

# TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

3/86

## INHALT

Ulrich Thieme  
Die Blockflöte in Kantate,  
Oratorium und Oper  
Teil II: Das 17. Jahrhundert (2)

Erich Benedikt  
La Flûte pastorelle

Irmgard Knopf Mathiesen und  
Aksel H. Mathiesen  
Ein Messungsprojekt. Datamatische  
Behandlung von Messungen an historischen  
Holzblasinstrumenten

Rainer Peters  
Hommage à Strawinsky -  
Bernd Alois Zimmermanns Oboenkonzert

Das Porträt: Karl Steins

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Ulrich Thieme: Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper. Teil II: Das 17. Jahrhundert (2) (161)

Erich Benedikt: La Flüte pastorelle (168)

Irmgard Knopf Mathiesen / Aksel H. Mathiesen: Ein Messungsprojekt. Datamatische Behandlung von Messungen an historischen Holzblasinstrumenten (175)

Rainer Peters: Hommage à Strawinsky. Bernd Alois Zimmermanns Oboenkonzert (188)

Das Porträt: Karl Steins (192)

Berichte (199): Abschied von Jürg Schaeflein / Gertrud Zöller – eine große Pädagogin / „Neueste Forschungen“ auf dem Holzweg: Die „Bachflöte“ / Offene niederländische Blockflötentage – Utrecht 8.-10. Mai 1986 / Blockflötenkurs in Wien / Die Rekonstruktion einer Traversflöte von I. W. Oberlender – Ein Restaurierungsbericht / Heureka

Zeitschriften / Periodika (209)

Bücher (211)

Noten (219)

Schallplatten (235)

Leserforum (238)

Nachrichten (239)

Beilage:

TIBIA-Kunstdruck: Mu'in Muşawwir  
(ca. 1617-1698)

FLÖTE BLASENDER HIRTE

Erläuternder Text: Hermann Moeck

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik.  
11. Jahrgang, Heft 3/1986

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. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck – auch teilweise – nur mit vorheriger Genehmigung des Verlages. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernehmen Verlag und Redaktion keine Haftung. Die Redaktion behält sich vor, Leserbriefe gekürzt zu veröffentlichen.

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

Erscheinungsweise: viermal jährlich – Februar, Mai, August, November. Redaktionsschluß jeweils der 5. des Vormonats.

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 26,00; im Ausland DM 29,00; jeweils 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. 9, DM 55,00 ( $\frac{1}{16}$  Seite) bis DM 660,00 ( $\frac{1}{2}$  Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschriften. Im Preis enthalten sind die üblichen Satzskosten; die Anfertigung von Lithos wird gesondert berechnet. Anzeigenschluß: 10. Januar, 10. April, 10. Juli, 10. Oktober.

Satz: Moeck Verlag, Celle

Druck, Verarbeitung: Münstermann Druck KG, Hannover  
Titelentwurf: Karl-Heinz Lingner, Celle

© 1986 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.  
Printed in the Federal Republic of Germany  
ISSN 0176-6511

## Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper

### Teil II: Das 17. Jahrhundert (2)

Dieser Teil der Studie skizziert die Verwendung der Blockflöte im letzten Drittel des Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland. Die in Frankreich entstehenden neuen Flötentypen und der weit in die Nachbarländer ausstrahlende Einfluß Lullys machen es sinnvoll, den Überblick mit Frankreich zu beginnen.

#### 2. Frankreich

Die Entwicklung der neuen barocken Holzblasinstrumente, die z.B. im Kreis der Hotteterres in Paris nach der Mitte des 17. Jahrhunderts vorangetrieben wurde, stellte durch Selektion und bautechnische Umgestaltung des reichen Renaissanceinstrumentariums der gerade entstehenden, nationalen französischen Musikkultur und ihrem „Patron“ Lully jene Klangmittel bereit, die das Neue und Unverwechselbare seines Orchesterstils unterstrichen und die europäische Geltung der französischen Musik im letzten Drittel des Jahrhunderts mit ermöglichten. Als Ludwig XIV. 1661 die Regierung übernahm, ernannte er den 1632 in Florenz als Giovanni Battista Lulli geborenen Lully zum *surintendant de la musique*. Der geschäftstüchtige und machtbewußte, nun auch offiziell eingebürgerte Lully, der seit 1646 in Frankreich, seit 1653 für den Pariser Hof tätig war und zunächst Ballette zu den in Paris aufgeführten italienischen Opern schrieb, stieg zum König eines zentral organisierten Musikbetriebs auf, erwarb 1672 das Privileg, eine „Académie royale de musique“ zu gründen, ein Vorrecht, das „jedem anderen die Darbietung eines Musikwerks

ohne die Genehmigung Lullys bei Strafe (verbot).“<sup>31</sup>

Im Orchester der zahlreichen Ballett- und Schauspielmusiken und in dem der großen, seit 1672 komponierten Opern Lullys (*tragédies lyriques*) spielen Bläser – Flöten, Oboen, Fagotte – eine das Klangbild entscheidend prägende Rolle. Die Verwendung von Blockflöten im Orchester Lullys ist erst durch die Arbeit von Jürgen Eppelsheim „Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys“, einem glänzend recherchierten, umsichtig argumentierenden und oft geradezu kriminalistisch problemlösenden Buch, umfassend einschätzbar geworden.<sup>32</sup> Auf diese Arbeit, die von Blockflötisten bisher kaum zur Kenntnis genommen wurde, stützt sich das Folgende; die Zahlen in Klammern verweisen auf die entsprechenden Seiten in Eppelsheims Arbeit.

Der fünfstimmige Satz mit den Bezeichnungen *dessus/haute-contre/taille/quinte/basse* für die verschiedenen Stimmlagen ist bei Lully die Norm. Diese Begriffe können zugleich, bei dem noch weitgehend chorischen Aufbau des Instrumentariums, ein bestimmtes Instrument als Glied seiner Familie benennen (z.B. „taille de hautbois“). Im fünfstimmigen Satz Lullys haben die Außenstimmen absolutes Übergewicht: Die Besetzungstärke des Streicherensembles der Pariser Oper (nach den Zahlen von 1712; aus Lullys Zeit gibt es keine Daten) war 12:3:2:2:8 und konnte je nach Aufführungsort schwanken, ohne daß die Gewichtsrelationen der Stimmen untereinander davon berührt wurden (178). Hinzu kamen 8 Blasinstrumente (Oboen/Flöten und Fagotte), die – chorisch besetzt, da auf nur 3 Stimmen verteilt – den Streicherklang charakteristisch färbten und bei der normalen *colla-parte*-Mitwirkung in den Außenstimmen diese abermals verstärkten. Die sekundäre Bedeutung der 3 Innenstimmen kommt auch darin zum Ausdruck, daß sie in der

<sup>31</sup> Art. *Lully* in MGG, Sp. 1301

<sup>32</sup> Eppelsheim, Jürgen: *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 7), Tutzing 1961

LE TRIOMPHE  
PRÉLUDE POUR L'AMOUR.

Abb. 5 Beginn des „Prélude pour l'Amour“ aus Lullys *Le Triomphe de l'Amour* (1681)

Die mit *flutes* bezeichneten Parteien sind „mit ziemlicher Sicherheit“ (68) stets auf Blockflöten gespielt worden. Insgesamt fünf Blockflötentypen verwendet Lully:

- Taille de flutes*, das Hauptinstrument der Flötenfamilie, die Altflöte in *f'*. Bei Mersenne, also nur 30–40 Jahre vor Lullys Wirken, bedeutete die *taille* noch eine Flöte in *c'*.
- Quinte de flutes* meint bei Lully die Tenorflöte in *c'*. Der Terminus wird nur in Diderots *Encyclopédie* von 1751 ff. erklärt (Art. *Quinte de flûte à bec*). Die einschlägigen Quellen von Mersenne, Walther, Brossard geben keine Auskunft (72). Besetzungsvorschriften und Umfangsuntersuchungen bei Montéclair's Oper „Jephté“ von 1732 und der Oper von

Regel von Lullys Mitarbeitern (z.B. Colasse oder Lallouette) ausgearbeitet wurden, nachdem Lully selbst nur die Außenstimmen komponiert hatte. Neben die bereits erwähnte *colla-parte*-Spielweise der Bläser, die nur Oberstimme (Oboen/Flöten) und Baß (Fagotte), nicht aber die Innenstimmen verstärken, tritt als andere Möglichkeit der Bläserbehandlung nur der Wechsel zwischen fünfstimmigem Streicherensemble (mit *colla-parte*-Holzbläsern) und einer ganz aus Bläsern bestehenden, meist dreistimmigen Gruppe, die sich, etwa in Zwischenspielen, aus dem Tuttiklang löst (197). Dabei ist die Oboe an das Fagott gebunden: Es spielt bei „Oboentrios“ zusammen mit dem B.c., dagegen nicht bei „Flötentrios“, die meist nur von Theorbe und *basse de viole* begleitet werden. Diese Praktiken sind, als Selbstverständlichkeit, nicht in den Partituren, sondern nur in den erhaltenen Orchesterstimmen belegt (197). Oboe und Flöte sind in einer Stimme notiert; dort bedeutet der Vermerk *flutes*, daß der(selbe) Spieler von der Oboe zur Flöte wechseln soll. Die gleichzeitige Verwendung von Flöte und Oboe kommt bei Lully tatsächlich nur sehr selten vor (203).

Welche Flöten verlangte Lully? Meint die Vorschrift *flutes* nun Block- oder Querflöten?

Nur in einem Ritornell aus „La Grotte de Versailles“ (1668) und im 3. Akt der Oper „Persée“ (1682) werden ausdrücklich Blockflöten (*flutes douces*) vorgeschrieben, Querflöten (*flutes d'Allemagne*) verlangt Lully in „Le Triomphe de l'Amour“ (1681). In diesem *ballet royal* erscheint auch ein vierstimmiges „Prélude pour l'Amour“ (Abb. 5) mit folgenden Besetzungsangaben:

	Umfang der Partie
Tailles ou Flutes d'Allemagne	<i>g'</i> – <i>b''</i>
Quinte de Flutes	<i>e'</i> – <i>d''</i>
Petite Basse de Flutes	<i>a</i> – <i>a'</i>
Grande Basse de Flutes et Basse-Continue	<i>D</i> – <i>d'</i>

Die Oberstimme ist also mit Block- oder Querflöten ausführbar. *Taille de flutes* begegnet auch in „Phaeton“ (1683, Prolog). Eppelsheims ausführliche Darlegungen (64–97) führen zu folgenden Ergebnissen:

Colasse „Enée et Lavinie“ (Partitur 1690) ergeben, daß die Angaben aus der *Encyclopédie* in ihrer Gültigkeit bis in Lullys Zeit zurückreichen.

Diese zwei Flötentypen kommen mit Abstand am häufigsten vor. Zumeist reicht der Umfang der *taille* für die Diskantpartien aus; nur einige (in der Regel zweite) Stimmen erfordern, weil unten bis *d'* reichend, die *quinte*. Da Lully das *c'''* bei den Dessuspartien nie überschreitet, sind möglicherweise immer *quintes* verwendet worden, wenn dort *flutes* verlangt wurden.

c) *Petite basse de flutes* darf als Flöte in *f* angesehen werden. Außer im abgebildeten „Prélude pour l'Amour“ wird eine solche Flöte, allerdings ohne ausdrückliche Bestimmung, im 4. Akt von „Proserpine“ (1680) verwendet.

d) *Grande basse de flutes*, eine Subbaßflöte in *F*, vermutlich mit Zusatzklappen bis *C* (81-88). Lully verwendet sie, außer im „Prélude pour l'Amour“ noch in einem „Concert de flutes pour les Amours“ aus dem Ballett „Les Amours déguisés“ (1664), im „Ballet des Arts“ (1663) und im 1. Akt der Oper „Psyché“ (1678). In den zuletzt genannten Fällen ergibt sich nur aus Umfang und Schlüssel dieser Flötentyp, Besetzungsvorschrift ist lediglich *flute*.

e) *Dessus de flutes*, ein Sopranino in *f'*, nur im Prolog zu „Isis“ wurde sie einer Quelle zufolge verwendet (93). Der Typ dürfte identisch sein mit der *petite flute*, die in nach Lullys Tod gedruckten Partituren seiner Werke erscheint.

Aus zeitgenössischen Berichten ist außerdem die Verwendung von Panflöten (*sifflets de chadronnier*) in nur mit *flutes* bezeichneten Passagen aus „Acis et Galathée“ (1686) bezeugt (95/96, auch 55).

Der „Normalklang“ bei Lully, also die fünfstimmige Streicherbesetzung mit *colla-parte*-Mitwirkung der Oboen und Fagotte in den Außenstimmen, verhält sich neutral gegenüber dem jeweiligen Bühnengeschehen: Er erscheint bei den reinen Instrumentalstücken, bei der Begleitung der Chöre und den Vor-, Zwischen- und Nachspielen der vom Orchester begleiteten Solosänge; reine Streicherbesetzung ist indessen für

die Begleitung des Sologesangs verbindlich. Gelegentlich, etwa wenn ein ganzes Stück im *piano* erklingen soll (z.B. im 2. Akt von „Armide“), werden Flöten als *colla-parte*-Instrumente verwendet, die dann auch während des Gesangs weiter mitspielen (204) und dort nicht, wie die starken Oboen, pausieren.

Wenden wir uns abschließend und schlagwortartig den Bühnensituationen zu, bei denen Flöten charakterisierend und im Sinne „programmatischer“ Instrumentation hervortreten (in der Regel sind es Triosätze bzw. -episoden, bei denen die zwei Oberstimmen, mit Flöten besetzt, vom B.c. begleitet werden).

Liebe	z.B. „Les Amants magnifiques“ 3. Akt, 3. Intermedium „Armide“ 5. Akt, 2. Szene „Le Triomphe de l'Amour“ Auftritt der Diana „Acis et Galathée“ 2. Akt, 6. Szene „Ballet des Amours déguisés“
Frieden Geborgenheit Stille	z.B. „Atys“ Schlafszene des 3. Akts ( <i>Abb. 6</i> ) „Proserpine“ Einltg. 4. Akt
Trauer Klage Bitte an die Götter	z.B. „Alceste“ Totenklage im 3. Akt „Psyché“ 1. Akt, 2. Szene „Bellérophon“ 3. und 4. Akt
mythologische Bezüge (Pan/ Merkur/Musen)	z.B. „Isis“ Klage des Pan im 3. Akt „Cadmus“ Prolog „Achille et Polixène“ Prolog „Persée“ 3. Akt, Szene 1 und 2 „Alceste“ 5. Akt, 5. Szene

Der Verwendungsbereich der Oboe, die vor allem die pastorale Welt symbolisiert, überschneidet sich mit dem der Flöte, der eindeutig die durch das Stichwort „Liebe“ geprägten Szenen zugeordnet werden. Hier knüpfen auch die Mitarbeiter,

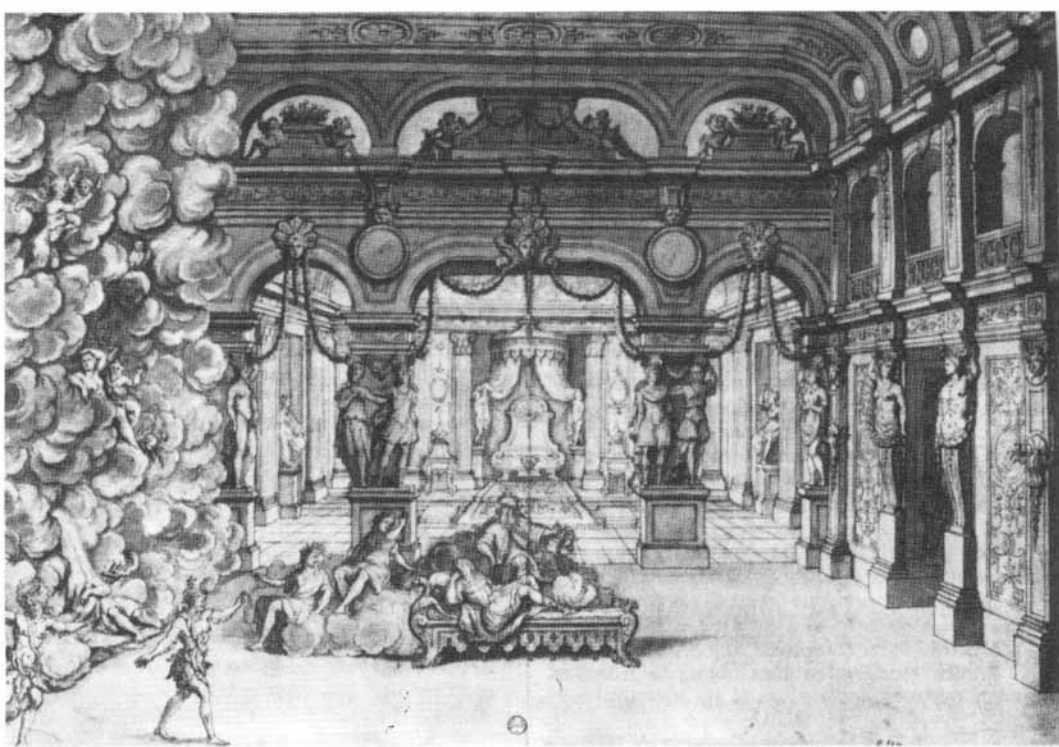


Abb. 6 Bühnenbild zur Schlafszenen aus Lullys *Atys* (1676)

Nachfolger und Schüler Lullys an. Der schon genannte *Pascal Colasse* (1649-1709) vollendete nach Lullys Tod (1687) dessen Oper „*Achille et Polixène*“ und verwendet dort auch Blockflöten in diesem Sinne; anders als Lully führt er die Flöten (in *f'*) bis *e'''* hinauf (95). Die 1690 erschienene Partitur „*Enée et Lavinie*“ von Colasse verlangt neben der *taille de flutes* nun auch *flutes de haute-contre*, also (Sopran-) Flöten in *c'* (250/51). *M.-A. Charpentier* (ca. 1635-1704) besetzt seine Oper „*Médée*“ (1694) mit Block- und Querflöten (*flutes* bzw. *flutes allemandes*) und verlangt dort außerdem mehrfach, wie schon in seinem Sakralwerk „*Supplicatio pro defunctis*“, die *basse de flutes*, hier wohl die Baßflöte in *f*, deren Part eine Oktave höher als notiert gespielt werden soll (90-93). *Flutes* in der Bedeutung von Blockflöten finden wir noch nach der Jahrhundertwende, so z.B. bei *André Campra* (1660-1744, Oper „*Tancredi*“, gedruckt 1702), *Marin Marais* (1656-1739, Oper „*Alcione*“, komponiert 1706) und *M. P. de Mon-*

*tclair* (1667-1737, Ballett „*Les Fêtes de l'Été*“ und Oper „*Jephté*“). Das Gewicht verschiebt sich in den ersten Jahrzehnten stetig zugunsten der als *flute allemande* bezeichneten Querflöte, die schließlich zur *flute* schlechthin wird. Ihr Repertoire wächst enorm auch durch die große Zahl der im frühen 18. Jahrhundert komponierten Kammerkantaten<sup>33</sup> mit obligaten Instrumenten (z.B. *Clérambault*).

### 3. Deutschland

Die sich nach Ende des 30jährigen Krieges neu ordnenden Verhältnisse in Deutschland, der Zuwachs an Souveränität für die Fürsten und die starke politische Einwirkung Frankreichs begünstigten einen kulturellen „Wiederaufbau“, oft genug im Zeichen des „französischen

<sup>33</sup> Siehe Schmitz, Eugen: *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig 1955 (2. Auflage), S. 191 ff.

Violino I<sup>o</sup> 3 Soli  
piano

Violino II<sup>o</sup> 3 Soli  
piano

Viola.  
piano

Flauto.

Flauto.

Voce.  
SABINA.

Basso. 3 Viole sole  
Pal-pi - tan-ti, pal-pi - tan - ti Sfe-re bel-le

del mio Sol, del mio Sol, hor v'ad.dor. men - - - to, hor v'addor. men - - - to,

Arie der Sabina „Palpanti sferre belle...“ aus *Alarico* von Agostino Steffani (München 1687)

Geschmacks“, der zum neuen Leitbild wurde. Neugründungen von Hofkapellen, vor allem die Errichtung der vielen Theater und Opernhäuser, meist mit italienischen Sängern und oft mit französischen Instrumentalisten bzw. „Tanzmeistern“, dokumentieren den kulturellen Aufschwung. Theater oder Opernhäuser wurden eröffnet z.B. in Darmstadt 1670, Breslau 1677, Hamburg („Bürgeroper“) 1678, Wolfenbüttel 1688, Celle 1689, Hannover 1689, Braunschweig 1690, Leipzig 1693, Düsseldorf 1695, Bonn 1696, Weimar 1696<sup>34</sup>.

Auf ihren Spielplänen finden sich die Opern Lullys ebenso (etwa in Darmstadt, Stuttgart,

Rudolstadt, Braunschweig und Hamburg) wie die neuen italienischen Bühnenwerke. Zwar legen „Regieanweisungen“ in Schauspielen und Libretti die Verwendung von Blockflöten bei der dort verlangten „stillen“ oder „ganz gelinden“ Musik nahe<sup>35</sup>, und man weiß auch, daß bei den Hamburger Aufführungen der Werke Lullys Blockflöten eingesetzt wurden (z.B. „Acis et Galathée“ 1689)<sup>36</sup>, musikalische Quellen selbst haben sich indessen nur seltener erhalten (man denke an die ersten Opern Reinhard Keisers, die alle verloren sind, an die Werke von N.A. Strungk u.a.).

Für unser Thema sind die Partituren von *Agostino Steffani*, *Johann Sigismund Kusser* und *Reinhard Keiser* außerordentlich ergiebig. Sie zeigen in besonderem Maße die Verwendung von obligaten Holzblasinstrumenten.

Der weltläufige Musiker und Diplomat *Agostino Steffani* (1654-1728) komponierte in den 80er und 90er Jahren mehr als ein Dutzend Opern für die Höfe in München und Hannover. Sein

<sup>34</sup> Daten nach Brockpähler, Renate: *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964

<sup>35</sup> McCredie, Andrew D.: *Instrumentarium and instrumentation in the North German Baroque Opera*, Diss. Hamburg 1964, S. 70/71, auch S. 321

<sup>36</sup> A.a.O., S. 124

1687 in München aufgeführter „Alarico“<sup>37</sup> enthält sehr schöne Partien für die *flauti* genannten Blockflöten, zwar nicht virtuos (wie später bei Keiser oder Telemann), aber voller Ausdruck und mit delikaten Klangwirkungen (Abb. 7). Steffani bevorzugt ein obligates, in Terzen geführtes Altblockflötenpaar zur Begleitung des Gesangs, verlangt aber ebenso wie Lully ihre colla-parte-Mitwirkung oder ihre Echowirkung gegenüber dem Tutti. Daß ihm auch Tenorflöten zur Verfügung gestanden haben müssen, geht aus dem Umfang von Partien in einigen wenigen Arien hervor (Abb. 7)<sup>38</sup>. Auch in „Niobe“ (München 1688) sieht Steffani Tenorflöten vor.

