (Oettingen-Wallerstein) verdeutlicht und führt weiter zu den fest etablierten Hofka-

## Spielen Sie immer ein und dieselbe Flöte?

Sie sollten einmal erleben, wie sich der Charakter der von Ihnen besonders gern gespielten Stücke ändert, wenn Sie sie auf einem anderen Instrument versuchen; auf einer Flöte nach barockem Vorbild und in tiefer Stimmung oder auf einer Renaissanceflöte, auf einem Nachbau nach Ansciutti oder nach J. Ch. Denner oder nach Steenbergen. Sie sehen, die Möglichkeiten sind groß. Wir helfen Ihnen gerne bei Ihrer Wahl.



**Notenschlüssel**  
Musikalienhandlung Beck  
Metzgergasse 8  
7400 Tübingen  
Telefon (07071) 2 60 81

pellen im 19. Jahrhundert. Diese werden ebenfalls exemplarisch dargestellt an den Beispielen der Herzoglich-Mecklenburgischen Kapelle in Doberan (für dieses zu seiner Zeit hochberühmte Ensemble schrieb Mendelssohn seine „Ouvetüre“ Op. 24) und der Fürstenhöfe in Rudolstadt und Sondershausen. Kein Zweifel wird daran gelassen, wie eng das Phänomen Harmoniemusik mit den Adelshäusern verbunden war und daß der Niedergang des Adels auch das Ende der hauseigenen Harmoniemusik bedeutete. Ausführungen zum Begriff „Harmoniemusik“, zu Besetzung und Intonation ergänzen diesen historischen Abschnitt.

Suche in Göttingen Musikfreunde, die Lust zur Gründung eines **Bläserensembles** mit **Krummhörnern, Cornamusen** etc. haben. Gute Blockflötenkenntnisse und gutes Gehör sind erforderlich. **Instrument muß nicht vorhanden sein.** Erwerb (fertiges Instr. Bausatz) nach Absprache mit allen Interessenten.  
Info: Kl.-D. Neander, Im Beeke 15, 3400 Göttingen 1.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit den Materialien und konfrontiert den Leser mit drei verschiedenen Sammelbereichen dieser Musikgattung: Kompositionen in Sammeldrucken und Journalen, die handschriftliche Sammlung von etwa 550 „Pièces d'Harmonie“ von Guillaume Legrand (1770–1845) in der Bayerischen Staatsbibliothek in München und ein umfangreicher, alphabetisch nach Komponisten geordneter Katalog von Werken für Harmoniemusik, den der Autor v. a. aus den Werken von Eitner, Gerber und Whistling sowie aus der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung kompiliert hat. Je nach Qualität der zugrundeliegenden Informationen konnte der Autor auch Besetzung und Bibliotheksnachweise angeben und legt hiermit ein Verzeichnis vor, das bereits vorhandene Kataloge für diese Besetzungen (Whitwell, Toeche-Mittler) durch Erstnennung verschiedener Werke gut ergänzt.

Der dritte Teil ist eine Kombination aus „Material und Studie“. Bernhard Höfele stellt die Orchesterfassung von Beethovens 7. Symphonie der etwa 1816 entstandenen Bearbeitung für „neunstimmige Harmonie“ (Bläseroktett mit Kontrafagott) gegenüber und versucht, der Bearbeitungstechnik überhaupt und den Gründen für manche Vereinfachung der Beethovenschen Partitur auf die Spur zu kommen. Mittel dieser Gegenüberstellung ist ein detaillierter Takt-für Takt-Vergleich der beiden Fassungen. Dabei bietet gleich der erste Satz allein Anschauungsmaterial für alle möglichen Instrumentationsfragen und -probleme, die bei der Umsetzung der Orchesterpartitur auf Nonett-Besetzung auftreten. Daher konnte der Autor seine gewissenhafte Untersuchung auf diesen Satz beschränken. Schlüsselstellen der Bearbeitung werden dem Leser klar vor Augen geführt, teilweise sogar durch taktweise Gegenüberstellen der Noten-

beispiele auf der rechten Seite und linksseitige geschrieben schlüssige Erklärungen der Stelle. Abgeschlossen wird diese Untersuchung noch mit einer Partitur und dem Revisionsbericht der Bearbeitung dieses ersten Satzes, die den nötigen Einblick in die musikalischen Zusammenhänge und in die instrumentationsbedingte Ausdrucksänderung gibt.

Zusammengefaßt: Eine sehr interessante Arbeit über die Harmoniemusik, in der zum erstenmal auf kompositionstechnische Fragen der Bearbeitung großbesetzter Werke für kleine Bläserbesetzung eingegangen wird – denn v. a. bildeten ja Bearbeitungen einen wesentlichen Bestandteil im Repertoire dieser Musikgattung! Wenn der Musikalienkatalog sicher auch nicht vollständig sein kann (das liegt ja in der Natur von Katalogen überhaupt), so hat Höfele für seine Arbeit doch viele neue Werke entdecken können. Sein Heranziehen bisher im Zusammenhang mit der Harmoniemusik noch nicht verwendeter Literatur erweitert das Bild dieser Musikgattung und macht neugierig auf weitere Forschungsergebnisse, die sich aus noch zu erschließenden Quellen sicher ergeben werden.

Michael Nagy

### Zur traditionellen Musik Japans

*Gutzwiller, Andreas:* Die Shaku-hachi der Kinko-Schule. Studien zur traditionellen Musik Japans, Bd. 5, von Robert Günther. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag, 1983. 265 S., DM 40,-

Bei der Beschäftigung mit Musik fremder Kulturen steht der europäische Hörer immer wieder vor der Schwierigkeit, musikalische Äußerungen ohne ihren historischen und gesellschaftlichen Kontext wahrnehmen zu müssen, einen Kontext, der ihm für die abendländische Musik – wie seine Sprache – gleichsam angeboren ist. Musik als höchst abstrakte symbolische Sprache zu genießen, sie als „absolute“ ästhetisch wahrzunehmen und zu werten ist ein Verhalten, das wir unbewußt auch auf Musik fremder Kulturen übertragen. Nun finden sich in der Musik Asiens häufig Merkmale, die unseren westlichen Vorstellungen von Qualität, von ästhetischer Vervollkommenheit so weit entgegenkommen, daß es um so leichter fällt, sie allein unter solchen Aspekten zu hören. Für ein adäquates Verständnis um so notwendiger ist die Beschäftigung mit dem historischen und gesellschaftlichen Umfeld solcher Musiken, wollen wir sie nicht unter kulturkolonialistischen Vorzeichen einfach vereinnahmen.

Innerhalb der japanischen Musik ist die solistische Musik für die Bambusflöte *shaku-hachi* ein Randgebiet. Allerdings zeigt sich in ihr sowohl ein sehr früher Zustand von Musik überhaupt (ihr Zusammenhang mit der Religion und mit der menschlichen Körperlichkeit) als

eine im westlichen Sinne hochdifferenzierte ästhetische Qualität.

Das Buch von Andreas Gutzwiller (Tibia-Lesern kein Unbekannter mehr, s. *Tibia* 2/81: Das Portrait: Andreas Gutzwiller), der sieben Jahre in Japan lebte und das Instrument bis zur Meisterschaft lernte, ermöglicht uns in beispielhafter Weise den Zugang zu den Hintergründen einer Musikkultur, die durch die Übernahme westlicher Standards gefährdet ist, ihre außerordentliche Qualität an eine weltweite „music for Zen meditation“ zu verlieren. Denn mittlerweile sind Griffanleitungen und Tonbandkassetten zum Selbstunterricht erhältlich, und man kann sich das übrigens nicht billige Instrument per Versandhandel aus Japan oder Amerika schicken lassen. In Japan selbst, wo *shakuhachi* bis vor kurzem noch als etwas höchst Exklusives und Merkwürdiges galt, redet man heute von einem „shakuhachi būmu (boom)“. Die Arbeit von Gutzwiller kommt also gerade recht, und es ist zu hoffen, daß das Buch nicht nur in Musikethnologenkreisen Verbreitung findet, sondern auch unter *shakuhachi*-Fans, um mit manchen Mißverständnissen aufzuräumen.

Die *shakuhachi* wurde bis ins 19. Jahrhundert fast ausschließlich von Mönchen einer zen-buddhistischen Richtung, der sog. *Fukeshū*, gespielt und galt ihnen nicht als Musikinstrument, sondern als *hōki*, als „Werkzeug zur Meditation“. Zwar hat die Kinko-Schule, deren Geschichte, Organisation und Musik Gutzwiller beschreibt, das Repertoire der ehemaligen Fuke-Sekte aus seinem funktionellen Rahmen herausgelöst, dennoch ist sie auch weiterhin den Idealen des Zen verbunden. Man spielt nicht *shakuhachi*, um Musik zu machen, sondern man betreibt damit *shugyō*, geistige Disziplin, zu der, streng genommen, Zuhörer nicht zugelassen sind. Inzwischen gibt es natürlich auch öffentliche Konzerte mit Shakuhachimusik der Kinko-Schule, gewöhnlich allerdings von der Organisation der Schule für ihre Mitglieder veranstaltet. Für die Verbreitung der Musik in der Gesellschaft sind nicht diese Konzerte, sondern das Unterrichtssystem, das – wie der japanische Musikunterricht überhaupt – von einer Abneigung der Lehrer gegen verbale Erklärungen geprägt ist, von größter Bedeutung. Gutzwiller erklärt das Prinzip der Imitation, die „umweglos“, d. h. ohne Zuhilfenahme sprachlicher Erklärungen ausschließlich im Medium der Musik selbst stattfindet, als „Nachgehen des Weges, den ein anderer (nämlich der „sen-sei“, der Lehrer, der vorlebt) schon vorgegangen ist“ (S. 70). „Die Musik wird als etwas begriffen, das, wie jede andere Kunstäußerung, aus dem gesamten Leben nicht herausgelöst werden kann, sondern als dessen Ausdruck praktiziert werden muß“ (S. 68). „Es ist . . . hauptsächlich der Körper, der lernt, und der Schüler muß eine geistige Haltung einnehmen, die dem Körper das Lernen ermöglicht“ (S. 75). Anders als

für den westlichen Musiker, der Lernen eher als Vorbereitung zum Erreichen einer Fähigkeit ansieht, ist für den japanischen Spieler Lernen ein Teil seines Daseins als Musiker. Es wäre für den Schüler unangebracht, seinen Reifeprozess vom Anfänger bis zum Meister durch besonders forcierten Eifer unnatürlich beschleunigen zu wollen. Viele Laien haben ihr Leben lang immer wieder Unterricht. „Der Unterricht ist ein ‚Weg‘ (michi), dessen Ziel in diesem selbst liegt . . . ein nicht endender Prozeß“ (S. 87). Begabung wird als etwas eingeschätzt, das sich mit dem Erlernen der Musik entwickelt.

Ziel der Übungen ist die Erleuchtung, die sich in dem „absoluten Ton“ (*tettei on*) manifestiert. Bei den Musikstücken sind nicht melodische Linien vorrangig, sondern die Qualität jedes einzelnen Tons. Gutzwiller zeigt anhand von Beispielen und Analysen die aus Tonzellen bestehende Organisation einer Komposition, die eng gegenseitige Abhängigkeit von Tonhöhen- und Klangfarbenbewegung, Dynamik und Rhythmus – übrigens ein Denken in Parametern, wie es im Westen erst in der seriellen Musik gefunden wurde.

Westlichen Vollkommenheitsvorstellungen geradezu entgegengesetzt ist das Interpretationsideal der *honkyōku*-Musik: es geht nicht um persönlichen Stil oder Ausdruck, sondern um eine Spielweise, bei der sich die höchste Meisterschaft in einer Art Entpersönlichung der Interpretation zeigt, „ein Stil, bei dem die Person des Spielers hinter der Musik verschwindet“.

Gutzwillers Buch gibt uns so auch Anregungen, unsere Musikkultur, in der Erneuerung sowohl im kompositorischen als auch im interpretatorischen Bereich ein hoher ästhetischer Wert ist, grundsätzlich in Frage zu stellen.

Ingrid Fritsch

## Zweimal Theater

Arnold Werner-Jensen: *dtv junior Opernführer. Mit Figuren und Zeichnungen von Reinhard Heinrich. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983. Pb., 240 S., DM 12,80*

Um es gleich vorweg zu sagen: Das beste an diesem Buch ist der Vorspann, in dem verständlich beschrieben wird, wie die Opernmaschinerie funktioniert: „Was ist eine Oper?“; „Die Mitwirkenden“; „Die Sänger“; „Der Dirigent und das Orchester“; „Regisseur, Bühnenbildner, Kostümbildner“; „Proben“; „Die Werkstätten“; „Theaterleitung, Verwaltung und Hauspersonal“; „Das Opernhaus“. Es folgt eine Art Opernführer, in dem bedeutende Repertoireopern vorgestellt werden (incl. markanter Notenbeispiele). Das Problem dabei ist, daß die Stoffe trotz kindgerechter Darstellung nicht kindgerecht werden – was da an Intrigen abläuft, sei es in

„Lohengrin“, „Carmen“ oder „Madame Butterfly“, eignet sich meiner Meinung nach nur für eine fernseh- und videoverdorbene Jugend.

*Jan Kaestner: Den ganzen Tag Theater. Was zwischen den Stücken passiert. Weinheim/Basel: Beltz, 1984 (Reihe: Informationen für Jugendliche). Pb., 96 S., DM 9,80*

Nicht speziell auf Musiktheater ausgerichtet, bietet dieser Band doch eine Fülle von Informationen, die man als nützliche Ergänzung zum oben besprochenen Band empfehlen kann.

*Reinhold Quandt*

## Notwendig

*Heinz Lemmermann: Kriegserziehung im Kaiserreich. Studien zur politischen Funktion von Schule und Schulmusik 1890–1918. Lilienthal/Bremen: Eres Edition, Bd. 1: Darstellung, Bd. 2: Dokumentation, Pp. 934 S., DM 78,-*

Daß Musik und militärische Aktivitäten schon von jeher untrennbar sind, weiß eigentlich jeder. Daß aber ein „nur scheinbar ‚unpolitisches‘ Fach wie der Schulgesang in Chor und Klassenunterricht und Schulmusik im weiteren Sinne (Schulorchester, Mitwirkung bei Feiern u. a. m.) wesentlich von Intentionen beeinflusst wird, die politischer Natur sind“, kann man bestenfalls erah-

nen, zumal die zahlenmäßig doch recht beachtliche Literatur zum Thema Schulmusik fast ausnahmslos politische Intentionen und Sozialisationsprozesse ausklammert. Lemmermann schließt diese Lücke mit atemberaubender Akribie und legt eine umfangreiche Dokumentation vor, bei deren Lektüre es den Leser mehr als einmal kalt überläuft. Er beweist: „Die sog. ‚vaterländische Erziehung‘ stand ab 1890 ganz im Dienste der Herrschaftssicherung nach innen und stetig zunehmend im Dienste deutscher Großmacht-Ambitionen nach außen.“ Er liefert Belege für seine Hypothese, „daß im Kaiserreich die wichtigste Ursprungssituation für kriegserzieherische Maßnahmen lag; Maßnahmen, die nicht die einzige, aber doch eine wesentliche Voraussetzung für zwei deutsche Kriegskatastrophen im 20. Jahrhundert bildeten.“ Das ist an sich schon schlüssig, wenn man den Schritt vom Kaiser- zum Führerkult in den hier vorgelegten Quellen nachvollzieht.

Lemmermanns Dokumentation bringt neben Texten von Liedern für den Schulgebrauch (Haßgesänge von unüberbietbarer Grausamkeit), Vorworte zu Schulbuch- und anderen Liedersammlungen (z. B. „Zupfgeigenhansel“, Ausgabe 1915), Programme und Reden für Schulfeiern (z. B. Sedanfeiern, Kaisers Geburtstag), Auszüge aus musikwissenschaftlichen Darstellungen und vieles mehr – und alle Texte sprechen für sich.

# 5. Internationales musikalisches Sommer-Festival Obersaxen (Schweiz)

14. bis 28. Juli 1985

**Interpretationskurse — Kammermusik  
Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott**

Teilnahme: Aktiv/Passiv (Hörer)

Dozenten: A. Jaunet (Zürich), B. Glaetzner (Leipzig),  
R. Oswald (Zürich), G. Langenstein (Würzburg),  
E. Buschmann (Würzburg)

Auskunft und Anmeldung:

**Sekretariat Musikalisches Sommer-Festival, Verkehrsbüro:  
Meierhof, CH-7134 Obersaxen/GR, Telefon (00 41) 086/3 13 56**

All dies sachlich-wissenschaftlich und emotionsfrei darzustellen ist Lemmermann gelungen; die pädagogische Intention, „bei Kindern und Jugendlichen psychische und physische Disposition für Kriegsbereitschaft und -fähigkeit zu schaffen“ und die „Opferfreudigkeit, mit der das Leben hinzugeben ist“ zu fördern, wird lückenlos bloßgelegt. „Kriegszeit ist Sangeszeit geworden“, heißt es im Dokument 119 (Einführung in „Unser Liederbuch. Eine Sammlung deutscher und österreichischer Soldaten-, Volks- und Heimatlieder“), und weiter unten heißt es im gleichen Dokument: „Gesang ist eine Gabe aus himmlischen Höhen. Ein gemeinsamer Gesang tut Wunder. Sei es ein Soldatenlied mit derben Versen voll Humor und Waffenlob, sei es ein Heimatgesang voll Lieb und Leid, sei es wehmütiges Reiterlied vom frühen Sterben für Kaiser und Reich oder ein Preisgesang der Mannes-, Stammes- und Kameradentreue, sie entquillen alle dem ehernen Bewußtsein:

Kein sel'ger Tod ist in der Welt,  
Als wer vor'm Feind erschlagen.  
Auf grüner Heid, im freien Feld,  
darf nicht hören groß Wehklagen.“

Man kann dieser Publikation nur eine große Verbreitung wünschen – sie war schon längst überfällig –, und es bleibt zu hoffen, daß die Indoktrination mit Hilfe der Musik sich künftig an friedlichen Zielen orientiert.

Reinhold Quandt

## Neueingänge

- Brüchle, Bernhard/Lienhard, Daniel: Horn-Bibliographie* Bd. 3. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1983
- Büttner, Henry: Capriccio Curioso.* Witzzeichnungen über Musik, Musiker und Musikenthusiasten. Berlin: Verlag Neue Musik, 1983 (Ausl. Bärenreiter)
- Hoffmann, Bruno: Ein Leben für die Glasharfe.* Backnang: Helmut Michael Verlag, 1983
- Reede, Rien de: Concerning the Flute.* Amsterdam Broekmans en van Poppel, 1984
- Ruhnke, Martin: Georg Ph. Telemann. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke,* Bd. 1, Instrumentalwerke. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1984
- Schulze, Hans-Joachim/Wolff, Christoph (Hrsg.): Bach-Jahrbuch.* Kassel: Merseburger, 1983

---

## NOTEN

---

### Übungen für Sopranblockflöte

*Margret Uies-Grützner: Melodiespiel auf der Sopranblockflöte. 15 kleine Stücke in progressiver Folge.* Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven N 3417, DM 8,50

Dem vielfältigen Übungsstoff ist mit diesem Band eine weitere, 15 kurze Stücke für Sopranblockflöte solo umfassende Sammlung zugefügt worden. Bei dem Versuch, musikalisches Material mit technischer Übung zu verbinden, sind einige Stücke recht gut gelungen. Bei einigen Beiträgen fragt man sich, ob die musikalische oder die didaktische Komponente zu kurz gekommen ist.

Die letzten beiden Stücke (Tonstudie und Klangbild) sind im Stil neuerer Musik geschrieben, sie erinnern stark an Werke von Hans-Martin Linde (music for a bird). Undeutlich bleibt das Lernziel. Zwar ist ein (zu) kurzer didaktischer Kommentar vorhanden, er deckt sich aber nicht immer mit der Intention der Stücke selbst; eine „progressive Folge“ kann nicht nachvollzogen werden. Als Alternative zu trockenem Übungsmaterial kann das Heft manchem Spieler eine Hilfe sein, der die Anfänge des Blockflötenspiels überwunden hat.

*Ekkehard Mascher*

### Spielräume

- Armgard Pudelko (Hrsg.): Spiele, Lieder und Tänze. Alte Stücke für ein bis drei Sopranblockflöten.* BA 6652, DM 10,-
- Alfred Koerppen: Rattenfängers schönste Lieder für Sopranblockflöte und Klavier.* BA 6651, DM 12,-
- *Variationen über 2 Volkslieder für Blockflöten (S, A, T).* BA 6655, DM 9,-
- Christa Sokoll: Bienchen summ herum. Eine heitere Reise durch die Musikgeschichte für 1 bis 5 Blockflöten.* BA 6654, DM 9,-
- Bärenreiter Verlag, Kassel u. a.*

Im Prospekt ist Literatur für die verschiedensten Besetzungen in leichter bis mittlerer Schwierigkeit angekündigt, „die neugierig machen soll auf alles, was Musik sein kann“. Ein gutes Anliegen, Räume auszuweiten, Neuland zu entdecken, eingefahrene Wege zu verlassen. Die Initiative ist zu begrüßen, wenn sich auch noch nicht absehen läßt, wie weit es gelingt, nicht in Kunst- oder Volksmusik, klassische oder neue Musik, U- oder E-Musik zu unterteilen; um die einzelnen Hefte als Teil eines Gesamtkonzeptes zu sehen, ist wohl eine größere Übersicht erforderlich, als sie z. Zt. möglich ist.



Von den bisher vorliegenden Spielheften für Blockflöten verläßt eines in keiner Weise den traditionellen Rahmen: die Spiele, Lieder und Tänze in der Bearbeitung von Armgard Pudelko. Das Heft kann als Ergänzung zu jeder Sopran-Blockflötenschule benutzt werden, enthält überwiegend einstimmige Weisen mit dem Schwergewicht auf dem 16.–19. Jahrhundert, vom Fünftonraum ausgehend, progressiv geordnet. Den abwechslungsreichen Stücken gemäße Artikulationen und Atemzäsuren sollen vom Benutzer gefunden bzw. erarbeitet werden.

Ebenfalls als Ergänzung zu Armgard Pudelkos „Spiele mit der Blockflöte“ (BA 6609) ist das Liederbuch von Alfred Koerppen gedacht. Die Titel können gewiß Phantasie-anregend wirken (Eilzug nach Basel; Der große Zauberer; Das grüne Boot mit dem roten Segel; Marsch zur Kirmes u. a.). Die Stücke sind von unterschiedlicher Schwierigkeit und verlangen eine sorgfältige Artikulationstechnik, rhythmische Präzision und gutes Aufeinander-Hören; sie müssen bewußt gestaltet werden, sind aber eine reizvolle Literatur.

Alfred Koerppens Variationen sind anspruchsvolle Stücke; der angegebene Schwierigkeitsgrad (2–3) dürfte etwas untertrieben sein, es sei denn, daß eine andere Einstufung zugrundeliegt als im Lehrplan der Musikschulen und bei den Wettbewerben „Jugend musiziert“ üblich. „An des Haffes anderem Strand“ (Thema im 5/4-Takt) erfährt von Variation zu Variation eine beträchtliche Steigerung in der Schwierigkeit. Alle Stimmen haben einen großen Umfang, die rhythmische Struktur ist sehr anspruchsvoll, das Zusammenspiel erfordert eine makellose Intonation (Ketten von übermäßigen Quartan) und Präzision. Der im Prospekt versprochene „folkloristische Charakter“ ist in dieser Variationsreihe weniger zu finden als in der zweiten Folge „En passant par la Lorraine“. Rhythmische Gewandtheit und sichere Artikulationstechnik sind aber auch hier erforderlich, um die aparten Stücke mit der nötigen

Brillanz wiederzugeben zu können. Eine reizvolle Aufgabe für fortgeschrittene Spieler.

Christa Sokoll hat die böhmische Volksweise „Bienen summ herum“ aus dem 18. Jahrhundert mit dem Text von Hoffmann v. Fallersleben als Ausgangspunkt gewählt, um anhand dieses Themas die diversen Kompositionstechniken im Lauf einiger Jahrhunderte vor Augen zu führen, mit einem Augenzwinkern (Hoffentlich!) wie seinerzeit Gerd Ochs u. a.. Das beginnt bei „Lamento und La Rotta“, frei nach den Spielmannsweisen des 14. Jahrhunderts, und flattert bis zu „Music for a bee“ à la „Hans-Martin Linde“, mit Flatterzunge, glissandi, Summtönen, Akkordklängen etc. Natürlich kommt auch der „Flöten-Lusthof“ ebenso zu seinem Recht wie Präludium und Fuge, Menuett und Charakterstück. Die Arrangements sind nicht schwer, der jeweilige Charakter gut getroffen, und sie sind vielleicht eine Quelle des Vergnügens für ein Ensemble, das einige musikgeschichtliche Kenntnisse aufweist. *Ilse Hechler*

### Giovanni Paolo Simonetti – ein Synonym für einen Komponisten des „revolutionären“ Barockstils

*Giovanni Paolo Simonetti: Sonata a tre, op. 8, und Ciacona für 3 Altblockflöten. BP 393, DM 14,–*

*– Sechs Sonaten, op. 2, für 2 Altblockflöten (Querflöten). Bd. I: Sonaten 1–3, BP 2021; Bd. II: Sonaten 4–6, BP 2022, je DM 28,–*

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, interessantes und brisantes um die Person Giovanni Paolo Simonetti aufzuklären und verschiedene Aspekte einiger Fachleute in Sachen Barockmusik einfließen zu lassen.

Hinter dem Synonym G. P. Simonetti steckt der ehemalige Frans-Brüggen-Schüler, nun Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik Westfalen Lippe in Münster für Blockflöte und Kammermusik, Winfried Michel. Er hat sich Zeit seines musikalischen Daseins intensiv mit Musikwissenschaft und Interpretationsfragen der Musik des 18. Jahrhunderts auseinandergesetzt und schließlich auch den Versuch unternommen, selbst die Komponierfeder in die Hand zu nehmen, um es den alten Meistern gleich zu tun.

Die Kompositionen Simonettis lehnen sich stark an den italienischen Stil an. Besonders deutlich wird dieses bei der Sonata a tre e Ciacona für 3 Altblockflöten: Das Thema der Fuge erklingt zuerst in der Mittelstimme, dann als Beantwortung in der Oberstimme. Interessant erscheint mir, daß Simonetti statt der 4 b-Vorzeichen für f-Moll nur 3 b schreibt, innerhalb des Notentextes die entsprechenden Vorzeichen angibt, so wie es beispielsweise oft bei Mattheson oder Boismortier zu finden ist.

## MUSIKHAUS FINGER-HAASE



Langerbeinstraße 7  
3101 Nienhagen  
Telefon (0 51 44) 22 32

Versand von Blockflöten  
(sorgfältig geprüft),  
Noten und Schallplatten  
(vorw. Blockflötenmusik)  
Orff-Instrumente  
u. a. Instrumente

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

# NEUERSCHEINUNGEN

## Frühjahr 1985

### FLÖTE

Carey Blyton  
**AFTER HOKUSAI OP. 89**  
 für 2 Flöten  
 UE 17655 DM 12,50

### Wiener Querflöten Edition

herausgegeben von Gerhard Braun

Johann Sebastian Bach  
**PARTITA A-MOLL, SONATA C-DUR,**  
 BWV 1013/1033, für Flöte solo (Gerhard Braun)  
 UE 18023 DM 10,-

### Journal pour la Flûte

Eine neue Reihe innerhalb der WIENER QUERFLÖTEN EDITION, herausgegeben von Gerhard Braun

Um 1800 veröffentlichte der Leipziger Flötist und spätere Thomaskantor August Eberhard Müller ein „Journal pour la Flûte“ mit leichten Duetten, Variationen über Opernmelodien und Volksweisen. Dieses Journal – vergleichbar mit den zahlreichen literarischen Journalen jener Zeit – diente dem Diversissement und der „Gemüthsergötzung“ der zahlreichen Flötenliebhaber und bildet hier den Titel einer neuen Editionsreihe mit ähnlicher Zielsetzung. Leichte Originalwerke und flötengerechte Bearbeitungen liefern dem Anfänger und dem fortgeschrittenen Spieler geeignete Literatur vom Barock bis zur Gegenwart.

### Journal Nr. 1

August Eberhard Müller  
**JOURNAL POUR LA FLÛTE, Band 1**

für 2 Flöten (Gerhard Braun)  
 Eine Auswahl aus den in den ersten fünf Heften von Müllers „Journal“ enthaltenen Stücken; leichte Duette und Variationen über bekannte Volkslieder und Opernmelodien in progressiver Anordnung. Journal Nr. 2/Band 2 in Vorbereitung.  
 UE 18085 DM 14,-

### Journal Nr. 3

**DAS BACH-BÜCHLEIN**  
 Eine Auswahl von 14 Werken Johann Sebastian Bachs, für 2 Flöten bearbeitet von Peter Kolman  
 UE 18080 DM 12,50

### Journal Nr. 4

**DAS MOZART-BÜCHLEIN**  
 Eine Auswahl von 9 Werken Mozarts, für 2 Flöten bearbeitet von Peter Kolman  
 UE 18081 DM 12,50  
 Die Stücke sind progressiv geordnet, von sehr leichten Werken bis zu Kompositionen mittleren Schwierigkeitsgrades mit leicht virtuosem Einschlag. Für Schüler, Orchestermusiker, Solisten und Flötisten, die Hausmusik betreiben!

### Journal Nr. 5

Joseph Küffner  
**EIN FEST IN WIEN**  
 für Flöte solo (G. Joppig)  
 15 Bearbeitungen klassischer Tänze, für Flöte solo, leicht gesetzt von Joseph Küffner (1776–1856), herausgegeben von G. Joppig  
 UE 18082 DM 16,-

### Journal Nr. 6

**EIN ABEND IN DER OPER**  
 für Flöte solo (Gunther Joppig)  
 Bekannte Opernmelodien aus dem 19. Jahrhundert, für Flöte solo, leicht gesetzt von Joseph Küffner (1776–1856), herausgegeben von G. Joppig  
 UE 18083 DM 16,-

### OBOE

**Universal Oboen Edition**  
 herausgegeben von Gunther Joppig

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
**DIE SCHÖNSTEN OPERNMELODIEN**  
 Stücke aus „Entführung“, „Figaro“, „Zauberflöte“, „Don Giovanni“, aus den von Gerhard Braun vorgelegten beliebten Bearbeitungen für 2 Flöten ausgewählt und für 2 Oboen eingerichtet von Gunther Joppig  
 UE 17523 DM 28,-

### KLARINETTE

**UNIVERSAL KLARINETTEN-ALBUM**  
 10 beliebte Stücke, für Klarinette und Klavier in leichter Form bearbeitet von Peter Kolman  
 UE 18102 DM 14,-

## Alt-Blockflöte 440 Hz Dolmetsch Buchsbam.

Außergewöhnlich schönes Instrument reich  
mit Elfenbein bestückt.

Preis 1400,— DM.

Dr. Gross · 5000 Köln Subbelratherstraße 89  
Tel.: 51 31 61

Der Comes der Fuge wird in c-moll beantwortet, welches von der Formstruktur wohl das klassische bzw. barocke Beispiel einer imitatorischen Polyphonie mit der Quintbeantwortung ist. Nachdem die Oberstimme das Thema beendet hat, setzt die Unterstimme mit „fetzigen“ Dreiklangsbrechungen ein, das Thema bringt sie erst in Takt 24 g-moll mit Begleitung eines zweistimmigen Kontrapunktes, wobei die Oberstimme das Anfangsmotiv als Engführung begleitet.

In der Fuge gibt's mehrere Motive verschiedenartiger Charaktere, die eine Steigerung großer Spannung mit Kombinationen der vielfältig kompositorischen Ideen erreichen. Das Anfangsthema tritt nicht mehr in seiner Vollständigkeit auf, es erklingen jedoch oft Motive daraus. Besonders deutlich wird diese Motivverarbeitung in der Coda in Takt 87. Hier wetteifern Ober- und Mittelstimme mit den aufstrebenden 4 Anfangstönen der Fuge über den in der Unterstimme erklingenden Orgelpunkt. Das Thema beginnt nun in c-moll und wird von der Unterstimme in Takt 93 in f-moll weitergesponnen, wobei die Mittelstimme den Orgelpunkt übernimmt. Am Ende der Reprise gibt es noch Akkordbrechungen und eine entspannende Auflösung des „dramatischen Orgelpunktteils“.

Schauen Sie mir nun das Vorwort der veröffentlichten Ausgabe „Sonata a tre e Ciacona“ für drei Altblockflöten an, so muß ich als Simonetti-Eingeweihte doch ein wenig lächeln über die Vorrede des Komponisten, weniger über den Inhalt, vielmehr als über den „quanzisch angehauchten“ Schreibstil. Doch wer schon im barocken Kompositionsstil schreibt, dem sei auch gegönnt, seine Gedanken im Stil des 18. Jahrhunderts zu äußern.

Winfried Michel eröffnete am 5. 1. 1982 ein „Simonetti-Manifest, eine Verteidigung gegen mich selbst (und Leute ähnlichen Schlages)“. Hierin schreibt er:

*Warum habe ich den Zeitstil „Simonettis“ gewählt? Ich habe viel Barockmusik gespielt. Ich kann mich in diesem Vokabular ausdrücken. Ich kann meine wechselnden Gefühle und Stimmungen, wie man es von mir als Spieler verlangt, innerhalb dieses Systems ausleben. Mein Vergnügen am „Handwerklichen“, auch bis hin zur Pedanterie, kommt zu seinem Recht.*

*Simonetti — ein Stilplagiat?*

*Wer Angst hat, irgendwem oder irgendwas ähnlich zu sehen, sollte die Finger von jeglicher Produktion lassen. Ich glaube, daß die allgemeinverständlichen und die persönlichen Elemente in meinen Stücken eine gute Mischung haben.*

*Bachs Flötensonate E-Dur: ein Auftragswerk, im „galanten“ Stil geschrieben, wie ihn der Komponist nicht schätzte; seine Kantate „Christ lag in Todesbanden“, in einer „Kirchentonart“ verfertigt, wie sie schon lange außer Gebrauch waren . . .*

*Wer bestimmt denn eigentlich, wann er in welchem Stil was zu machen hat? (Gottlob, das Th. W. Adorno tot ist.)*

*Wer heute im 12-Ton-System komponiert, muß sich bewußt sein, im Stil seines Ururgroßvaters (Schönberg-Generation) zu schreiben. WHY not?*

Bei vielen Barockinterpreten zeitigte Simonetti die verschiedenen Reaktionen, wovon ich einige hier den Lesern nicht vorenthalten will. Frans Brüggem schreibt an die Autorin:

„ . . . Das einzige ist, fruchtbar zu sein und ein Rätsel zu vergrößern . . .“ Gustav Leonhardt, der selber zahlreiche Bearbeitungen (u. a. Bachsche Violinpartiten fürs Cembalo) auf fachkundigste Art machte, äußert sich: „Wir sind heute nicht mehr in der Lage, die Beherrschung des Metiers (des Komponierens) in der Perfektion der Barockkomponisten zu erreichen.“ Auch Hans-Martin Linde spricht in einem Brief an die Autorin gegen heute verfertigte Kompositionen im Stil des 18. Jahrhunderts: „ . . . eine Stilkopie mag eine interessante Aufgabe im Tonsatz-Unterricht sein. Ob eine solche Komposition dann aber veröffentlicht werden sollte (dazu noch in der Aufmachung fast verwechselbar mit Neuauflagen alter Musik), ist eine Frage des Geschmackes. Meine Sache wäre es nicht — es sei denn, man wollte und könnte es sich leisten, das Ganze als Spaß verstanden zu wissen. Sollte das das Ziel sein, so gäbe es zweifellos originellere Lösungen und Wege.“ Bruce Haynes, Den Haag, schreibt (hier ins Deutsche übersetzt): „ . . . Ich liebe Ihre Musik und freue mich darauf, sie weiterhin zu spielen! . . . Ich muß auch sagen, daß ich mit Ihrem ‚Simonetti-Manifest‘ voll und ganz übereinstimme, obwohl ich glaube, daß Sie Leonhardts Argumenten mehr Beachtung schenken sollten. Warum glaubt er nicht, daß man im barocken Stil komponieren kann, wenn er doch wunderbar darin improvisieren kann? Ich glaube nicht, daß dies eine Meinung ist, die er nicht wohl überlegt hätte oder die er abschätzig äußert; vielmehr scheint mir hier eine Art von Bescheidenheit vorzuliegen, gemischt mit einem Gefühl der Unangemessenheit, das Gefühl, eine . . . ästhetische Grenzlinie zu überschreiten. Es ist mir ein Rätsel, wie man es akzeptieren kann, Musik im alten Stil zu spielen, ohne auch darin zu komponieren; warum diese Unterscheidung? Es muß mit einem altmodischen Gefühl des ‚Respekts‘ vor den ‚alten Meistern‘ zu tun haben und damit, daß unsere Ästhetik nicht mit unserer Inspiration Schritt gehalten hat. — Vor nicht allzu langer Zeit mußten Konzerte auf ‚Originalinstrumenten‘ auch noch in den Programmheften erläutert werden. Wie dem auch sei, es ist schon seit Jahren meine

Ansicht, daß der nächste logische Schritt nach dem Spielen früher Musik sein muß, in diesem Stil zu komponieren, und wir können nicht vorgeben, in den Schuhen jener Musiker zu stecken, bevor wir diesen Schritt nicht tun. So kann ich Ihrer Philosophie wie auch Ihrer Musik nur zustimmen.“

Tja, so widersprechen sich die Gemüter der Barockszene. Ich hoffe für meinen Teil, daß dieser Aufsatz die Diskussion noch mehr ins Rollen bringt, und würde mich über eine Reaktion des Lesers sehr freuen.

Hanne Feldhaus

## Reizvoll

*Anonymus um 1700: Partita für 2 Altblockflöten und B.c., hrsg. von Ernst Kubitschek. Reihe Diletto Musicale DM 842, Ludwig Doblinger Verlag Wien, München D. 16.308, DM 12,-*

Das um 1700 entstandene Werk für zwei mit „Flauti“ bezeichneten Melodieinstrumenten mit unbeziffertem Generalbaß beinhaltet eine Sammlung von Tanzsätzen, die nicht mit einer Gigue, sondern mit einem Menuett abgeschlossen ist. Das bisher unveröffentlichte handschriftliche Original befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek. Über die Herkunft des Manuskriptes ist nichts bekannt, eine Beziehung zur Wiener Hofkapelle kann jedoch angenommen werden. Das im Bereich der Gebrauchsmusik anzusiedelnde Werk zeichnet sich durch seine reizvolle musikalische Anlage aus und kann für kammermusikalische Zwecke empfohlen werden. Weniger erfreulich ist die Generalbaßaussetzung: Über weite Strecken ergeben sich parallele Melodieführungen zwischen Cembalo und zweiter Flötenstimme.

Ekkehard Mascher

## Neue Musik für Blockflötenensemble

*Klaus Jungk: Sonatine op. 62a und Scherzo op. 65 für Blockflötenquartett. PJT 1985, Part. DM 8,50; Stimmen kpl. DM 8,-*

*Heinz Martin Lonquich: Verwandlungen für Blockflötenquartett. PJT 1986, DM 25,-*

*Michael Denhoff: Cantus III. Nachtgesang der Frösche für 5 Block- oder Querflöten. PJT 1987, DM 12,-*  
*P. J. Tonger Musikverlag, Rodenkirchen*

Der Reihentitel „Accort“ nimmt Bezug auf das „Stimmwerck“, das Michael Praetorius in seinem „Syntagma musicum“ als ganze Blockflötenfamilie vorstellt. Allerdings ist hier nicht ausschließlich an „solistische“ Ensemble-Musik gedacht, sondern es soll auch die nicht historische chorische Besetzung der einzelnen Stimmen berücksichtigt werden. Die geplante Vielfalt der Reihe soll sich also nicht nur auf das Repertoire beziehen, sondern auch auf alle Möglichkeiten der Besetzung. In zwei Reihen erscheinen a) Originalkompositionen des

20. Jahrhunderts, b) Bearbeitungen von Werken des 18. und 19. Jahrhunderts (darunter auch Einrichtungen Brucknerscher Orgelwerke. Der Herausgeber Klaus Lüchtfeld gibt jeweils Hinweise für die Erarbeitung der Stücke, die allerdings nicht immer ganz eindeutig sind.

Jungks „Sonatine“ und „Scherzo“ für Blockflötenquartett sind traditionell notiert, ohne moderne Anblasstechniken und verhältnismäßig unkompliziert zu erarbeiten, wenn man von der nicht immer gerade günstigsten Flötenlage absieht und imstande ist, einen sehr schnellen 5/4-Takt mit Leichtigkeit und Präzision zu verwirklichen. Die Sonatine ist eine gute Intonationsstudie, besonders in den spannungsreichen Intervallfolgen der weniger lebhaften Teile.

Lonquichs „Verwandlungen“ für Blockflötenquartett bestehen aus 8 Teilen in 6 Gruppen vom Solo bis zum Quartett, denen Gedichte von Heinz-Albert Heindrichs gegenübergestellt sind; unabhängig voneinander entstanden, haben sie doch eine gemeinsame Richtung. Den Instrumentalisten sollen viele Wortspiele enthaltende „Intuitionen“ helfen, die freitonale Stücke zu gestalten. Gelegentlich sind Glissandi und andere neue Techniken eingesetzt. Für Flageolet-Töne sind Griffe angegeben. (Es wimmelt sehr von „Unsagbares in Tönen; mehr Gebärde als Laut ohne Richtung, aber mit Ziel“ usf.)

Denhoffs „Cantus III“ für 5 Blockflöten oder 5 Querflöten. Der „Nachtgesang der Frösche“ verlangt eine kleine Szenerie: die 5 Quer- oder Blockflötisten (4 A 1 T) sollen nacheinander auftreten und in einiger räumlicher Entfernung auf der Bühne teils geordnet, teils „senza misura“ agieren, mit vielen großen Sprüngen, die leider häufig „fis“ enthalten, und wenigen Akkordgriffen, die bezeichnet sind. Gewiß ein amüsantes Stück, wenn es „gekonnt“ wird.