Die Oper „Enrico Leone“ schrieb Steffani zur Eröffnung des neuen großen Opernhauses in Hannover. Daß er hier mit französischen Instrumentalisten rechnete, geht aus den nun durchweg im französischen Violinschlüssel notierten Flötenpartien hervor. Eine dunkel kolorierte Ombrazzene – der Geist Heinrichs erscheint – mit *flauto solo* ist ein Höhepunkt der Instrumentation vor Händel und Keiser.<sup>39</sup> Die aus den im Zusammenhang mit Lully bereits geschilderten Gründen seltene *gleichzeitige* Verwendung von Solooboe und Soloblockflöte findet sich in „Briseide“ (Hannover 1696).<sup>40</sup>

Liebe, Schönheit, Frieden sind die das Bühnengeschehen prägenden Begriffe, bei denen auch Steffani den Flötenklang aus der Farbpalette seines Orchesters auswählt. Todesthematik verbindet sich allerdings ebenso mit den Blockflöten, ein weiteres Mal in „Enrico Leone“, und auch in „Alcibiade“ (Hannover 1693).<sup>41</sup> Es kann hier nur erwähnt werden, daß Steffani in seiner vokalen Kammermusik gelegentlich ebenfalls Flöten verlangt.

Entwickelte die Venezianische Oper besonders die solistische Verwendung von Streichinstrumenten<sup>42</sup>, so war es die norddeutsche Oper mit den Zentren Hamburg, Hannover und Braunschweig-Wolfenbüttel, die Blasinstrumente gern obligat einsetzt. In den 90er Jahren war Johann Sigismund Kusser (1660-1727) Kapellmeister in Braunschweig, dann in Hamburg. In dieser Funktion ging er dem jüngeren Reinhard Keiser an beiden Wirkungsstätten jeweils voraus. Kusser

# ERINDO

Oder

Die

## Unsträfliche Liebe

In einem

## Schäffer-Spiel

Auff

Dem Hamburgischen Schau-  
Blatz vor-gestellt.

Gedruckt im Jahr 1694.

Abb. 8 Titelblatt zu J.S. Kussers *Erindo* (Ariensammlung gedruckt 1694).

hatte sechs Jahre lang bei Lully in Paris studiert und, als Frucht dieser Arbeit, eine Reihe von Orchestersuiten komponiert. Von seinen vielen Opern sind nur zwei gedruckte Ariensammlungen erhalten. Die Auszüge aus seiner Hamburger Pastoraloper „Erindo“ (1693, Ariensammlung gedruckt 1694; Abb. 8)<sup>43</sup> zeigen die Verwendung der obligaten Oboe, die Kussers Vorgänger J. G. Conradi bereits verlangt hatte<sup>44</sup>, die solistische Arienbegleitung einer als *flauto tedesco* bezeich-

<sup>37</sup> Veröffentlicht in DTB (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern), Bd. 21, Leipzig 1911

<sup>38</sup> A.a.O., S. 77 ff. und S. 106 ff.

<sup>39</sup> Siehe McCredie, a.a.O., nach S. 123

<sup>40</sup> DTB, Bd. 23, Leipzig 1912, S. 135 ff.

<sup>41</sup> A.a.O., S. 119 ff.

<sup>42</sup> Wolff, Hellmuth Christian: *Die Barockoper in Hamburg 1678-1738*, Bd. I, Wolfenbüttel 1957, S. 256

<sup>43</sup> Veröffentlicht in EDM (= Das Erbe Deutscher Musik), Reihe Landschaftsdenkmale Schleswig-Holstein und Hansestädte, Bd. 3, Braunschweig 1938. Siehe auch Wolff, a.a.O., S. 233 ff.

<sup>44</sup> Buelow, George J.: *Die schöne und getreue Ariadne (Hamburg 1691): A Lost Opera by J.G. Conradi Rediscovered*, in: Acta musicologica 44/1972, S. 108 ff., hier S. 117/18



neten Querflöte (sicher der früheste Beleg für den Einsatz dieses Instruments in der deutschen Opernmusik; Arie Nr. 15 in f-Moll!). Die Arie des Erindo (Nr. 1) wird von einer Altflöte (*flauto*, Umfang c' - d'''), die der Eurilla (Nr. 38) von zwei Tenorflöten (*flauti dolci*, Umfang d' - e'') begleitet.

Kussers Nachfolger in Braunschweig und Hamburg, *Reinhard Keiser* (1674-1739), schrieb eine große (ungeklärte) Zahl von Opern (ca. 70, davon nur ca. 20 erhalten), außerdem Passionen, geistliche und weltliche Solokantaten. In seiner Zeit war er einer der berühmtesten Komponisten und beherrschte das Hamburger Opernrepertoire jahrzehntelang. Seine ungewöhnlich farbige Orchestration übte auf Telemann, Händel u.a. großen Einfluß aus. Nur drei der ca. 20 vor 1700 komponierten Opern Keisers sind erhalten.<sup>45</sup> Da sich sein Werk und seine Instrumentationskunst erst nach der Jahrhundertwende voll entfalten, muß hier der Hinweis genügen, daß seine frühen Opern („Adonis“ 1697, „Janus“ 1698, „La forza della virtù“ 1700) ein Altflötenpaar verwenden<sup>46</sup>; in „La forza...“ werden zeitweilig drei Flöten ver-

langt (später besetzt Keiser sogar fünf Flöten zur Arienbegleitung).

Die Flötenarie aus der Oper „Trajano, Imperator Romano“ (Bonn 1696) von *J. C. Pez* soll als Beispiel aus dem rheinischen Raum diesen Überblick über die Opern abrunden.<sup>47</sup>

Im deutschen Kantatenrepertoire des späten 17. Jahrhunderts spielt die Blockflöte als obligates, programmatisch-symbolisches Instrument, im Vergleich zur Oper, eine nur bescheidene Rolle. Bei den recht kleinen Partien ist ein Textbezug nicht in jedem Falle zwingend herstellbar; oft wird nur colla-parte-Mitwirkung verlangt. Einige Beispiele:

*Dietrich Buxtehude*<sup>48</sup> (1637-1707)

- Kantate „Eins bitte ich vom Herrn“  
BuxWV 24
- Kantate „Jesu meines Lebens Leben“  
BuxWV 62
- Kantate „Mein Gemüt erfreuet sich“  
BuxWV 72

*Georg Böhm* (1661-1733)

- Kantate „Warum toben die Heiden“<sup>49</sup> (obligates Flötenpaar in der Altarie „Dienet dem Herrn“)

*Friedr. Wilh. Zachow* (1663-1712)

- Kantate „Meine Seel erhebt den Herrn“<sup>50</sup> (obligates Flötenpaar in der Tenorarie „Welt und Himmel singt mich an, daß ich soll selig sein“)

*Philipp Heinr. Erlebach* (1657-1714)

- „Harmonische Freude musicalischer Freunde“, Teil I (Nürnberg 1697)<sup>51</sup>, darin die Strophenlieder Nr. 17/28/37

Voraussichtlich im nächsten Jahr wird diese Studie mit einem Beitrag *Italien und England im späten 17. Jahrhundert* fortgesetzt.

<sup>45</sup> Vgl. Zelm, Klaus: *Die Opern Reinhard Keisers* (= Musikwissenschaftliche Schriften Bd. 8) München-Salzburg 1975, S. 41-47

<sup>46</sup> McCredie, a.a.O., S. 126 ff.

<sup>47</sup> Veröffentlicht in DTB, Bd. 35, Augsburg 1928, S. 84 ff.

<sup>48</sup> Vgl. Karstädt, Georg: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude* (BuxWV), Wiesbaden 1974

<sup>49</sup> Breitkopf und Härtel

<sup>50</sup> In DDT (= Denkmäler Deutscher Tonkunst), Bd. 21

<sup>51</sup> In DDT, Bd. 46

## Giovanni Battista Fontana



Sechs Sonaten für Vl. (Sopranblockflöte) und B.c. Herausgegeben von Gerhard Braun, Generalbaßaussetzung von Siegfried Petrenz. Partitur und 2 Stimmen.

- Sonata Prima · Sonata Seconda. Ed. Nr. 2109, DM 19,50.

- Sonata Terza · Sonata Quarta. Ed. Nr. 2110, DM 19,50.

- Sonata Quinta · Sonata Sexta. Ed. Nr. 2111, DM 19,50.

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE 1

MOECK

## La Flûte pastorelle

Flöten galten in europäischen Kulturen immer wieder auch als Instrumente von Hirten, echten oder gespielten. Gott Pan selbst, die antike und die antikisierende bukolische Literatur und die ihr folgende bildende Kunst haben besonders die Panflöte (Panpfeife, *Syrinx polykálamos*, *Fistula*)<sup>1</sup> zum Symbol, Attribut und Emblem einer ursprünglichen, traditionellen oder sentimental-naturhaftigkeit gemacht, wie der „Schäfer“ sie in zwei Jahrtausenden immer wieder verkörpert hat.

Einige Kompositionen des 18. Jahrhunderts, einer hohen Zeit der „Schäfererei“ als höfischer und später bürgerlicher Mode, die die Bezeichnung *Flûte (Flauto) pasto(u)relle* oder auch einfach *Pasto(u)relle, Pastorale* tragen, sollen im folgenden untersucht werden.

1. „Partia pro Flauto à becco pastorelle (Violino e Basso) del Sign(ore) Kuntzen“, E-Dur (unveröffentlicht); 6 Sätze, 150 Takte. Drei Stimmen, ziemlich sorgfältig geschrieben (Baß unbeziffert) in Hs. Sign. Mus. 4583 (Sammelband Roschlaub) der Wissenschaftlichen Allgemeinbibliothek des Bezirkes Schwerin (DDR).<sup>2</sup> Dazu Alternativstimme für „Flauto octavo“ von derselben Hand auf anderem Papier, in F-Dur, mit zahlreichen Oktavierungen und kleinen Abweichungen.

Adolph Carl Kunzen, 1720–81, war seit 1749 Konzertmeister, 1752 Kapellmeister am Mecklenburg-Schweriner Hof, 1757 Nachfolger seines Vaters an der Lübecker Marienkirche. Er war rühmlich bekannt durch theoretische Schriften, Lieder, fünf Passionen, Abendmusiken, Sinfonien, zahlreiche Konzerte für Violine, Flöte, Oboe, Pianoforte, Cembalosonaten u.a.m. Die genannte Partia ist wohl vor seinem Abschied 1753 entstanden.<sup>3</sup>

Die Stimme für die „Pastoral-Schnabelflöte“ (auf der Violinstimme umgekehrt: *Flauto pastorelle à becco*) ist im Violinschlüssel nicht etwa transponierend, sondern in E-Dur notiert und

zeigt durchweg nur den Umfang  $e^1$ - $gis^2 = 10$  diatonische Töne der E-Dur-Skala. Die Alternativstimme in F-Dur für die Sopranino-Blockflöte steht im französischen Violinschlüssel ( $g^1$  auf der untersten Linie) wie traditionell für die Stimmen der (Alt-)Blockflöte üblich und umfaßt den erheblich größeren Umfang klingend  $f^2$ - $f^3 = 15$  Töne der F-Dur-Leiter. Sogleich fällt auf, daß es sich bei der einfachen, offenkundig für Amateure bestimmten Komposition keineswegs um einen Trio-Satz handelt: die Flötenstimme(n) als lediglich eine mehr oder weniger vereinfachte, eigentlich entbehrliche Variante der Violinstimme.<sup>4</sup>

Der Zusatz *à becco*, also „Schnabelflöte“, wie auch sonst bekanntlich für die Blockflöte häufig (*Flauto a becco, Flûte à bec*), schließt eine Traversflöte ausdrücklich aus. E-Dur wäre auch nicht einmal auf der Traversa in  $d^1$  eine beliebte Tonart. Für andere Stimmlagen als F oder C wäre die nichttransponierende Notierung (in der Stimme!) fast auszuschließen. Das  $e^1$  wäre auf der  $f^1$ -Blockflöte nicht vorhanden,  $fis^1$  und  $gis^1$  schwer spielbar. Für eine in  $c^1$  oder  $c^2$  (also die große Quart- oder die kleine Quintblockflöte) würden Tonart und Umfang verwundern. Eine Möglichkeit bliebe höchstens ein „Flauto di voce“ (*Voice flute, Flûte de voix*) in  $d^1$  oder *Sixth flute* in  $d^2$ , aber gerade da fielen die nichttransponierende Notierung und der Tonvorrat wieder auf.

Die Alternativstimme in der Blockflötenstammtonart F-Dur deutet wohl auf Zusammenspiel mit entsprechend höher gestimmten Streichinstrumenten (Violine und Baß), unter

<sup>1</sup> Antik meist 7, aber auch 4 bis 14 Pfeifen; Sibyl Marcuse: *A Survey of Musical Instruments*. London 1975, S. 541; Gerlinde Haas: *Die Syrinx in der griechischen Bildkunst*. Wien 1985, S. 79.

<sup>2</sup> Für die Überlassung eines Mikrofilms sei hiermit herzlich gedankt. Auf das Werk hat Hans Oskar Koch hingewiesen: *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jh.*, Heidelberg 1980, S. 35f und S. 230. Er hält das Instrument für eine Altblockflöte in  $e^1$ . Die Alternativstimme kennt er nicht.

<sup>3</sup> Koch, a.a.O. S. 35, Anm. 97; Daten: *The New Grove Dictionary of Music*, Bd. 10, S. 310f.

<sup>4</sup> Von Koch nicht erwähnt.

Umständen auch auf eine tiefere Stimmung der damit transponierend notierten kleinen Flöte. Nicht der normale Flauto, sondern die oktavierende Kleinform, sonst nur in Oper und Kantate zu erwarten, wird gefordert. Das läßt wohl darauf schließen, daß auch der ursprünglich intendierte *Flauto pastorelle* nicht, wie Koch meint, eine Altflöte in  $e^1$ , sondern in derselben Lage wie die Oktavflöte zu suchen ist, d.h. also die Violinstimme weitestgehend oktaviert hat. Die F-Dur-Stimme schreibt darüber hinaus Oktavierungen dieser Flauto-Stimme; gerade der langsame Satz *Dolce e lento* erscheint in einer „Registrierung“  $8'+2'$  der Melodiestimme. Das könnte, ja müßte darauf hindeuten, daß das primär gewählte Flöteninstrument viel eher in seiner tiefen Lage daheim war als die Blockflöte. Die Melodik der Flötenstimme bevorzugt im übrigen schrittweise Führung.

Befund des Vergleichs der drei Varianten der Melodiestimme:

Umfang: Flauto:  $e^1-gis^2 = 10$  Töne reines E-Dur; Flauto octavo:  $f^2-f^4 = 15$  Töne reines F-Dur; Violine:  $h-cis^3 = 19$  Töne E-Dur mit  $ais^1, d^2$  und  $ais^2$ .

Oktavierungen für Flauto octavo gegenüber Flauto: Obwohl sämtliche Töne verfügbar sind, treten Oktavierungen stets auf, wenn der betreffende Abschnitt oder Satz in der Flötenstimme ganz überwiegend im tiefsten Bereich verbleibt (z.B. *Dolce e lento*: Umfang Flauto nur  $e^1-e^2$ , 47 der 48 Töne innerhalb der Sext  $e^1-cis^3$ , daher für Flauto octavo durchgehend oktaviert geschrieben).

Manieren: *tr* für Flauto 15, Flauto octavo 5, Violine 27;  $\text{♩}$  Flauto 5, Flauto octavo 0, Violine 26;  $\text{♩♩}$  Flauto = Flauto octavo 0, Violine 5.

Anzahl der Noten (ohne Manieren): Flauto = Flauto octavo 475; Violine 656.

Die Flauto-octavo-Stimme wurde vergleichshalber nach E-Dur transponiert (Abb. 1).

Der einigermaßen ungewöhnliche Instrumentalsatz der Partia von Kunzen legt es nahe, auf die

Abb. 1 Partiturseite aus der Polonoise von Kunzen

ähnliche Anlage einer freilich anspruchsvolleren Komposition<sup>5</sup> in derselben Sammelhandschrift hinzuweisen, in der nicht von einer „Pastoralflöte“ die Rede ist; sie weist aber dieselbe Besetzung wie das Werk Kunzens mit der Alternativstimme für Sopraninoblockflöte auf, Ort und Zeit stimmen überein:

“Partia pro Flauto octavo (Violino e Basso), del Sign(ore) Hertel”, F-Dur (unveröffentlicht). Vier Sätze, darunter ein „Pastoral“ (Musette). Drei Stimmen, sorgfältig und vom selben Schreiber wie Nr.1 geschrieben, Baß auch hier unbeziffert, die Oktavflötenstimme auch hier im französischen Violinschlüssel. 230 Takte.

Der bedeutende Johann Wilhelm Hertel, 1727-84, war bereits 1754 Hofkomponist ebenfalls in Schwerin, Organist und Kirchenmusikdirektor in Stralsund; Verfasser bemerkenswerter Messen, Passionen, zahlreicher Konzerte und Flötensonaten, theoretischer Schriften und zweier Autobiographien.

<sup>5</sup> Von Koch S. 28 unter „Flauto octavo“ angeführt. Für die Überlassung eines Mikrofilms sei der Schweriner Bibliothek gedankt.

Hier liegt im ersten Satz weitgehend Triocharakter vor, sonst überwiegen<sup>6</sup> (nicht unähnlich der Partia Kunzens) Vereinfachungen und vor allem die ständigen Oktavierungen, ja häufig geschriebene, also Doppeloktavierungen der Violinstimme durch die hohe Blockflöte (vor allem auch hier im Adagio!). Ausgesprochene „Registrierungseffekte“ 8'+4' und 8'+2', die vom Bläser Kultur und ein auch in höheren Lagen nicht schrilles Instrument verlangen. Umfang der Blockflötenstimme: fast zwei Oktaven, klingend f<sup>2</sup>-e<sup>4</sup>. Die Melodik bevorzugt auch hier schrittweise Führungen, ist im übrigen aber weit von den Beschränkungen in Kunzens Partia entfernt. Die Entstehung des Werkes wird vor 1760 anzunehmen sein; irgendein Zusammenhang mit dem Versuch Kunzens am selben Hof und um dieselbe Zeit, vielleicht Bestimmung für dieselben Spieler, wird vermutet werden dürfen.

2. Georg Philipp Telemanns (1681-1767) bekannte „Konzertsuite“ (Ouvaturesuite) bzw. Serenata (1716), Es-Dur, für Flöte pastorelle, 2 Violinen, Viola und B.c. (Partitur in der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt). 488 Takte.

Sätze: umfangreiche (Französische) Overture und 8 Tanzsätze. Das Werk wurde vom ersten Herausgeber Adolf Hoffmann (1954, NMA 177) der Altblockflöte in f<sup>2</sup> zuliebe nach F-Dur transponiert<sup>7</sup>; aus Gründen der Wirksamkeit empfiehlt sich aber eher eine Sopran- oder Sopraninoblockflöte.

Auch hier handelt es sich bei der Flötenstimme um technisch weniger anspruchsvolle Musik. Der Umfang (Originaltonart) beträgt in allen neun Sätzen zusammen lediglich (notiert) es<sup>1</sup>-b<sup>2</sup> diatonisch = 12 Töne der Es-Dur-Skala; der 13. Ton c<sup>3</sup> erscheint nur insgesamt fünfmal, und zwar ausschließlich in Tutti-Stellen der Overture. Die Notierung der Partiturhandschrift ist nichttransponierend in Es-Dur, Stimmen dazu (die möglicherweise transponiert hätten) sind nicht erhalten. Wäre nicht die Bezeichnung *Flöte pastorelle*, würde man vielleicht noch am ehesten an eine Oboe denken, und wäre nicht die Tonart, vielleicht an ein Chalumeau, das Telemann ja nicht ungern verwendet. Es überwiegt in ganz außerge-

wöhnlichem Maße die offenbar tiefe Lage des Instruments – gerade bei Telemann auffallend, der doch neben J. S. Bach die höchstliegenden Blockflötenpartien schreibt. Die tiefsten fünf Töne es<sup>1</sup>-b<sup>1</sup> machen in den acht Tanzsätzen nicht weniger als 42,2 % = rund 360 aller Noten der Flötenstimme aus – und dies nicht selten im Einklang mit den Violinen notiert. Welchen Effekt sollte also eine Altblockflöte in es<sup>1</sup> dabei machen? Wahrscheinlicher wäre wegen der Oktavierung ja ein Flauto in es<sup>2</sup>, aber im Hinblick auf die für das Instrument wiederum ganz tiefe Lage wohl eher die Blockflöte in b<sup>1</sup> – die (kleine) Quartflöte (*Forth flute, Flûte du quatre*). Dabei ist die Instrumentierung offensichtlich sehr mit Bedacht auf die Flöte angelegt: ihre Soli sind fast immer zur Begleitung nur der unisono-Violinen geführt oder zum zweistimmigen Satz Violinen und Viola oder in Pausen der Streicher, in Haltetönen, ganz allein („Echo“) oder die Violine I umspielend. Die Melodik bedient sich gern schrittweiser Führungen oder der Tonwiederholung.

3. Telemann: Pastorale E-Dur aus „Der getreue Musikmeister“ (1728) für Flöte (*Flauto pastoreale, ò altri stromenti*) und B.c. Bekannt seit der Ausgabe von Dietz Degen 1941<sup>8</sup>. Umfang der Solostimme: e<sup>1</sup>-gis<sup>2</sup> diatonisch = 10 Töne der E-Dur-Leiter (genau wie bei Kunzen); der Continuo dagegen hat z.B. auch Fis-Dur. Häufige Sechzehntelfiguren, Melodieführung stufenweise oder mit anschließendem Terzschrift nach oben.

4. Telemann: Pastorelle D-Dur aus derselben Quelle, mit derselben Besetzung. Solostimme: g<sup>1</sup>, gis<sup>1</sup>-a<sup>2</sup> = 9 Töne diatonisch D-Dur plus gis<sup>1</sup>. Sechzehntelfiguren ausschließlich als Schleifer von 4 oder 5 Tönen nach oben oder unten.