Ilse Hechler

## Sorgfältig ediert

*Georg Philipp Telemann: Sechs Sonaten im Kanon op. 5 nach TWV 40:118 – TWV 40:123, für 2 Altblockflöten, bearb. von Manfred Harras. 2 Hefte, Bärenreiter Verlag, Basel. BA 8071/8072, je DM 10,-*

Die sechs Sonaten für zwei Querflöten oder Violinen wurden von Manfred Harras für Altblockflöten nach altem Vorbild um eine kleine Terz aufwärts transponiert, um sie auch für diejenigen spielbar zu machen, die nicht gewohnt sind, französischen Violinschlüssel zu lesen. Dabei ergeben sich bei einigen Sonaten für die Blockflöte verhältnismäßig schwierige Tonarten (Nr. 2 b-Moll, Nr. 4 f-, b-Moll, Nr. 6 c-Moll) mit vielen Halbtönen in der tiefsten Lage, was in der älteren Ausgabe des Schott-Verlages (OFB 98, 1953) durch Quart-Transposition vermieden worden war. Die Ausgabe, die den Band 8 von „Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke“, herausgegeben im Auftrag der

Gesellschaft für Musikforschung, zur Grundlage hat, ist sorgfältig ediert. Begrüßenswert ist die separate Notierung der beiden Kanonstimmen, wodurch die Übersicht sehr erleichtert wird.

Ilse Hechler

## Transposition für Blockflöte

C. Ph. Emmanuel Bach: *Sonate pour Flûte a bec alto seule. Transcrite de l'original pour Flûte Traversière par Laurent Hay.* Verlag Alphonse Leduc, Paris. Al L. 26.107, keine Preisangabe in DM

Diese dem Original gegenüber um eine kleine Terz erhöhte Fassung wird von Blockflötenspielern, denen das Transponieren Schwierigkeiten bereitet, sicher dankbar angenommen werden.

Die dynamisch-expressive Beweglichkeit der Sonate erfordert jedoch eine Spielweise, die für die Traversflöte spezifisch ist, dagegen an die technischen Grenzen der Blockflöte führt. Der Nutzen dieser Ausgabe liegt damit sehr stark im pädagogischen Bereich: In dieser spielerischen und musikalischen Komposition liegen Probleme, die in der handelsüblichen barocken Blockflötenliteratur nicht zu finden sind.

Von C. Ph. E. Bach ist sonst keine weitere Solosonate für Traversflöte bekannt. Sie wurde – im Gegensatz zu den Flötensonaten mit Generalbaß – zu seinen Lebzeiten unter der Bezeichnung „Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso“ in der Vierteljahresschrift „Musikalisches Mancherley“ 1763 in Berlin gedruckt (vgl. auch Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis*, Nr. 132).

Ekkehard Mascher

## Archivum Musicum

Marin Marais: *Pièces en Trio pour les flûtes, violon et dessus de viole. Facsimile, hrsg. von M. Castellani.* No. 20

André Cheron: *Sonates en duo et en trio pour la flûte traversière et le violon avec la basse. Facsimile, hrsg. von M. Castellani.* Nr. 18

Boismortier / Naudot / Braun: *Sonates en trio pour deux flûtes traversières avec la basse. Facsimile, hrsg. von M. Castellani.* No. 19

Jacques Christophe Naudot: *Six concerts (en sept parties) pour une flûte traversière, trois violons, un altoviole avec deux basses. Facsimile, hrsg. von M. Castellani.* No. 22

Michel Corrette: *Sonates pour la flûte ou violon avec la basse continue, op. 13. Facsimile, hrsg. von M. Castellani.* No. 21

Senaillé / Leclair / Guillemain / Guignon: *Sonates a violon ou flûte traversière avec la basse. Facsimile, hrsg. von M. Castellani.* No. 24

Jean Daniel Braun: *Sonate a flûte traversière et basse suivie de différentes pièces sans basse. Facsimile, hrsg. von M. Castellani.* No. 23

Studio per Edizioni Scelte, Florenz

**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!

Zwei Dutzend Nummern umfaßt inzwischen das Archivum Musicum, in dem Marcello Castellani alle die Werke für Flöte im Facsimile vorlegt, die für die Entwicklung der Querflötenmusik bedeutsam waren und auch als Exempel für den Einfluß italienischer Musik in Frankreich gelten können. Die Zeitgrenze der bisher präsentierten Beispiele lag bei 1740. Sie wird auch jetzt nicht überschritten, doch finden wir bei den im letzten Jahr herausgebrachten Bänden auch das Werk, das wohl ältestes in diesem Zusammenhang bleiben wird: Die Trios von Marais (mit Generalbaß), zuerst 1692 in Paris erschienen. Ein Teil der Suiten ist durch Neuausgaben bereits bekannt. Die Titelvignette zeigt u. a. Querflöten des barocken Typs, woraus wohl geschlossen werden kann, daß sie neben den anderen gezeigten Instrumenten für die Aufführung dieser Suiten infrage kamen. Obwohl also nicht ausdrücklich Querflötenmusik, hat Castellani die Triosuiten ausgewählt, um die Verbindung zum wenig später erschienenen Opus 1 von La Barre zu zeigen und auch in einer aufschlußreichen tabellarischen Gegenüberstellung zu demonstrieren.

Weniger oder gar nicht bekannt dürfte Chéron sein. Nach Riemann 1695 geboren, unterrichtete er auch mal Leclair und war später Kapellmeister an der Oper. Von seinen Kompositionen sind nur zwei Opera für Flöte bekannt und erhalten, von denen das hier gezeigte op. 2 von 1729 aus drei Solosonaten mit Generalbaß und vier Triosonaten besteht. Sie interessieren besonders wegen ihrer genauen Bezeichnungen.

Während der 19. Band Triosonaten dreier Komponisten aus derselben Zeit zusammenfaßt [Boismortier op. 12 (1726), Naudot op. 2 (1726), J. D. Braun op. 3 (1728)], bringt der 22. Band die Konzerte op. 11 von Naudot, alle übrigen enthalten Beispiele für Solosonaten. Auch diese Trios veranlassen Castellani wieder zu einer Synopse, die zwar durchweg die viersätzigige Form, doch deutliche Unterschiede in der Benennung der Sätze bei Braun und den zwei Vorgängern aufzeigt. Noch mehr belegt natürlich der Notentext, wieweit sich der auch virtuosere Braun von Naudot und Boismortier entfernt hat, die der französischen Tradition hier noch sehr viel näher stehen. Naudots Konzerte dagegen sind an Vivaldi orientiert. Sie sind nicht nur interessant als

Stücke, die den Solisten fordern, sondern auch gut. Überdies sind sie reichlich mit Artikulationsbezeichnungen versehen, also gute Studienobjekte; das Largo des zweiten Konzerts ist frei verziert und hat eine Kadenz.

Die Sonaten von Corrette gehören ins dritte Dezenium jenes Jahrhunderts, sind formal reine Kirchensonaten und zum Teil (No. 5 und 6) auch mit Orgel zu spielen gedacht. Der erste Satz der 6. Sonate hat zudem eine obligate Cellostimme! (Man erinnert sich sofort an den Pastoralatz im „Pastor fido“, der nach Kolneder aber aus der Zeit von 1737 stammt bzw. dann gedruckt wurde). Der Sammelband 24 vereinigt Sonaten aus Sammlungen, die vorzugsweise für Violine komponiert sind, aber einzelne Stücke für Flöte enthalten oder als dafür geeignet deklarierte. Meist geben die Titel einen entsprechenden Hinweis. Wir finden hier: Sonate op. 1 No. 8 in A-Dur von Guignon, von Gillemain 5 Sonaten aus dem Premier Livre (in E, h, D, G, e) „col Flauto si piace“, von Jean Marie Leclair aus dem 1., 2. und 4. Buch der Sonaten zwei, fünf und eine, „qui peut se jouer sur la Flûte Allemande“ (in C, e, e, e, C, G, h, G). Sie sind teilweise aus Neuausgaben bekannt. Auch Senallié hat zwei Sonaten beigesteuert. Die Sammlung erfaßt die Zeitspanne von 1710 bis 1737. Sie gibt so einen Überblick auch über die Entwicklung des Violinspiels in Frankreich und zeigt zudem, daß die Flöte sich diesem

Stil anpaßt, auch den damit verbundenen wachsenden technischen Anforderungen.

Überraschungen birgt Band 23 mit anscheinend nachgelassenen Kompositionen von Braun, herausgebracht von dessen Bruder. Neben einer Sonate im italienischen Gusto mit virtuosen Sprüngen begegnen wir einer Suite und vielen Einzelsätzen für Flöte allein, wahlweise auch für Fagott. Der Titel sagt, daß sie zur Übung von Ansatz und Fingern vom selben, wie auch von anderen Autoren komponiert seien. Castellani möchte aus Gründen „typisch braunschener Stilelemente“ alles Braun zuschreiben, obgleich der Titel das, philologisch betrachtet, gerade nicht sagt. Nun, jedenfalls finden sich hier alle 15 Solostücke wieder, die Giesbert im Anhang seiner Flötenschule veröffentlicht hat (nach einer Darmstädter Handschrift). Teilweise sind sie ja auch in den Capricen bei Quantz enthalten, worauf Winfried Michel bereits hinwies und die Möglichkeit erwog, daß der Autor Blockwitz sei. Der Druck von Braun erschien 1740, Jean Daniel muß vor diesem Datum gestorben sein. Eitner, Riemann und Fétis helfen nicht weiter, verwirren offenbar eher verschiedene Fakten, auf die MGG klugerweise nicht Bezug nimmt, um so die Kasseler Brauns von den französischen getrennt zu halten. Es gibt also noch ein Puzzlespiel zusammenzufügen, zu dem einige Teile jetzt vorhanden sind. Auch die Datierung der Capricen könnte davon profitieren.

Zu guter Letzt soll ein Gesamtlob auf das verdiente Unternehmen nicht vergessen werden, das uns viel Unbekanntes und zu Bekanntem die Quellen erschließt. Vielleicht würden Übersetzungen aus den interessanten Einführungen Castellanis aus dem Italienischen einer verdienten weiteren Verbreitung dienlich sein.

Nikolaus Delius

## Linsenhofener Seminare

für barocke Blockflötenmusik

Weiterbildung für Blockflötisten,  
Studenten, Lehrkräfte, auch Laien.

**TERMINE 1985:**

**1. bis 4. April**

**9. bis 12. April**

**25. bis 28. Mai**

**31. Oktober bis 3. November**

## Musikschule Linsenhofen

**Theo Wartmann**

Pfarrgasse 2

7443 Frickenhausen 3

Telefon (0 70 25) 38 51

### Lohnende Repertoire-Ergänzung

*Louis Drouet: Trois Fantaisies très faciles op. 39, troisième Fantaisie pour piano et flûte. Révision: Pierre Yves Artaud, Editions Musicales Transatlantiques, Paris, EMT 1584 ter, keine Preisangabe in DM*

Der Rezensentin liegt der von P. Y. Artaud revidierte Neudruck der 3. Fantaisie op. 39 der „Trois Fantaisies“ für Klavier und Flöte von Louis Drouet vor, die das risikofreudige französische Verlagshaus „Transatlantique“ in Paris (siehe Rezension der Reihe moderner Querflötenmusik, die ebenfalls von Artaud betreut wird in: TIBIA 2, 1984, S. 148) 1981 herausbrachte. Lange Zeit vergriffen, liegt dieser Neuauflage der Erstdruck von „Richault“ und Mr. de Momigny“ in Paris o. J. zugrunde, wie man aus dem als Frontispiz gewählten faksimilierten Titelblatt der Ausgabe schließen kann. Sie trägt mithin zur weiteren Kenntnis des Oeuvres des weitgereisten Flötisten Drouet (1792–1873) bei. Der

Komponist hat ca. 150 Werke hinterlassen, die derzeit nur ausschnitthaft vor allem durch Etüdenwerke präsent sind. Die Fäsur freilich dieses dreieggliederten Werkes verrät mit der quasi extemporierenden Flötenstimme über dem assistierenden, nur an wenigen Stellen solistisch-virtuoson Klavierpart die zu Papier gebrachte Improvisationspraxis über beliebte Melodien, die zum geltenden Usus auf dem Konzertpodium des 19. Jahrhunderts gehörte. Einem den Titel „Fantaisie“ rechtfertigenden modulationsreichen Adagio folgt ein Polacca-Satz, wie er nach 1830/31 in Mode gekommen war, dessen stark akzentrierte Rhythmik den Polacca-Sätzen etwa Friedrich Kuhlaus in dessen „Six Divertissements“ (für Flöte und Klavier) nicht nachsteht. Ein Andantino „Irish Air“ mit Stretta beschließt das Stück. Zum bereits Geläufigen ist diese praktische Ausgabe namentlich für den Unterricht eine lohnende Ergänzung, der jedoch wie vielen praktischen Ausgaben das über die Art der „Révision“ (Quellenlage) Auskunft gebende Vorwort fehlt. Dieser Mangel wiegt heute um so schwerer, als man seit vielen Jahren zu wissenschaftlichen Ausgaben tendiert, sich sogar der Mühe unterziehen, aus faksimilierten Handschriften zu musizieren. Wenige klärende Sätze hätten im vorliegenden Falle genügt, um alle Vorbehalte zu vertreiben.

*Gabriele Busch-Salmen*

## Englische Flötenmusik

*Richard Rodney Bennett: Summer Music für Flöte und Klavier No. 12 0560 09, £ 1, 65*

*Trevor Wye (Hrsg.): An Elgar Flute Album für Flöte und Klavier. No. 12 0553 06, £ 2,-*

*Novello & Co., GB-Borough Green, Sevenoaks, Kent*

Der fruchtbare englische Komponist Richard Rodney Bennett (geb. 1936) ist dem unterrichtenden Flötisten vielleicht schon durch seine hübschen, für den Unterricht sehr gut brauchbaren „Zwiegespräche“ für 2 Flöten (UE) bekannt. In einem gefälligen, gemäßigt modernen Stil (Bennett komponierte die Musik zu vielen Filmen) kommt nun diese Sonatine oder Suite mit dem Titel „Summer Music“. Die Satzbezeichnungen lauten: Allegro tranquillo, Siesta und Games. Der Flötenpart ist leicht bis mittelschwer, der Klavierpart wohl etwas schwerer. Im Vorwort schreibt der Komponist und Herausgeber der Serie: „Die Lücke zwischen dem Erlernen eines Instruments und dem Spielen ‚richtiger‘ Musik ist für viele Spieler eine große Abschreckung. Deshalb taten sich einige andere Komponisten und ich zusammen, um dieses Problem anzupacken. Wir machen eine Reihe von Stücken für verschiedene Instrumente, die von Musikanten mit (noch) begrenzten technischen Fähigkeiten spielbar sind . . .“ Diese Idee finde ich großartig. Schließlich waren sich so berühmte Komponisten wie J. S. Bach, B.

Bartok und P. Hindemith nicht zu gut, spezielle Literatur für Kinder oder erwachsene Musikfreunde zu schreiben. Wenn die Stücke dann so geistreich und ansprechend sind: um so besser! Sicher werden diese duftigen Stücke ihren Weg zu den Musikanten und Hörern finden. Und das nicht nur zur Sommerszeit . . .

Edward Elgar (1857–1934), der englische Spätromantiker, hatte einen ausgeprägten Formsinn und griff gerne auf ältere Musik und englische Folklore zurück, was ihn von seinen Zeitgenossen unterscheidet. Aus seinen Werken suchte der witzige und clevere Flötist Trevor Wye 9 Stücke aus mit den Titeln: Canto popolare, Der zahme Bär, Menuett, Thema aus der 1. Symphonie, Serenade, Motten und Schmetterlinge, Thema mit 2 Variationen, Morgenlied und Abendlied. Seine Einrichtung für Flöte und Klavier ist betont einfach. Das Elgar-Album soll (und wird) Jugendliche erreichen, die gerne etwas romantisch schwärmen – und welche(r) Jugendliche tut das nicht ab und zu gerne? Die Spielbarkeit ist leicht bis mittelschwer. Dynamische Gestaltungsmöglichkeiten wären wünschenswert. Das „Chanson de Nuit“ am Ende des Albums ist ein Musterbeispiel für Elgars schlicht-ausdrucksvolle Melodik über einer üppigen Harmonik. Wen das Problem „Originalbesetzung“ oder „Bearbeitung“ kalt läßt, wer zur Abwechslung oder Ergänzung gerne einmal zu leichter und gut verdaulicher (romantischer) Kost greift, dem sei dieses Album empfohlen.

*Hartmut Strebler*

## Die 23. Ausgabe der Flötensonaten Johann Sebastian Bachs

*J. S. Bach: 6 Sonaten für Flöte und Klavier, hrsg. von William Bennett. Bd. 1: BWV 1030–1032; Bd. 2: BWV 1033–1035. Chester Music, London. JWC 55552 (Ausl. Musikverlag Wilhelm Hansen, Frankfurt a. M.)*

Gemessen an den gewissenlosen Ausgaben, die wir von berühmten Flötisten gewöhnt sind, bedeutet diese Ausgabe sicher einen Schritt nach vorne, wenngleich sich auch weiterhin noch zahlreiche Mängel zeigen. Die Klavierpartitur gibt – wenn auch nicht immer genau – das Original wieder. Zusätze sind durch Zeichen oder Fußnoten als solche kenntlich gemacht. Es gibt sogar ein Vorwort. Was aber für die Partitur gilt, gilt leider nicht für die Flötenstimme. Diese ist ohne Fußnoten und ohne Anmerkungen, als „Bearbeitung“ also, gedruckt, so daß der Flötist dauernd die Partitur zu Rate ziehen muß, um herauszufinden, wie das Original lautet. Was dies letztere betrifft, kann er sich besser eine Bärenreiter- oder Henle-Ausgabe beschaffen.



Das Vorwort von Band II und eine Fußnote aus demselben Band (S. 22) wecken den Eindruck, als ob William Bennett sich auf die alte Ausgabe der Bach-Gesellschaft gestützt habe, obwohl er auch die neue

Bach-Ausgabe nicht unerwähnt läßt. (Undeutlichkeiten und Fehler in Unkenntnis des heutigen Standes der Musikwissenschaft sind übrigens bezeichnend für die Vorworte beider Bände.)

Das sind sicher respektable Quellen, aber ziemlich dürftig als Grundlage für eine neue Ausgabe von sechs Werken, von denen zwei (BWV 1030 und 1032) als Autograph und vier in genügend Abschriften überliefert sind. Der Herausgeber hätte deshalb meiner Überzeugung nach die Gesamtausgabe nur als Vergleichsmaterial verwenden sollen. Das Ergebnis ist, daß er – und dies ist bei allen anderen mir bekannten Ausgaben auch der Fall – von neuem die gleichen Fehler macht und dieselben falschen Schlüsse zieht, wie man sie in den beiden Gesamtausgaben antrifft. Ich erwähne nur:

BWV 1035, I, Takt 7: Vorschlag E<sup>2</sup>, nicht Dis<sup>2</sup>

BWV 1030, I, Takt 58: Rhythmus des ersten Viertels

 und nicht 

II, Takt 6: viermal Gis<sup>2</sup>, dann G<sup>2</sup>

II, Takt 13: fünfmal Gis<sup>2</sup>, dann G<sup>2</sup>.


In BWV 1030, II (Takte 6 und 13) entstand der Fehler durch die unrichtige Interpretation einer Regel, die im Barock und bei manchen Komponisten noch lange danach galt. Diese Regel lautet: eine nicht vorbereitete Akzidenz gilt nur für die Note, vor der sie steht und (möglicherweise) für ihre unmittelbare Wiederholung. Ein Aufhebungszeichen (:) wurde ausschließlich zur Aufhebung von am Schlüssel angegebenen Vorzeichen angewendet. Da ein Kreuz vor dem letzten G<sup>2</sup> in beiden Takten fehlt – während bei allen anderen G's ein Kreuz vorangeht –, sollte daher in moderner Notation hier ein Aufhebungszeichen hinzugefügt werden.


Warum Bennett die aus dem 19. Jahrhundert stammende, anfechtbare Numerierung (Nr. 1–3: Sonaten mit obligatem Klavier; Nr. 4–6: Sonaten mit Basso continuo) beibehalten und warum er die Sonate in g-Moll BWV 1020 nicht hinzugefügt hat, ist rätselhaft. Denn Zweifel an der Authentizität dieser Sonate können für ihn nicht ausschlaggebend gewesen sein. Schließlich hat er sich offensichtlich auch nicht um die Untersuchungen von u. a. Hans-Peter Schmitz und Eppstein gekümmert, die doch deutlich bewiesen haben, daß die Sonaten BWV 1031 und 1033 ebensowenig authentisch sind. In dieser Hinsicht zeigen die Häuser Bärenreiter und Henle größere wissenschaftliche Sorgfalt: Sie brachten die nicht-authentischen Sonaten in einem Sonderband mit dem Hinweis „überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs“ heraus.


Die von Bennett hinzugefügten Vortrags-, Artikulations- und Phrasierungszeichen sind im Wesentlichen diskutabel. Zeichen wie  $\sim$ ,  $\nabla$  und  $>$  verwendet man nicht in modernen Ausgaben alter Musik, nicht einmal in Klammern. Wenn es nötig sein sollte, fügt der Spieler dies mit Bleistift selbst hinzu, aber dann ganz dünn!