<sup>6</sup> Auch hier bei Koch nicht berührt.

<sup>7</sup> Koch a.a.O. S. 35f versteht das Instrument als Altblockflöte in es<sup>1</sup> – gewissermaßen als Gegenstück zu der von ihm angenommenen e<sup>1</sup>-Blockflöte für Kunzens Partia. Die es<sup>1</sup>-Flöte, die es jedenfalls gab, läßt sich übrigens mit Vorteil in zahlreichen barocken Solo- und Triosonaten anstelle der f<sup>2</sup>-Flöte einsetzen; siehe Erich Benedikt: „Recorders of unusual sizes“, in: *Recorder & Music* (Juni 1975) S. 44.

<sup>8</sup> Telemann, Spielstücke für Flöte oder andere Melodieinstrumente und B.c.; F M 8.

## Vorsichtige Schlussfolgerungen:

*Flute pastorelle* wurde von Koch<sup>9</sup> als „größere Sonderform der Blockflöte“, entweder in es<sup>1</sup> (Telemann) oder in e<sup>1</sup> (Kunzen), beansprucht. Es könnte sich aber mindestens ebensogut um kleinere Sonderformen in es<sup>2</sup> oder e<sup>2</sup> handeln, was durch die Koch nicht bekannte Alternativstimme für F-Blockflöte zu Kunzen, durch die auffallend vorherrschende tiefe Lage bei Telemann näher läge.

Christopher Addington<sup>10</sup> hält die *flûte pastorelle* bei Telemann (offenbar in der Es-Dur-Ouverturesuite) für eine besondere Bezeichnung der bei ihm alles dominierenden *flûte (traversière) d'amour: It was treated as an instrument in either B oder B flat* [also in h oder b]; *in the latter pitch it was known as the flute pastouelle* (S. 36). Kaum anders als in Johann Melchior Molters Konzert in B-Dur für Flauto traverso d'amore und einigen späteren Werken ist der b-Typ der Liebes-Querflöte in h bezeugt<sup>11</sup>. Wieso er „als die Flute pastorelle bekannt war“, dafür fehlt leider jeder Hinweis. Umfang und Tonvorrat des Telemannschen Werkes lassen das konkrete Beispiel wohl absurd erscheinen.

Was zu einer Block- oder Querflöte, oder natürlich auch einem Flageolet irgendwelcher passender Stimmung, am allermeisten überraschen müßte, war eben der ganz außergewöhnlich geringe Tonvorrat, die tiefe Lage, ferner die geringen technischen Anforderungen, die Vereinfachung der Mitführung gegenüber einer Hauptstimme (notiert in Einklang oder Oktav), die offensichtlich eher oktavierend gemeinte Lage

und vor allem auch die gänzliche Vermeidung aller leiterfremden Töne.

Nun könnte das theoretisch mit irgendeiner „normalen“ Flötenform bloß der Vorstellung einer „Hirtenflöte“ als primitivem Volksinstrument zuliebe geschehen sein, quasi „Blockflöte à la Schäfer“. Wahrscheinlich ist das nicht, angesichts der auf Schritt und Tritt mit „pastoralen“ Vorstellungen durchaus vereinten musikalischen Ansprüche. Überdies, damals wie heute fallen unter echten Volksmusikern Virtuosen ihrer technisch einfachen Instrumente auf, was gerade Telemann bestens bekannt war – siehe sein berühmtes begeistertes Lob polnischer Volksmusiker aus seiner Selbstbiographie für Matthesons „Ehrenpforte“ 1740, in jeder Biographie abgedruckt.

Vieles an anderen zeitgenössischen Instrumenten mußte schon ausgeschieden werden, so das Chalumeau; einfache Längsflöten wie die Ost- und Südosteuropas oder Gefäßflöten sind bisher hier offenbar nicht bezeugt oder anzunehmen.

Der Gedanke an die ungebrochene Tradition und ikonographische Stellung der antiken bzw. antikisierenden Panflöte als Inbegriff des Pastoralen liegt somit nahe. Für Telemann (Nr. 2 und 3) hat sie in einem knappen Hinweis Edgar Hunt vermutet<sup>12</sup>: *But is this flute pastorelle a recorder at all? ... the flute part is entirely diatonic ... Could this flute pastorelle be the pipes of Pan which are both diatonic and pastoral? ... The altri stromenti seems to anticipate that there might not have been many players of the Pan's pipes in Telemann's circle.* (Die „altri stromenti“ gelten allerdings auch für vieles andere alternativ Besetzbare im „Getreuen Musikmeister“, Telemanns Zeitschrift für Spielmusik.) Auf diese Zeilen Hunts beruft sich dann *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*<sup>13</sup> und setzt „Flute pastorelle“ ohne weiteres mit Panpipes gleich.

Die Befunde passen: Flute pastorelle kann tatsächlich am besten eine Panflöte in der jeweils passenden Stimmung und vermutlich in oktavierender Lage sein. Die gedackten Pfeifen ergeben jeweils ein sehr handliches Instrument (hier: in E, Es bzw. D), weniger als halb so lang wie die entsprechende Blockflöte. Als ihre Spieler sind nicht Virtuosen wie die heutigen der rumänischen *Nai*

<sup>9</sup> Vgl. Anm. 2; S. 35f.

<sup>10</sup> „In Search of the Baroque flute. The flute family 1680-1750“, in: *Early Music* (Febr. 1984) S. 43. Dazu auch drei Zurückweisungen dieses Artikels im Novemberheft 1984, S. 587-589.

<sup>11</sup> Peter Thalheimer: „Flauto d'amore, B flat Tenor Flute und ‚tiefe Quartflöte‘. Ein Beitrag zur Geschichte der tiefen Querflöten im 18. und 19. Jh.“, in: *TIBIA* 2 (1983) S. 334-342.

<sup>12</sup> „Fitting the Instrument to the Music“, in: *Recorder & Music* 7/9 (März 1983), S. 228.

<sup>13</sup> Bd. 3, 1985, S. 12f.



Abb. 2 Christof Angermair (um 1620): Musizierende Hirten mit Pan. Detail eines elfenbeinernen Münzschreins für Elisabeth von Lothringen. Dargestellte Instrumente: Zink, Rankett, Posaune, Dudelsack und Blockflöte, Panflöte, reich verzierte tiefe Blockflöte; im Hintergrund Krummhorn, Pommer und Querflöte.

anzunehmen, sondern Amateure von bescheidener Fertigkeit oder Spieler anderer Instrumente „auf Abwegen“.

Einige Details blieben noch zu klären: Der leiterfremde Halbton über dem tiefsten verwendeten leitereigenen Ton (gis<sup>1</sup> im D-Dur-Bereich zwischen g<sup>1</sup> und a<sup>1</sup>) in der Telemannschen „Pastourelle“ (Nr. 4) kann diese Komposition entweder doch für die Panflöte ausschließen – oder er ist in Kauf zu nehmen: ausnahmsweise ist er durch Ansatzveränderung auf dem nächsthöheren Rohr auch bei bescheidenem Können erträglich zu erzeugen, und er tritt tatsächlich beide Male nur als Leitton zur Dominante a<sup>1</sup> auf.

Dann bleibt die irritierende Bezeichnung als *Flauto à becco* bei Kunzen (Nr. 1), die der klassischen Panflöte als diatonischem Spiel aus einfachen Längsflöten widerspricht. Ein Name wie „*Flauto diritto*“ (Längsflöte wie die Blockflöte,

zum Unterschied von „*Flauto traverso*“) wäre möglicherweise tolerabel, aber „Schnabelflöte“ für eine Panflöte? Immerhin: es gab (und gibt) ja durchaus auch, öfter auch abgebildet, Panflöten aus aneinandergereihten Kernspalt-, Schnabelflöten, also tatsächlich so etwas wie eine „Mundorgel“ mit Labialpfeifen (Abb. 2). Als Dilettanteninstrumente sind sie natürlich entscheidend leichter zu blasen als mit dem heiklen Längsflötenansatz – der ja auch den Darstellern des Papageno nicht zugemutet wird. Und mit aller Vorsicht: auf solche Instrumente könnte der sonderbare Name wohl passen. (Viele Spielzeug-Panflöten aus Plastik oder Blech sind genau genommen Knickflöten, deren Windkanäle im passenden schrägen Winkel auf die gegenüberliegenden Ränder der Pfeifen leiten.)

Andererseits sind andere Bezeichnungen der Panflöte ausdrücklich als solche überliefert: Bei Pierre Trichet (ca. 1640)<sup>14</sup>: *flageolet à plusieurs tuiaux* (mit mehreren Röhren). Praetorius<sup>15</sup> (1619) kennt für die antike Panflöte *Fistula*, für exotische *Satyri Pfeiffen* – von Pan also mythologisch etwas abgesunken! Filippo Bonanni<sup>16</sup> (1723) hat *ciufoli Pastoralì*. In Johann Gottfried Walters *Musicalischem Lexicon*<sup>17</sup> (ebenfalls 1723): *Ciufolo pastorale, pl(ural) Ciufoli pastorali (ital.)*, eine aus verschiedenen Röhren bestehende *Hirtenpfeiffe*; er verweist auf Bonanni und das Stichwort „*Flüte de Pan*“ (S.250): (gall.) eine *Hirten-Pfeiffe, aus sieben an einander gefügten Röhren bestehend, welche der Hirten=Gott Pan zuerst soll erfunden haben... Sie heißet auch Siflet de Chaudronnier (gall.)*, weil sie aus Kupfer oder weissem Blech pflegt gemacht zu werden. Ihre Gestalt repraesentiret, wegen ab- und zunehmender Grösse der Röhren fast einen verschnittenen Gänse=Flügel.

Zu den Namen *Ciuf(f)olo, Sif(f)let*: Die berühmte große Orgel in der Stiftskirche St. Flo-

<sup>14</sup> Lenz Meierott: *Die kleinen Flötentypen*, Tutzing 1974, S. 23 Anm. 41.

<sup>15</sup> *Syntagma musicum II*, Taf. XXIX und XLII, auch S. 83.

<sup>16</sup> *Gabinetto armonico*, Taf. XXII.

<sup>17</sup> Faks. Kassel 1953, Sp. 168.

rian, Oberösterreich, 1770-74 erbaut, hatte viele ungewöhnliche und phantasievolle Registernamen, darunter<sup>18</sup>: *Ciuffoli protei* (eine zweifache Sesquialtera 2 2/3' + 1 3/5') und *Ciuffoli di primavera* (eine zweifache, äußerst zarte Gamba 8') – also in beiden Registern „gebündelte“ Pfeifen. Das erstgenannte könnte nach Proteus, dem wandlungsfähigen Wassergott, heißen, weil es (hier!) drei Wandlungen zulässt: Quint allein, Terz allein, beide zusammen als Sesquialtera, jede die Grundstimmen stark färbend (also „wandelnd“, vgl. auch engl. *mutation stops* für „Aliquotregister“). Und das zweite heißt natürlich „Frühlingspfeifen“, siehe die „Maienpfeife“ und das allbekannte Register „Salizional = Weidenpfeife“.

Reinhard Keisers Hamburger Opern 1724 bis 1730 verwenden einige Male einen *Zuffolo*, den Wilhelm Kleefeld<sup>19</sup> als Panflöte identifizierte. Er soll nach Meierott<sup>20</sup> eine kleine Blockflöte sein, da die Partien 16 bzw. 12 verschiedene Töne in D-Dur (c<sup>1</sup>-d<sup>3</sup> bzw. a<sup>1</sup>-d<sup>3</sup>) mit fallweisem gis<sup>1</sup> und c<sup>2</sup> notieren, die freilich in den Schleiferfiguren auf einer Panflöte schwer darzustellen wären. J. G. Walther hat auch *zuffolo (ital.) eine Pfeiffe*.

Das Wort entspricht franz. *sifflet*; vgl. Walther (zu Anm. 17). Das häufige Orgelregister mit dem deutschen Namen *Siffelöte* hat weit (aber auch eng

oder konisch) mensurierte metallene Labialpfeifen in 1'-, 2'-, auch 1 1/3'-Lage; also eine ausgesprochen hohe Stimme. Die guten Beispiele haben, heißt es<sup>21</sup>, einen charakteristisch zischenenden (*sibilant*) Ton. Praetorius<sup>22</sup> reiht unter die weiten „Holflöten“ ein: *Suiflöt 1. Fuß Thon. Das Suiflöt oder Siefflit rechnen etliche unter die Principal Stimmen*. Nahezu jede (25) der von ihm angeführten Orgeldispositionen enthält dieses Register, meist als 1', einige als 2'. Im wesentlichen gleiche Erklärungen gibt noch Jacob Adlung<sup>23</sup> 1758 bzw. 1783.

Tatsächlich eine kleine Panflöte ist also (siehe oben Walther zu Anm. 17) franz. *sifflet de chaudronnier*, die charakteristische Pfeife der Kupferschmiede und Kesselflicker. Sie hat auch das charakteristische komische dreimalige Fünf-Töne-Auf-Und-Ab von Papagenos Vorläufer, dem Riesen Polyphem in Lullys „*Acis et Galathée*“ 1686, zu bestreiten<sup>24</sup>. Dazu paßt das bei Marin Mersenne<sup>25</sup> (1636) als erste aller Flöten und unter diesem Namen besprochene und sorgfältig abgebildete Instrument, *que l'on attribüe à Pan, et son usage on' appelle ordinairement sifflet de chaudronnier, par ce que ceux qui sont de ce mestier en usent et en sonnent par le ruës*; es hat 12 gedackte Pfeifen in Dur-Skala (notiert c<sup>1</sup>-g<sup>2</sup>, klingend offenbar oktaviert). Lully verlangt 8 D-Dur-Töne von a<sup>1</sup>-a<sup>2</sup> (notiert), also a<sup>2</sup>-a<sup>3</sup> auf einer Flöte de Pan in d<sup>2</sup>. Wieder einmal ist Père Mersenne der aufgeschlossenste und informativste; nur er zeigt und bespricht ja auch die Riesenblockflöten mit Pedalklappen, und sogar eine ziemlich gut abgebildete nicht „indische“, aber fernöstliche Mundorgel wie die chinesische Sheng, S. 308 zwischen Sackpfeife und Windkapselschalmel einerseits und der Orgel andererseits passend eingereiht und ebenso passend mit einem *excellent Concert de Flustes* und mit den *anches de l'Orgue* verglichen.

Das riesige Zedlersche Universal-Lexicon<sup>26</sup> bringt: *Siflet de Chaudronnier eine Hirtenpfeife, siehe Flute de Pan*, fast wörtlich nach Walther S. 250 (siehe Anm. 17). Den Namen *Hirten-Pfeiff*<sup>27</sup> kennt es nur als botanisch (für *Plantago aquatica*, siehe Wasserwegerich). Als *Sifflet*<sup>28</sup> wird das Orgelregister erklärt und unter anderem wieder auf *Flute de Pan* verwiesen. Dieses Stichwort

<sup>18</sup> Hermann J. Busch: „Zur Klanggestalt der großen Orgel des Franz Xaver Christmann“, in: *Organa Austriaca I* (1976) S. 78ff.

<sup>19</sup> „Das Orchester der Hamburger Oper“, in: *Sammelbände der Internat. Musikges.* Jg. I 1899-1900, S. 258f.

<sup>20</sup> Meierott a.a.O. S 222-228. Nach *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Bd. 3, S. 403 eventuell ein (französisches) Flageolet

<sup>21</sup> *The New Grove Dictionary of Music*, Bd. 13, S. 794.

<sup>22</sup> Meierott a.a.O. S. 132.

<sup>23</sup> *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, S. 556.

<sup>24</sup> Jürgen Eppelsheim: *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing 1961, S. 95-97.

<sup>25</sup> *Harmonie universelle*, Bd. 5 S. 227-229, Reprint Paris 1963, Bd. 3.

<sup>26</sup> Reprint Graz 1962, Bd. 37, [1743] Sp. 1126, bzw. Bd. 9 [1733], Sp. 1369.

<sup>27</sup> *Ibid.*, Bd. 13, [1735], Sp. 266, bzw. Bd. 28, Sp. 655.

<sup>28</sup> *Ibid.*, Bd. 37, Sp. 1135.

selbst erscheint, zum Unterschied von den richtig zitierenden Verweisen, irrtümlich als „Flute de Paristeine“.

Noch die große Encyclopédie<sup>29</sup> nennt *Sifflet de Pan* das Instrument mit 12 Röhren c<sup>1</sup>-g<sup>2</sup> wie bei Mersenne (siehe Anm. 25). Sie verweist darauf, daß es aus Holz, Kupfer, Rohr oder Eisen gefertigt wird und von Gott Pan<sup>30</sup> bis auf die in der Provinz umherziehenden *chaudronniers* herabgesunken sei. – Eine Karriere ähnlich der der Drehleier; nach mittelalterlicher Blüte zum Bettlerinstrument herabgestiegen, dann als elegant-kostbare *Vielle* höfischer Schäfer auch zu musikalisch hohen Ehren gelangt, um dann wieder als Volksinstrument und bei Schuberts greisem Bettelmann zu verschwinden. Ähnlich die Entwicklung des Dudelsacks über die raffinierte und mit ihren geschlossenen Klappen bahnbrechende höfisch-schäferliche *Musette*. Möglicherweise galt Ähnliches wie für diese beiden charakteristischen und höchstangesehenen Pastoralinstrumente des 17./18. Jahrhunderts auch für die „Schäferflöte“, in einer erheblich flacheren Entwicklungskurve.

Die Panflöte war also, wo überhaupt, unter recht verschiedenen Namen bekannt; kein Grund, eine mögliche weitere Bezeichnung von vornherein ausschließen zu wollen. Wie weit noch in neuerer Zeit originelle und phantasievolle Benennungen der weiterlebenden volkstümlichen Panflöte gehen können, mögen zwei Hinweise zeigen. *Maulorgel* oder *Fotzhobel*<sup>31</sup> wie schon bei Johann Pezzl, *Reise durch den bairischen Kreis*, 1784, bezeichnet später auch die Mundharmonika, gilt aber auch noch für die kleine alpenländische Panflöte aus Schilfrohr oder Blech. In der Mitte ist der tiefste Ton angeordnet, zur einen Seite aufsteigend die Töne des Tonikadreiklangs,

zur andern die des Dominantseptakkords, jeweils mit einigen spezifischen Durchgangstönen<sup>32</sup>. *Hirtenschalmel* (!) heißt eine Bambus-Panflöte ähnlicher Anordnung aus dem 20. Jahrhundert, von Stefan Schraml aus Eggenberg bei Graz für den Verkauf auf Kirchweihfesten in der Gegend von Leutschach (südliche Steiermark) hergestellt<sup>33</sup>.

Auch erhaltene Exemplare bezeugen die Existenz anspruchsvollerer Panflöten im 17. und 18. Jahrhundert. Einige Sammlungen besitzen hübsche Instrumente sogar größeren Umfangs, was auch Verwendung in der Kunstmusik vermuten lassen könnte. So Wien, aus Schloß Ambras (Inventar von 1596 *ain clains satiripfeiff*, vgl. Praetorius zu Anm. 15) mit 29 Rohren<sup>34</sup>. Das Pariser Conservatoire de Musique hat zwei französische aus dem 18. Jahrhundert<sup>35</sup> mit 23 bzw. 21 Rohren. In London liegt eine französische aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts mit 23 Rohren<sup>36</sup>.

<sup>29</sup> Ausgabe Bern und Lausanne 1781, Bd. 31, S. 61.

<sup>30</sup> Dem homerische Hymnus und archaischen Darstellungen nach sogar von Hermes; Haas, a.a.O. S. 50.

<sup>31</sup> *Fo(t)z*: bayr.-österreich. die vorgestreckten Lippen; *Hobel*: vom Hin- und Herfahren beim Spiel.

<sup>32</sup> Österr. Museum für Volkskunde Wien: Katalog der Sonderausstellung *Volksmusikinstrumente der Sammlung Georg Kotek*, Wien 1979, S. 35 und 48f.

<sup>33</sup> Gerhard Stradner: *Musikinstrumente in Grazer Sammlungen*, *Tabulae Musicae Austriae*, Wien 1986, S. 106 (freundliche Mitteilung des Verfassers). Siehe auch Haas, a.a.O., S. 11f. (Anm. 12).

<sup>34</sup> Julius Schlosser: *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Wien 1920, A.275.

<sup>35</sup> Abgebildet bei Anthony Baines: *European and American Musical Instruments*, London 1966, Nr. 452 und 453.

<sup>36</sup> Victoria & Albert Museum: *18th Century Musical Instruments*, London 1973, Nr. 124.

## Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate V, C-Dur, KV 14, für Flöte und Gitarre.  
Eingerichtet von Volker Höh. Ed. Nr. 7017

**MOECK**

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE 1



## Ein Messungsprojekt

### Datamatische Behandlung von Messungen an historischen Holzblasinstrumenten

Im Rahmen des 2. Blockflöten-Symposiums in Calw (20. - 31.7.86) hielt Aksel Mathiesen auch den Vortrag zum folgenden Thema. Aus diesem Grunde bringen wir diesen Beitrag, der erst 1987 erscheinen sollte, schon im vorliegenden Heft.

Langjähriges künstlerisches und pädagogisches Wirken innerhalb der Stilperioden Mittelalter, Renaissance und Barock hat uns in ständig zunehmendem Maße Interesse gegenüber den Problemen bezüglich neuzeitlicher Herstellung von Blasinstrumenten, die sich auf Messungen von historisch authentischen Originalinstrumenten stützt, abgezogen.

Auf der einen Seite findet man den Gesichtspunkt, der historische Authentizität vom Aussehen und Klang der Musikinstrumente verlangt, während man auf der anderen Seite die Instrumentenbauer findet, welche schon die äußere Form der Instrumente kopieren, aber die inneren Messuren in Übereinstimmung mit eigenen Erfahrungen und Klangidealen modifizieren.

Ohne über den Wert dieser Standpunkte entscheiden zu wollen, kann man doch ohne weiteres feststellen, daß beide Ansichten (plus dazwischenliegende) Probleme beinhalten, die sich letztlich um die Technik bei der Vermessung der inneren Maßverhältnisse der Originalinstrumente konzentrieren.