Hemiolen sind (übrigens nicht konform dem X<sub>1</sub>) rhythmisch als solche kenntlich gemacht (BWV 1032 III, Takt 50 und 51 z. B.). In andere Fällen geschah dies nicht (BWV 1032 III, Takt 158 und 159 z. B.), auch nicht bei sogenannten ‚versteckten‘ Hemiolen (BWV 1034 IV, Takt 44 und 45 und Takt 47 und 48 z. B.), wo dies doch im Baß möglich gewesen wäre.

Die Artikulationszeichen deuten auf die „long-line playing tradition“ hin (BWV 1030 I, Takt 6, 7 und 8 z. B.), welche für diese Musik schon längst überholt ist. Merkwürdigerweise fehlen andernorts Bindebögen, die unentbehrlich sind (BWV 1030 II, Takt 5, 6, 7 und 13 z. B.). In BWV 1034 IV, Takt 5 und 6 hält Bennett die Originalartikulation für „unworkable“, ein Grund für ihn, sie in der Flötenstimme wegzulassen. Im übrigen ist die Artikulation mehr ‚klassisch‘ als ‚barock‘, z. B. dort, wo er von einer Achtel- oder Sechzehntelreihe jeweils die ersten zwei Noten bindet. Manchmal geben die hinzugefügten Artikulationszeichen Anlaß zu merkwürdigen Phrasierungen, wie z. B. in BWV 1030 I, Takt 63 (man vergleiche dies mit Takt 1 der Klavierstimme). Dabei haben wir jene Fälle, wo  $\frown$  statt  $\smile$  notiert ist oder umgekehrt, wo Originalbögen in der Partitur fehlen oder die Partitur Bögen enthält, die nicht in der Flötenstimme vorhanden sind, sowie andere Ungenauigkeiten noch gar nicht berücksichtigt.

Die Spielanweisungen für die Vorschläge sind in den meisten Fällen zweifelhaft, manchmal aber eindeutig falsch (BWV 1030 II, Takt 2, das erste Achtel: 

das vierte Achtel , beide Male anstelle von

 eine rhythmische Figur, wobei der Vorschlag

immer kurz ist. Dies gilt auch für BWV 1035 I, Takt 5, wobei außerdem die ‚Lösung‘ nur in der Flötenstimme und nicht in der Partitur angegeben ist.

Die Ergänzung des ersten Satzes von BWV 1032 ist, was die Zahl der hinzugefügten Takte betrifft, wahrscheinlich richtig. Auch die „forcierten“ Stellen, welche die Ergänzungen im allgemeinen verunstalten, sind hier nicht vorhanden.

Die Ausarbeitung des Basso continuo ist, abgesehen von einigen unmotivierten ‚Ausbrüchen‘, schlicht gehalten. Es ist aber bedauerlich, daß die Melodiestimme oft im Unisono mit der rechten Hand der Klavierstimme verläuft, was einen wenig vorteilhaften Effekt zur Folge hat. Auch könnte das Fehlen einer separaten Cellostimme in bestimmten Kreisen als Mangel empfunden werden. Zusammenfassend dürfen wir feststellen, daß diese neue Ausgabe für ernsthafte Interpreten der Barockmusik unbrauchbar ist, aber in einer Hinsicht doch vielversprechend genannt werden kann: Bennett ist der erste berühmte Flötist, der begreift, daß man seine Kollegen nicht mehr länger mit Ausgaben abspesen kann, in denen die Absichten des Herausgebers nicht mehr von



denen die Komponisten zu unterscheiden sind. Schade, daß er mit den Bachsonaten begonnen hat. *Frans Vester*  
(Aus dem Holländischen übersetzt von Mirjam Nastasi)

## Neues aus der Wiener Querflöten-Edition

*Ludwig van Beethoven: Serenade op. 8 für Flöte und Klavier, arrangiert von Theobald Boehm, hrsg. von Albrecht Imbscheid. UE 17290, DM 18,-*





*Michel Blavet: Sonate e-Moll op. 3, Nr. 3 für Flöte und b.c., hrsg. von Carla Bauer. UE 17287, DM 16,-*

*Gerhard Braun: Magnificat für Flöte solo oder Altflöte in G. UE 17289, DM 9,-*

*Universal Edition, Wien u. a.*

Beethovens Serenade op. 8 (original für Violine, Bratsche und Violoncello) wurde von Theobald Boehm für Flöte und Klavier bearbeitet. Da Boehm selbst Komponist war, gab er sich mit einer bloßen „Einrichtung“ nicht zufrieden. Über seine „formalen Eingriffe“ gibt das Vorwort der Neuausgabe Auskunft. Die 5 Sätze Marcia, Adagio, Menuetto mit Trio, Polonaise (Allegretto alla Polacca) und Thema mit 3 Variationen sind knapp (14 Partiturseiten), musikalisch, originell. Besonders der Schluß der Polonaise: er zitiert den Beginn, aber zweimal durch G. P. unterbrochen, sozusagen stockend, und klebt dann einen kurzen, frechen Fortschluß dran. Der Vergleich dieser Serenade mit der bekannten Serenade op. 25 (original für Flöte, Violine und Bratsche oder für Flöte und Klavier) liegt nahe. Opus 25 ist epischer, großformatiger, länger. Zudem wurde op. 8 von Böhm noch um ein Adagio/Scherzo gekürzt. Beethoven hatte um der Symmetrie willen am Ende eine Wiederholung des Eingangssatzes Marcia vorgesehen, die Böhm auch wegließ. Doch von diesen Kürzungen abgesehen, bleibt Boehm dicht am originalen Notentext. Weitgehend gibt die Boehmsche Flötenstimme die Beethovensche Violinstimme wieder, während Bratsche und Violoncello vom Klavier übernommen werden. Die Spielbarkeit ist in beiden Instrumenten mittelschwer, wenn es sich der Klavierspieler in der Polonaise erlaubt, einige Baßfiguren zu „verkürzen“.

Alle 3 Sätze dieser kleinen, galanten Sonate (13 Partiturseiten) beginnen mit der Tonfolge: h, a, g, fis, e! Beabsichtigte „Monothematik“? Wohl kaum! Doch ein hübscher Einfall! Im 1. Satz fiel auf, daß sich Herausgeberin und Generalbaßaussetzer offenbar nicht ganz einigen konnten. Ein ungenau angegebener Rhythmus-

 wird von C. Bauer so zur Ausführung empfohlen , während die Generalbaß-Beantwortung anapästisch oder lombardisch  erfolgt. Zwar enthält der Erstdruck in Takt 37 einmal (aber nur dies eine Mal!) , ausgeschrieben, während die „unge-

naue“ Fassung noch 11mal auftritt. VIELLEICHT IST T. 37 im Erstdruck falsch rhythmisiert. Mir scheint die Schleiferfigur auch schwungvoller, virtuoser, „richtiger“ in der lombardischen Fassung. Eine gutgemeinte, informations-(und absatz-)fördernde Fußnote mit dem Hinweis auf Literatur zur stilgerechten Interpretation (Hotteterre, Quantz, Carla Bauer, Betty Bang Mather) scheint mir in diesem Fall etwas ins Leere zu laufen: Blavets Stil in dieser Sonate ist nicht (mehr) so typisch französisch, daß ein besonderes Studium der „agréments“ erforderlich wäre. Die Herausgeberin weist im Vorwort selbst darauf hin, daß sich Blavet in der Entstehungszeit von op. 3 „der Tradition italienischer Instrumentalmusik sowie dem damals in Frankreich nach und nach sich durchsetzenden ‚Style galant‘“ zuwendet. Und die barocken Verzierungen dieses Stils brauchen doch wohl (hoffentlich) nicht mehr so viel Zusatzstudium. Oder?

Der emsige Flötist, Komponist, Herausgeber, Hochschul-Professor, Juror (und, und, und) legt hier ein 4½ Minuten kurzes, meditatives Flötensolo vor, das schon wegen seiner Übersichtlichkeit (teils „Abstandsnotation“, teils herkömmlich notiert) und durch seine verhältnismäßig leichte Spielbarkeit einige Verbreitung erreichen könnte. Da er es dem Andenken seiner Mutter gewidmet hat, liegt ein Vergleich zu „Requiem“ und „MEI“ von Fukushima nahe. Nur schöpft eben dieser aus der japanischen Musiktradition und Braun aus der abendländischen – wenn auch beide „nicht nur“. Glissandi und Viertelton-Alterationen kommen nicht vor. Dafür reichlich Flatterzunge und einige gut liegende (und klingende) flageoletts. Die Magnificat-Zitate (gregorianisch, versteht sich) sind deutlich hervorgehoben, z. T. über das Mundloch zu flüstern, zweimal ist während des Blasens ein Ton zu summen, beim zweiten Mal dabei mit crescendo „in Rauschen übergehen“. In den letzten Takten wechseln hohe „enfatico“-Synkopen mit tiefen piano-Zitaten. Man könnte die Symbolik „Widerstand und Ergebung“ dahinter vermuten. Nach den vielen bohrenden Tonwiederholungen und klagender Tritonus-Intervallen versöhnt ein ppp-Schluß auf cis' nach einer weichen fallenden reinen Quarte.

*Hartmut Strebler*

## Der Tradition treu

*Gordon Jacob: Concerto No. 2 für Flöte und Streichorchester; Reduktion für Flöte und Klavier, Boosey & Hawkes, Bonn u. a., B & H 20618, DM 23,-*

1983 legte der 1895 geborene englische Komponist Gordon Jacob sein dem Flötisten Trevor Wye gewidmetes und von ihm am 9. November 1982 uraufgeführtes Concerto No. 2 für Flöte und Streichorchester im Druck vor, dem 1951 das erste Konzert vorausgegangen war.

Auch dieses, dem Rezensenten lediglich in reduzierten Fassung für Flöte und Klavier (ohne Instrumentationsanmerkungen) vorliegende Werk scheint die Position des Komponisten zu bestätigen, der als Schüler von Charles Stanford und Ralph Vaughan Williams in der Tradition verhaftete, dem Experiment sich entsagende Musik schreiben will: „I dislike an academic outlook, but my style is deeply rooted in the traditions in which I was trained and which, by inclination, I followed“. Das Werk ist viersätzig (Allegro, Minuetto, Adagio, Finale: Presto) und folgt mit der Wiedereinführung des Menuetts als zweiten Satz dem vorklassischen viersätzigem Symphonieaufbau mit langsamen Menuettsätzen. Die ebenfalls sehr traditionelle Behandlung des Flötenparts im motorischen Eingangs- und Schlußsatz (samt auskomponierter schlichter Kadenz), in welchen mit tonaler Bindung sowie G-Dur Schlußakkord die einstigen Gewißheiten und unbekümmerte Musizierfreude fern jeder Problematisierung aufgegriffen werden, zeigt die durchaus am Markt orientierte Intention des Stückes. Nüchtern betrachtet, verheißen Werke wie dieses ungleich höhere Einspielziffern als hochvirtuose avantgardistische Musik etwa von der Faktur des vor zwei Jahren uraufgeführten Flötenkonzertes von Rainer Bischof. Ob sich der von Jacob gewählte Weg des allzu Konvenablen, des bisweilen spröde und bar jedes Raffinements wirkenden Satzes auch auf den Kontinent durchsetzen wird, bleibt allerdings abzuwarten. *Gabriele Busch-Salmen*

### Klassik für Flöte . . .

*W. A. Mozart: 5 Stücke für 3 Querflöten, hrsg. von F. Nagel. M. 41.220, DM 12,-*

*Paul Wranitzky: 3 Duos Concertants, für 2 Flöten, hrsg. von Wolfgang Suppan. M 42.189, DM 22,50*

*Möseler Verlag, Wolfenbüttel*

*W. A. Mozart: Andanten für eine Walze in eine kleine Orgel, KV 616, für 2 Flöten und 2 Klarinetten, hrsg. von Franz Beyer. GMS 248, DM 10,-*

*Dass. für 2 Flöten, Violine und Viola, GMS 249, DM 10,-*

*Joseph Haydn: Divertimento A-Dur für Flöte (Violine), Viola und Violoncello. GMS, DM 10,-*

*Edition Kunzelmann, Adliswil-Lottstetten*

Über die Bearbeitung einzelner Sätze aus den Divertimenti K. 439 b für 3 Flöten (ursprünglich für Bassethörner) habe ich schon einmal berichtet (Tib. 3/80). Vester hatte sie bei UE neu herausgebracht. Bei der Gelegenheit konnte ich bereits darauf verweisen, daß der erste Teil von No. V sich in F-Dur als siebente der *XII petites pièces* für Klavier befindet (Köchel Anh. B Sammeldrucke).

NOTEN  
von

## Claudio Santoro

für sämtliche Blasinstrumente.  
Solostücke und alle  
Kammermusikbesetzungen.

Verzeichnis der über 100 Werke bei  
**Edition Savart**  
Postfach 1234  
6905 Schriesheim

Der Vesterschen Ausgabe steht diese von Nagel gegenüber. Beide stützen sich auf den gleichen Wiener Druck von ca. 1806/7, doch ist diese neue Edition nicht unnötig, schon weil Möseler den Spielern nicht zumutet, sich eines Vergrößerungsglases zu bedienen, ohne das die Ausgabe der UE nicht praktikabel ist. Zudem können wir jetzt die Vestersche Bearbeitung (aufgrund 439 b und eigener Überlegungen) mit der des Anonymus vergleichen – nicht unbedingt zu Vesters Nachteil, aber in einigen Punkten für mich doch nachträglich korrekturbedürftig (z. B. Rhythmik in III, 28 Fl. I 1. Viertel oder in II, 14 Fl. II). Ins Auge fallen generell die starken Unterschiede in der Artikulation, worunter auch eine Reihe von Überbindungen fällt, was die Diktion sehr beeinflusst.

Das bekannte Andante in F-Dur aus Mozarts letztem Lebensjahr ist vor 1800 bereits vielfach als Rondo für Klavier publiziert worden. Das schöne Stück Musik, von dem es sicher nicht übertrieben ist zu behaupten, die unmittelbare Nähe der kurz danach entstandenen Zaubrerflöte sei spürbar, hat auch zu anderen Einrichtungen angeregt, so mit Violine, Bläserquartett usw. Hier folgen zwei weitere als Versuch, dem Satz weitere Verwendungsmöglichkeiten zu erschließen und dabei auch klanglich befriedigende Aufführungsmöglichkeiten anzubieten. Sie unterscheiden sich in der Anlage der Instrumentation von den bisherigen durch die Paarigkeit der verwendeten Instrumente. Der Bearbeiter gibt der reinen Bläserbesetzung den Vorzug. Von der mechanischen Orgel her gesehen, ist das sicher richtig.

Haydns Divertimento gehört zu den Barytontrios (Hob. XI, 21), hier in einer Bearbeitung vorgelegt, wie sie 1770 erschien. Das Reizvolle ist die Besetzung der hübschen drei Miniatursätze (ähnlich den unter op. 100 bekannten Trios), in der der Flöte von den tieferen Streichern klanglich eine weichere Grundlage gegeben wird als in jenen Trios.

Mit der Ausgabe der Duos von Wranitzky will Wolfgang Suppan eine Lanze brechen für solche Komponi-

sten, die allzu oft als Kleinmeister abgestempelt, doch auch Gutes, manchmal sogar Bedeutendes geleistet haben. Wranitzky, wie Mozart 1756 geboren, hat für Flöte einiges geschrieben. Diese Duette sind einfallsreich, beweglich, am technischen Standard seiner Zeit gemessen keine Anfängerstücke, wenn auch sicher für Liebhaber gedacht. Der Kollege Hechtel, so liest man im Vorwort, habe Vorschläge für *Phrasierungsmöglichkeiten* ausgearbeitet. Nun habe ich kein einziges Atemzeichen gefunden – oder ist es gar (immer noch) mißverständlich gebrauchte Terminologie? Auch dann sollte man doch wissen, was des Hechtels ist. – Der Verlag hat die Ausgabe dankenswerter Weise inzwischen mit einem zusätzlichen Wendebblatt versehen.

### ... und die Zeit danach

*Johann Nepomuk Hummel: Grand Rondeau für Flöte und Klavier op. 126, hrsg. von K. Fittler. B. Schott's Söhne, Mainz. FTR 124, DM 15,50*

*Louis Spohr: Sonate Es-Dur op. 113 für Harfe und Violine (Flöte), hrsg. von Wiltrud Bruns. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M. ZM 2196, DM 22,-*

*Louis Drouet: Trois Fantaisies Très Faciles für Klavier und Flöte, hrsg. von Yves Artaud. 1er et 2de Fantaisie. Editions Musicales Transatlantiques, Paris, EMT 1584, keine Preisangabe in DM*

*François Joseph Nadermann/J. L. Tulou: Nocturne für Flöte und Harfe, hrsg. von A. Marion. G. 3345 B., keine Preisangabe in DM*

*Jules-Auguste Demersseman: Le Tremolo für Flöte und Klavier, hrsg. von Pierre Paubon. G. 2265 B., keine Preisangabe in DM*

*Verlag G. Billaudot, Paris*

*A Faure Flute Album für 1 (2) Flöte(n) und Klavier, hrsg. von Trevor Wye. Nr. 12054200, keine Preisangabe in DM*

*A Schumann Flute Album für Flöte und Klavier, hrsg. von Trevor Wye. Nr. 12056205, keine Preisangabe in DM*

*Novello & Co., GB-Borough Green, Sevenoaks, Kent*

*Robert Schumann: Kinderszenen für Flöte und Klavier, hrsg. von H. W. Slembeck. Bärenreiter, Kassel u. a. BA 8102, DM 9,-*

Nach Billaudot und UE kam auch Schott mit dem Grand Rondeau. Beim Blick auf die erste Seite der Partitur bin ich irritiert. Fittler und Guthmann gehen auf Haslinger zurück, aber welcher Rhythmus gilt nun im ersten Takt? Nicht nur im Klavierpart zeigt sich die von Musikalität und Virtuosität gleich geprägte, unverkennbare Handschrift des Komponisten. Man sieht und hört, was in der Zeit up to date war.

Spohr war zu seiner Zeit schon ein gefeierter Mann und ist es geblieben. Schon früh ist versucht worden, von seiner großen Kammermusik für Geige auch etwas

für die Flöte zugänglich zu machen. Der Violinpart der Es-Dur-Sonate wurde 1841 für die Flöte präpariert, also zu Lebzeiten des Komponisten. Es lohnt sich, das Stück zu spielen, aber mit Harfe. Befremdlich wirkt die Kritik an der Bezeichnung der Melodiestimme, da doch die Erstausgabe kaum ohne den Komponisten stattgefunden haben kann. Es wäre meiner Ansicht nach besser gewesen, das so zu belassen, anstatt es als „überreichlich“ abzutun. Im Endeffekt ist auch kaum etwas eingespart worden, Bögen sind oft nur geteilt, auch neue sind hinzugefügt worden.

Wie Spohr mit seiner Frau, war auch Nadermann unterwegs – als reisender Harfenvirtuose. Ob mit J., wie er hier nur heißt, François-Joseph gemeint ist, ist aus der unkommentierten Ausgabe nicht ersichtlich, doch wahrscheinlich. Die Coproduktion mit Tolou hat den Flötisten jedenfalls in dem dreisätzigen Nocturne ein brauchbares Stück für diese seltene Besetzung beschert. Trotz der eher pathetischen Haltung seiner Einleitung gehört es dem Genre leichter Unterhaltung an.

Dem Air varié hat das ganze 19. Jahrhundert seinen Tribut gezollt. Kein Komponist, der das nicht mehr oder minder ausgiebig mit unterschiedlichstem Geschick und Geschmack gepflegt hätte – es war gefragt. Auch die Fantasien von Drouet sind in Wirklichkeit solche Stücke, wobei die zweite gleich mehrere englische Lieder verarbeitet. Für die Machtart paßt das Attribut „sehr leicht“ vorzüglich, und auch vom Technischen her gesehen halten sich die Ansprüche des „Première Flöte du Roi de France“, wie es auf dem Originaltitel bei Breitkopf (1821) heißt, sehr in Grenzen. Von bescheidenster, ja dilettantischer Machtart ist leider die Herstellung. Weniger bescheiden ist Demersseman, Le Tremolo ist ein *grand air varié*, hat aber musikalisch wie technisch noch nicht den Schwung seiner späteren großen Concerts.