Im folgenden wird daher vorausgesetzt, daß eine Instrumentenkopie – bei haargenauem Kopieren nach einem Original mit einem bestimmten Klangcharakter – innerhalb recht enger Grenzen dazu gebracht werden kann, wie das Original zu klingen. Wir wagen deswegen die Annahme, daß ein *präziserer* Vermessungsprozeß der inneren Messuren (Bohrung, Grifflöcher, Labium, Windkanal) der Originalinstrumente samt Computerbehandlung des Datenmaterials

den Instrumentenbauern ein Wissen zuführen kann, das sie in den Stand setzt,

1. durch Beschädigung oder Materialveränderungen (Ovalität, Einschrumpfung) entstandene Ungenauigkeiten zu korrigieren,
2. technische Vergleiche zwischen Originalinstrumenten oder zwischen Original und Kopie vorzunehmen und somit evtl. Ursachen von Klangvariationen zu analysieren und
3. eine datamatisch gesteuerte, glaubwürdige „Rekonstruktion“ nach Original-Flöten vorzunehmen – also in anderen Stimmungen und Fußhöhen.

Auf sehr einfacher Grundlage wollen wir nunmehr versuchen, diese Annahme zu beleuchten, zu begründen und zu illustrieren. Wir wollen zeigen, wie die Herstellung von Werkzeug (Räumer, zum Ausfräsen der Bohrung) direkt nach graphischen Zeichnungen – vom Computer vorgenommen – bewerkstelligt werden kann.

#### Eine Meßsonde zum Vermessen innerer Messuren (Bohrung)

Um Meßresultate mit einem so hohen Grad von Genauigkeit zu erreichen, daß datamatische Behandlung überhaupt einen Sinn hat, haben wir folgende Forderungen an eine mechanische Meßsonde aufgestellt:

1. Sie darf unter keinen Umständen das zu vermessende Objekt verletzen.
2. Sie muß eine Präzision von 1-2/100 mm bei der Messung des Durchmessers besitzen.
3. Sie muß – innerhalb gewisser Grenzen – Ovalität „handhaben“ und „ausdrücken“ können.
4. Sie muß beim Ablesen der Meßtiefe eine Präzision von typisch 1-2/100 mm zulassen.

Prinzipiell kann man eine Meßsonde mit einem, zwei oder drei Sensoren (Fühler, Meßbeine) versehen, und in Verbindung mit Messurmessung kann die Problemstellung folgendermaßen formuliert werden:

*Ein Sensor* setzt – in den Meßtiefen, die bei Messungen von Blockflöten vorkommen – eine Stabilität voraus, die – innerhalb annehmbarer ökonomischer Rahmen – sehr schwer zu erreichen ist. (Bei zu messenden Durchmessern bis zu 8 mm herunter kann die Sonde höchstens 6-7 mm dick sein, und dadurch entsteht das Risiko, daß die Berührung des Sensors mit der inneren Flötenwand dazu führt, daß die Sondenachse federt, und die Meßresultate dadurch ungenau werden). Außerdem ist es ungeheuer schwierig, brauchbare Resultate des *durchschnittlichen* Durchmessers vieler einzelner *längsgehender* Messungen zusammenzufassen, da *eine* einzelne wertlos wäre – eben gerade aufgrund von Ovalität und Unregelmäßigkeiten in der Innenwand der Flöte. Überdies würden sich ungenaue Resultate ergeben, wenn die Flöte in der Längsrichtung gekrümmt ist.

*Zwei Sensoren* enthalten das Unsicherheitsmoment, daß man nicht mit Sicherheit entscheiden kann, ob es wirklich *der Durchmesser* ist, der gemessen wird. (Verlangt man diesbezüglich größere Sicherheit, muß die Einwirkungskraft der Sensoren erhöht werden – mit Beschädigung der Flötenwandung zur Folge). Darüber hinaus muß man die absolute Forderung stellen, daß die Achse der Meßsonde konstant mit der Achse der Bohrung zusammenfällt, welches den Meßprozeß erschwert. (Eine besondere Sondentype besteht aus kalibrierten Messingplatten, die auf einem Schaft in die Bohrung gesenkt werden. Mit dieser Methode erzielt man keinen brauchbaren Ausdruck für eventuelle Ovalität, und die Voraussetzung für einen annehmbaren Grad von Genauigkeit ist, daß der Gegenstand an allen Meßpunkten zirkulär ist, was historische Holzblasinstrumente selten sind! Im Fall von Ovalität riskiert man mit dieser Methode direkt irreführende Resultate).

*Drei Sensoren* setzen eine spezielle Aufhängung und Konstruktion des Meßkopfes voraus,

ergeben aber die potentiell mildeste Berührung des Gegenstandes. Außerdem wird die größte „natürliche“ Genauigkeit und mechanische Stabilität dadurch erzielt, daß drei Sensoren leichter den korrekten *Radius* finden.

Alle unsere Messungen wurden mit einer solchen speziell hergestellten Meßsonde vorgenommen, deren Resultate in einen Computer eingetastet werden, welcher:

1. als Gedächtnis und Speicher für Daten aller Art fungiert,
2. jegliche Art von Berechnungen übernimmt – hierunter elektronische Kalibrierung der Skalenwerte der Meßsonde,
3. alle eingetasteten oder aufgespeicherten Daten jedes einzelnen Musikinstrumentes sortiert, bearbeitet und auf Anforderung ausschreibt,
4. Vergleiche zwischen verschiedenen Instrumenten zieht, und die Unterschiede in Zahlen ausdrückt,
5. ein graphisches Bild der inneren Messuren des Instrumentes zeichnet und Zahlenwerte anführt,
6. die Anbringung z.B. von Grifflöchern, Labium usw. angibt und auf der Grundlage von Frequenzberechnungen „dynamische Transposition“ (s.u.) vornimmt.

## Ein Meßprojekt

Zur Beleuchtung unseres Vorhabens haben wir beschlossen, ein Meßprojekt anhand einer italienischen *Anciuti-Altflöte* (Milano, 1729) wiederzugeben, deren Stimmung z.Zt. der Vermessung ungefähr bei  $a' = 430$  Hz lag. Das Projekt wurde ermöglicht, da Dr. Hermann Moeck uns dieses seltene Exemplar wohlwollend zur Verfügung stellte. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird über Maßveränderungen in Windkanal und Labium in einem weiteren Aufsatz berichtet werden. Die Grundeinstellung der Meßsonde wird anhand einer elektronischen Schieblehre „Roch“ (franz.) kalibriert. Es können möglicherweise ganz kleine Abweichungen im Verhältnis zu anderen Kalibrierungsnormen vorkommen, aber eine Umkalibrierung durch das Computerprogramm ist sehr einfach vorzunehmen.

In dem folgenden Meßjournal sind die angegebenen Zahlenwerte gleich dem Durchschnitt von 5-11 Einzelmessungen in der jeweiligen Meßtiefe (Computerausschrift Nr. 1).

Jeder Flötenteil wird für sich behandelt, und die Messungen sind von unten vorgenommen worden, da Messungen mit schrägestellten Sensoren am genauesten werden (und am schonendsten für das Instrument sind), wenn sie in entgegengesetzter Richtung der Konus-Zuspitzung verlaufen. Deswegen sind die Messuren vom dünnsten Ende des Rohres aus angegeben – ebenso sind die Grifflöcher vom untersten Schalterpunkt (bzw. untersten Punkt des Fußstückes) aus angegeben. Die Messurangaben am Mundstück („30“) sind fiktiv, da der Block bei der Vermessung nicht entfernt wurde.

Wenn man eine Datenausschrift einer bestimmten Flöte wünscht, dann werden folgende vier Identifikationselemente eingetastet: Flötenbauer – Flötentyp – Aufbewahrungsort – Flötenteil. Daraufhin findet der Computer die richtigen Daten und kann das Gewünschte auf Anforderung ausschreiben und/oder zeichnen. Abgesehen von der offensichtlichen Geschmeidigkeit der Datenspeicherung und der systematischen und übersichtlichen Ausschrift spart man Zeit, Zeichen- und Schreiarbeit während der Vermessung am „Tator“, wo die Zeit oft knapp ist. Will man später Arbeitszeichnungen ausarbeiten, z.B. für Räumler, dann macht der Computer das in weniger als 30 Sekunden, worauf man den Papierstreifen abreißt und beim Werkzeugmacher abliefern. (So praktizieren wir es jedenfalls in unserer kleinen Werkstatt!).

Nun kam uns der Gedanke, ob es möglich sei, über ein Computer-Programm das auszuführen, was man „eine dynamische Transposition“ nennen könnte und damit die Flöte in ihrer ursprünglichen Form und (vermutlichen!) Stimmung zu rekonstruieren; dies könnte basieren auf Berechnungen von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Frequenz, Holzfeuchtigkeitsgleichgewicht, Einschrumpfung, Deformierungen und dergleichen Faktoren, – von Transpositionen in moderne Stimmung ganz zu schweigen! Im fol-

genden wird dieser Teil des Projektes dargestellt werden, der überraschende Resultate ergab.

## Über das Austrocknen des Holzes und Stimmung

Die Anciuti-Flöte stand zum Vermessungszeitpunkt (Mitte Juli, 1985, 22 Grad Celsius) ca. in  $a' = 430$  Hz. Für Italien um 1730 ist das eine ungewöhnliche Stimmung! Wissenschaftliche Methode beginnt oft mit Wundern und Zweifeln. Also wunderten wir uns – und zweifelten! Eine wahrscheinliche Erklärung für diese relativ hohe Stimmung könnte vielleicht in Mensuränderungen als Folge vom Einschrumpfen des Holzes zu suchen sein. Einleuchtend, – gewiß – aber wenn der Stoff nun etwas präziser behandelt werden sollte... ? Und siehe, da befanden wir uns plötzlich im Bereich der Pflanzenanatomie – für einen Musiker normalerweise nicht das fesselndste Gebiet!

Wenn Holz trocknet, dann schrumpft es in drei verschiedene Richtungen, und zwar 1. achsial (in Längsrichtung), 2. tangential (in Richtung der Jahresringe) und 3. radial (in Richtung der Markstrahlen, i.e. feine Rohrleitungen – wie Zirkelradialien, die zum Safttransport zwischen Mark und Rinde dienen). Davon beträgt die achsiale Schrumpfung nur 0,02 % pro Feuchtigkeitseinheit. Das gegenseitige Verhältnis zwischen tangentialer und radialer Schrumpfung hat Bedeutung für eventuelle Ovalität, welche jedoch kaum Einfluß auf die Stimmung hat. (Drückt man z.B. eine Metallorgelpfeife ein wenig oval, dann wird die Tonhöhe kaum beeinflusst, solange der Rauminhalt nicht wesentlich verändert wird und solange es sich nicht um grobe Deformierungen handelt!)

Die Anciuti-Flöte ist aus Buchsbaumholz hergestellt, welches vom frischen bis zum dürrsten Zustand den extrem hohen Volumenschrumpfungssatz von 26,7 aufweist (11 % radial + 15 % tangential + 0,7 % achsial). Davon wird *der Mittelwert* der radialen und tangentialen Schrumpfung (= 13 %) in die Durchmesserberechnungen einbezogen, während die Achsialschrumpfung nur bei der Korrektur in Längs-

**Computerausschrift Nr. 1:**

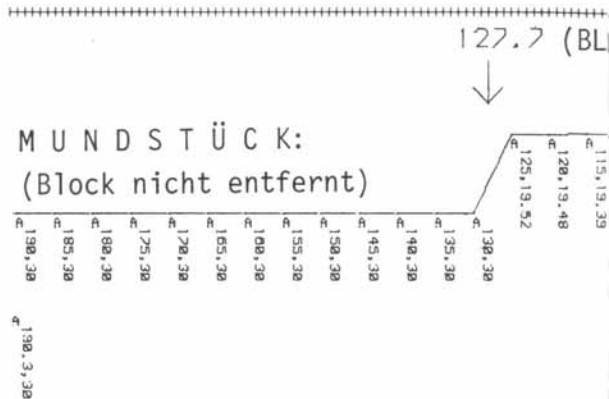
Fabrikat: Anciuti  
 Type: Altflöte  
 Sammlung: Hermann Moeck  
 Ort: Celle  
 Material: Buchsbaum

Farbe: Natur  
 Jahrgang: 1729  
 Stimmung: a' = 430  
 Totallänge/mm: 483,53  
 Sachmappe: 2

**Kopfstück**

Teil-Länge/mm: 190,38  
 (von unten gemessen)

Abstand zw.  
 Meßpkt./mm: 5  
 Blocklinie v.  
 Meßpkt. 0/mm  
 gerechnet: 127,75

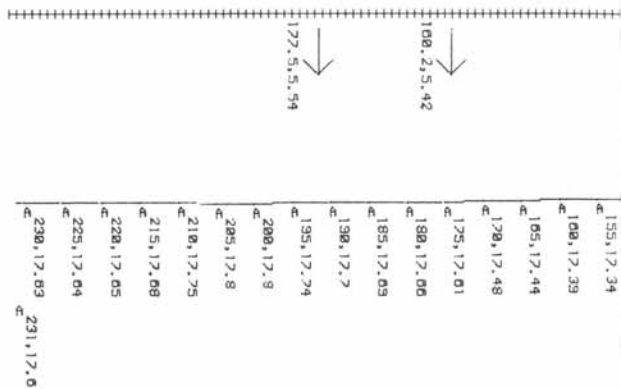
**Mittelstück**

Teil-Länge/mm: 231  
 (von unten gemessen)

Abstand zw.  
 Meßpkt./mm: 5  
 Schulter-Pkt./mm: 14

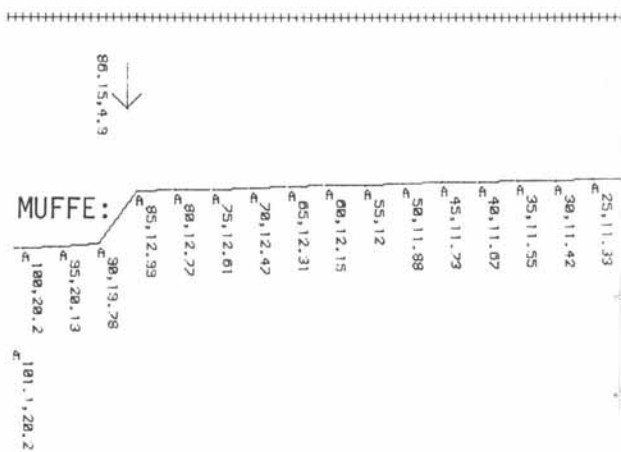
Die Markierung der Grifflöcher ist vom  
 Schulterpunkt aus angegeben!

Loch-Nr.:	Zentrum:	kleinster Durchm.:
0	8,30	4,16
1	37,70	5,14
2	67,90	5,01
3	100,30	5,36
4	129,60	5,22
5	160,20	5,42
6	177,50	5,54

**Fußstück**

Teil-Länge/mm: 101,15  
 (von unten gemessen)

Abstand zw.  
 Meßpkt./mm: 5  
 Griffloch:  
 Abstand von Meßpkt. 0/mm gerechnet!  
 Loch-Zentrum/mm: 86,15  
 Kleinster Durchm./mm: 4,90





Schema A:

Jahr	Holzgleichgew.- Feuchtigkeits-%	Rad. / Tang.	Achsisal Schrumpfung in % des Ausgangswertes	Volumen
u. 1700	30 % (= Fasersättigungspkt.)	0 %	0 %	100 %
*	*	*	*	*
*	*	*	*	*
1729	14 % _____	$(16/30) \cdot 13 \% = 6,9 \%$	$(16/30) \cdot 0,7 \% = 0,4 \%$	$100 - (16/30) \cdot 26,7 \% = 85,8 \%$
*	*	*	*	*
*	*	*	*	*
*	Differenz: (14-6 = 8) _____	Differenz: $(8/30) \cdot 13 \% = 3,5 \%$	Differenz: $(8/30) \cdot 0,7 \% = 0,2 \%$	Differenz: $(8/30) \cdot 26,7 \% = 7,1 \%$
*	*	*	*	*
*	*	*	*	*
*	*	*	*	*
1985	6 % _____	$(24/30) \cdot 13 \% = 10,4 \%$	$(24/30) \cdot 0,7 \% = 0,6 \%$	$100 - (24/30) \cdot 26,7 \% = 78,7 \%$
*	*	*	*	*
*	*	*	*	*
*	*	*	*	*
*	0 % (= dürr)	(13 % = max.)	(0,7 % = max.)	Volumenschr. auf max. 73,3 % v. urspr. Vol.)

richtung benutzt wird. (Bedeutende Abweichungen können innerhalb dieser Schrumpfungsmasse vorkommen).

Die Schrumpfung beginnt, wenn der Wasserinhalt des Holzes unter den Fasersättigungspunkt herabsinkt (normalerweise bei ca. 28 % Feuchtigkeit, – für Buchsbaum bei ca. 30 %), und danach ist die Schrumpfung ungefähr proportional zum Wasserverlust. Nach dem Fällen (geschätzter Zeitpunkt ca. 1700) und einiger Zeit der Lagerung im Freien erzielt Buchsbaum ein Holzfeuchtigkeitsgleichgewicht von ca. 20 %. Weitere Lagerung bei variierendem Klima in gelegentlich aufgewärmten Räumen senkt die Feuchtigkeit auf 10 - 15 % herab, wonach das Holz sich zum Verarbeiten eignet. Im Italien der Barockzeit war es

kaum möglich, ein niedrigeres Feuchtigkeitsgleichgewicht als 14 - 15 % zu erzielen, und aus Schema A kann man ersehen, daß das Holz beim Beginn der Verarbeitung (1729) auf ca. 86 % seines Volumens, das es zum Zeitpunkt des Fällens besaß, eingetrocknet ist. (86 % entsprechen einer durchschnittlichen relativen Luftfeuchtigkeit von 69 %, die in Milano innerhalb einer Periode von 30 Jahren gemessen wurde). Das jetzige Holzfeuchtigkeitsgleichgewicht (bei so altem Holz) liegt bei Aufbewahrung in zentralgeheiztem Wohnraum generell um 6 % herum, und aus der Tabelle geht hervor, daß die prozentuale Schrumpfung von 1729 bis 1985 ca. 7 % beträgt.

Hier haben wir einen annehmbaren Ausdruck für die Veränderung, welcher die Holz wand der

Flöte im Laufe von 256 Jahren unterworfen war! Sowohl der äußere als auch der innere Durchmesser sind im Laufe der Jahre kleiner geworden, aber um wieviel? – Und welchen Einfluß hat diese Schrumpfung z.B. auf die Stimmung? Zu diesem Zeitpunkt der Untersuchungen war es notwendig, die dimensional Verhältnisse der Flöte daraufhin zu untersuchen, welche Bedeutung jedes einzelne Element für die Tonhöhe der Flöte hat.

## Über Akustik und Stimmung

Die Grundstimmung ( $f' = 341,24$  Hz, entsprechend  $a' = 430$  Hz) wird primär durch die Klanglänge ( $L$ ) der Flöte festgelegt. Prinzipiell haben *Volumenveränderungen* als Folge der *Durchmesseränderungen* bei Blockflöten *keinen* Einfluß auf die Tonhöhe, – nur auf die *Klangfarbe*.

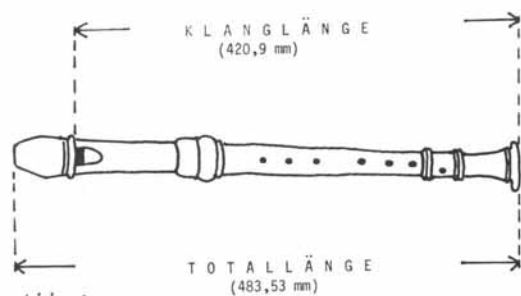


Abb. 1

Nun gibt es einen komplizierten Begriff: die *Strahlungsimpedanz*. Das ist der Widerstand, der entsteht, wenn die schwingende Luftsäule auf die Luft außerhalb des Instrumentes trifft, und das geschieht natürlich am Fußstückende (Mündungsimpedanz) und besonders am Labium (Labiumsimpedanz). *Diese Strahlungsimpedanz bewirkt, daß die faktische (physische) Länge der Flöte  $L(\text{phys})$  mit zwei Korrekturfaktoren ( $L1'$  u.  $L2'$ ) verlängert zu denken ist.* Somit erhält man die theoretische (effektive) Länge der Flöte:

$$L(\text{eff}) = L(\text{phys}) + L1' + L2' \quad (1)$$

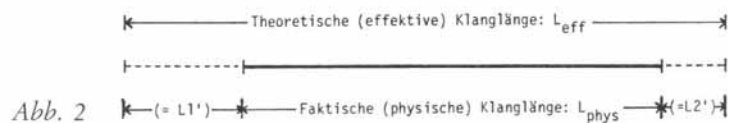


Abb. 2

*Diese effektive Länge ist es, die frequenzbestimmend wirkt, und die bei der Berechnung der ursprünglichen Stimmung der Anciuti-Flöte benutzt werden soll (vgl. Abb. 2).*

Bei der Berechnung der beiden Korrekturfaktoren ( $L1'$  und  $L2'$ ) werden folgende Einheiten einbezogen:

- R1 = Radius an der Blocklinie
- R2 = Radius am Mündungsloch des Fußstückes
- S = Querschnittsfläche der Bohrung an der Blocklinie [ $S = \pi \cdot R1^2$ ]
- a = Labiumsbreite
- b = Aufschnittshöhe
- s = Fläche des Fensters ( $s = a \cdot b$ )
- r = Radius eines Kreises mit gleicher Fläche wie das Fenster [ $r = \sqrt{\frac{a \cdot b}{\pi}}$ ]
- K(6e) = Elliptischer Korrekturfaktor (vergl. Ingerslev/Frobenius)

Korrekturfaktor

$$L1' = 1,30 \cdot r \cdot \frac{S}{s} \cdot \frac{K(e)}{0,89} \quad (2)$$

Korrekturfaktor

$$L2' = 0,66 \cdot R2 \quad (3)$$

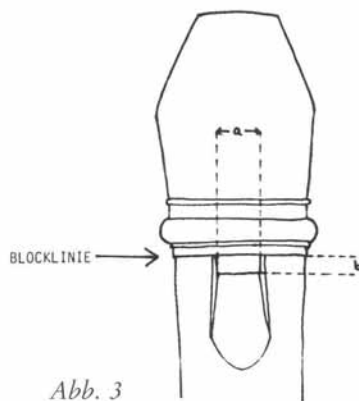


Abb. 3



Abb. 4

	Klanglänge, $L(\text{phys}) = 420,9 \text{ mm}$	
(= $L1'$ )	*	* (= $L2'$ )
	Labium	Mündung
	*	*
1985:	R1 = 9,76 mm (Radius)	R2 = 5,30 mm
	S = 299,26 mm <sup>2</sup> (Querschnittsfläche)	
	a = 11,40 mm (Labiumsbreite)	
	b = 4,00 mm (Labiumshöhe)	
	s = 45,60 mm <sup>2</sup> (Labiumsfläche)	
	r = 3,81 mm (siehe Text)	
	K(e) = 0,93 (elliptischer Korrektionsfaktor)	
Formel (2):	$L1' = 1,30 \cdot 3,81 \cdot \frac{299,26}{45,6} \cdot \frac{0,93}{0,89}$	Formel (3) : $L2' = 0,66 \cdot 5,3$
	$L1' = 33,97 \text{ mm}$	$L2' = 3,50 \text{ mm}$
Formel (1):	<b>Effektive Klanglänge (1985):</b> $420,90 + 33,97 + 3,50 = 458,37 \text{ mm}$	
1729:	Klanglänge: $420,90 + 0,2 \% = 421,80 \text{ mm}$	
	R1 = 9,76 + 3,5 % = 10,10 mm	R2 = 5,30 + 3,5 % = 5,50 mm
	S = 320,50 mm <sup>2</sup>	
	a = 11,40 + 3,5 % = 11,80 mm	
	b = 4,00 + 0,2 % = 4,01 mm	
	s = 47,20 mm <sup>2</sup>	
	r = 3,90 mm	
	K(e) = 0,93	
Formel (2):	$L1' = 1,30 \cdot 3,9 \cdot \frac{320,5}{47,2} \cdot \frac{0,93}{0,89}$	Formel (3) : $L2' = 0,66 \cdot 5,5$
	$L1' = 36,00 \text{ mm}$	$L2' = 3,60 \text{ mm}$
Formel (1):	<b>Effektive Klanglänge (1729):</b> $421,80 + 36,00 + 3,60 = 461,40 \text{ mm}$	

Seit der Barockzeit sind die quergehenden Maße (R1, R2 und a) also einer tangentialen/radi-  
 alen Schrumpfung von 3,5 % ausgesetzt gewesen,  
 während (b) einer achsialen Schrumpfung von  
 nur 0,2 % ausgesetzt wurde. Die Formel zur  
 Berechnung der Korrektionsfaktoren stammen  
 von Prof. Fritz Ingerslev und Orgelbauer Walther  
 Frobenius (s. Literaturangabe). Ursprünglich gal-  
 ten sie für zylindrische Orgelpfeifen, aber 30 Jahre  
 Praxis haben erwiesen, daß die Formeln ebenso  
 bei konischen Pfeifen angewendet werden kön-  
 nen. Die gleiche Abhandlung enthält außerdem  
 eine Kurve zum Ablesen des elliptischen Korrek-  
 tionsfaktors K(e), der in der Formel enthalten ist.