Nicht nur in jenen Zeiten war das Arrangieren schon an der Tagesordnung. Daraus erwachsen dann auch die „Meister für die Jugend“, „Kleine Stücke großer Meister“ und ähnliches, keineswegs gleich Anrühiges. Das Album gehört in diese Kategorie. Trevor Wye hat je eines Fauré und Schumann gewidmet. Canticque de J. Racine, op. 11, Sicilienne, op. 78, und Tarantelle, op. 10.2, sind für zwei Flöten mit Klavier arrangiert. Bei Schumann durfte die Träumerei natürlich nicht fehlen. Zu fragen bleibt aber, ob die Oboen-Romanzen die Transposition „into a more grateful key“ wirklich nötig hatten. Genau umgekehrt stellt sich die Frage hinsichtlich praktikabler Tonarten für die Kinderszenen, deren Bearbeitung alle Originaltonarten beibehält. Hier drängt sich weiter die Frage auf, ob sich die Sammlung so komplett überhaupt für den erklärten Zweck („für junge Instrumentalisten“) eignet. Spieltechnisch, besonders im Blick auf Ansatz, Ansprache, Tonqualität usw. wird da einiges gefordert, was mir an dieser Zielgruppe gerade

# Blockflöten & Flötenliteratur

## ► Ein traditioneller Schwerpunkt unseres Verlagsprogrammes

### Das Flötenbuch

#### Friedrichs des Großen

100 tägliche Übungen, komponiert von Friedrich dem Großen und J. J. Quantz (E. Schwarz-Reiflingen) für Flöte solo  
EB 5606 DM 14,-

### Flötenetüden

(Immanuel Lucchesi) für Flöte solo  
Heft I EB 8354 DM 24,-  
Heft II EB 8355 DM 24,-

### Aurèle Nicolet

Studien zum Spielen Neuer Musik für Flöte. Mit Beiträgen von E. Denissow, P. H. Dittrich, F. Donatoni, H. Erbse, H. Holliger, K. Huber, A. Vieru u. a.  
BG 843 DM 28,-

### Anton Stamitz

#### Flötenkonzert D-dur

(W. Lebermann/U. Haverkamp) für Flöte und Klavier EB 6545 DM 20,-

### Carl Stamitz

#### Flötenkonzert Nr. 3 D-dur

(W. Lebermann/U. Haverkamp) für Flöte und Klavier EB 6752 DM 22,-

### Johann Stamitz

#### Flötenkonzert G-dur

(W. Lebermann/U. Haverkamp) für Flöte und Klavier EB 6412 DM 16,-

#### Flötenkonzert D-dur

(P. Gradenwitz) für Flöte und Klavier  
EB 6412 DM 12,-

## ► wird durch wichtige Novitäten erweitert

### Bachstudien

24 Übertragungen für Flöte solo aus den Werken J. S. Bachs von F. Schindler (revidiert von G. Braun)  
Heft I EB 6857 DM 14,-  
Heft II EB 6858 DM 14,-

### Joseph Haydn

**Flötenuhrstücke** aus Hob XIX für drei Flöten (A. Imbescheid)  
Heft I KM 2189 DM 19,-

### Francesco Mancini

#### Vier Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo (M. Nitz)

Heft I EB 8389 DM 19,-  
Heft II EB 8390 DM 19,-

### Johann Joachim Quantz

#### Sechs Duette op. 2 für zwei Flöten (revidiert von G. Braun)

Heft I EB 5581 DM 13,-  
Heft II EB 5582 DM 13,-

Weitere interessante Neuerscheinungen sind in unserem Katalog „Neuerscheinungen-Neudrucke Frühjahr 1985“ enthalten, den wir Ihnen auf Wunsch gern übersenden.

Neu erschienen: Sonderkatalog „Johann Sebastian Bach – Zum 300. Geburtstag“.

# Breitkopf & Härtel

## Wiesbaden



vorzuziehen scheint. Ein Teil der Stücke ist so ausgesprochen „unflötisch“ (frei nach Schmitz).

Last not least werden solche Ausgaben nicht zu Unrecht wieder einmal die Diskussion entfachen, ob es denn nicht genügend eigene Literatur für das Instrument gäbe und ob das Kennenlernen und Beschäftigen mit der Musik der „Meister“ nur über das Praktizieren am eigenen Instrumente gehe.

Nikolaus Delius

## Noch einmal Bearbeitungen

Joseph Haydn: *Sonate Es-Dur für Flöte (Violine) und Klavier nach dem Streichquartett Hob. III: 80*, hrsg. von Karl Lenski. UE 17291, DM 18,-

Giocchino Rossini: *Der Barbier von Sevilla für 2 Flöten nach einer Ausgabe um 1820*, hrsg. von Karl Heinz Füssl. UE 16742, DM 17,-

Universal Edition, Wien u. a.

Seit es sich die Wiener Querflöten-Edition zur Aufgabe gemacht hat, neben Originalliteratur für Querflöte(n) auch Bearbeitungen nach Art der Verlagsanstalten des vergangenen Jahrhunderts zur Kenntnis zu bringen, erscheinen in der Universal-Edition diverse mehr oder minder qualitätvolle Arrangements. Sie machen es dem Flötisten wieder möglich, sich in jene Zeit musikalisch hineinzufinden, in der weder die Medien noch das Konzertveranstaltungsnetz dem interessierten Laien oder dem Musiker die Chance der heute immer und überall präsenten Wiedergabe von original besetzter Literatur bot. Die zahllosen auf den Markt gelangten Bearbeitungen machten den Interessierten mit den Neuigkeiten des Konzertsaals und der Opernbühne bekannt und erfreuten sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts größter Beliebtheit.

Auf dem Hintergrund heutiger von Rundfunk und Schallplatte bestimmter Realität, scheint es nicht mehr einsichtig, auf einstmalig notwendige Popularisierungspraktiken zurückzugreifen, sieht man von dem nach Vollständigkeit strebenden wissenschaftlichen Interesse an den Gebräuchlichkeiten eines bürgerlichen Haushaltes im 19. Jahrhundert ab. Sowohl die vorliegende Bearbeitung des Streichquartetts Hob. III: 80 als Flötensonate in Es-Dur nach einem zeitgenössischen Druck, die Karl Lenski herausgegeben hat, als auch die Bearbeitung der Oper „Der Barbier von Sevilla“ von Gioacchino Rossini für zwei Flöten, nach einer Ausgabe um 1820 von Karl Heinz Füssl herausgegeben, machen es dem Praktiker nicht leicht, zu einem Urteil zu finden. Ob man Haydns Geschäftstüchtigkeit (um der Popularisierung willen autorisierte er viele zeitgenössische Bearbeitungen seiner Werke) heute noch nachgeben sollte, indem man ausgerechnet dieses wenig flötistische Arrangement erneut aufgreift, bleibt fraglich, gibt doch der

Quartettatz dieses letzten der sogenannten „Erdödy-Quartette“ die Dominanz der ersten Violine nahezu vollkommen auf. Angesichts der Möglichkeit, sich jederzeit des Originals zu vergewissern, das auf den homogenen Streichersatz angewiesen ist, scheint diese Wiederaufnahme äußerst problematisch.

Opernbearbeitungen wie die vorliegende des „Barbier“ für zwei Flöten aus unbekannter Hand, gehören seit dem 18. Jahrhundert zu den favorisierten Angeboten der Verlage, die sich namentlich bei Flötenbearbeitungen einer stets steigenden Abnehmerzahl sicher sein konnten. So konnte Carl August Klemm in einer Offerte von 1830 14000 Titel für Flöte anbieten(!), 1858 sogar 54000, wobei Opern-Potpourris für diverse Besetzungen mit Flöte den weitaus größten Raum einnahmen, darunter auch zahlreiche Barbier-Bearbeitungen etwa für Flöte und Klavier. Ob angesichts der Flut von Bearbeitungen die vorliegende Duo-Fassung die einzige dieser Art sein soll, wie der Herausgeber im Vorwort anmerkt, muß bezweifelt werden. Leider bleibt trotz zahlreicher Eingriffe die mindere Qualität dieses Potpourris auf die ebenfalls im Vorwort hingewiesen wird, gegenüber den „sonstigen zeitgenössischen Arrangements“ unüberhörbar. Ein bedauerlicher Druckfehler unterlief dem Herausgeber im Vorwort, wo die populäre Cavatine des Figaro: „Largo al factotum della città“ (Ich bin das Faktotum der schönen Welt) als im Original fehlend angegeben wird, sich jedoch als Nr. 3 durchaus im Druck findet. Flötistisch liegt das Hauptgewicht wie bei nahezu allen Bearbeitungen beliebter Arien auf der ersten Flöte, der von der zweiten Flöte nahezu ausnahmslos lediglich assistiert wird. Zu einem über den „musikalischen Spaß“ hinausreichenden Interesse ist die Ausgabe leider nicht angetan.

Gabriele Busch-Salmen

## Novitäten

James Oswald: *Airs for the seasons: Spring, für Flöte (Violine) und Continuo*, hrsg. von Jeremy Barlow. JWC 55329, DM 20,-

– *Summer, Besetzung wie oben.* JWC 55330, DM 20,-

– *Autumn, Besetzung wie oben.* JWC 55331, DM 20,50

– *Winter, Besetzung wie oben.* JWC 55332, DM 20,50

Edition Wilhelm Hansen, Frankfurt a. M.

James Oswald wurde ca. 1711 in Schottland geboren, verbrachte die Hälfte seines Lebens aber in London, wo er auch 1769 starb. Seine Musik gilt als sehr originell, zumal er es verstand, „scottish flavour“ geschickt mit den musikalischen Sprachgewohnheiten seiner Zeit zu verbinden. Als Verleger sorgte er für die Verbreitung schottischer Tunes, scheint aber auch unter dem Namen Dothel figlio eigene Kompositionen für die Flöte verbreitet zu haben (nach Barlow).

Daß die Anregung für den Titel auf Vivaldi zurückgeht, ist natürlich nicht beweisbar, doch sind auch Oswalds Jahreszeiten ein viergeteilter Zyklus, dessen Teile allerdings je 12 Suiten mit bis zu vier Sätzen enthalten, deren jede einen der Jahreszeit entsprechenden Blumenamen als Motto trägt. Barlow hat für diese Ausgabe je drei Suiten ausgewählt, so daß wir ein Programm für 12 Monate (von Ranunculus bis Snow-Drop), meist zwei- bis vierstimmig, vorliegen haben. Die kurzen Stücke entwickeln sich im Laufe des Jahres zu immer stärkerer musikalischer Aussage in Umfang und Ausprägung („Affettuosissimo“). Die Erstausgabe der *Airs* hatte keine spezifische Instrumentenangabe. Die nicht gleichzeitig erschienene zweite Stimme allerdings war als *Violino e Flauto secondo* bezeichnet. Der Herausgeber deklariert sie als „optional“. Trotz der Stimmführung in Terzen und Sexten zu Oberstimme oder Baß trägt sie aber so viele obligate Züge, daß der Verzicht auf sie ein Verlust wäre. Sie liegt auch meist nicht so tief, daß sie nicht ebenso auf einer Flöte oder Oboe gespielt werden könnte.

Nikolaus Delius

## Barock – quer und längs geblasen

Michel Blavet: *Sechs Sonaten op. 2 für Querflöte und b.c.*, hrsg. von Willy Hess. Amadeus Verlag, Winterthur. 2 Hefte, BP 2474/2475, je DM 28,-

Anne Danican Philidor: *15 Stücke für Blockflöte (S, A oder T) und b.c.*, hrsg. von Michel Sanvoisin. G 3395 B, keine Preisangabe in DM

Jacques Hotteterre: *Deuxième Suite de Pièces (1712) für 2 Blockflöten*. Keine Preisangabe in DM

Verlag G. Billaudot, Paris

Jacques Paille: *3 Sonaten für Blockflöte (A) und b.c.*, hrsg. von Martin Nitz. Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. EB 8363, DM 19,-

Johann L. Krebs: *2 Sonaten für Flöte und obligates Cembalo*, hrsg. von F. Nagel. Hausmusik 170, M 41.170, DM 16,-

Johann Joachim Quantz: *Sonate B-Dur für Flöte und b.c.*, hrsg. von F. Nagel. Hausmusik 171, M 41.171, DM 15,-

Karl Heinrich Möseler Verlag, Wolfenbüttel

Charles Buterne: *4 Sonaten op. 2 für Blockflöte (A) und b.c.*, Band 2 (Sonaten 3 und 4), hrsg. von Hugo Ruf. N 3545, DM 18,-

Johann G. Graun: *Sonate F-Dur für 2 Querflöten und b.c.*, hrsg. von Herbert Kölbl. N 3491, DM 15,-

Fancesco Mancini: *6 Sonaten für Blockflöte (A) und b.c.*, Heft 1 (Sonaten 1 und 2) hrsg. von Hugo Ruf. N 3553, DM 18,-

Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven

Francesco Geminiani: *Tre Sonate per Flauto e b.c.*, hrsg. von M. Ancillotti. Ricordi Verlag, Mailand/München. Ed. Nr. 133299, DM 38,-

Francis Diepart: *Concerto a-Moll für Blockflöte (S) und Klavier*, hrsg. von David Lasocki und Robert Paul Block. Zen-On, Tokio, Auslieferung: Mimex, München. Keine Preisangabe

Schon früher erwähnten Neuausgaben von Trios fügt Herbert Kölbl eine weitere Sonate von Graun hinzu, wiederum als Erstausgabe, und setzt damit seine Kampagne für einen unverdient in den Hintergrund geratenen Musiker fort, der nicht zu unterschätzenden Einfluß auf den Stil am Potsdamer Hof ausübte. Der dort gepflegten Form entsprechend dreisätzig, mit dem langsamen Satz beginnend, ist auch diese Triosonate offenbar eine der häufig gespielten. Quantz zitiert sie neben einigen anderen in den *Solfeggi* (S. 73/74), aber interessanterweise die zweite Flötenstimme (hat er die erste selbst gespielt?) – nicht immer ganz identisch mit der Vorlage aus der Amalienbibliothek, die der Neuausgabe zugrundeliegt. „Gut gestoßen und nicht lahm“ heißt es bei ihm als Anmerkung zum dritten Satz.

Bemerkenswert ist eine Sonate des Flötenmeisters selbst, die in mehreren Abschriften erhalten ist, doch bislang nicht veröffentlicht wurde. Ebenso dreisätzig, geht sie im Anspruch an den Spieler über die Sonaten des op. 1 hinaus, greift auch stilistisch hinsichtlich Verzierung und Figuration gegenüber jenen weiter aus, was die engen Zusammenhänge des Musikerzirkels in Potsdam, dem ja auch Graun und Benda angehörten, wieder deutlich macht.

Die Sonaten von Krebs werden zu wenig gespielt. Auf bester Tradition fußend, sind sie dem ebenbürtig, was die Bachsöhne zur Gattung der Flötensonaten mit obligatem Klavier beigetragen haben. Dazu bringen sie Überraschendes: Ein Scherzo in der ersten Sonate, in der zweiten unterschiedlich notiertes Metrum in den Stimmen des langsamen Satzes ( $\frac{3}{4}$  :  $\frac{3}{8}$ ) und viele schöne Einfälle. Einst (wohl 1751) waren die Stücke unter dem Titel „Musikalischer und angenehmer Zeitvertreib“ erschienen. Beide Attribute kommen ihnen noch zu.

Aus dem italienischen Stilbereich legt Mario Ancillotti drei Generalbaßsonaten für Flöte (in G, D, D) vor, die als zeitgenössischer Druck in London mit dem bemerkenswerten Titel erschienen „Three Solos . . . expressly composed for the use of young performers“. Die viersätzigigen Sonaten haben sehr unterschiedliche Ausmaße, lassen auch die im Titel verkündete Absicht erkennen, wobei aber Geminianis Sicht nicht in allen Teilen unserem Verständnis von Musik für Anfänger gleichkommt. Für den ersten Satz schlägt der Herausgeber stilvoll Verzierungen vor.

Mancinis Sonaten rechnet Ruf zu den besten, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für Blockflöte geschrieben wurden. Für Anfänger jedenfalls sind die Stücke des Neapolitaners ebenso wenig gedacht wie die des zweiten Bandes aus Opus 2 von Buterne. Im Gegen-

# Historische Instrumente



DREHLEIERN · REBEC · CRWTH  
REGAL · TRUMSCHEIT · HARFE  
CornaMusen · Barock-OBOEN

Beat Wolf

Hohentwielstrasse 6  
CH-8200 Schaffhausen

satz zur festgefügt traditionell italienischen Satzfolge Mancinis zeigen die Sonaten des Franzosen Buterne im wesentlichen Saitenzüge – mit technisch virtuosen Ansprüchen, gerade in der c-Moll-Sonate (No. 4), die uns aus einer früheren Ausgabe (UE) schon bekannt war.

In einem Aufsatz von Lasocki über das „Detroit Recorder Manuscript“ (American Recorder, August 1982), werden die dort enthaltenen Sonaten Paisibles virtuos genannt. Für die drei Sonaten, die Nitz diesem Sammelband entnommen hat, trifft das nur teilweise zu, doch sind ihre Ansprüche unübersehbar. Alle Sonaten des Manuskripts sind auch durch andere Quellen belegt. Lasocki zitiert einige Takte des Presto aus der Sonate g-Moll, was zum Vergleich mit Nitz drängt und fragen läßt, warum dieser den Kadenzlauf so kompliziert notiert. Wenn das o. g. Zitat die Originalgestalt zeigt, so ist diese optisch wie musikalisch sehr viel einleuchtender. Die Unregelmäßigkeit in der Satzfolge der Sonaten zeigt zumindest eigenwillige Züge. Ob die der erwähnten Sonate g-Moll vollständig und in der Quelle richtig wiedergegeben ist? (Grave-Largo-Adagio-Presto).

Von Dieupart, Franzose und Wahl-Engländer wie Paisible, haben wir ein Gegenstück zu den kleinen Konzerten von z. B. Baston vorliegen; kurz, dankbar, leicht genug, um vielen Freude zu machen, besonders weil in den nur 34 Takten des Anfangssatzes gleich lebhaft Korrespondenz zwischen Solo und Tutti stattfindet.

Klein, aber fein. Ein richtiger Stimmensatz wäre sehr erwünscht!

Blavets Sonaten op. 2 zählen zur Standardliteratur, was vielleicht die weitere Neuausgabe durch Hess bei Amadeus rechtfertigt. Über die Stücke muß nichts gesagt, die Qualität des Sticks wieder gelobt werden.

Michel Sanvoisin hat zwei bekannte Sammlungen noch bekannter französischer Flötenkomponisten für Blockflöte herausgebracht. Die ältere von beiden entstammt dem 1er livre der *Pièces* von Philidor, welche auch die Blockflötensonate d-Moll enthält. Für die anderen Stücke nennt der Titel erst die Querflöte – wie auch bei Hotteterre, dessen Suite (op. 6) übrigens erst 1717 erschien. Philidors Stücke sind tonartlich geordnet (g/G, e, a/A), also auch suitenmäßig zu gebrauchen. Sanvoisin bleibt bei den Originaltonarten, überträgt die Flötenstimme lediglich aus dem französischen Violinschlüssel und weist je nach Umfang bzw. Spielbarkeit die Sätze der Alt- oder Tenorblockflöte (wahlweise alle dem Sopran) zu. Bei den Duos von Hotteterre ergeben sich die Kombinationen A-T oder T-T (auch S-S). Die von den Zeitgenossen selbst praktizierte Lösung der Terztransposition für Blockflöten scheint mir da doch angemessener.

Nikolaus Delius

## Flöte – bald romantisch, bald virtuos

*Franz Anton Hoffmeister: Sonate F-Dur für Flöte und Klavier, hrsg. von Werner Richter. ZM 2360, DM 15,-*

*Peter Joseph von Lindpainter: 3 Divertissements A-Dur op. 67 Nr. 2, hrsg. von Dieter H. Förster. ZM 2231, DM 28,-*

*Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M.*

In der charmanten Zimmermann-Reihe „Flöte zwischen Rokoko und Romantik“ hat Werner Richter mit der Herausgabe der „1.te(n) Sonata/pour Piano-Forte/con/Flauto obl./par Hoffmeister“ zu einer dankenswerten Erweiterung des (noch) schmalen Repertoires dieser – im Reihentitel angedeuteten – „Zwischenzeit“ beigetragen. Im musikalischen wie instrumententechnischen Anspruch eher bescheidener als etwas Hummels op. 50, bietet die Sonate gleichwohl dankbare Aufgaben für beide Instrumente in allen drei Sätzen mit führenden melodischen und wichtigen Begleitpartien, wie auch mit mancherlei wirkungsvollem Figurenwerk.

Eher virtuos, jedenfalls im Flötenpart, gibt sich das zweite Divertissement aus op. 67 von Lindpainter. Das Werk ist viersätzig; einem „Andante un poco sostenuto“ folgt ein „Allegro assai, molto agitato“ in d-Moll, das

nahllos in ein F-Dur „Tema con Variationi“ übergeht, deren letzte unmittelbar in das Schluß-„Rondo – Allegretto con moto“ in der Grundtonart überleitet. Bei allem dankbaren Figurenwerk für das Soloinstrument ist dem Stück durch häufige, ein wenig schematisch wirkende Sequenzierungen und Wiederholungen gleichwohl eine gewisse Etüdenhaftigkeit und kapellmeisterliche (Lindpainter) wie Kapellmeister in München und Stuttgart) Trockenheit eigen. Immerhin: ein dankbares Spielstück für einen tüchtigen Flötisten. Der von einem deutlichen, gut lesbaren Notenbild bestimmte gute Eindruck der Ausgabe, wird durch einige – offensichtliche – Druckfehler kaum beeinträchtigt. *Hartmut Gerhold*

## Nomen est omen?

*James Galway in Scandinavia. Populäre Lieder und Balladen aus Dänemark, Norwegen und Schweden für Flöte und Klavier/Gitarre, ausgewählt und hrsg. von James Galway und Toke Lund Christiansen (Klaviersatz Torben Kjaer). Ed. Wilhelm Hansen, Kopenhagen u. a. WH 29713, DM 25,-*

Mit einer Ausnahme handelt es sich hier wirklich um skandinavische Musik – der Hut mit den 3 Ecken (oder wie es hier heißt „Beulen“) ist wohl nur ein populäres Lied in, nicht aus Skandinavien. So ohne die Liedtexte, ohne die meist dringend notwendigen Hinweise auf Herkunftsland (oder ist das Pan-Skandinavismus?), Komponist (Hat Bellmann z. B. seine Texte wirklich alle selbst vertont – oder hat Joseph Martin Kraus die Melodien zu den faszinierenden Texten geliefert?), Entstehungszeit u. v. m. ist hier eine Ausgabe entstanden, die stilistisch vom braven Volkslied bis zum technisch schon recht anspruchsvollen „Präludium und Phantasie“ (Flöte solo) über „Ack, Värmeland, du sköna“ reicht. – Ein stilistisches und in den spieltechnischen Anforderungen uneinheitliches Sammelsurium mit einigen Glanzlichtern (Toke Lund Christiansens „Värmeland-Phantasie“ im schönsten Salonton), einem durchweg soliden Klaviersatz und einem Aushängeschild, dessen Leistung im Konzertsaal ich immer bewunderte – hier beschränkt sie sich auf Namen und Titelfoto.

*Reinhold Quandt*

## Flöte und Cello

*Friedhelm Döhl: Der Abend/Die Nacht für Flöte und Violoncello, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, EB 8098, DM 13,-*

„Ambivalent“ nennt Döhl die Beziehung dieser zwei Sätze zu Gedichten von Trakl, auf die sich der Titel bezieht, und „nicht als ‚Programm‘ mißzuverstehen“. Ambivalenz ist auch für das Stück selbst (komponiert 1979) in zweifacher Weise charakteristisch. Von großer Gegensätzlichkeit und dennoch eng aufeinander bezo-

gen sind einmal die beiden Sätze in Hinsicht auf Ausdruck, Farbe, Verwendung der instrumentalen Mittel. Ambivalent verhalten sich auch die beiden – ihrer Natur nach so heterogenen – Instrumente zueinander: nach Timbre und Lage oftmals dicht zusammengeführt, beinahe verschmelzend, im fahlen, fast meditativ-ruhigen ersten Satz; im zweiten, hektischen, Satz (Agitato) aus unruhig-nervösem Widerstreit über fünf Oktaven Abstand zu schreiender Ekstase auseinandergelassen. Die spieltechnischen Anforderungen sind für beide Instrumente hoch. Flöte und Cello müssen über eine breite Palette unterschiedlicher Klangfarben verfügen, einschließlich Doppel- und Dreifachklängen auf der Flöte.

Die – gut lesbare – Spielpartitur ist eine verkleinerte Reproduktion der Originalhandschrift des Komponisten. *Hartmut Gerhold*

## Ballettmusik

*Bertold Hummel: Fantasia aus dem Ballett „Die letzte Blume“ für Flöte solo, op 55d. N. Simrock, Hamburg, Ausl. A. J. Benjamin. EE 2978, DM 5,-*

Bertold Hummel hat zwei Soloflötenepisoden, die im genannten Ballett hinter der Szene gespielt werden, in einer formal voll überzeugenden Weise zu einem Stück zusammengefaßt und abgerundet. Obgleich die musikalische Substanz sich durchaus im Zusammenhang der Balletthandlung versteht, erscheint die Fantasia doch auch für sich genommen als autonome musikalische Äußerung sinnvoll und wesentlich. Hörer, Spieler und Leser werden in der Lage sein, die Architektur des Stückes in ihren einprägsamen Intervallmustern zu erkennen; sie werden merken, wie sich gegen Schluß der Kreis rundet; die – übersichtliche Gliederung schaffende – intervallmäßige Umkehrung charakteristischer rhythmisch-melodischer Figuren und einer Espressivo-Kantilene wird ihnen nicht entgehen. Noch manche Details in dieser Richtung wären zu nennen, kurz: Der große Vorzug des Stückes ist seine Deutlichkeit oder „Faßlichkeit“ (wie es in der Wiener Schule hieß), ohne daß es deshalb an Ursprünglichkeit, Spontaneität und echter Emotionalität eingebüßt hätte. *Heino Schwarting*

## Kleine Duos

*C. Ph. E. Bach: Zwölf kleine Duos für Flöte und Violine, hrsg. von Kurt Walther. ZM 2440, DM 9,-*

*Anton Diabelli: Lachdeutscher für Flöte und Gitarre, Franz Joseph Gossec: Tambourin für Flöte und Gitarre, eingerichtet von Christoph Jäggin. ZM 2378, DM 7,50*

*Musikverlag Zimmermann, Frankfurt a. M.*

Daß der älteste Sohn Johann Sebastian's ein großer Komponist war, erweist sich auch an diesen kleinen



Stücken. Aber Vorsicht, sie sind nicht so leicht, wie sie durch ihre Kürze scheinen mögen. Einige werden in der vorliegenden Ausgabe erstmalig veröffentlicht. Die Originalvorlagen, überwiegend Duos für zwei gleiche Instrumente, hat der Herausgeber, durchaus im Sinne der Zeit, instrumentengerecht bearbeitet – leider ohne die Abweichungen vom originalen Text kenntlich zu machen. Das sollte beim heutigen Stand der Editionstechnik und bei einem so „flötenfreundlichen“ Verlag nicht mehr vorkommen!

Ein erfreulich gut lesbares Notenbild bieten die Flöte-Gitarre-Duos von Diabelli und Gossec, musikalisch „leicht“ und heiter, und auch spieltechnisch eher im Unter- und unteren Mittelstufenbereich angesiedelt. Der „Lachdeutsche“ (Ländler) offenbart seinen besonderen Witz in der wiederholten Anweisung für beide Spieler in der Coda: „Hier wird nach dem Takte gelacht“ („ha! ha!“). Für Diabellis Lachdeutschen gibt das Vorwort die Quelle an, für Gossecs Tambourin bleibt die Herkunft das Geheimnis des Herausgebers, der von diesem Stück ausdrücklich eine „Bearbeitung“ vorlegt.

Hartmut Gerhold

## Gewissenhafte Ausgaben

Johann Gottlieb Graun: *Sonata C-Dur für 2 Flöten und B.c., Continuo-Aussetzung von Willy Hess. BP 389, DM 16,-*

Willem de Fesch: *Dreißig Duette op. 11, für 2 Flöten, hrsg. von Bernhard Päuler. DP 390, DM 18,-*

Amadeus Verlag, Winterthur

Attraktiv silver-metallic präsentiert sich die Reihe „CAMERA FLAUTO AMADEUS“ aus Winterthur. Von Schweizer Solidität sind außer der Aufmachung auch Stich und Druck. Gewissenhaft wird zwischen originalen und analog ergänzten Artikulationsbögen in Klammer unterschieden. Das Trio von Graun (man weiß nicht, ob es von Carl Heinrich oder von Johann Gottlieb stammt) kann außer mit 2 Flöten und B.c. auch mit Flöte, Oboe oder Flöte, Violine und B.c. ausgeführt werden. Ausdrucksvolle Melodik in den langsamen Sätzen – das Thema des Largo erinnert an den Anfang des „thema regium“ von Joh. Seb. Bach –, frische Munterkeit in den raschen Sätzen, relativ leichte Spielbarkeit, ein einfacher, zweckmäßiger, für Spezialisten weiter ausbaufähiger Generalbaß (W. Hess): alles das sind Faktoren, die dem Trio den Weg in Musikliebhaberkreise ebnen werden.

De Fesch's op. 11 „zur Vervollkommnung junger Flötenspieler“ konzipiert und 1747 bei Walsh in London erschienen, enthält einfache Duette, teilweise ohne Titel, die ein begabter Flötenanfänger schon nach etwa einem Jahr spielen kann, qualifizierte Anleitung vorausgesetzt. Gefällige Melodien, nicht nur Terzen- und Sextenselig-

keit, sondern auch Imitatorisches oder häufig Melodie/Baß-Verhältnis. Von den 30 Stücken steht merkwürdigerweise nur ein einziges in einer b-Tonart. In Nr. 29 (einer von den vieren für Flöte und Violine) muß die Violine in den Takten 11 und 13 den in der Flötenstimme notierten vierstimmigen Dominantseptakkord übernehmen. In Nr. 7 wird die Ausführung eines Vorschlags mit darübergedruckten Notenwerten erläutert. Warum nur da? Sonst ist es eine saubere, empfehlenswerte Ausgabe für Unterricht und häusliches Musizieren.

Hartmut Strebel

## Neueingänge

Allans Music, South Melbourne

Chopin, F.: *Six Nocturnes (Fl. u. Kl.)*, No. 96

Wye, T.: *17th & 18th Century (Fl. u. Kl.)*, No. 97

Amadeus Verlag, Winterthur

Boismortier, J. B. de: *Sechs Suiten für 2 Blockflöten (2 Bfl. od. Querfl., Ob. u. Vl.)*, 2 Hefte BP 2042 und 2043

Delavigne, Ph.: *Sechs Suiten für 2 Blockflöten (Bfl., Querfl., Ob.)*, BP 2085

Eyck, van J.: *Der Fluyten-Lust-hof*, 3 Hefte BP 704, 705, 706

Lachner, F.: *Elegie (Fl. u. Org.)*, BP 2543

Simonetti, G. P.: *Triosonate für Altblf., Baßblf. und B. c.*, BP 421

Telemann, G. Ph.: *Zwölf Fantasien für Altblf.*, BP 425

Valentine, R.: *Sechs Sonaten op. 5 (Altblf. od. Querfl. u. B. c.)*, 2 Hefte BP 382 und 383

Associated Music Publishers, New York

(Ausl. Bote & Bock, Berlin)

Mc Lean, E.: *Winter, Psalm und Fire (Fl. u. Kl.)*, AMP-7908

Billaudot, Paris

Lancen, S.: *Flanerie (Klar. u. Kl.)*, G 3849 B

– *Petite Elegie (Ob. u. Kl.)*, G 3838 B

Weber, Carl M. von: *Variations Concertantes (Klar. u. Kl.)*, G 3853 B

Boosey & Hawkes, Bonn

Dorati, A.: *Cinq Pièces pour le Hautbois (Ob.)*, B&H 20 672

Matthews, D.: *Duet Variations op. 30 (Fl. u. Kl.)*, B&H 20681

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Imbescheid, A.: *4 Miniaturen für 3 Flöten*, BE 156

Bote & Bock, Berlin

Acker, D.: *Eichendorff-Sonate (Klar. u. Kl.)*, B&B 23 025

- Fontyn, J.: Contraverse (Klar. od. Tenor-Sax. u. Schlagz.), B&B 23 026  
 – Mosaiques (Klar. od. Kl.), B&B 23 027  
 Schilling, H. L.: Intonation und Partita (Engl.-Hr. in F od. Altsax. in Es u. Org.), B&B 23 017
- Deutscher Verlag f. Musik, Leipzig*  
 (Ausl. Bärenreiter)
- Lucchesi, I.: per flauto solo, dvfm 8050
- Diapason Press, Utrecht*
- Kirnberger, J. Ph.: Sonata for flute and figured bass with the harmonic seventh from Vermischte Musikalien (1769), (Fl. + B. c.), DP 2
- Edition Kneusslin, Basel*
- Wenth, J.: Petite Serenade Concertante (2 Ob. u. Engl.-Hr.), EKB 44  
 Wranitzky, A.: Trio (Ob. und Engl.-Hr.), EKB 83
- Edition Kunzelmann, Adliswil-Lottstetten*
- Fiala, J.: Divertimento III (2 Engl.-Hr., 3 Hr. in Es, 2 Fag.), GM 720  
 Reicha, A.: Grand Quatuor Concertant op. 104 [Klv., Fl. (Vl.), Fag. (/Vc.) und Vc.], GM 253  
 Telemann, G. Ph.: Concerto a 5 in D (2 Ob. d'amore, 2 Hr. in D, Fag. und Cont.), GM 987
- Edition Musica Budapest*  
 (Ausl. Boosey & Hawkes, Bonn)
- Balazs, A.: Suite (Fl. u. Kl.), Z 12 367  
 Bantai, V. und Sipos, E.: Romatisches Album (Fl. mit Klavierbegleitung), Z 12 350  
 Kiraly, L.: 3 Miniaturen (Fl. u. Cemb.), Z 12 359  
 – 3 Miniaturen (Fl. u. Harm. /Org.), Z 12 358  
 – 3 Miniaturen (Fl. u. Kl.), Z 12 356  
 – 3 Miniaturen (Fl. u. Schlz.), Z 12 357
- Editions Musicales Transatlantiques, Paris*
- Lejet, E.: Emeraude et rubis (2 Fl.), EMT 1690  
 Dubrovay, L.: Duo für 2 Fl., EMT 1590  
 Schubert, F.: L'Abeille op. 13 Nr. 9 (Klar. u. Kl.), EMT 1699  
 Schumann, R.: Chant du soir (Klar. u. Kl.), EMT 1686  
 Vercken, F.: Manege (4 Klar.), EMT 1700
- Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart*
- Weiss, J. S.: 2 Sonaten für Querfl. und Generalbaß, HE 16.032  
 Yvon, C.: Capriccio per tre Oboi (= Ob.), HE 10.031
- Musica Rara, Monteux*  
 (Ausl. Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart)
- Bärmann, H.: Quintett Nr. 3 (Klar. u. Streichinstr.), MR 2046
- Devienne, F.: Quartett op. 73 (Fag. u. Streichinstr.), MR 2056  
 – Quartett op. 73, Nr. 2 in F (Fag. u. Streichinstr.), MR 1986  
 Eler, A. F.: Trio in F (Fl., Klar. u. Fag.), MR 2077  
 Glinka, M.: Romances, Songs & Dances (Ob. u. Kl.), MR 2041  
 Haydn, J.: Three duets Nos. 4–6 (Klar.), MR 1968  
 Jacob, G.: Wind Quintet No. 2 (Fl., Ob., Klar., Fag. u. Hr.), MR 1957  
 Kramár-Krommer, F.: Concerto op. 86 (Klar. u. Orch. od. Klar. u. Kl.), MR 2054  
 – Two Quartets (Ob., Vl., Vla. u. Vc.), MR 2042  
 Mozart, W. A.: Divertimento in Es (2 Ob., 2 Engl.-Hr., 2 Klar., 2 Hr. u. 2 Fag.), MR 2090  
 Purenl, J.: Concerto in A Major (Klar. u. Orch. od. Klar. u. Kl.), MR 2043  
 Pushechnikov, E. A.: 25 Studies (Ob.), MR 1974  
 – 60 Easy Studies (Ob.), MR 1972  
 Telemann, C. Ph.: Sonata in a (Ob. u. B. c.), MR 1984  
 Tovey, D. F.: Trio op. 8 (Klv., Klar. u. Hr.), MR 1979  
 Weber, C. M. von: Concertino (Ob. u. Kl.), MR 1969a, Heft 1  
 – Concertino (KB, Pos., Trp., 2 Fag., Fl., 2 Klar. in B, 2 Klar. in C, Ob.), MR 1969b  
 – Six Waltzes for Wind-Harmony Music (Picc.-Fl., 3 Klar. in C, Klar. in Es, 2 Fag., 2 Hr., Pos. und KB ad. lib.), MR 2065
- Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven*  
 (Ausl. Heinrichshofen's Verlag)
- Holborne, W.: Sechs Weisen oder Kanzonetten für drei Stimmen in neapolitanischer Art (SSA od. T.), N 3600  
 Mann, B.: Leise rieselt der Schnee (1 od. 2 Sopranblfl.), N 3605  
 Marseille, G. de: Vier Suiten (Blfl. od. Querfl. u. B. c.), N 3533  
 Othmayr, C.: Bicinia sacra – Geistliche Zwiesesänge (2 Altblfl.), N 3578
- Ongaku No Tomo Sha Corp., Tokyo*  
 (Ausl. Bote & Bock, Berlin)
- Matsushita, I.: Sesoragi No . . . (of a brooklet), (Klar. u. Schlz.)
- C. F. Peters Verlag, Frankfurt*
- Genzmer, H.: Zweite Sonate (2 Fl.), EP 8499  
 Globokar, V.: Discours IV (3 Klar.), EP 8340
- Schott's Söhne, Mainz*
- Francaix, J.: Impromptu Klavierauszug (Fl. u. Streichorch.), ED 7168
- Sikorski Verlag, Hamburg*
- Borchert, M./Unbehauen, P.: Duo-Treff – Blockflöte u. Gitarre, ED 1268

- Barre, M. de la: A deux flutes traversieres sans basse  
Cambini, G. M.: Methode pour la flute traversiere  
Devienne, F.: Nouvelle Methode pour la flute  
Lavaux, N.: Six Sonates pour la flute traversiere avec la  
basse, 3 Hefte  
Lusse, Ch. de: Sonates pour deux flutes traversiere,  
3 Hefte  
Mahaut, A.: VI Sonate a flauto traversiere solo col basso  
continuo  
Taillart, P.: Sonates pour deux flutes traversiere sans  
basse

- Uwe Techt Musikverlag, Hamburg  
Edler-Busch, E.: Querflöten-Lieder-Fibel, UT 197  
Boucke, E.: Sonate in G für 2 Querfl., UT 138  
Zimmermann, Frankfurt  
Beethoven, L. van: Trio nach op. 87 (3 Fl.), ZM 2359  
– Variationen über das Thema „La ci darem la ma-  
no . . . (Ob. u. Kl.), ZM 2346

## SCHALLPLATTEN

### Zum 100. Todestag Theobald Böhms

*Theobald Böhm: Kompositionen für Flöte. András Adorján (Fl.), William Bennett (Fl.), Ursula Burkhard (Fl.), Michael Debost (Fl.), Irena Grafenauer (Fl.), Aurèle Nicolet (Fl.), Barton Weber (Klav.). ORFEO, München, S 018822 H*

Am 27. November 1981 fand anlässlich des 100. Todestages von Theobald Böhm ein Gedenkkonzert im Cuvilliés-Theater in München statt. Böhm als dem genialen Erfinder der nach ihm benannten Böhmflöte war auch eine Ausstellung gewidmet. Das Konzert aber war die nachträgliche Ehrung Böhms als Komponist von Flötenmusik, zu welchem Anlaß sich international bekannte Flötisten in München trafen: András Adorján, William Bennet, Ursula Burkhard, Michael Debost, Irena Grafenauer und Aurèle Nicolet, am Klavier begleitet von Barton Weber.

Dieses besondere Konzert wurde von Orfeo mitgeschnitten und bereits 1982 als Doppel-LP in den Handel gebracht. Gustav Scheck schrieb dazu den Cover-Text, in dem neben persönlichen Angaben über die einzelnen Flötisten viel Wissenswertes über Böhm als Komponist zu lesen ist, nicht zuletzt auch über die Wechselbeziehungen zwischen seinen beiden Arbeitsgebieten, nämlich dem als schaffender/interpretierender Musiker und dem als revolutionärer Instrumentenbauer. Gerade diese „Verbesserungen“ an der Flöte, die bekanntlich bis heute nur geringfügig verändert wurden, ermöglichten es den Flötisten des vorigen Jahrhunderts, mit den Violinisten und Pianisten vom Range eines Liszt und Paganini auf dem Gebiet der Virtuosität zu wetteifern. Damit machte sich Böhm allerdings auch zum Exponenten eines Virtuosenstils, der dem Wunsch eines bürgerlichen Salonpublikums nach sensationeller Instrumentenakrobatik entsprach, andererseits aber zu einem schrittweisen Schwund musikalischer Substanz führte.

Auffallend bei Böhm ist, daß vor allem die Kompositionen der ersten Lebenshälfte (1822–1850) – in der übrigens sich das Ringen um den endgültigen Entwurf einer „vollkommenen“ Flöte in zwei Phasen, nämlich in den Jahren 1832 und 1847, abspielte – zeigen, wie wenig sich der Komponist Böhm von der Dominanz technischer Probleme lösen konnte. In den späteren Werken aber, z. B. im „Andante Pastorale“, op. 31 (1853) oder auch in seiner letzten Komposition „Elégie“, op. 47 (1881) zeigt sich die ganze musikalische Tiefe und Transparenz dieses Musikers, womit er auch sein damaliges Publikum „bewegen“ konnte.

### Liebhabinstrument!

**Holzquerflöte**, Böhm sgst. mit Silberklappen,  
in Jahr 1955 gebaut.  
**Preisvorstellungen ca. 12 000,-**  
Tel.: (04 21) 66 19 89-66 30 52

Dasselbe gilt auch für das vorzügliche Gedenkkonzert. Von den erstklassigen Interpreten seien hier besonders Aurèle Nicolet und Irena Grafenauer erwähnt, die nicht nur technisch glänzten, sondern auch eine überaus persönliche, „unverwechselbare“ Tonkultur pflegten. Was die Zusammenstellung des Programms betrifft, so gibt es doch zwei kritische Bemerkungen. Zum einen stört es, daß Böhms Bearbeitungen für Flöte und Altflöte von Rossini und Weber gleich chorisches besetzt wurden. Zum anderen bleibt es unverständlich, warum im Rahmen eines solch anspruchsvollen Gedenkkonzertes das Allegro aus dem G-Dur-Konzert von Boismortier gespielt werden mußte und dann noch auf Böhmflöten!

Aber alles in allem sind die Vielzahl der Böhmischen Kompositionen und das Aufgebot großer Interpreten Garantien für einen interessanten musikalischen Genuß,

der durch das Erscheinen der Platte nicht nur den Ehren-  
gästen des Gedenkkonzertes vorbehalten blieb, sondern  
jetzt einem breiten Publikum zugänglich ist.