Schon jetzt ist es klar, daß, obwohl einem die  
 Materialschrumpfung (nicht zuletzt in der Längs-  
 richtung) unbedeutend vorkommt, besonders die  
 Radiusänderung an der Blocklinie einen über-  
 raschend großen Einfluß auf die frequenzbestim-  
 mende (effektive) Länge der Flöte ausübt, und die  
 ursprüngliche Frequenz des Tones a' (temp. Stim-  
 mung) kann – mit guter Annäherung – folgender-  
 maßen festgelegt werden:

$$\frac{(1985): 458,40 \text{ mm}}{(1729): 461,40 \text{ mm}} = \frac{a', (1729)}{430 \text{ Hz}, (1985)}$$

Barockstimmung (1729),  $a' = 427,20 \text{ Hz}$



Dieses Resultat steht in schönster Übereinstimmung mit der Tatsache, daß man in *Padua* eine Stimmpeife von ca. 1730 mit dem Ton  $a' = 426,73$  Hz gefunden hat! (Vergl. Ellis/Mendel.) Unsere Berechnungen zeigen gleichzeitig, daß jedesmal, wenn sich das Holzfeuchtigkeitsgleichgewicht um 1 Prozent verändert, dies einer Frequenzänderung des Tones  $a'$  von 1/3 Hz entspricht.

## Dynamische Transposition

Das einzige zuverlässige Verfahren bei „dynamischer Transposition“ ist die Benutzung der physikalischen Frequenzverhältnisse als Berechnungsgrundlage. Unter Voraussetzung von temperierter Stimmung kann der Frequenzenunterschied zwischen zwei Halbtönen  $= \sqrt[12]{2} = 1,0595$  ausgedrückt werden. Die Totallänge der Flöte beträgt 483,53 mm, während die Klanglänge 420,85 mm beträgt, und diese ist es, die hier benutzt wird!

Eine Altflöte in  $a' = 440$  Hz kann folgendermaßen berechnet werden:

Verkürzungsfaktor:  $(440 \cdot 100/430) = 102,33$  %  
(entspr. 420,90 minus 2,277 %)

Klanglänge der Altflöte in 440 Hz  
 $= 420,90 \cdot 100/102,33 = 411,32$  mm

Alle übrigen Maße werden entsprechend um 2,277 % reduziert! (Vgl. Computerausschrift Nr. 2)

Jetzt könnte man versucht sein, eine *nicht-existierende* Anciuti-Sopranflöte zu konstruieren. Zu diesem Zweck ist es notwendig, ein Schema über die Frequenzverhältnisse zwischen  $f'$  und  $c''$  innerhalb der drei Stimmungen, die in unserem Projekt aktuell sind, aufzustellen. (Der Berechnungsfaktor ist  $\sqrt[12]{2} = 1,0595$ .)

	$a' = 415$	$a' = 430$	$a' = 440$
$c''$	493,57	511,41	523,31
$a'$	415,00	430,00	440,00
$f'$	329,34	341,24	349,18

– und für den, der sich für Tenorflöten interessiert:

$c'$	246,68	255,60	261,54
------	--------	--------	--------

Berechnung des Verkleinerungsprozentsatzes:

$$f'(430)/c''(430) = 100 - \frac{341,24 \cdot 100}{511,41} = 33,28 \%$$

$$L \text{ sopr.}(430) = 420,90 - 33,28 \% = 280,83 \text{ mm}$$

Allerdings kann man von der Glaubhaftigkeit dieser Zahl kaum eine Vorstellung haben, da Original-Sopranflöten des Barock in  $a' = 430$  Hz sehr selten sind – uns ist jedenfalls keine bekannt. Deswegen muß die Transposition zunächst in einer Stimmung erprobt werden, wo man das Resultat mit bekannten Flöten – also in  $a' = 415$  Hz – vergleichen kann, und die Berechnung des Verkleinerungsprozentsatzes sieht folgendermaßen aus:

$$f'(430)/c''(415) = 100 - \frac{341,24 \cdot 100}{493,57} = 30,86 \%$$

$$L \text{ sopr.}(415) = 420,90 - 30,86 \% = 291,01 \text{ mm}$$

– und die „dynamische Transposition“ des Computers sieht so aus (s. Computerausschrift Nr. 3).

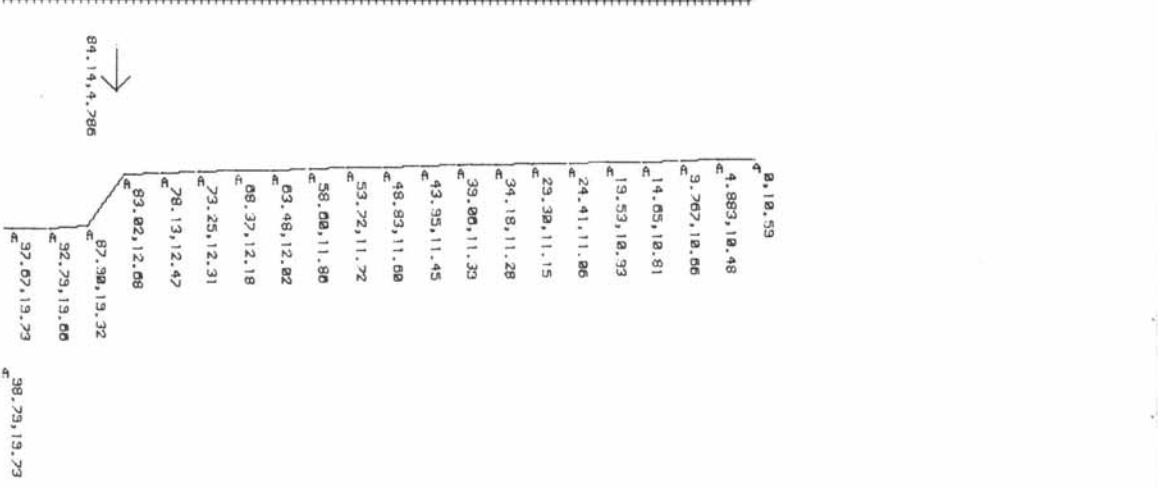
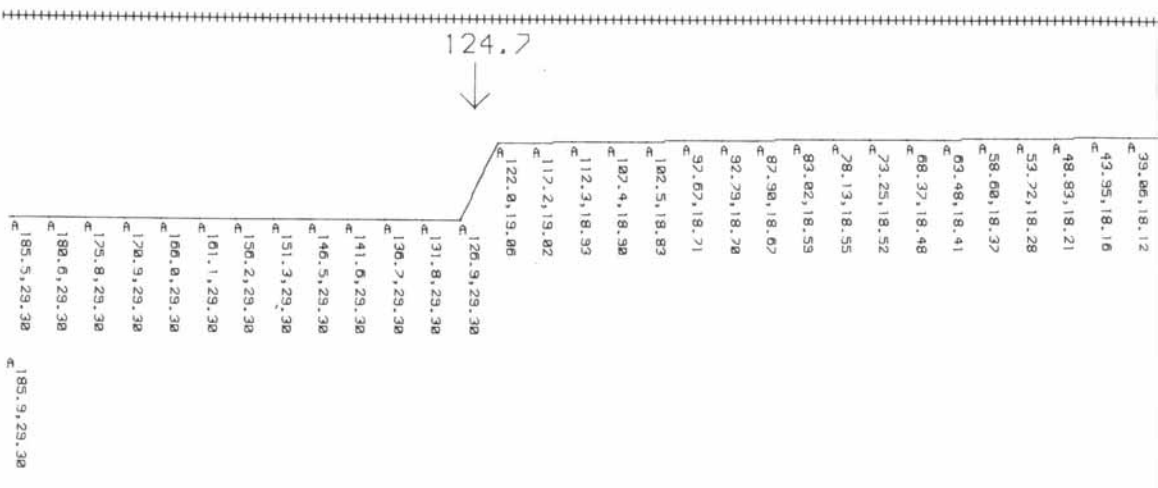
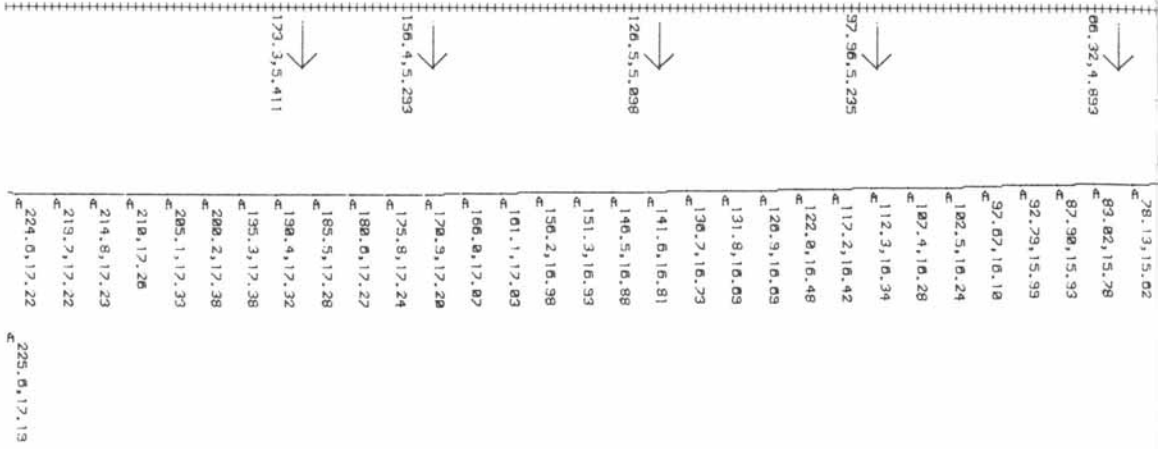
[Die Anbringung der Grifflöcher ist in der Rekonstruktion nicht angegeben, da diese in Flöten in anderen Fußhöhen nach unlinearen Verhältnissen (drei und drei) transponiert werden, und es würde zu weit führen, in diesem Zusammenhang näher darauf einzugehen.]

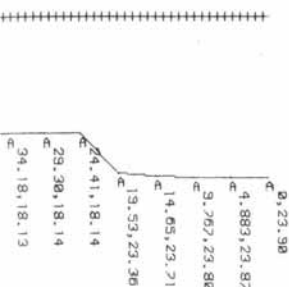
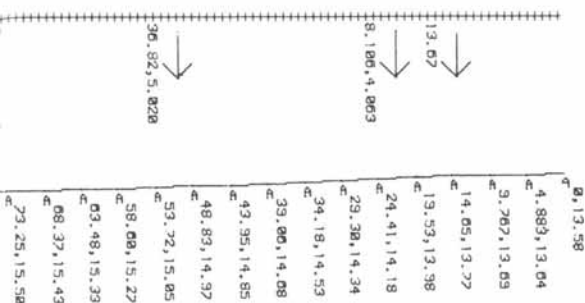
Als Kuriosum haben wir Frederick Morgans Messungen zweier Originalinstrumente aus Frans Brüggens Sammlung (*Haka* und *Wyne*) datamatisch behandelt, und ein Vergleich zwischen diesen und der „Anciuti-Sopranflöte“ zeigt nur unbedeutende Mensurabweichungen.

## „Hybride“ Transposition von $a' = 430$ nach $a' = 440$

Unterwegs in einem Forschungsprojekt geschieht es oft, daß die Resultate, zu denen man gekommen ist, auf mitreißende Weise zu weiteren Experimenten inspirieren, – und so geschah es auch in diesem Falle...

Vom Technischen her gesehen verhält es sich so, daß die Werkzeuge zur Herstellung der inneren Bohrung – die Räumer – sehr kostbar sind, und eine dynamisch transponierte Flötenversion setzt drei neue Räumer voraus, von denen der für





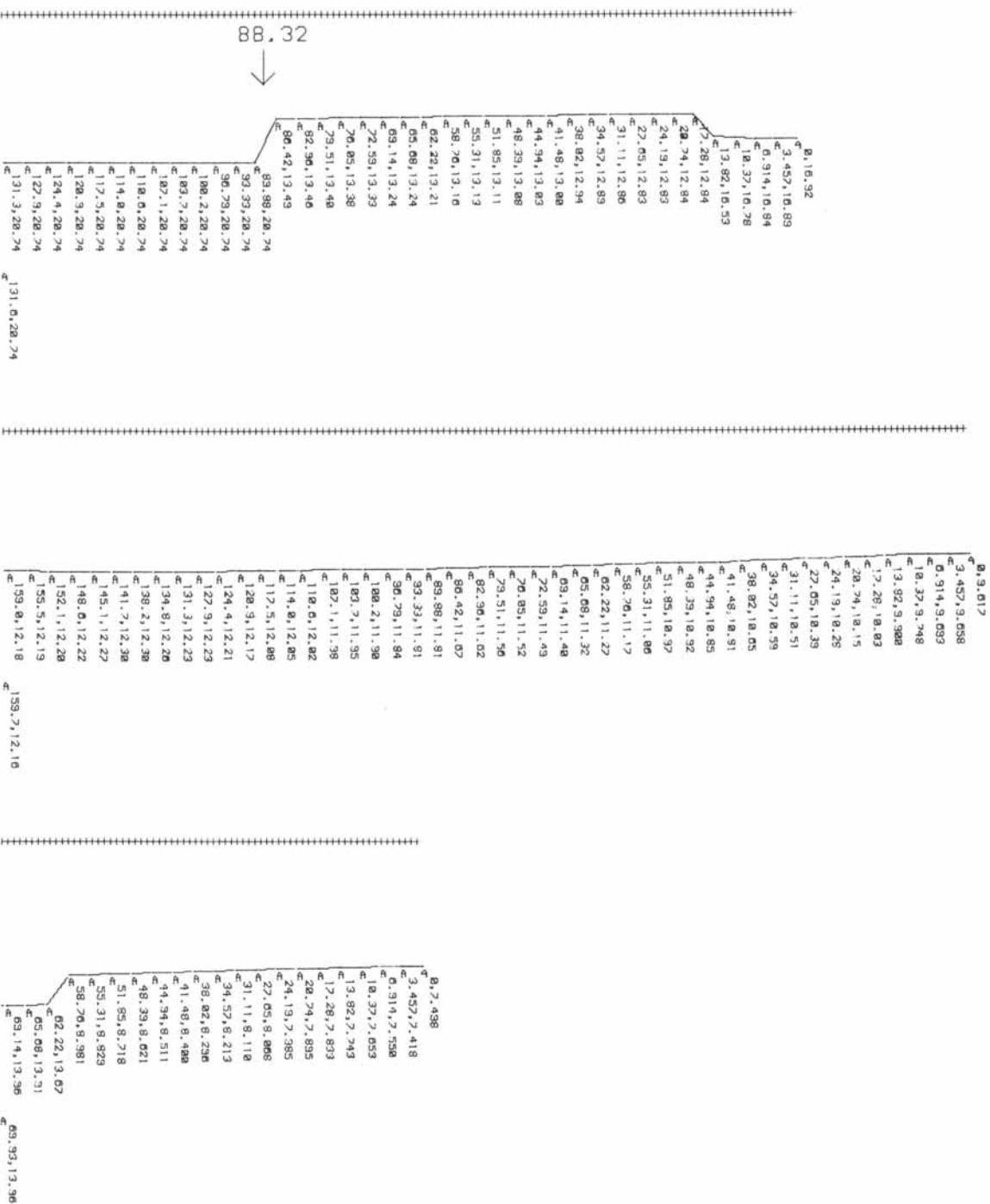
das Mittelstück am teuersten ist. Aus klanglicher und intonationsmäßiger Sicht wäre es ein großer Vorteil, wenn man die Bohrung des Mittelstückes in beiden Stimmungen beibehalten könnte, – nicht zuletzt, weil die notwendigen Unregelmäßigkeiten der Bohrung genau mit der Reinheit der Oktavintervalle und der Egalität der Flöte zusammenhängen. Von den übrigen die Stimmung bestimmenden Faktoren, von denen bereits im Abschnitt über Korrekturfaktoren die Rede war, üben besonders die Labiumbreite und die Aufschnitthöhe entscheidenden Einfluß auf den Klangcharakter der Flöte. Man könnte also „zwei Fliegen mit einer Klappe“ schlagen, wenn man die Reinheit und den originalgetreuen Klang durch Beibehaltung von Labiumsdimensionen und Mittelstück auf die 440-Version übertragen könnte!

Die Antwort hierauf geben eben die Formeln für die Korrekturfaktoren  $L1'$  und  $L2'$ . Wir haben deswegen ein „hybrides“ Transpositionsprogramm entwickelt, bei dem man mit den klang- bzw. stimmungsbestimmenden Faktoren manipulieren kann, so daß man die Transposition vornehmen kann, ohne daß sich die klangbestimmenden Faktoren der Originalflöte ändern. Computerausschriften für eine „dynamische“ Transposition von  $a' = 430$  nach  $a' = 440$  und eine entsprechende „hybride“ Transposition sind im folgenden Beispiel zu sehen (vgl. Computerausschrift Nr. 4a und 4b).

Aus den Computerausschriften geht hervor, daß sämtliche Parameter in der „dynamischen“ Version um 2,277 % vermindert wurden, während die „hybride“ Version einzig und allein durch Änderungen der *Klanglänge* und des wichtigen Parameters – *des Blocklinien-Durchmessers* – vorgenommen wurde.

Der Ordnung halber ist zu erwähnen, daß wir *nicht* die Anciuti-Flöte nachgebaut haben, sondern die Theorien an unserem Oberlender-Modell nachgeprüft haben, und es zeigte sich, daß es seine Richtigkeit hatte. Durch Austausch des Kopfstückes des 415-Modells mit dem „hybrid“-transponierten 440-Kopfstück spielt die Flöte mit gleichem Klang und gleicher Reinheit, – genau in  $a' = 440$ !

CompuSchrift Nr. 3:  
Sopranflöte, a' = 415



#### Computerausschrift Nr. 4:

##### „Dynamische“ 440-Version

Wünschen Sie Vergleich mit den Originalmaßen? Ja

Flötenbauer: Anciuti

Theoretische Länge, L<sub>eff.</sub>: 458,507

Wünschen Sie neue Parameter? Ja

Ursprüngliche Klanglänge: 420,90

Wünschen Sie diese geändert? Ja

Neue Klanglänge? 411,30

Ursprünglicher Blockliniendurchmesser: 19,55

Wünschen Sie den geändert? Ja

Neuer Blockliniendurchmesser? 19,08

Ursprünglicher Mündungsdurchmesser: 10,70

Wünschen Sie den geändert? Ja

Neuer Mündungsdurchmesser? 10,36

Ursprüngliche Labiumbreite: 11,40

Wünschen Sie diese geändert? Ja

Neue Labiumbreite? 11,14

Ursprüngliche Aufschnitthöhe: 4

Wünschen Sie diese geändert? Ja

Neue Aufschnitthöhe? 3,91

A/B = 2.8491 K(e) = .935281

Ursprüngliche theoretische Länge: 458,507

Neue theoretische Länge, L<sub>eff.</sub>: 448,116

Diff. im Verhältnis zum Original: 10,39

Ursprüngliche Grundstimmung: a' = 430

Neue Grundstimmung: a' = 439,97

Frequenzdiff. im Verh. zum Original: 9,97003

#### Computerausschrift Nr. 4 B:

##### „Hybride“ 440-Version

Wünschen Sie Vergleich mit den Originalmaßen? Ja

Flötenbauer? Anciuti

Theoretische Länge, L<sub>eff.</sub>: 458,507

Wünschen Sie neue Parameter? Ja

Ursprüngliche Klanglänge: 420,90

Wünschen Sie diese geändert? Ja

Neue Klanglänge? 412,20

Ursprünglicher Blockliniendurchmesser: 19,55

Wünschen Sie den geändert? Ja

Neuer Blockliniendurchmesser? 19

Ursprünglicher Mündungsdurchmesser: 10,70

Wünschen Sie den geändert? Nein

Ursprüngliche Labiumbreite: 11,40

Wünschen Sie diese geändert? Nein

Ursprüngliche Aufschnitthöhe: 4

Wünschen Sie diese geändert? Nein

A/B = 2,85 K(e) = .93525

Ursprüngliche theoretische Länge: 458,507

Neue theoretische Länge, L<sub>eff.</sub>: 448,098

Diff. im Verhältnis zum Original: 10,4086

Ursprüngliche Grundstimmung: a' = 430

Neue Grundstimmung: a' = 439,988

Frequenzdiff. im Verh. zum Original: 9,98825

Hiermit sind wir am Ende der Geschichte angelangt. Wir haben natürlich zahlreiche Transpositionsversuche vorgenommen, und die Resultate waren überraschend glaubwürdig. Unter allen Umständen bringt die EDV mit sich, daß zeitraubende Berechnungen blitzschnell vor sich gehen, und schwer zu handhabende mathematisch/physikalische Verhältnisse werden in schöner, übersichtlicher Form serviert, und selbst kann man sich auf interessantere und wesentlichere Aspekte der Sache konzentrieren. Man braucht sich nicht zu weigern, gute Ideen zu haben aus Angst davor, daß die Nachprüfung eine langweilige und stundenlange Rechenarbeit mit sich führt, bei der man als Musiker oder Instrumentenbauer alle Chancen hat, den roten Faden, den Überblick zu verlieren. Mit diesem Werkzeug in Händen kann man fast jedes Problem von allen Seiten betrachten und sich über Verhältnisse klar werden, die früher nur von abstraktem Interesse waren. Allein das Arbeiten mit dem Computer – seine unendlichen Möglichkeiten und seine kühle Nüchternheit – wirken inzitierend und inspirierend und verführen zu Entdeckungsreisen im eigenen Lager ungeklärter Probleme.

#### Literaturhinweise:

- Ingerslev, F. und Frobenius, W.: *Some Measurements of the End-Corrections and Acoustic Spectra of Cylindrical Open Flue Organ Pipes*. Transactions of the Danish Academy of Technical Sciences 1947: 1
- Thomasson, T.: *Trä og Trämateriäler*. Teknologisk Institut, 1977
- Ellis, A. J. und Mendel, A.: *Studies in the History of Musical Pitch*. Frits Knuf, Amsterdam, 1968

## Hommage à Strawinsky

### Bernd Alois Zimmermanns Oboenkonzert

Zimmermann hat sich siebenmal mit der Gattung „Konzert“ beschäftigt und ebenso oft versucht, das Prinzip des Konzertierens neu zu definieren, die Verhältnisse zwischen Soloinstrument und Orchester jeweils individuellen, stichhaltigen Konzepten zu unterwerfen, in denen seine „Zeit“-Besessenheit und Pluralismus-Ideen eine zunehmend große Rolle spielten.

Violinkonzert (1950) und Oboenkonzert (1952) sind seine beiden ersten Werke der Gattung, sie gehören eindeutig noch in die Periode des Aufholens von kriegsbedingten Versäumnissen, der „musikalischen Aufräumungsarbeiten“ (Zimmermann), und sie repräsentieren mit ihrer Dreisätzigkeit auch noch den herkömmlichen Typus des Solokonzerts.

Wer Charakteristika des späten Zimmermann-Stils hier schon sucht, wird schnell fündig – allerdings im Violinkonzert eher als im Oboenkonzert. Während sich hier der für Zimmermann so kennzeichnende musikalische Mitteilungsdrang im expressionistischen Tonfall niederschlägt und sich in der krassen Unvereinbarkeit von „Dies irae“-Zitat im Mittelsatz und Rumbafinale sein Pluralismus ankündigt, ist das Oboenkonzert traditionsgemäß eher als Divertissement gedacht, dessen Grundcharakter von Zimmermann selbst als „heitere und versonnene Anmut“ definiert wurde. Weisen diese Selbstbeschreibung, die Kürze des Stückes (15 Minuten) und die sparsame Besetzung auf eine für Zimmermann eher untypisch „moderate“ Haltung hin, so ist doch zumindest der Teilbereich „spieltechnische Anforderungen“ bezeichnend für den Kölner Komponisten: sie erscheinen auch heute noch – nach allen Holliger-Innovationen – sehr hoch und haben dem Stück wohl zunächst einmal den Ruf der „Unspielbarkeit“ eingetragen.

Bemerkenswert die Widmung des Kopfsatzes

an Strawinsky (Entsprechungen gibt es nur in den Debussy-Widmungen der „Dialoge“ und „Monologe“), eine Huldigung, der Zimmermann durch stilistische Adaptionen und Zitate Glaubwürdigkeit und Nachdruck verleiht. Diese Dedikation ist auf mehrfache und ein wenig ironische Weise beziehungsreich.

1. Ein Zwölfötener widmet dem Neoklassizisten ein Werk in einer Technik, die sich der Widmungsträger überraschenderweise wenige Jahre später selbst aneignet.

2. Zimmermann fügt in den atonalen Kontext Strawinsky-Zitate ein, die in dessen Sinfonie in C ihrerseits schon zitathaft wirken, weil sie klassizistisch „haydnische Schlichtheit“ beschwören.

Zimmermann exponiert seine Zwölfotonreihe in den ersten 1 1/2 Takt zweimal mottohaft, wobei sie beim zweiten Oboeneinsatz in schlichter Einstimmigkeit auftritt:



Die elf Töne der Oboe müssen um das *f* des Harfe/Klavier-Klanges ergänzt werden. Die Charakteristika der Reihe: Die ersten vier Töne sind ein Durleiter-Tetrachord; in der Mitte treten zwei reine Quartan auf; die Töne 7 bis 9 bilden einen Moll-, in der Reihenumkehrung einen Dur-Dreiklang. Die pseudotonalen Möglichkeiten dieser Reihe – zumal die Dur-Moll-Dreiklänge – nutzt Zimmermann zur Herstellung eines unaggressiven, entspannten Klangbildes. Im übrigen ist seine Anwendung der Schönberg-Technik noch (oder schon wieder) ziemlich freizügig, was die Einhaltung der Ton-Reihenfolge, Bildung tonaler Zentren, Auslassungen, Oktavenverbot usw. angeht, aber auch nicht auffallend ambitioniert darin, Reihenformen besonders raffiniert und vielgestaltig zu verknüpfen.

Der Kopfsatz folgt modifizierten Sonatenprinzipien (wobei Durchführungsarbeit im herkömmlichen Sinne weniger stattfindet als eine Addition von jeweils variierten Formteilen):

2

Themenkomplex I (Takt 3 - 9) benutzt ausschließlich die Reihen-Grundgestalt: Im komplementären Satz zwischen Solo und Orchesterinstrumenten erscheint sie nicht weniger als siebenmal – wobei Takt 3 (ersten fünf Reihentöne) erst in Takt 8 (Anschlußton *a''* in der Oboe, *d - g - es* in den Streichern, *c - e - des* in der Oboe, Abschluß *des - f* im Fagott) seinen Reihenablauf ergänzt. Ansonsten ist die eher schlichte Anwendung der Dodekaphonie dem Analytiker günstig: In den Takten 3 - 7 beginnt die Grundgestalt jeweils auf der „Eins“ bzw. „Eins und“ mit *fis* (*ges*), wobei Takt 7 mit zwei Reihenabläufen der dichteste ist. Der Beschränkung auf nur eine Reihenform begegnet Zimmermann mit melodischer Variantenbildung durch Oktavversetzungen. Die ersten vier Reihentöne z.B. haben folgende Erscheinungsformen:

Auffallend in diesem Abschnitt wie im ganzen Konzert sind Ostinat-Gestalten, die das Satzbild

verfestigen: das Beharren auf dem *a''* der Oboe (ab Takt 6 die ebenso dezidierte Zentraltonigkeit um *a''*), das repetierte Flöten-*g'*, der *c*-Moll-Dreiklang, das Taktabschlußmotiv (Takte 1, 6, 8) *des - f*. In Takt 9 wird „umgeschaltet“: durch das überleitende Klavier auf die Krebsumkehrung der Originalreihe und damit den zweiten Themenkomplex in der Oboe:

4

Er wird von „F-Dur“ unterlegt und umrahmt (Takte 11 und 15/16), verwendet im ersten 7/8 Takt (ab 2. Taktzeit) in der Oboe den Krebs der Grundreihe und begibt sich im zweiten 7/8 Takt (Takt 16 ab Zählzeit 6, oktaviertes *ges*) wieder in den Ablauf der Grundreihe und damit bei *Piu mosso* in ein Thema III. Seine Kennzeichen: in der Solo-Melodik das Insistieren auf der Dreitonzelle *c''*, *gis'* (*as'*), *b'* (*b''*) (Bestandteil der Umkehrungsreihe) und das Auflösen in eine Trillerkette sowie im Orchester die ostinaten, im durchbrochenkomplementären Satz geschriebenen Impulse durch die Großsekunde *f - g*.

5

Bei Ziffer 2 beginnt ein Formteil, den man guten Gewissens als Durchführung bezeichnen kann. Hier tritt auch Zimmermanns Zitattechnik unzweideutiger in Erscheinung als bisher.

An dieser Stelle schon ein Fazit-Einschub zu diesem Verfahren im Oboenkonzert: Es erscheint hier eher untypisch, weil es nicht wie in den „Dialogen“, im „Requiem“, den „Soldaten“, „Photoposis“ usw. – durch bewußte Heterogenität überrascht, sondern Strawinsky-Motive in den (damaligen) Zimmermann-Stil ohne Brüche und eher

unmerklich integriert. In der Exposition stimmt Zimmermann einen Tonfall an, der Strawinskysche Merkmale aufweist, ohne zu zitieren. Oder sollte man sein Repetitions-g unter dem ersten Thema (siehe Notenbeispiel 2) als Zitat des nämlichen Vorganges im 1. Thema von Strawinskys *Symphonie en ut* Thema einschätzen

die den gesamten Strawinsky-Kopfsatz durchzieht, findet sich in der Zimmermann-Exposition bereits mehrfach:



In der Durchführung gewinnt dieses Rhythmusmodell samt Varianten Zitatcharakter: Zimmer-

6

oder das F-Dur des zweiten Themas als zitierte Tonart von Strawinskys zweitem Thema

mann setzt es 18 Takte lang im Orchester mit jener Beharrlichkeit ein, die eine von Strawinskys wichtigsten Stilmerkmalen ist (mit den tonalen Inseln g-Moll/C-Dur, die Indiz für die Verwendung der fünften Transposition der Grundreihe bzw. der Umkehrungsreihe sind).

7

oder die Quarten im Zentrum der Reihe als Hinweis auf die starke „Quarthaltigkeit“ der Strawinsky-Komposition? Die rhythmische Formel

10

Viermal zitiert Zimmermann das Dreiton-Hauptmotiv des Kopfsatzes der Strawinsky-Sinfonie (siehe Notenbeispiel 6) notengetreu:

8

11

Dies alles geschieht in der Orchester-„Begleitung“, derweil der Solist (3 Takte nach Ziffer 2) eine Variante von Thema I spielt (mit insistierenden Trillern auf *as* und *c*), die durch eine triolische



Fassung der Grundreihe auf *des* virtuos vom nächsten Durchführungsteil getrennt wird (12 Takte nach Ziffer 2): der wiederum variiert im Soloinstrument das Thema III und leitet in den zweiten Durchführungsteil. Rollentausch: die Streicher paraphrasieren zu vielerlei Kolorierungen der Bläser das erste Thema, derweil die Oboe, aus dem „Strawinsky-Rhythmus“ startend, kreisende Figurationen entwickelt, die bei ihrer stärksten (triolischen) Verdichtung wiederum (als originale und auf *des* transponierte Fassung) Trennfunktion zum Formteil Reprise haben.

Dieser virtuoseste Teil des ersten Satzes mag beispielhaft für eine andere Form von Übernahme Strawinskyscher Satztechniken ins Oboenkonzert stehen: Immer wieder trifft man in Strawinskys Werken all seiner Epochen – vornehmlich aber der neoklassizistischen Phase – auf Repetitionsformeln, die bestimmte Motivkerne motorisch wiederholen, hartnäckig umspielen und dabei mit Varianten versehen, die minimalistisch aus Rhythmus- und Taktschwerpunkt-Verschiebungen bestehen können. (Für Adorno ist dieses Verfahren Indiz für „Strawinskysche Regression“, und er wird an „gestische Schemata Schizophrener“ erinnert). Man vergleiche einen solchen Strawinsky-Satz

über dem Repetitions-d (vier Takte nach Ziffer 4 erscheint noch einmal das Violonke-Hauptsatz-Motiv in den Streichern), sechs Takte nach Ziffer 4 Thema II mit der F-Dur-Färbung, ab Takt 10 nach Ziffer 4 verbinden sich Charakteristika von Thema III mit den Durchführungs-Rotationsfiguren. Eine triolische Strettafassung der Grundreihe in der Oboe und orchestrales Strawinsky-Zitat



beenden den Kopfsatz.

Die spieltechnischen Anforderungen dieses ersten Satzes halten sich in Grenzen, trotz mancher Unbequemlichkeiten, die aus der widerborstigen Satztechnik resultieren. Anders die Sätze 2 und 3, für die Zimmermann mit einem „Solisten hohen Ranges“ rechnet: Großintervallik in schnellen Tempi und Extremhöhen (mehrfach *a''*) bestimmen die Machart des Soloparts, zumal in den beiden glänzenden Kadenzen.

Der Mittelsatz erweckt ohnehin mit seinem Quasi-Improvisando-Stil den Eindruck einer Riesenkadenz. Hier liegen auch die Ausdruck-Extremwerte am weitesten auseinander: zwischen heftiger expressionistischer Geste und äußerster Klangdiskretion des Orchesters muß der Oboist seine 32stel- und 64stel-Girlanden nicht nur spielen können sondern zum „Reden“ bringen.

Der Finalsatz bietet dem Analytiker weniger Schwierigkeiten als dem ausübenden Musiker: er ist ein Rondo mit Taktwechseln im Refrain, hat als Couplet archaisierende Walzerteile und verwendet die Zwölftönigkeit ähnlich verfolgbare wie der Kopfsatz (mit dem er durch ebendiese Technik motivisch-melodische Verwandtschaften aufweist).

Wie hatte Zimmermann im Entstehungsjahr des Oboenkonzerts anlässlich des 70. Geburtsta-



mit der Zimmermann-Adaption:



Die Reprise faßt in 18 Takten das Bisherige in Zeitrafferromanier zusammen: Ab Ziffer 4 erscheint Thema I (in variiert Durchführung-Fassung)

ges von Strawinsky doch seine verbale Hommage formuliert:

„Ich verehere Strawinsky als den wahren ‚artefex maximus‘ unserer Zeit, dessen Würde in seiner Bedeutung als ‚locus majoris resistentiae‘ der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts durch das Geschrei der kapitolinischen Gänse nur um so mehr bestätigt wird. Seine Bedeutung erblicke ich

in den Spuren, die er in den Partituren seiner Zeitgenossen und seiner Nachfahren hinterläßt.“

Im Oboenkonzert und in der Ubu-Musik hat Zimmermann den Schlußsatz dieses Bekenntnisses wörtlich genommen.

© für alle Notenbeispiele: B. Schott's Söhne, Mainz

---

## DAS PORTRÄT

---

### Karl Steins



Karl Steins, einer der bedeutendsten deutschen Oboisten unserer Zeit, wurde 1919 in Hannover geboren. Bereits als Zehnjähriger kam er als Mitglied des Hannoveraner Domchores mit Musik aktiv in Berührung, begann mit 14 Jahren Oboe zu spielen und studierte von 1935 bis 1938 am Konservatorium seiner Heimatstadt bei Karl Arend, einem Enkelschüler Gustav Hinkes.

Nach halbjährigem Arbeitsdienst wurde Steins 1939 zum Musikkorps der Luftwaffe in Hannover eingezogen und hatte dadurch Gelegenheit, nicht nur weiterhin Unterricht zu nehmen, sondern auch aushilfsweise im Opernorchester Hannover zu spielen. Das Kriegsende erlebte er in französischer Gefangenschaft, aus der er 1946 floh. Seine Oboe konnte er aus dem zerstörten elterlichen Wohnhaus unversehrt ausgraben.

Bereits im Herbst 1946 erhielt er seine erste Anstellung in Kiel. Nach zweijähriger Tätigkeit dort wechselte er zum Staatsorchester nach Bremen und wurde 1949 als Solooboist bei den Berliner Philharmonikern engagiert. Diese Position bekleidete er bis 1981. 1959 übernahm Steins zusätzlich eine Professur an der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin.

Steins schrieb 1964 ein kleines Buch „Rohrbau für Oboen“, in dem er seine Erfahrungen weitergab. Dieses Buch, das erste seiner Art in deutscher Sprache, hat mittlerweile die vierte Auflage erlebt.

Seit 1981 lebt Steins in Hitzacker. Hier wirkt er als Vorstandsmitglied des Kulturringes im Management, hält Vorträge und schreibt Musikkritiken. In seiner Freizeit widmet er sich einer stattlichen Rhododendron-Zucht.

Mit Karl Steins sprach sein ehemaliger Schüler Christian Schneider.

*Schneider: Sie gelten als „Begründer“ des Berliner Oboentones, jener dunklen, warmen und weichen Klangfarbe bei großem Tonvolumen ...*

Steins: Es ist natürlich etwas übertrieben, vom „Berliner Ton“ zu sprechen. Es war eher eine vielschichtige Entwicklung, die gewissermaßen in der Luft lag, und bei der ja auch nicht ein einzelner etwas verändert, sondern es lernt jeder vom anderen.

*Können Sie diese Entwicklung etwas genauer schildern? Sie waren doch meines Wissens auch einer der ersten deutschen Oboisten, der mit Vibrato spielte?*

Schon vor meiner Berliner Zeit hatte ich eine Schallplatte mit „Don Juan“ von Richard Strauss gehört, auf der Leon Goossens spielte, und zwar mit Vibrato. Diese Aufnahme begeisterte mich so, daß ich für meine klanglichen Vorstellungen eine neue Richtung entdeckte, und insofern hat mich Goossens, den ich persönlich erst viel später kennenlernte, sehr beeinflußt. Ich war der Überzeugung, daß diese Klangvorstellungen auch bei uns durchgesetzt werden könnten.

Nun gab es schon einige Kollegen, die auf der Oboe mit Vibrato spielten, aber es gab keine eigentliche *Vibratoschule* im heutigen Sinn. Der eine machte Lippen-, der andere Zwerchfell- oder Kehlkopfvibrato, kurz, jeder suchte nach neuen Wegen. Auch ich brachte mir das Vibrato autodidaktisch bei.

*Ihre Vorgänger bei den Philharmonikern spielten ohne Vibrato. Wie wurden Ihre Klangvorstellungen von den Kollegen und Dirigenten angenommen?*

Zunächst einmal: der eine Solooboist der Philharmoniker, Willi Lenz, war im Krieg gefallen, und von 1945 an fanden laufend Probespiele für diese Position statt. Als ich 1949 dann engagiert wurde, führte ich einen völlig neuen Ton – mit Vibrato – dort ein, der meine Kollegen in der Oboengruppe zunächst befremdete, aber das Orchester und die Dirigenten – vorerst dirigierte ja Chelibidache häufig – waren ganz auf meiner Seite. Auch als Furtwängler dann wieder dirigieren durfte, war ich schnell bei ihm, wie man heute so schön sagt, „in“. Übrigens, kaum hatte ich meine Probezeit begonnen, stellten sich alle Oboenkollegen – mit einer Ausnahme – um und spielten nun auch mit Vibrato. Insofern kann man vielleicht schon sagen, daß ich eine neue Klangfarbe in den Holzbläsersatz brachte.

In der folgenden Zeit versuchte in unserem

Orchester auch ein Klarinettist zu vibrieren; das blieb allerdings immer umstritten und wurde wieder aufgegeben, vor allem aber begannen auch die Fagottisten mit Vibrato zu spielen. Ich war ein Vertreter der französischen Schule, spielte immer französische Instrumente und bekam, besonders nach Nicolets Eintritt in unser Orchester, Kontakt zu französischen Instrumentenbauern. Mein Prinzip war, mich von der deutschen Schule zu lösen, die klanglich glatt und vibratofrei war, und statt dessen besonderen Wert auf Ausdruckskraft zu legen. Ich denke, das war ohnehin meine Stärke, gar nicht so sehr die Betonung auf Technik, sondern auf Ausdruck. Ich habe immer einen möglichst vollen und tragfähigen Ton angestrebt; man hatte meinen Vorgängern auch vorgeworfen, ihr Ton wäre zu klein und zu ausdrucksarm.

Was wir jüngeren Kollegen im Orchester anstrebten, kurz nach mir kam ja Nicolet und später Leister, das war ein ausgeprägter Ausdrucksklang im Holzbläsersatz. Vor dem Krieg war der Holzbläserklang sehr zahm, alles sehr schön und homogen, aber immer eine Spur „unterbelichtet“ und in der Klangfarbe wesentlich heller, eher in die Wiener Richtung gehend. Sie können das auf alten Schallplatten aus den 30er Jahren sowohl bei Kern von den Berlinern wie übrigens auch bei der Leipziger Gleisberg-Schule hören. Wir versuchten nun, die Klangfarbe mit mehr Wärme zu durchsetzen. Besonders mit Nicolet harmonierte ich da sehr schön, es hat sehr viel Freude gemacht. Leider blieb er ja nur neun Jahre, aber wir sind Freunde geblieben bis heute.

*Wie lassen sich Ihre Tonvorstellungen zusammenfassend umreißen?*

Mir schwebt ein Oboenton vor, der gedeckt klingt und sich gut mit den anderen Holzblasinstrumenten mischt. Es darf allerdings nicht so weit gehen, daß die Oboe wie eine Klarinette klingt. Was man manchmal bei heutigen Oboisten hört, klingt wunderbar weich – an sich sehr schön –, aber die Ausdrucksmöglichkeiten fehlen. Der dynamische Bereich ist zu eng und kann nicht unter- oder überschritten werden. Dann heißt es von seiten der Dirigenten: „Der macht nichts aus seinem Solo“. Hier ist die Grenze erreicht. Die Dirigenten achten ohnehin weniger darauf, ob ein Ton etwas heller oder dunkler klingt, sie fordern vielmehr eine persönliche musikalische Aussage vom Spieler.

Das Wichtigste scheint mir die Lebendigkeit des Ausdrucks zu sein: Man muß einerseits im *ff* über das Orchester hinwegjubeln können, andererseits sich im äußersten *pp* in ein Solo hineinschleichen können, daß ein Übergang etwa von Klarinette zu Oboe kaum erkennbar wird. Das war es, was wir in Berlin immer angestrebt haben: homogener Klang und weiche Klangfarbenübergänge.