Mirjam Nastasi

### Blockflötenkonzerte mit Clas Pehrsson

*Blockflötenkonzerte. Vivaldi: Concerto D-Dur op.10, 3 (Il Gardellino), Sammartini: Concerto F-Dur, Telemann: Suite a-Moll. Clas Pehrsson (Blf.), The Drottningholm Baroque Ensemble. Grammofoon AB Bis LP 210 Stereo, Ausl. Disco-Center, Bärenreiter Verlag, Kassel.*

Seit Vivaldis Concerti „per Flautino“ von den Blockflötisten entdeckt wurden, sind kaum 20 Jahre vergangen, und schon brauchen wir „Nachschub“, beschafft durch Anleihen bei anderen Instrumenten. Jean-Claude Veilhans Edition der „Jahreszeiten“ (Leduc 26 347) und Conrad Steinmanns Einspielung (vgl. Tibia 2/84, S. 154) gehören zu dieser neuen Tendenz, aber auch die vorliegende Platte.

Clas Pehrsson spielt das Traversflötenkonzert op. 10,3 „Il Gardellino“ (der Distelfink) auf der Sixth flute (Blockflöte in „d“) und rückt es dadurch klanglich in die Nähe der barocken Vogelarien und der Konzerte von Baston, Babel und Woodcock. Wen der sehr enge Ton des verwendeten Instruments nicht stört, der gewinnt den „Gardellino“ durch diese Aufnahme neue, naturalistischere Aspekte ab. Sicher eine legitime Adaption und insofern eine interessante Novität auf dem Plattenmarkt.

Mit dem Sammartini-Konzert und Telemanns Suite wählt Pehrsson zwei Standardwerke dieser Gattung, fordert aber auch den Vergleich mit Konkurrenzaufnahmen heraus (z. B. Sammartini mit Brügggen und Harnoncourt, Aufnahme von 1968!). Vor diesem Hintergrund wirkt Pehrsson zwar frisch und musikalisch, aber klanglich und vor allem artikulatorisch etwas indifferenziert. In der Telemann-Suite wird dies besonders deutlich, weil die Streicher des Drottningholm Baroque Ensemble den Solisten an Differenzierung überbieten. Überhaupt ist dieses Ensemble die Stärke der Platte, insbesondere in den schnellen Sätzen. Zu bemängeln sind lediglich die zu gleichmäßigen Betonungen (z. B. Sammartini, 2. Satz).

Die Balance der Aufnahme ist dank der unkomplizierten Aufnahmetechnik natürlich und fast immer gut. Beim Sammartini-Konzert hätte eine solistische Besetzung der Violinen wohl ein noch besseres Ergebnis gebracht. Die selbständige Führung der Blockflöte in den Tuttiabschnitten scheint darauf hinzuweisen, daß Sammartini mit einfacher Besetzung rechnete.

Der Hüllentext informiert genau über das Instrumentarium des Solisten, Aufnahmezeit und -ort sowie die verwendete Technik. Sogar die benutzten Notenausga-

ben werden genannt, im Falle des Sammartini-Konzertes ist es aber schade, daß der bekannte Druckfehler in T. 98 des letzten Satzes eine weitere Neuauflage erlebt. Im Text über Komponisten und Werke bzw. dessen deutscher Übersetzung sind noch einige Kleinigkeiten zu beklagen, so soll z. B. „Vorklassizismus“ wohl „Vorklassik“ heißen.

Alles in allem eine Platte für den Pehrsson-Fan, kein absolutes „Muß“ für die Diskothek eines jeden Blockflötisten.

Peter Thalheimer



**Amilcare Ponchielli: Musique pour mon salon.** *Ensemble Syrx: Heinrich Keller (Fl.), Omar Zoboli (Ob.), Antony Morf (Klav.), Bruno Furlanetto (kl. Klar.), Thomas Furi (Vi.), Gérard Wyss (Klav.). ACCORD ACC 140024*

Von Amilcare Ponchielli kennen selbst Musikenthusiasten zumeist nur seine Oper „La Gioconda“. Daß der Kompositionslehrer von Puccini und Mascagni auch eine ganze Reihe von Instrumentalwerken geschrieben hat, bleibt meist unbeachtet. Die vorliegenden Einspielungen dokumentieren den Esprit und den Einfallsreichtum, mit dem Ponchielli für verschiedenste Besetzungen komponierte – allerdings stilistisch eindeutig an seinem Hauptmetier, an der großen spätromantischen Oper, orientiert. So ist das Quartett für vier Bläser mit Klavierbegleitung alles andere als typische Kammermusik. Es repräsentiert den ausgefeilten Satzstil großer Opernquartett-Szenen, in der lange tradierten dreisätzigen Anlage mit knappen Orchesterüberleitungen zwischen den Sätzen (die in Ponchiellis Komposition dem Klavier übertragen sind) und den typischen Variationen, dem schmachthenden Solo und der rasanten Stretta im Schlußsatz. Zwei girrende Sopranstimmen (Flöte und Oboe) wetteifern mit zwei dunkler timbrierten Stimmen (den beiden Klarinetten). Diese klangfarblich höchst reizvolle Komposition ist für Opernfreunde ein wahrhaft elitärer Genuß, denn das Syrx-Ensemble phrasiert, atmet, spielt, als seien ausgereifte Opernsänger am Werk: Musik, die anzuhören großen Spaß bereitet.

Auch das Capriccio für Oboe und Klavier (in TIBIA 2/84 schon als „lohnende Wiederentdeckung“ apostro-

phiert) dokumentiert diese pikante Kompositionsweise. Ponchielli schrieb ein Virtuosenstück in der Manier der großen dreisätzigen Arie mit dem typischen Affektwechsel von Cantabile und Cabaletta in den beiden Sätzen. Omar Zoboli trifft die Stillage einer affektgesättigten italienischen Kantilene optimal – eine Darbietung, von der man nur begeistert sein kann. (Schade, daß der Cover-Text von Arturo Sacchetti keinerlei Informationen über den historisch-stilistischen Hintergrund dieser Musik bietet, ja im Falle des Capriccios den Leser sogar fehlinformiert.)

Das Duo „Paolo et Virginia“ für Klarinette und Violine und drei Klavierstücke sind willkommene Zutaten, auch wenn Thomas Fürei bisweilen mit der sauberen Intonation kämpft wie eine alternde Primadonna und Gérard Wyss den Habitus des Korrepetitors nicht ganz verleugnen kann.

Jürgen Schläder

### Paganini der Oboe

Antonio Pasculli: *Le Paganini du Hautbois*. Omar Zoboli (Ob.), Antonio Ballista (Klav.), Giuliana Albisetti (Harfe). ACCORD ACC 140042

Virtuosensliteratur des 19. Jahrhunderts erfreut sich wachsender Beliebtheit. Erfreulicherweise richtet sich das Interesse nicht nur auf die überragenden technischen Leistungen, mit denen Künstler auch heute noch vor einem staunenden Publikum Furore machen können, sondern auch auf den historischen Stellenwert solcher Wiederentdeckungen. Stück für Stück wird auf diese Weise ein Stückchen Musikkultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erschlossen, das für uns Heutige lange Zeit völlig versunken schien.

Zu diesen historisch wertvollen „Ausgrabungen“ gehört auch die Einspielung von vier Werken des Sizilianers Antonio Pasculli (1842–1924), einem der größten Oboenvirtuosen seiner Zeit, dem man den Beinamen „Paganini der Oboe“ gegeben hat. Pasculli schrieb seine Kompositionen in erster Linie für den eigenen Vortrag. Deshalb sind sie gespickt mit Spielarten, die zu seiner Zeit kaum verwendet wurden und mit denen er die Entwicklung der Oboentechnik vorangetrieben hat: schnelles Staccato, Oktaven, Arpeggien, chromatische Tonleitern sowie die sogenannte zirkuläre Atmung, also das sporadische Einatmen durch die Nase bei fortwährendem Luftausstoß durch den Mund, um ein minutenlanges Spiel ohne hörbare Luftzäsur zu erzielen.

Demonstriert hat Pasculli dies alles (dem sehr informativen Cover-Text von Lucienne Rosset zufolge) vornehmlich an Potpourris aus bekannten Opern von Meyerbeer, Bellini, Donizetti und Verdi. Der Sizilianer stand also in der langen Tradition der Instrumentalvirtuosen, die sich mit solchen Opernpotpourris in die Herzen der Zuhörer spielten. Die auf der vorliegenden

Platte zusammengestellten Potpourries aus Verdis „Sizilianischer Vesper“ und Donizettis „La Favorita“ (beide für Oboe und Klavier) sowie aus Bellinis „Il Pirata“ und „La Sonnambula“ (für Englischhorn und Harfe) beweisen allerdings, daß Pasculli nichts von der genialen Gestaltungskraft eines Franz Liszt oder Ferruccio Busonis besaß, sondern kompositorische Dutzendware lieferte. Auch die breitgefächerte und subtil nuancierte Palette klangfarblicher Abstufungen, mit denen Paganini beispielsweise auf seiner Geige völlig neue Ausdrucksbereiche erschloß, blieben Pasculli aufgrund des wenig wandelbaren Oboenklangs versagt. Er beschränkte sich in seinen „Erfindungen“ auf hochvirtuose technische Kabrettstückchen.

Diese bekommt man allerdings in Reinkultur durch den 31jährigen Italiener Omar Zoboli vorgeführt. Sein Spiel ist von bestechender Präzision, der Grad an technischer Beherrschung des Instruments ruft nichts als Bewunderung hervor. Zoboli entwickelt darüber hinaus aber einen optimalen Sinn für sängerische Gestaltung einer Kantilene, die sein Oboenspiel im wahrsten Sinne des Wortes beseelt.

Den Gipfel an virtuoser Akrobatik bildet das vierte Stück der Platte, die Etüde „Les Abeilles“ (Die Bienen), in der Zoboli vier Minuten lang Bienensummen mit einer einzigen, denkbar kurzen Atempause produziert – ein Musterbeispiel für zirkuläre Atmung und ein Lehrstück dafür, wie man die grifftechnische Unvollkommenheit eines Instruments durch Lippendruck auch in rasender Spielgeschwindigkeit überwinden kann. Eine Platte nicht nur für Sammler von Raritäten.

Jürgen Schläder

**Musik am Hofe des Sonnenkönigs.** Robert de Visée: *Suite d-Moll / Suite g-Moll / Suite D-Dur / Suite c-Moll*. Duo Geminiani: Helmut Schaarschmidt (Ob.), Bernhard Hebb (Git.). Christophorus Verlag, Freiburg, SCGLX 73982

Erstmals werden auf einer Schallplatte gleich vier Suiten des französischen Hofgitarristen von Ludwig XIV., von Robert de Visée (um 1660–nach 1720), vorgestellt. Visée war einer der Kammermusiker aus dem engsten Kreis um den Sonnenkönig, der dem Monarchen auch bei privatesten Anlässen vorspielen und ihn mit Musik unterhalten durfte. Aus dieser Sicht gewinnt die Platte einen hohen dokumentarischen Wert, weil es sich hier tatsächlich um vermutlich sehr häufig gespielte Kammermusik am Hofe des französischen Königs handelt.

Visée ist mit seinen Suiten nicht über das Zeitübliche hinausgegangen. Der standardisierten Form hat er einige der modernsten Tänze, insbesondere im Dreiertakt, hinzugefügt und in einigen Suiten auch deutlich hörbare Kopfimitationen ausgearbeitet, so daß die Sätze thematisch miteinander verknüpft sind. Die Ausführung des

Notentextes mit Oboe und Gitarre ist natürlich nicht verbindlich, läßt sich aber aufgrund des gebräuchlichen Instrumentariums sehr gut begründen. Außerdem ergeben sich sehr reizvolle Klangfarben, die die Vorzüge dieser Instrumentenkombination ausmachen. Die Einspielung des Geminiani-Duos gewinnt darüber hinaus durch die maßvollen improvisatorischen Verzierungen in den Wiederholungsteilen an klanglichem Reiz.

Ein sehr informativer und geschickt gebilderter Cover-Text runden eine insgesamt gelungene Dokumentation der Musizierpraxis am Hofe Ludwigs XIV. sinnvoll ab.

Jürgen Schläder

## Oboenkonzerte

*Oboenkonzerte des 18. Jahrhunderts. Werke von A. Marcello, L. A. Lebrun, G. Ph. Telemann und F. A. Rosetti. Kammerorchester Collegium Alfred Sous, Ltg. und Solist Alfred Sous. Fono Schallplattengesellschaft, Münster, FSM 53215 EB*

*Italienische Oboenkonzerte. Meisterwerke für Oboe I; Bellini, Cimarosa, Marcello, Vivaldi. Lajos Lenczés (Ob.), Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim unter der Ltg. von Paul Angerer. Fono Schallplattengesellschaft, Münster, FSM 53123 Carus-Verlag*

*Concerti per oboe, archi e cembalo. Werke von Vivaldi, Marcello, Platti. Bruce Haynes (Barockoboje), Barock-Orchester unter der Ltg. von Frans Brügggen. RCA Schallplatten GmbH, Hamburg, RL 30371*

*Concerti per oboe e per violino. Werke von Vivaldi und Marcello. Collegium Instrumentale Brugense unter der Ltg. von Patrick Peire, Dirk Lippens (Vl.), Marie-Christine Springuel (Vl.), Hilde van Keer (Vl.), Sonja Müller (Vl.), Lieve Geerolf (Vl.), Fred Casier (Vla.), Frans Vos (Vla.), Paul Poppe (Vc.), Willy Carron (Kb.), Florian Heyrich (Cemb.), Paul Dombrecht (Ob.), Paul Beelaerts (Ob.). DGG 1980502*

Zu den unseligen Geschäftspraktiken der Schallplattenfirmen zählt der risikofreie Griff zum Altbewährten und Längstbekanntes, das man lieber in der 6., 7. und 8. Einspielung bietet, als eine „Ausgrabung“ oder eine Neuheit zu produzieren. Zu den Dauerbrennern in der Oboenliteratur gehört A. Marcellos Konzert d-Moll, das in verschiedenen Einspielungen auch noch in der Transkription nach c-Moll existiert. Derzeit kann man zwischen mehr als einem halben Dutzend von Aufnahmen dieses Konzerts wählen, von den älteren, nicht mehr im Sortiment befindlichen Einspielungen ganz zu schweigen.

Das Marcello-Konzert ist immer noch ein Prüfstein für jeden Oboisten. An diesem Notentext offenbaren sich gnadenlos die technische Perfektion, das gestalterische Vermögen und der Sinn aller Beteiligten für Musik des frühen 18. Jahrhunderts. Etwa die Einspielung mit Paul Dombrecht (DGG) läßt jegliche Eleganz und not-

wendige Einförmigkeit in den Musizierstil dieser Epoche vermissen. Der blastotechnisch schwierige langsame Satz klingt übertrieben romantisiert, mit Ritardandi und Verzierungen an den Phrasenenden, die den musikalischen Fluß zerstören, während der 3. Satz an das gleichmäßige Rattern einer Nähmaschine heranreicht. Auch der Orchesterklang wirkt dünn und flach. Als argen Mißgriff muß man die „Revision“ des Notentextes bezeichnen: In die Oboenstimme wurden jene Verzierungen zusätzlich eingebracht, die J. S. Bach im Cembalopart seiner Bearbeitung ausschrieb – ein historischer Kopfstand ohnegleichen, der wohl von der gesuchten Werkwahl herrührt: drei Kompositionen zusammenzufassen, die Bach der Bearbeitung für wert fand. (Im übrigen stellt der Cover-Text von Patrick Peire in der deutschen Fassung eine Zumutung dar, weil die zahlreichen Übersetzungsfehler auch sinnentstellend wirken.) Zur Anschaffung nicht zu empfehlen.

Größeren Spaß bereiten die übrigen Einspielungen des Marcello-Konzerts, die sich allerdings nur mit Vorbehalten unmittelbar vergleichen lassen. An Frische und Farbigkeit insbesondere im 1. Satz hat die Wiedergabe mit Lajos Lenczés gegenüber der Einspielung von Alfred Sous Vorteile, schon weil das Südwestdeutsche Kammerorchester präziser und zupackender musiziert. Spieltechnische Mängel im 3. Satz und eine allzu harmlose und eintönige Interpretation des langsamen Mittelsatzes trüben den guten Eindruck ein wenig. Gerade das Adagio aber musiziert Sous mit einer ausgereiften gestalterischen Souveränität. Hier ist der Ausdruck schmerzlicher Stimmung perfekt getroffen, hier entwickelt Sous einen betörenden klagenden Gesang (wie von ihm selber im Cover-Text auch hervorgehoben). Diese Interpretation tröstet über Schwächen vor allem im Orchesterspiel in den übrigen Passagen des Konzerts hinweg.

Die beste der vier Aufnahmen legte Bruce Haynes vor, nicht weil auf Originalinstrumenten musiziert wird (der Rezensent ist gegenüber der Authentizitätsmanie eher skeptisch eingestellt), sondern weil Klangfarbe und Spielweise, Zeitmaße und Gestaltung musikalischer Linien optimal aufeinander abgestellt sind. Haynes und das Barock-Orchester unter F. Brügggen nehmen die Tempovorschrift „Andante“ im 1. Satz als einzige wirklich ernst, und dennoch weiß Haynes die Zeit mit schwellendem Oboenklang zu füllen. Der leicht gepreßte Ton der Barockoboje intensiviert die schmerzliche Klangattitüde im 2. Satz, und durch prägnante Phrasierung entwickelt Haynes aus der Melodie eine wie improvisiert anmutende Ausdruckslinie. Seine technische und gestalterische Überlegenheit erweist sich nachdrücklich im raschen Schlußsatz.

Wem die Wahl schwerfällt, der orientiere sich vielleicht an der Programm-Mischung der vier Platten. Unter diesem Aspekt schneidet die RCA-Platte nicht ganz

so günstig ab, weil mit zwei Vivaldi-Konzerten (eines nach einem Fagott-Konzert bearbeitet) und dem frühklassischen stilistischen „Ausrutscher“ Platti ein eher konservatives Programm geboten wird. Haynes bläst die Vivaldi-Konzerte auch nicht ganz so überzeugend wie die Marcello-Komposition. Lenczés bietet mit dem Arrangement aus Cimarosas Cembalosonaten (von Arthur Benjamin zum Oboenkonzert zusammengestellt) und der Bellini-Pièce unterhaltsame, eingängige Musik, und in der Zusammenstellung der FONON-Platte kann man sich einen Überblick über konzertante Kompositionen für Oboe zwischen Hochbarock und Wiener Klassik verschaffen. Daß die beiden Konzerte von Lebrun und Rosetti zumindest in einem Satz thematisch sehr eng aufeinander bezogen sind, ist eine Pikanterie am Rande.

Jürgen Schläder

**Posaunenmusik des deutschen Barock.** *Werke von Schütz, Speer, Praetorius, Scheidt, Schein, Franck, Slokar Posaunenquartett (Brasimir Slokar, Pia Bucher, Marc Reift, Markus Wüest), Jakob Stämpfli (Baß), Jörg Ewald Dähler (Orgel), Hannelore Müller und August Wenzinger (Viola da gamba), Hansjürg Wahlich (Schlaginstrumente).* CLAVES D 8042 DIGITAL DM M stereo

Die Musik der Spätrenaissance und des Frühbarocks ist keine einheitlich zu verstehende Entwicklung. Während sich in der Vokalmusik die Besetzung auf ein Minimum zu beschränken beginnt (Singsstimme + b. c.), erlebt die Instrumentalmusik, sowohl was Form als auch was Besetzung angeht, eine Hochblüte. Die Vielfalt der Instrumente und Unstrumentenfamilien läßt die Grundlage für die Entstehung der Instrumentalform Suite Sonate und Canzon da sonar verständlich werden, zieht man das „Syntagma musicum“ des Michael Praetorius mit zu Rate. Einem der beliebtesten und wichtigsten Blasinstrumente der Zeit möchte diese Schallplatte gerecht werden: der Posaune. In Hofkapellen, Stadtpfeifereien, Kammer- und Kirchenmusik ist sie eine wichtige Stütze gewesen. Der Klangcharakter der Renaissance- und Barockposaune ist, durch schlanke Bauweise bedingt, leicht, beweglich und durchsichtig, dadurch zur Wiedergabe von Tanzmusik ebenso geeignet wie von polyphoner Musik.

Unsere Schallplatte vereint alle wichtigen protestantischen Kirchenmusiker der Zeit. Herausgehoben seien die beiden geistlichen Konzerte aus den „Symphoniae sacrae I“, 1629, von Heinrich Schütz (1559–1672) Cili mi Absalom – Nr. XIII; Attendite populus meus = Nr. XIV, die den Instrumenten formale und interpretatorische Aufgaben zuweisen und deren Texte die Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren geradezu herausfordern, da hier die Bläser vor der Aufgabe stehen, einen Sänger zu begleiten. Diese Interpretation

gehört zum Besten, was mir in der großen Zahl von Schütz-Interpretationen bisher zu Ohren gekommen ist. Klare Struktur sowohl vom Sänger wie von den Instrumenten, verständliche Textdarstellung und Deklamation. Das abschließende Urteil sei dem Hörer überlassen.

Selbständige Instrumentalformen sind mit drei Sonaten von Daniel Speer (1636–1707) und Tanzzusammenstellungen von Michael Praetorius (1571–1621), Samuel Scheidt (1587–1654), Johann Hermann Schein (1586 bis 1630) und Melchior Franck (1573–1639) vertreten. Die Palette reicht vom noch renaissancehaften, munteren Tanzsatz bis zur strengen, generalbaßbegleiteten Sonate des frühen Hochbarock.