Übrigens scheint mir, daß sich mittlerweile die Klangvorstellungen der Oboisten, die ohnehin ständig in Fluß sind, mehr und mehr ähneln. Hören Sie sich nur einmal französische, englische oder auch italienische Oboisten an: ich habe den Eindruck, man nähert sich international in seinem Klangempfinden einander.

*Sie haben in den 32 Jahren Ihrer Solooboistentätigkeit bei den Berliner Philharmonikern unter allen namhaften Dirigenten gespielt. Welche Eindrücke sind Ihnen in besonderer Erinnerung geblieben, und wie läßt sich der Unterschied zwischen den Dirigenten der Generation von beispielsweise Furtwängler oder Klemperer und der heutigen Generation charakterisieren?*

Die Zeit unter Furtwängler und all den großen Dirigenten damals bedeutete natürlich die musikalische Erfüllung für mich, es war eine herrliche Zeit. Furtwängler war ein Mensch, der sich nie schonte und immer mit der gleichen Intensität dirigierte, das gleiche natürlich auch von uns verlangte, und da er immer Blickverbindung mit den Musikern hatte, fühlte man sich ständig persönlich gefordert. Er war ein recht schwieriger Mensch, der sehr leicht aus der Haut fahren und dann auch ungerecht werden konnte. Ich persönlich hatte allerdings immer ein sehr gutes Verhältnis zu ihm. Bruckner-Sinfonien oder auch die 3., 5. und 9. Beethovens – das waren für mich Erlebnisse! Diese Spannung habe ich später nie mehr erlebt, man stand völlig in seinem Bann.

Doch auch mit Karajan, der ja unmittelbar nach Furtwänglers Tod 1954 zu uns kam, gab es 25 Jahre eine sehr schöne Zusammenarbeit. Karajan war der ideale Dirigent, der uns auch künstlerisch Freiheiten ließ. Seine Tempi waren sehr virtuos, andererseits überraschte er gerade bei Bruckner oft auch mit sehr ruhigen, ausdrucksstarken Tempi. Gemeinsam war beiden die Forderung nach großen dynamischen Unterschieden

bei einem Aufbau – etwa in einer Bruckner-Sinfonie – vom *ppp* über eine lange Strecke bis zum *ff*. Da stimmte vor allem bei Furtwängler alles immer ganz genau und wirkte völlig organisch. Gemeinsam war beiden auch, daß sie uns Freiheit ließen in der Variierung der Gestaltung, was ja ohnehin ein Kennzeichen guter Dirigenten ist.

Von den Komponisten, die bei uns gelegentlich eigene Werke dirigierten, ist mir Paul Hindemith in besonders guter Erinnerung geblieben. Er war bei uns äußerst beliebt, eine liebenswürdige, temperamentvolle Persönlichkeit, die merkwürdigerweise eigene Werke eher oberflächlich dirigierte. Er sagte mir einmal, er wolle eigentlich gar kein großer Komponist, sondern nur ein guter Musiker sein. Auch Diskrepanzen zwischen seinen notierten Tempobezeichnungen und seinen eigenen Ausführungen gab es durchaus, er dirigierte alles langsamer, und auf meine diesbezügliche Frage antwortete er: „Ach, was die Komponisten sich da am Schreibtisch ausdenken, das sollte man nicht so genau nehmen, das kann man am Pult doch gar nicht realisieren“.

Aber auch Boris Blacher hat uns gelegentlich in seiner liebenswürdig unbeholfenen Art dirigiert.

Nun zum zweiten Punkt Ihrer Frage: Natürlich gibt es auch heute gute und weniger gute Dirigenten, aber im großen und ganzen findet man solche Persönlichkeiten, wie sie damals etwa Furtwängler, Klemperer, Blech, Barbirolli, Knappertsbusch, Bruno Walter oder Böhm darstellten, heute nicht mehr. Es waren unverwechselbare Künstler, von denen jeder ganz eigene Vorstellungen und unterschiedliche Stile realisierte.

Heute herrscht aufgrund der internationalen Verpflichtungen eher ein – ich will mal sagen – internationalisierter Dirigierstil, doch Außergewöhnliches ist kaum noch dabei.

*Können wir nun auf das Thema Rohrbau zu sprechen kommen? Über Ihre Fähigkeiten wurden ja Wunderdinge berichtet ...*

Na ja, der Rohrbau wurde in meiner Jugend ganz anders betrieben, es wurde alles mehr oder weniger mit der Hand gemacht, und Rohrbau war eigentlich nie so ganz meine Stärke, das muß ich zugeben ... Ja, ja, auch wenn Sie lachen und das bezweifeln. Das ist immer relativ. Es gibt Leute, die handwerklich wesentlich besser arbeiten, vor allem optisch sauberer. Aber ich habe mich immer

# H. C. FEHR BLOCKFLÖTEN

Mühlebachstrasse 38, CH-8008 Zürich (Schweiz)



In der Bundesrepublik Deutschland und Westberlin  
vertreten durch

**Lotti Krämer**

Fritz-Ulrich-Weg 13, 7000 Stuttgart 80  
Postfach 8103 20, Telefon (0711) 72 42 09

bemüht, daß die Rohre ansprachen und ausdrucksfähig waren.

*Ich möchte Ihnen da trotzdem widersprechen. Nicht nur erinnere ich mich an Ihre atemberaubende Geschwindigkeit, in der Sie bei unseren Rohrbaukursen ein Mundstück fertigstellten. Sie haben auch eine sehr erfolgreiche Rohrbauanleitung geschrieben, und ich war Ihnen auch später, als ich bereits im Orchester spielte, noch sehr dankbar, wenn Sie mir über Telefon treffsichere Tips gaben, um aus einer Rohrbaukrise herauszufinden. Könnten Sie also noch einmal die für Sie entscheidenden Kriterien beim Mundstückbau zusammenfassen?*

Das Wichtigste scheint mir, daß bei den ausgehobelten Hölzern das Verhältnis zwischen der Mitte und den Rändern stimmt. Die Differenz sollte etwa 0,15 mm, höchstens aber 0,20 mm betragen. Bei einem größeren Unterschied ist das Rohr nicht mehr flexibel, weil die Mitte nicht mehr richtig schwingt. In diesem Fall müßte dicker ausgehobelt und die Bahn verlängert werden. Das Rohr klingt dann zwar sehr schön dunkel, aber es schwingt nicht mehr bis zur Hülse durch. Zwar hat es eine längere Lebensdauer, aber man kann darauf nicht sehr differenziert und elegant spielen. Wenn also die Innenhobelmaschine richtig geschliffen ist, ist Entscheidendes gewonnen. Reißen bei einer stumpf gewordenen Maschine die Ränder aus, kann man als Oboist in eine Krise kommen. Man spielt als Oboist ja ohnehin mal gut, mal weniger gut, das hängt nicht nur mit dem Holz zusammen, dessen Ernten unterschiedlich ausfallen, sondern ebenso mit dem Zustand der Werkzeuge.

*Wo liegt Ihrer Meinung nach beim Rohrbau der Ausgangspunkt, die Größe, nach der alles ausgerichtet wird?*

Ich halte die Fassungform und die Stärke und Relation des ausgehobelten Holzes für das Wichtigste.

*Wird nicht auch die Klangfarbe sehr entscheidend von der Hülse bestimmt?*

Das habe ich eigentlich weniger so empfunden. Wichtiger scheint mir auch hier die Stärke des Holzes und die Schabeart zu sein.

*Nun gibt es im Rohrbau seit einiger Zeit durch die Außenhobelmaschinen wesentliche Erleichterungen ...*

Außenhobelmaschinen wurden schon vor dem 2. Weltkrieg von Klopfer gebaut, allerdings waren sie noch nicht ganz durchkonstruiert und kaum bekannt. Bei den heutigen Maschinen ist es unbedingt wichtig, daß man dem Hersteller ein optimales Rohr gibt, nach dem dann die Schablone gefertigt wird. Dann müßte es theoretisch klappen. Merkwürdigerweise haben viele Schüler, ich habe das selbst öfter erlebt, das Prinzip dieser Maschine gar nicht begriffen und lassen sich von einem unbrauchbaren Rohr eine natürlich auch unbrauchbare Schablone fertigen!

*Aber birgt die Außenhobelmaschine nicht die Gefahr in sich, daß das Fingerspitzengefühl für die Feinarbeit am Rohr verlorengeht?*

Genau, das stimmt auf jeden Fall. Die Schüler müssen zunächst immer erst den Rohrbau gründlich lernen und wissen, wie alles auf einander reagiert, und sie müssen sich helfen können. Sonst werden sie völlig abhängig und sind hilflos, wenn die Maschine defekt ist und sie das Rohr ganz manuell fertigen müssen.

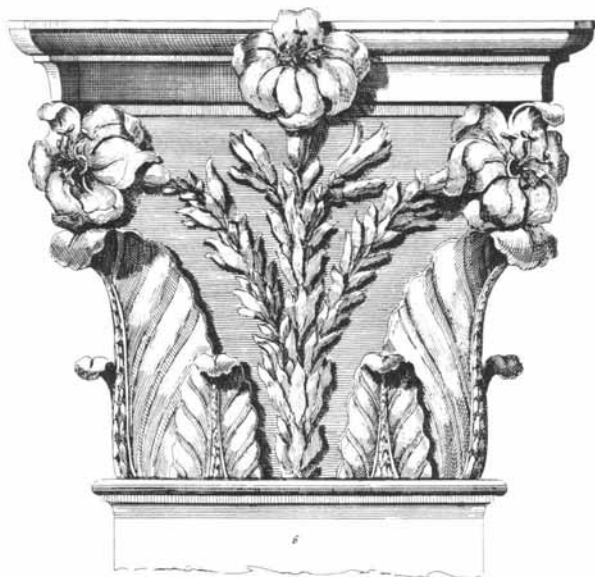
*Haben sich Ihre Erkenntnisse im Rohrbau seit Drucklegung Ihrer Anleitung gewandelt?*

Ja, insofern als das Rohrholz nicht mehr sorgfältig auf Plantagen angebaut wird und die Qualität des Holzes deutlich schlechter geworden ist. Daher stimmen die Maßangaben in meinem Büchlein nicht mehr. Man muß jetzt stärker aushobeln, nicht weniger als 0,55 mm und nicht stärker als 0,60 mm in der Mitte. Das Prinzip dabei sollte immer bleiben, daß das Rohr bis zur Hülse durchschwingen kann.

*Eine letzte Frage: Was erschien Ihnen bei Ihrer Lehrtätigkeit als besonders wichtig?*

Ich habe immer darauf geachtet, daß jeder Student seinen eigenen Weg fand. Nichts ist meiner Meinung nach schlimmer, als wenn die jungen Leute einfach ihren Lehrer kopieren. Jeder hat seine eigene Persönlichkeit, und die ist seine Stärke, wenn es dem Lehrer gelingt, diese in interessante und künstlerisch vertretbare Bahnen zu lenken.

# ARCHIVUM MUSICUM



## MONUMENTA MUSICAE REVOCATA

3. G.F. Händel, Sonate per uno strumento (flauto, violino, hautbois, traversa) e basso continuo.  
Riproduzione in fac-simile dei manoscritti autografi e delle edizioni a stampa di Roger-Walsh e Walsh.
4. G. Tartini, Quattro Concerti per violino o flauto traversiero, violini obbligati, ripieni, viola e basso.  
Riproduzione in fac-simile dei manoscritti Gimo 291, 292, 293 e 294 della Universitetsbibliotek di Uppsala.



*Studio per Edizioni Scelte*

*L.no Guicciardini 9r - Firenze - Italia*

Setzen Sie ein Zeichen

• • • • • :

und spielen auch Sie  
die neuen Blockflöten  
von

•K• U •N•g•

•K• U •N•g•

Küng Blockflötenbau CH-8200 Schaffhausen



## Abschied von Jürg Schaeftlein

Am 15. Februar 1986 starb Prof. Jürg Schaeftlein, langjähriger Solooboist der Wiener Symphoniker, der wohl bedeutendste Verfechter der Wiener Oboe und des Wiener Bläserstils unserer Tage, als Mitglied des *Concentus musicus* einer der ersten Vertreter der Barockoboe auf der Welt, 57-jährig nach schwerer, mit unvergleichlicher Kraft gemeisterter Krankheit. Bis zuletzt hatte er einem schrecklichen Krebsleiden getrotzt und „Dienst“ gemacht. Als Lehrer, Oboist der Wiener Symphoniker und als einer der wesentlichen Protagonisten von Nikolaus Harnoncourts *Concentus musicus*.

Mit einiger Breitenwirkung wurde im Herbst 1985 eine harte Diskussion über die Existenzberechtigung der Wiener Oboe im traditionellen Musikbetrieb geführt. Jürg Schaeftlein hat sie im Publikationsorgan der Wiener Musikhochschule sachlich, klug und fair verteidigt. Bescheiden und ehrlich, wie er war, hat er dabei eines nicht gesagt: daß keiner dieses schwierige Instrument so vollendet spielen konnte wie er.

Geboren am 15.5.1929 als Sohn eines Richters in Graz, lernte er in den frühesten Lebensjahren Blockflöte sowie später auch Violine, Klavier und Theorie am Grazer Konservatorium. Nach Ablegung der Matura wollte er zunächst Bodenkultur studieren, wandte sich jedoch im Jahre 1947 der Oboe zu und studierte an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien die Fächer Schulmusik, Oboe und Theorie sowie an der Universität Wien Geschichte. Sein Oboestudium bei Prof. Kamesch und Prof. Dr. Hadamowsky beschloß er 1952 mit der Reifeprüfung. 1951 errang er den 1. Preis für Bläser im Wiener Mozartwettbewerb. Die Interpretation der Musik der Wiener Klassik, insbesondere der Musik Mozarts, blieb ihm zeit seines Lebens ein großes Anliegen.

Nach ersten Erfahrungen als Oboist im Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester wirkte Jürg Schaeftlein von 1952-55 als Solooboist im NHK-Orchester Tokio und leitete gleichzeitig eine Oboenklasse an der staatlichen Musikhochschule Ueno in Tokio. Von 1955-59: 1. Oboist im Orchester der Wiener Volksoper; ab 1958 Solooboist der Wiener Symphoniker. Für kurze Zeit war er auch Leiter einer künstlerischen Ausbildungsklasse für Oboe an der Wiener Musikhochschule (von 1970 bis 1973), jedoch durch die ausgedehnten Konzertreisen der Wiener Symphoniker und des *Concentus musicus* war eine Weiterführung des Unter-



richtes für ihn nicht möglich. Interessenten aus aller Welt hat er jedoch immer wieder die Möglichkeit geboten, in internationalen Kursen (für Barockoboe: in Kronach, Wien, Stockholm, Tokio; für Kammermusik: in Feldkirch) von seinem reichen Wissen und aus seinem praktischen Erfahrungsschatz in „historischer Aufführungspraxis“ zu profitieren. Bei Diplomprüfungen für Oboe in Wien, Basel und Den Haag galt er als Fachexperte. Aufgeschlossen wie alle großen Musiker, suchte auch er die Zusammenarbeit mit Akustikern und Physikern (A. Benade, U.S.A.), um die Geheimnisse seines Instruments besser verstehen zu können. Unzählige Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen dokumentieren den großen Musiker Schaeftlein, der immer bestrebt war, die Musik sprechen zu lassen, ohne die eigene Person ins Rampenlicht zu rücken.

Der Lehrer Schaeftlein: in unheimlichem Ausmaß ließ er die Persönlichkeit des Schülers gelten, bewahrte damit eine Vielfalt an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten und half behutsam jedem Studenten, innerhalb der vorhandenen, unumstößlichen Grundgesetze der Musik die ihm „eigene“ Sprache zu finden.

Jürg Schaeftleins Wirken als Lehrer wird in den Bemühungen seiner Schüler wohl seine Fortsetzung finden können.

Ich bin überzeugt, daß die Erhaltung seiner aus alten Traditionen gewachsenen Spielweise, seine Art des Musizierens auf der Barockoboe sowie seine Klangvorstellung für die Wiener Oboe, die durch seine intensive Beschäftigung mit diesen beiden eng verwandten Instrumenten solche Vollendung in seinem Spiel finden konnte, auch in Zukunft sicher ein Anliegen der Wiener Musikhochschule sein wird. Durch die Fortführung des von ihm seit 1980 an der Wiener Musikhochschule geleiteten Lehrganges für Barockoboe sollte weiterhin die Möglichkeit bestehen, diese dem Wiener Klangstil so wesensverwandte Spielart der Barockoboe kennenzulernen.

Wer sein ungemein lebendiges Spiel erlebt hat, wird diese Art zu musizieren, durchdacht und doch zutiefst empfunden, nicht vergessen können. Und unvergesslich ist der *Mensch* Jürg Schaeftlein: einer der bescheidensten unter den großen Wiener Musikern und einer der sympathischsten dazu.

Marie Wolf

Musikbeispiele, die den Musizierstil Jürg Schaeftleins in besonderem Maße dokumentieren.

*Wiener Oboe:* W. A. Mozart, Konzert für Oboe und Orchester C-Dur; W. A. Mozart, c-Moll Serenade (Wr. Mozart-Bläser/N. Harnoncourt); *Barockoboe:* J. S. Bach, Konzert für Violine, Oboe, Streicher und B.c. d-Moll (Concentus musicus/N. Harnoncourt); J. S. Bach, Kantate Nr. 82: Ich habe genug (Concentus musicus/N. Harnoncourt)

### Gertrud Zoeller – eine große Pädagogin

Am 15. April dieses Jahres ist Gertrud Zoeller, Professorin für Flöte an der Hochschule der Künste in Berlin, nach langer schwerer Krankheit gestorben. Ihr starkes Einfühlungsvermögen, ihre genaue Kenntnis des Instruments, sowie ihr unfehlbarer musikalischer Geschmack, aus dem ein genaues Urteilsvermögen resultierte, ließen Gertrud Zoeller zu einer der größten Pädagoginnen unserer Zeit werden.

1929 in Detmold geboren, studierte sie bei Carl Barzatzat in Leipzig, später dann bei Kurt Redel und Hans-Peter Schmitz in Detmold. 1968 baute sie zusammen mit ihrem Mann Karlheinz Zoeller eine Flötenklasse an der Hamburger Musikhochschule auf und übernahm auch dort die Professur für Flöte. Seit Oktober letzten Jahres war sie an der Berliner Hochschule der Künste tätig. Ebenfalls mit ihrem Mann leitete sie viele Jahre die Flötenkurse der Internationalen Sommerakademie des Mozarteums in Salzburg.



Foto: Hennich

Diese Zusammenarbeit der „Zoellers“ war für die Studenten der Flötenklasse so ideal gelöst, daß sie sich keine bessere Ausbildung vorstellen konnten. Besonders Gertrud Zoellers Sensibilität, ihr sicheres Empfinden für die Möglichkeiten jedes einzelnen, verbunden mit einem hervorragenden Gehör bestimmten den methodischen Leitfaden des Unterrichts. Der Schwerpunkt lag technisch auf der Tonbildung, wobei die Stütztechnik besonders trainiert wurde; in musikalischer Hinsicht war sie bemüht, den Schülern ein lebendiges Bild des jeweiligen Werkes zu erstellen, wobei ihr beim Gestalten der Phrasen immer der Gesang ein Beispiel war. Bei technischer und musikalischer Arbeit verlangte sie größte Disziplin, alle technische Fertigkeit jedoch diente immer dem musikalischen Ausdruck. Diese außerordentliche Disziplin paarte sich bei Gertrud Zoeller mit menschlicher Wärme, Offenheit und Zuneigung, die sie ihren Schülern entgegenbrachte. So wird sie künstlerisch und menschlich ihren Schülern, von denen viele in deutschen Spitzenorchestern und an Hochschulen tätig sind, in ihrer Arbeit gegenwärtig und ein Vorbild sein.

Ruth Wentorf

### „Neueste Forschungen“ auf dem Holzweg: Die „Bachflöte“

Es ist erstaunlich, wie in der heutigen Alte-Musik-Szene unter dem Deckmantel der sogenannten „Forschung“ Thesen in die Welt gesetzt werden, deren

Am Institut Wuppertal der Staatlichen Hochschule für Musik  
Rheinland, Sitz Köln, ist zum Sommersemester 1987 die Stelle eines

## Professors für Blockflöte (C 3)

neu zu besetzen. Erfahrungen im Bereich der Didaktik des Blockflötenunterrichtes und Kenntnisse auf dem Gebiet der Aufführungspraxis alter Musik auf Originalinstrumenten sind erwünscht.

Bewerbungen bis 10.10.86 erbeten an den Dekan des Institutes

Prof. Ingo Schmitt  
Friedrich-Ebert-Straße 141  
5600 Wuppertal 1  
Telefon: 02 02 / 30 30 31

Mangelhaftigkeit die gesamte historische Musikpraxis in Verruf bringen kann, sofern man ihnen nicht öffentlich entgegenwirkt.

Da bietet unter dem Firmennamen „C and C (Oxford) Ltd.“ ein englischer Instrumentenmacher sage und schreibe „The Bach Flute“ an und elektrisiert damit all jene, die sich seit langem mit der höchst komplizierten Frage beschäftigen haben, für welchen Instrumententypus Bach wohl die Flötenpartien seiner Sonaten, Kantaten, Passionen, Oratorien konzipiert hat.

Im Prospekt wird man über die „transponierende Alt-Flöte“ belehrt, die hier „nach deutschen und holländischen Originalen von ca. 1720-30“ kopiert worden ist, „jede Flöte komplett mit Transpositions-Anleitung“. „Lange“, so heißt es weiter, „haben Musiker über Bachs (Quer-)Flötenmusik gerätselt wegen der offensichtlich unidiomatischen Tonarten und Umfänge und Bachs Gebrauch von Transpositionen. Neue Forschungen haben jedoch ans Licht gebracht, daß die Flöte in Bachs Zeit in der Regel als transponierendes Instrument gebraucht wurde. In der französischen Holzbläser-Tradition, mit der er sicher vertraut war, wurde die Flöte entweder eine große oder eine kleine Terz unter der Tonhöhe des Tasteninstrumentes gestimmt. Hotteterre hat detaillierte Anweisungen dafür gegeben, wie die nötigen Transpositionen auszuführen

waren. Bachs Flötenstimmen in der Kammermusik und fast ebenso häufig in den Kantaten waren meistens für eine Alt-Flöte dieses Typs gedacht... Die C&C Bach-Flöte ist bewundernswert geeignet für Bachs Flötenmusik und für Kompositionen anderer Barock-Komponisten wie Telemann, C.P.E. Bach und der Französischen Schule...“ (Übersetzung aus dem Englischen).