Auch an den Bereich der kirchlichen Instrumentalmusik, der Turmbläsermusik, ist mit der Choral suite „Gelobet seist Du, Jesu Christ“, zusammengestellt aus der „Tabulatura nova“, von 1624 und dem „Görlitzer Tabulaturbuch“ von 1650, gedacht worden. Scheidts „Canzon Cornetto“ von 1621 bringt einen kleinen Tupfer programmatischer Musik in die Abfolge, da hier Spielfiguren der Zinkenbläser nachgeahmt werden sollen.

Zur Wertung: der didaktische Zweck der Schallplatte, den großen Verwendungsradius der Posaune vorzustellen, ist gut gelungen. Interpretation, Aufnahmetechnik und vor allem der Gesangssolist stehen auf hohem Niveau und werden auch den Ansprüchen eines in bezug auf alte Musik verwöhnten Rezensenten voll gerecht. Hätte sich der Mann am Schlagwerk etwas mehr von dieser guten Stimmung anregen lassen, wäre das Glück vollkommen. Trotzdem: für den Posaunisten ein „Muß“, für den Freund alter Musik besonders aus dem deutschen Bereich zumindest ein „Kann“ zur Anschaffung.

Peter Gnoss

## Neueingänge

*Ars Nova Ensemble Nürnberg.* (Heider, Stahmer, Karoschka, Hashagen), K. Schicker (Fl.), J. Zellner (Pos.), Ch. Adler u. H. Deinzer (Klar.), D. Hebekker (Vl.), E. Gröschel (Klv.), E. Klakow (Vla.), J. Rigo (Git.), W. Taube (Vc.), K. Hashagen (Elek.), A. und W. Schneider (Schlz.), G. Racz und H. von Moisy (Schlz.). Thorofon, MTH 253

*Frank Michael Beyer: Griechenland/Trio/Diaphonie.* I. Sinnhofer (1. Vl.), R. Metzger (2. Vl.), H. Blendinger (Vla.), F. Amann (Vc.), H. Holliger (Ob.), H. Fukai (Vla.), U. Holliger (Harfe). Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Symphonieorchester des NDR. Wergo GmbH, WER 60 102

*Der wahre Geist der Leere.* (Miura Kindo: Banshiki, Shin Kyorei, Sokaku Reibo, Hifumi Hachigaishi Shirabe). Andreas Gutzwiller (Shakuhachi). Jecklin-Disco, 588

*Jeux pour flûte et piano.* (Jean Françaix, Gabriel Fauré, Darius Milhaud, Albert Roussel, Francis Poulenc,

Jacques Ibert), Günter Rumpel (Fl.), St. Andres (Klv.). Jecklin-Disco, Nr. 226

Conradin Kreuzer: *Trio für Klar., Klv. u. Fag./Das Mühlyad, für Sopr., Klar. u. Klv./Trio für 2 Klar. u. Vla.* H. R. Stalder u. E. Schmid (Klar.), W. Stiftner (Fag.), R. Junghanns (Hammerflg.), E. Speiser (Sopran). Jecklin-Disco, Nr. 587

Urs Peter Schneider: *Häresie, Einübung für 200 Solobfl./Zeremonienbuch, 25 Zeremonien für 1 Holzblasinstr.* C. Steinmann (Sopranbfl.), 2000 Blockflötenspieler aus halb Europa. Jecklin-Disco, Nr. 591

Venezianische Bläsermusik. (Girolamo Fantini, Giovanni Gabrieli, Giovanni Bonaventura Viviani, Costanzo Antegnati, Claudio Monteverdi, Giuseppe Gua-

## Qualifizierter Blockflöten- unterricht

Vorbereitung von Aufnahmeprüfungen, Lehrerfortbildung, Betreuung von Teilnehmern der berufs begleitenden Fortbildung in Augsburg. Raum Freiburg – Basel und Trossburg – München. Tel.: (0 76 33) 8 27 71

mi, Girolamo Frescobaldi, Andrea Gabrieli). E. Carroll (Trp. u. Flügelhr.), N. Balm (Trp. u. Flügelhr.), M. Gould (Trp.), D. Langlitz (Baßtrp. u. Pos.), Th. Mueller (Baßtrp. u. Pos.), B. Harms (Pauken), St. Dibner (Fag.), E. Brewer (Orgelposition). FONON, FSM 68 901

## LESERFORUM

Zu Tiberiu Alexandru: „Die Rumänische Panflöte“ in TIBIA 1/84, S. 20 f)

Daß bis vor kurzem alle professionellen Panflötenspieler in Rumänien Zigeuner waren, ist aus der Literatur bekannt. Auch ist bekannt, daß alle Panflötenspieler Professionisten waren. Daß die Panflöte also gar kein „rumänisches Volksinstrument“, sondern ein Instrument der anfangs leibeigenen und später freien professionellen Musikzigeunergruppen in Rumänien war, sollte nicht verschwiegen werden, auch wenn diese bodenständige Weisen – und wohl recht selten ihre volkseigenen Zigeunermelodien – darauf vortrugen. Daß die Zigeuner die Panflöte in Europa „herumgebracht“ haben, zeigt schon Sinclair in „Gypsy Musical Instruments“ (Journ. American Folk-Lore 1908, XXI, 221 ff.).

Heute wird die Panflöte in Rumänien allerdings nicht nur von Zigeunern geblasen (obwohl die Volksmusikorchester auch heute überwiegend aus Zigeunern bestehen), aber auch heute beschränkt sie sich auf professionelle Bläser. Die Geschichte der professionellen Panflöte heutiger Tradition in Rumänien beträgt wahrscheinlich

etwa 250–300 Jahre, wenn man die Zeit des verstärkten orientalischen Einflusses durch die Vermittlung des Osmanischen Reiches in Betracht zieht.

Dr. Gerhardt Hochstrasser  
Timisoara/Rumänien

Zum Bericht „Spieltechnische Erleichterung“ (TIBIA 2/84, S. 127 f.)

Dennis Lawson hat eine Mechanik für Böhmflöten „erfunden“, die das fis<sup>4</sup> mit der B-Daumenklappe spielbar macht – jedenfalls bekam er ein US-Patent für eine solche Mechanik. Den interessierten Flötisten und der ungenannten deutschen Firma, die sich um die Exklusivrechte beworben haben soll, sei auf diesem Wege mitgeteilt, daß die Firma Carl Schreiber, Markneukirchen, schon um 1930 eine solche Mechanik gebaut hat. Ob Schreibers Mechanik damals oder noch heute in Deutschland geschützt ist, müßte allerdings noch erforscht werden.

Peter Thalheimer  
7257 Ditzingen

## NACHRICHTEN

### Berichtigung

In Siegfried Winklers Artikel „Zur Kopfstückform der Böhmflöte“ gibt eine auf S. 181 falsch wiedergegebene Gleichung Anlaß zur Verwirrung. Richtig muß es heißen:

$$b_q = \frac{y_1 - y_2}{\bar{x}_2 - \bar{x}_1} \quad \text{und} \quad a_q = \frac{y_1}{b_q} + \bar{x}_1 \quad \text{Gl. (5a, b)}$$

Wir bitten das Versehen zu entschuldigen.

### Komponisten, Interpreten

Evamarie Müller, Flöte, erhielt den 1. Preis des Internationalen Gaudeamus Interpretations-Wettbewerbes 1984. Der 2. Preis ging an die Amerikanerin Kathleen Supové, Klavier, und der 3. Preis an das Würzburger Percussions-Quartett.



## Barockfagott

Kopie **Denner** a = 415 Hz  
von R. Weber, Bayerbach 1983  
**Baß-Dulcian** a = 440 Hz von R. Weber, Bayerbach  
2 Klarinetten original ca. 1870 süddeutsch.  
Bauchsbaum, restauriert.  
Tel.: (0 24 33) 8 49 71  
**Barockfagott** 5 Kl. „Otto Steinkopf, Berlin“  
a = 440 Hz. Tel.: (02 09) 49 29 21

## Fortbildungs- und Ferienkurse

Das *Kursprogramm der Vereniging voor Huismuziek* ist erschienen. Es enthält wieder zahlreiche Kurse für Spieler jeden Alters in den Bereichen Kammermusik und Chor sowie Instrumentenbau. Das Programm ist kostenlos erhältlich bei der Vereniging voor Huismuziek, Postbus 350, 3400 AJ IJsselstein, Niederlande.

Einen *Saxophon-Kurs unter der Leitung des Raschèr-Saxophon-Quartetts* hat der Landesmusikrat Baden-Württemberg ausgeschrieben. Er findet vom 5. bis 7. Juli 1985 in Weikersheim statt. Angesprochen sind alle Lehrer des Saxophons; Spieler, die Saxophon als „klassisches“ Instrument eingehender studieren wollen; mittlere und fortgeschrittene Saxophon-Schüler sowie andere Lehrer, die Einsicht in die Saxophon-Pädagogik gewinnen möchten. Der Kurs beginnt mit einem öffentlichen Konzert des Raschèr-Saxophon-Quartetts. Meldungen bis zum 15. 6. 1985 an: Landesmusikrat Baden-Württemberg, Ortsstraße 6, 7500 Karlsruhe 41.

Zum fünften Male leitet Julien Singer die *Woche für alte Musik* in Tann/Rhön. Auf dem Programm der vom 15. bis 21. 7. 1985 stattfindenden Veranstaltung steht vor allem Musik der Renaissance, gespielt auf historischen Instrumenten. Der Kursus ist für Fortgeschrittene gedacht. Rechtzeitige Anmeldung bei Pfarrer Johann Rüppl, Tannfeld 14, 6413 Tann/Rhön.

Im Rahmen der *6. Internationalen Sommerakademie Calw 1985* sind Uraufführungen für Blockflöte und Blockflötenensemble von H. U. Lehmann, Erhard Karoschka, Werner Heider und Gerhard Braun vorgesehen.

## Wettbewerbe

Im Rahmen der *34. Internationalen Nürnberger Orgelwoche* findet in der Zeit vom 24. bis 29. 6. 1985 ein internationaler Orgelinterpretationswettbewerb um den „Johann Pachelbel-Preis“ statt. Für den Wettbewerb können sich junge Organisten aller Nationen bewerben, die bis zum 30. 6. 1985 das 30. Lebensjahr noch nicht überschritten haben, also nach dem 1. 7. 1955 geboren sind. Genaue Ausschreibungsunterlagen sind bei der Geschäftsstelle der Internationalen Orgelwoche Nürnberg, Bismarckstraße 46, 8500 Nürnberg 20, anzufordern.

Der *Hambacher Preis*, ein internationaler Kompositionspreis für Orchestermusik und Streicher-Kammermusik, ist für 1985 erstmalig ausgeschrieben. Teilnahme-

berechtigt sind Komponisten aller Nationalitäten ohne Altersbegrenzung. Einsendeschluß ist der 15. 5. 1985. Teilnahmebedingungen sind erhältlich beim Kuratorium *Hambacher Preis* e.V., c/o Róbert Wittinger, Weinstraße 181–183, 6730 Neustadt/Weinstraße 19.

Der *Deutsche Musikwettbewerb 1985* findet vom 7. bis 16. 6. in Bonn in den Räumen der Beethovenhalle statt. Er ist in der Wertungskategorie C ausgeschrieben für Holzblasinstrumente: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott. Ausschreibungen mit Repertoire-Listen und Anmeldebögen können unter Angabe der Kategorie angefordert werden. Anfragen und Bewerbungen bis spätestens 1. 3. 1985 an: Deutscher Musikrat, Sekretariat DMW, Am Michaelshof 4a, 5300 Bonn 2.

Das Organisationskomitee des *3. Internationalen Forums für Neue Musik in Warschau* lädt alle nach 1944 geborenen Komponisten ein, an dem im April 1985 stattfindenden Festival teilzunehmen. Wettbewerbsbedingungen und Informationen sind erhältlich bei: Mariusz Stowpiec, Sekretär des Organisationskomitees, PL-00-612 Warszawa, ul. Batorego 10, Klub „Stodola“.

## Veranstaltungen

Für die Zeit vom 27. bis 29. 9. 1985 lädt die Stadt Stade in Niedersachsen zu einem *Eurotreff* ein. Jungen Menschen aus ganz Europa soll die Möglichkeit zu kultureller und menschlicher Begegnung geboten werden bei Musik auf Straßen und Plätzen, in Kirchen, Hallen und Sälen. Anmeldungen sind zu richten an den Arbeitskreis Musik in der Jugend, Adersheimer Straße 60, Postfach 1460, 3300 Wolfenbüttel.

## ... und was sonst noch interessiert

In Heft 12/84 der *Zeitschrift „Test“* veröffentlichte die Stiftung Warentest einen Artikel, der für großes Aufsehen sorgte: getestet wurden Schulblockflöten in Sopranlage. TIBIA wird zu den Ergebnissen dieses Tests in der Ausgabe 2/85 ausführlich Stellung nehmen. Im gleichen Heft ist ein Artikel von K. Wogram und J. Meyer (Physikalisch-Technische Bundesanstalt, Braunschweig) vorgesehen.

David Lasockis Dissertation zum Thema *Professional Recorder Players in England, 1540–1740* wurde von der University of Iowa als beste Arbeit der letzten 2 Jahre im Fachbereich „Humanities and Fine Arts“ ausgezeichnet. Sie erhielt zudem den Preis für die beste Dissertation der Vereinigten Staaten im Jahre 1984. Man darf auf die Veröffentlichung gespannt sein.

In Graz begannen Anfang Oktober die Arbeiten an einer *Bibliographie aller am europäischen Markt befindlichen Blasmusikausgaben* sowie der auf Blasmusik spezialisierten Verlage. Mit der Publikation ist in ca. 2 Jahren zu rechnen.

Auflösung der rätselhaften Inschrift von S. 271:  
„No, was blas' ma?“ „Numero sechs – hebet a!“  
(Aus: „Fliegende Blätter“ um 1888)

## Die Autoren der Hauptartikel

*Willy Hess*, Winzerstraße 41, CH-8400 Winterthur. Geboren 1906 in Winterthur. Musikwissenschaftliche Studien in Berlin und Zürich, danach Ausbildung zum Musiker am Konservatorium für Musik in Zürich. Staatliche Diplome als Lehrer für Klavier und Musiktheorie. 1942–1971 Fagottist im Winterthurer Stadtorchester, daneben freier Klavierlehrer, Musikwissenschaftler und Komponist. Als Beethovenforscher weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt. Herausgabe von 14 Ergänzungsbänden zur alten Beethoven-Gesamtausgabe, hunderte von Spezialstudien, mehrere Bücher, darunter eine Beethoven-Biographie, 2 Bände Beethoven-Studien u. v. m. Zahlreiche Kompositionen, darunter 2 Opern, mehrere Solokonzerte, Kammermusik und rund 200 Klavierlieder.

*Andrew A. Willoughby*, 9 Galsworthy House, Carr Street, London E 14, England. Jahrgang 1947; arbeitete in der Vergangenheit bei der Müllabfuhr, als Briefträger und Kindergartenhelfer. Wurde Buddhistischer Mönch, erhielt eine Ausbildung als Krankenpfleger und arbeitete als freiwilliger Sozialhelfer; nahm an Kursen der Fine-Art-Foundation in Leeds teil. 1973 reiste er nach Indien,

wo er sich eine lebensgefährliche Pockenerkrankung zuzog. Erst mit 30 Jahren begann er, Musikinstrumente zu erlernen (Flöte, Blockflöte, Violine, Trompete, Saxophon). In den letzten Jahren bildete er sich als Instrumentenbauer aus und spezialisierte sich auf historische Holzblasinstrumente. Er nahm Kurse bei Eric Moulder und zuletzt am London College of Furniture.

*Heinz Riedelbauch*, Im Bleidenberg 15, 5400 Koblenz 1: Geboren 1922 in Bayreuth; Musikstudium (Hauptfach Fagott bei Prof. E. Großmann) am Bayrischen Staatskonservatorium Würzburg, Privatstudien bei R. Rothensteiner und B. Hühnerfürst, Staatsexamen an der Staatl. Hochschule für Musik, München. 1945 Mitglied des Bayreuther Symphonieorchesters, 1949 nebenamtliche Lehrtätigkeit in Würzburg, seit 19532 Solofagottist im Staatsorchester Rheinische Philharmonie, Koblenz. Lehrtätigkeit an der Musikschule Koblenz, kompositorische und pädagogische Arbeiten.

*Felix Raudonikas*, 11 linija 58. apt. 23, 199 178 Leningrad, UdSSR. Untersuchte vor einigen Jahren die Instrumente der Leningrader Musikinstrumentensammlung im Institut für Theater, Musik und Film (vgl. TIBIA 2/80, S. 105) und vermaß die meisten Holzblasinstrumente. Baut historische Instrumente und wurde auch international bekannt durch seine Kopien der Naust- und Hotteterre-Traversflöten in der obigen Sammlung. Zahlreiche mathematisch-statistisch fundierte Abhandlungen über Tonfrequenzbestimmung und -abhängigkeit bei Holzblasinstrumenten in der englischen Zeitschrift FoMRHIQ.

**Nr. 2/85 erscheint im Juni 1985 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:**

**Heinz Becker: Phorbeia und Windkapsel**

**Günther Metz: Hindemiths Bläsersonaten**

**Günter Dullat: 30 Jahre Auszubildende im Holz- und Metallblasinstrumentenbau in der Bundesrepublik Deutschland – ein statistischer Bericht**

**K. Wogram/J. Meyer: Zur Intonation bei Blockflöten**

**sowie ein Porträt des Fagottisten Klaus Thunemann**

# Die hohe Kunst der Perfektion

# Pearl Flute

PEARL rechtfertigt das Vertrauen, daß Musiker seit vielen Jahren in diese große Weltmarke legen. Von Anfang an begleiten die PEARL Flöten den werdenden Musiker bis hin zum Erfolg der Besten der Welt. Denn PEARL bietet ein abgerundetes Programm vom Anfänger-Modell über anspruchsvolle Modelle für Fortgeschrittene bis hin zur echten 14 Karat Gold-Flöte, wie sie von Spitzen-Solisten benutzt werden. PEARL bietet Flöten in nahezu allen Variationen. Bei allen Flöten ist das Preis/Leistungs-Verhältnis optimal.

● Für den Schüler bieten PEARL Flöten eine hervorragende Ansprache, saubere Klang-Erlebnisse und ein technisch leichtes spielen.

● Dem Lehrer ermöglichen sie Dank modernsten technischen Konzeptionen ein zügiges Fortschreiten im Unterricht.

● Umfangreiche Programm-Palette von versilberten Flöten über Voll-Silber-Modelle bis hin zur 14 Karat Gold-Flöte für anspruchsvolle Solisten.

● Verschiedene Variationen mit offenen oder geschlossenen Klappen, mit und ohne E-Mechanik, Tief-H-Fuß und Klappen-Anordnung wahlweise in gerader oder versetzter Reihe.

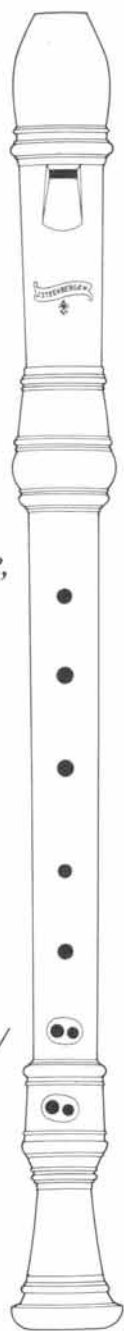
● PEARL Kurz-Skala nach modernsten flötenbautechnischen Erkenntnissen.



Wählen auch Sie Ihre ideale Flöte aus mehr als 30 verschiedenen PEARL Flöten-Modellen!

Mehr Informationen von  
Deutschland  
**PEARL-Vertrieb**  
Postfach 1930  
3550 Marburg 1

Schweiz  
**Musik Meyer AG**  
Spitalstr. 74  
8952 Schlieren



**M**oeck Renaissance- und Barockinstrumente (Flöten, Krummhörner, Cornamusen, Kortholte, Dulciane, Pommeren, Zinken, Oboen, Fagotte, Rankette etc.) für das Vergnügen an authentischen Klängen. **N**eu im Programm: Alt- und Sopran-Blockflöten nach Jan Steenbergen, a'415 und 440, mit hohem, engem Windkanal und dem besonderen Timbre/ Renaissance-Blockflöte Sopran mit 2 Oktaven Umfang nach Hieronimus Franciscus Kynseker/Querflöte

nach Godefroid Adrien Rottenburgh, a'415 und 440/ Oboen nach Jakob Denner, a'415, und Barnaba Grassi, a'440/Sopran-Pommer nach Jacob Denner. **M**oeck Rottenburgh-Blockflöten seit 20 Jahren in Musikhochschulen, Musikschulen und bei Blockflötenspielern in aller Welt die meistgespielten Soloflöten, in Stimmung und Klang immer weiter verbessert. **M**oeck Schul- und Tuju-Blockflöten führend für den Anfang und das chorische Spiel.

# MOECK

*engagiert und erfahren im Bau von Blockflöten und historischen Holzblasinstrumenten*

Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, D-3100 Celle

Bitte fordern Sie ausführliche Informationen an. Lieferung durch den Fachhandel im In- und Ausland