Und emblematisch ist ein Notenbeispiel abgebildet, in dem der „Beweis“ für die ganze (Hypo-)These visualisiert sein soll, nämlich Bachs große h-Moll Sonate BWV 1030, von der uns bekanntlich eine Abschrift der Cembalo-Stimme (und nur dieser!) in g-Moll überliefert ist:

Flauto  
Trav.

Cemb.

The image shows a musical score for two instruments. The top staff is for Flauto Trav. (Travertine Flute) in G major, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for Cemb. (Cembalo) in g minor, with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Mit der „großen Kelle“ werden hier Voraussetzungen durcheinander gebracht, die nichts miteinander zu tun haben, nur um ein neues und spektakuläres Instrument auf den Markt zu bringen, dessen Erfolg ja allein schon durch den Namen Bach garantiert ist. Wie im Falle des damaligen sogenannten „Bach-Bogens“ von Arnold Schering und Albert Schweitzer befindet sich aber auch

bei der neuen „Bach-Flöte“ die Forschung auf dem Holzweg.

1. Im besagten Notenbeispiel ist die Kombination des g-Moll Cembaloparts mit der h-Moll Flötenstimme eine ebenso erhebliche Fehlleistung der „Forschung“ wie Fehlleitung des Lesers. Denn erstens ist, wie gesagt, zur g-Moll Cembalostimme keine Oberstimme erhalten [und es ist keinesfalls anzunehmen oder gar sicher, daß diese für Flöte bestimmt gewesen wäre: Die auf dem Cembalo dunkel wirkende Färbung der ganzen Sonate in der tieferen g-Moll Lage ist wenig (travers-)flötengemäß, die Tonart g-Moll andererseits in hohem Maße geeignet für Oboe, und darüber hinaus trifft die Satzbezeichnung „Siciliano“ für den zweiten Satz der g-Moll Fassung den Ausdruck bei der Wiedergabe mit Oboe genauso perfekt wie die Bezeichnung „Largo e dolce“ bei einer solchen mit Flöte]. Zweitens ist für die Flötenstimme in h-Moll die Cembalostimme ebenfalls in h-Moll notiert und keinesfalls eine Terz tiefer, wie es für ein transponierendes Oberstimmen-Instrument notwendig wäre, – das in Partituranordnung notierte Autograph von BWV 1030 ist im Faksimile ediert und jedem „Kenner“ vertraut. Von einer Alt-Flöte kann aufgrund dieses Notations-Befundes nicht die geringste Rede sein.

2. Dasselbe gilt für Hotteterres Transpositionsangaben. Einmal, daß man eine transponierende Alt-Flöte in der Hand hat, sind diese Angaben natürlich hilfreich; aber als Beweis dafür, daß die Traversflöte als transponierendes Instrument gebaut und gespielt wurde, kommen sie überhaupt nicht in Frage. In Kapitel 5 seiner Publikation „L'art de préluder...“ von 1719 ordnet er, verkürzt ausgedrückt, den G-Schlüssel auf der 1. Linie („französischer Violinschlüssel“) eher der Blockflöte, den auf der 2. Linie eher der Traversflöte zu. Tatsächlich entspricht der tiefste, ohne Hilfslinien notierbare Ton im französischen Violinschlüssel (f) dem tiefsten Ton der (Alt-)Blockflöte, der tiefste Ton im („normalen“) Violinschlüssel (d') dem tiefsten der Traversflöte: Es handelt sich um jene (damals wie heute übliche) Praxis, ein für Traversflöte z.B. in D-Dur notiertes Stück auf der (Alt-)Blockflöte in F-Dur zu spielen. Es ist aber keinesfalls möglich und hat mit „Forschung“ nicht das geringste zu tun, wenn man daraus irgendeinen Hinweis auf die Gewohnheit ableitet, ein Traversflötenstück in h-Moll mittels einer um eine Terz tiefer gebauten „Alt“-Traversflöte zwar in h-Moll zu greifen, aber in g-Moll erklingen zu lassen. Kapitel 10 von „L'art de préluder“ ist überschrieben: „Méthode pour apprendre à transposer sur toutes les clefs et dans tous les tons“; hier spielt weder das Terz-Intervall die wichtigste Rolle für die Transposition, noch ist mit einer Silbe von einer anderen als der in D

stehenden Traversflöte die Rede. Es gibt weder Musik von Bach oder seinen Zeitgenossen, aus deren originaler Notation auf eine entsprechende Transposition der Flöte zu schließen ist, noch irgendwelche theoretischen Abhandlungen oder Lehrwerke, die etwas Derartiges nahelegen.

3. Der Schein trägt, daß man mit einer transponierenden Alt-Flöte den „offensichtlich unidiomatischen Tonarten und Umfängen“, die Bach der Traversflöte zugegebenermaßen öfter zumuten, entgegen könnte. Im *Musikalischen Opfer* z.B., das auf dem Prospekt extra erwähnt wird, ergäbe das empfohlene Umlesen gegenüber dem notierten c-Moll ein zu greifendes es-Moll oder e-Moll [je nachdem, ob die Alt-Flöte in B oder H gebaut ist]. Es-Moll wäre nicht gerade flöten-„idiomatischer“ als c-Moll; und e-Moll ergäbe eine sinnlos hohe Lage für die Alt-Flöte mit Tönen wie f'' und Trillern wie f'''-g''', die auf der Traversflöte dieser Epoche gar nicht vorgesehen sind. (Vgl. die Tabellen in Hotteterres Flötenschule von 1707 und seinen Satz: „Übrigens habe ich es (nämlich das f'') auf meiner Tabelle nicht aufgeführt, weil es kein Ton ist, mit dem man rechnen kann.“ (Bärenreiter-Ausgabe von 1973, S. 12 der deutschen Übersetzung)].

4. Mit einer Alt-Flöte der beschriebenen Bauweise sind die (klingenden) tiefen Töne cis', c', h (und b) erreichbar. Da Bach den Umfang der Instrumente im allgemeinen voll in Anspruch nimmt, wäre es einleuchtend, daß er für eine Flöte in h oder b deren tiefste Töne an irgendeiner Stelle auch einmal ausnutzt. Dies ist aber nicht der Fall und kann auch nicht der Fall sein, wenn die Musik gegenüber der notierten Lage stets eine Terz „hinaufgelesen“ wird. Im *Musikalischen Opfer* ist der tiefste Ton, den Bach der Flöte aberverlangt, (natürlich) d'. In der e-Moll-Version der „Bach-Flöte“ wäre es ein (gegriffenes) fis'; die vier tiefsten Töne des Instruments kämen gar nicht vor. Wozu aber dann eine „Alt-Flöte“?

5. Hingegen ist in vielen Fällen eine unidiomatische Flöten-Tonart bei Bach dadurch zu erklären, daß die entsprechende Stimme ursprünglich einem anderen Instrument zugeordnet war und erst bei einer späteren Gelegenheit für Flöte umgearbeitet wurde, wobei aus Gründen der Tonartendisposition innerhalb eines größeren Werkes nicht einfach die Tonart geändert und der Flöte angepaßt werden konnte. In der *Johannes-Passion*, um ein Beispiel zu nennen, wurde die B-Dur-Arie *Ich folge dir gleichfalls mit freudigem Schritte* in der ersten Aufführung vom Karfreitag, den 7. April 1724, in der Bach allem Anschein nach keine Flöten zur Verfügung hatte, von der Oboe gespielt (B-Dur ist ja wie g-Moll oder F-Dur eine der besten Oboen-Tonarten); in der Fassung von 1725 hat sie Bach dann den Flöten zugewiesen, die zu zweit zu spielen hatten, um in

## 4. STUDIENTAGE FÜR BLOCKFLÖTE Zürich

Meisterkurse und pädagogische Seminare  
mit

**Walter van Hauwe, Amsterdam**  
**Matthias Weilenmann, Zürich**

- 21. – 23. November 1986
- 23. – 25. Januar 1987
- 8. – 10. Mai 1987
- 21. – 23. August 1987
- 6. – 8. November 1987
- 22. – 24. Januar 1988

Auskünfte und neue Broschüre:  
ARS MUSICA Zürich  
Martin Weilenmann  
Glärnischstr. 13  
CH-8134 Adliswil

quasi objektiv hinstellen möchte. Diese Unsicht ist weit schlimmer, als wenn man sich offen zu seiner individuellen Auffassung bekennt und sagt: „Ich persönlich verstehe das so oder so; es mag sein, daß es aus diesen oder jenen Gründen so gewesen ist, und deshalb stelle ich es hier zur Diskussion.“ Das Argumentieren mit der „neuesten Forschung“ dagegen bringt die gesamte wirkliche Forschung in Mißkredit; vor der allzu leichtfertigen Verwendung dieser Vokale muß mehr und mehr gewarnt werden.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß die Auffassung, die hinter der Konstruktion dieser „Bach-Flöte“ steht, in einem längeren Artikel dargestellt ist: Christopher Addington, „In search of the Baroque flute. The flute family 1680 - 1750“; in: *Early Music*, Feb. 1984, S. 34-47. Da dieser Artikel in dem Prospekt, der unser Ausgangspunkt war, nicht genannt ist, sind auch wir nicht näher auf ihn eingegangen, können aber die Bemerkung nicht unterdrücken, daß auch dieser Artikel nur mit der allergrößten Vorsicht zur Kenntnis genommen werden sollte.

*Peter Reidemeister*

### Offene niederländische Blockflötentage - Utrecht 8. - 10. Mai 1986

In Nachfolge der bekannten *Deutsch-Niederländischen Blockflötentage* fanden vom 8. - 10. Mai 1986 die *Offenen Niederländischen Blockflötentage Utrecht* statt.

Neben einem Wettbewerb, für den sich rund 470 Teilnehmer aus Holland, Deutschland, Belgien, der Schweiz, Großbritannien, Japan angemeldet hatten, wurden ein Instrumentalmarkt sowie zahlreiche Workshops und Konzerte geboten, so daß auch Nichtteilnehmer aus einem reichen Veranstaltungsprogramm wählen konnten.

In durchschnittlich drei Konzerten täglich fanden u.a. Preisträger früherer Blockflötentage Gelegenheit, sich einem fachkundigen Publikum vorzustellen. Neben den Mittagskonzerten von Marion Verbruggen und dem Amsterdam Locki Stardust Quartet, welches Begeisterung hervorrief, sind besonders die Abendkonzerte erwähnenswert: „Il Dialogo Musicale“ unter der Leitung von Leo Meilink fesselte sowohl durch die Intensität, mit der z.B. die *Missa Verbum Incarnatum* von Arnold de Lantins (15. Jh.) vorgetragen wurde, als auch durch spielerisch leichte Darbietungen in der zweiten Hälfte des Konzerts. Im Konzertieren mit „Musica Antiqua Köln“ zeigte sich Marion Verbruggen in ihrem Element; den perfekten Ausführungen des Ensembles fügte sie durch ihr virtuoses und spritziges

der für sie ungünstigen, weil mit zahlreichen Gabelgriffen durchsetzten Tonart genügend Klang zu entwickeln. Es ist unnötig, in solchen Fällen unidiomatischer Tonarten die Erklärung bei transponierenden Instrumenten zu suchen.

Daß ein solchermaßen geartetes falsches Verständnis und willkürliches Kombinieren von historischen Gegebenheiten überhaupt mit dem Begriff „Forschung“ zusammengebracht werden kann, ist bei all dem dasjenige, was am meisten zu denken gibt. Einer der tieferen Gründe dafür mag darin liegen, daß im Bereich der alten Musik die universitäre Musikwissenschaft zur Lebendigkeit der aufführungspraktischen Forschung in den letzten ein, zwei Jahrzehnten weniger beigetragen hat als kenntnisreiche Musiker der Historischen Musikpraxis und bewanderte Instrumentenbauer. Infolgedessen nimmt jeder aus diesen letztgenannten Gruppen für sich in Anspruch, auch forschend tätig zu sein und nicht nur zu musizieren bzw. Instrumente zu bauen, und dagegen ist gewiß auch nichts einzuwenden. Andererseits ist auf diese Weise eine solche Inflation über den Begriff „Forschung“ hereingebrochen, daß man kaum noch weiß, wo die Spekulation aufhört und die Forschung anfängt. Sehr häufig ist es nämlich so, daß jemand eine subjektive Sicht und persönliche Idee auf Forschung beruhend und dadurch

Spiel noch jenes Etwas hinzu, das ein Konzert runderherum zu einem unvergeßlichen Erlebnis werden läßt.

Mit der größten Spannung wurde wohl das Finalisten-Konzert zum Abschluß der Veranstaltung erwartet: 9 der ursprünglich 129 Gruppen konnten sich in zwei Runden für das Finale qualifizieren und spielten um den Wanderpokal der *Offenen Niederländischen Blockflötentage 1986*. Musizierfreude, Spannung und Perfektion waren die Trümpfe des jungen Ensembles, das den Wanderpokal schließlich erhielt: das Trio Beckmann / Kreye / Tetenberg aus Wuppertal (BRD).

Die Jury, bestehend aus E. Hunt, C. Maasland, D. Brüggem, K. Otten, M. van Roon, H. Tol, M. Verbruggen und R.-M. Verhagen, hatte es während der diesjährigen Blockflötentage nicht leicht: Wegen der enormen Teilnehmerzahl wurde beschlossen, zwei Juries zu jeweils vier Mitgliedern zu bilden und die eine Hälfte der Teilnehmer vor Jury I, die andere Hälfte vor Jury II spielen zu lassen. Erst im Halbfinale und Finale fand sich die Jury zusammen.

Ebenfalls nicht erleichternd wirkte sich die recht kurze Spielzeit pro Gruppe (10 Minuten) aus. Vielleicht wäre es günstiger, die Teilnehmerzahl von vornherein zu beschränken.

Ein Dank an diese Stelle der guten Organisation unter Leitung von Paul Leenhouts und Jan Goedhart,

welche einen reibungslosen Ablauf ermöglichte und viel zum Gelingen der Veranstaltung beitrug. Zu wünschen ist, daß die *Offenen Niederländischen Blockflötentage Utrecht* wie angekündigt in etwa zwei Jahren wieder stattfinden werden!

Barbara Karst

### Blockflötenkurs in Wien

Vom 2. bis 4. April 1986 fand am Konservatorium der Stadt Wien ein Blockflötenkurs unter der Leitung von Wolfram Waechter statt. Nach einem Kurzreferat über die physikalisch-physiologischen Grundlagen der Bläseratmung folgten am ersten Kurstag Erläuterungen und praktische Übungen, die zum Erlernen bzw. Erweitern einer fundierten Atemtechnik (Kosto-Abdominal-Atmung) führen.

Am zweiten Kurstag war dann ein Vortrag mit dem Thema: Kind, Kommerz oder Kunst? Motivationen und Zielsetzungen für den Blockflötenunterricht heute, zu hören. Teile dieses Vortrages hat *TIBIA* bereits in einer früheren Ausgabe veröffentlicht. Es wurde jedoch in ungeteilter Meinung durch die Kursteilnehmer der Wunsch ausgesprochen, daß diese Ausführungen doch in ihrer Gesamtheit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollten. Sowohl den restlichen zweiten

## Der Karthause Verlag bietet an:

### Willy Trapp – So macht's Freude

Das Spiel auf der C-Sopran Blockflöte. Das neue Lehr- und Spielbuch für Einzel- oder Gruppenunterricht zeigt dem Lernenden die leichteste Art, Noten zu lesen und zu spielen durch das anfangs große Notenbild. Verständliche Darlegung der musikalischen Grundformen. Pädagogisch sehr gut ausgewählte Lied- und Spielstücke. Im Anhang Griffabelle. 98 Seiten

DM 14,50

### Willi Trapp – Ein bunter Melodienstrauß

Die bekanntesten Walzer von Strauß für Blockflöten. Leicht spielbar.

SS(T)A Partitur/Stimmen DM 12,00  
Ausgabe für Altblockflöte und Klavier DM 10,50

### Willy Trapp – Fröhliche Tänze

für 3 Blockflöten, mit Melodien aus den Europäischen Ländern. Leicht spielbar.

SS(T)A Partitur/Stimmen DM 16,00  
Ausgabe für Klavier. Zusammenspielbar mit der Blockflöten-Ausgabe DM 16,00  
Einzelstimmen je DM 3,00

### Willy Trapp – Kleine Melodien großer Meister

Spielmusik für 3 Blockflöten. Leichte Spielstücke für den Anfänger von Bach bis Schumann

SS(T)A Blockflötenpartitur/Stimmen DM 19,50  
Ausgabe für Klavier DM 16,00

### Willy Trapp – Vier heitere Tanzsuiten

Inhalt: Zum Tanze geht ein Mädle; Muß i denn zum Städtele hinaus; Sur le pont d'Avignon u. Amazing grace, für das Anfangsspiel im Zusammenspiel. Sehr leicht.

SS(T)A Blockflötenpartitur/Stimmen DM 16,50  
Ausgabe für Klavier DM 9,80

### Willy Trapp – Vorwiegend heiter

Eine schöne Melodienfolge von Carl Millöcker, Zeller, Ziehrer und Suppé. Für den Anfang gut geeignet. Sehr leicht spielbar.

SS(T)A Blockflötenpartitur DM 19,50  
Ausgabe für Altblockflöte und Klavier DM 16,50

### Willy Trapp – Das Spiel auf der Altblockflöte

Eine Ergänzung zum Spiel auf der Sopranblockflöte DM 11,00

Karthause Iserlohn · Buch und Musikverlag GmbH

Panzermacherstraße 5 · D-5860 Iserlohn · Telefon (0 23 71) 6 31 02 / 2 81 10

als auch den dritten Kurstag widmete der Kursleiter der Aufgabe, einen möglichen Weg zu einer auf guter Atemtechnik basierenden modulationsfähigen Tongebung (verschiedene Vibratoarten) zu zeigen. Den Abschluß dieses Seminars bildete ein Solokonzert des Dozenten, der mit vollendetem Flötenton und phantasiervoller Spielweise sein Publikum zu fesseln verstand.

Marie Wolf

## Die Rekonstruktion einer Traversflöte von I. W. Oberlender – Ein Restaurierungsbericht

Der Signatur nach handelt es sich um eine der wenigen Traversflöten, die uns vom älteren Oberlender erhalten sind. Durch mindestens zwei vorangegangene Reparaturen war das Instrument stark verändert. Die hölzernen Zierwülste an den Rezessen waren in neuerer Zeit abgedreht und durch recht plumpe Elfenbein ersetzt worden als gedachte Stabilisierung der vielen Risse. (Abb. 1) Den größten Riß im Kopfstück hat man schon früher mit Schraubstiften aus Messing zu schließen versucht. Die vielen Risse hatten vermutlich leider nicht nur mechanische Ursachen, wie etwas zu hart gewickelte Zapfen. Ihr Verlauf ließ erkennen, daß es sich um drehwüchsiges Buchsbaumholz handelt. Der Baum war also vermutlich über einer Wasserader gewachsen. Derartige Holz bleibt stets besonders unruhig. Das obere Mittelstück hatte man um 23 mm gekürzt, wie sich am Zapfen erkennen ließ. Es war dann



Abb. 1

versucht worden, die dadurch total verdorbene Stimmung durch Verkleinern der Grifflöcher mit Epoxidharz zu korrigieren. Auf den ersten Blick erschien eine Restaurierung sinnlos. Die Frage war: ist eine Konservierung des derzeitigen Zustandes möglich?

Die Korrosion der Stifte im größten Riß war so weit fortgeschritten, daß das Holz innen und außen in Wellen aufgeworfen war. In der Bohrung korrodierten die Stifte bereits durch die Wandung. An ihren Enden begannen sie außen das Holz zu sprengen. Dieser Vorgang wäre vielleicht durch eine Lagerung unter weniger als 10 % Luftfeuchte zu bremsen gewesen, das hätte aber das Holz kaum vertragen. Die neuen Elfenbeinteile waren alle gerissen. Eine Konservierung dieses Zustandes war kaum möglich und von der Qualität der bisherigen Reparaturen her auch ohne Interesse.

Was war überhaupt noch vom Original erhalten? Das Mundloch war klein und unverändert. Die Grifflö-

# Pearl Flöten



## Die hohe Kunst der Perfektion

*Pearl rechtfertigt seit vielen Jahren das Vertrauen, das Musiker in diese große Marke legen. Pearl Flöten begleiten von Anfang an den jungen Musiker, der dann auch später seiner Marke treu bleibt. Pearl Flöten sind deshalb in allen großen Konzertsälen der Welt zu finden. Ein ausgewogenes Programm vom Anfänger-Modell über anspruchsvolle Instrumente für Fortgeschrittene bis hin zur echten 14-Karat Gold-Flöte, die von Spitzen-Solisten geschätzt wird. Für welche Pearl Flöte man sich auch entscheidet, man erhält immer einen optimalen Gegenwert.*

### Pearl Flöten gibt es in nahezu allen Variationen.

- Für den Schüler bieten Pearl Flöten eine hervorragende Ansprache, saubere Klang-Ergebnisse und ein technisch leichtes Spielen.
- Verschiedene Versionen mit offenen oder geschlossenen Klappen, mit und ohne E-Mechanik, Tief-H-Fuß und Klappen-Anordnung wahlweise in gerader oder versetzter Reihe, geben dem versierten Orchestermusiker das Instrument in die Hand, das er für die unterschiedlichen Anwendungen benötigt.
- Umfangreiche Programm-Palette von versilberten Flöten über Voll-Silber-Modelle bis hin zur 14-Karat Gold-Flöte für anspruchsvolle Solisten.
- Pearl Kurz-Skala nach modernsten Erkenntnissen der Flötenbautechnik.
- Modernste technische Konzeption erlauben dem Lehrer ein zügiges Fortschreiten im Unterricht.

**W**ählen auch Sie Ihre ideale Flöte aus mehr als 30 verschiedenen

*Pearl Flöten*  
Modellen!

Mehr Informationen von

**M&T**  
Musik & Technik

Postfach 1930  
3550 Marburg I

Ihre Angaben werden gespeichert.

cher waren nur ausgekittet. Die Innenbohrung war unverändert, bis auf die Verkürzung am oberen Mittelstück. Aber gerade in diesem Bereich verläuft die Bohrung bei den Traversflöten zylindrisch. Es waren also keine wesentlichen Informationen verloren. Vom eigentlichen Musikinstrument war damit doch sehr viel erhalten. Nur die äußere, kunsthandwerkliche Form schien verloren.

Durch großes Glück waren aber Skizzen erhalten vom Originalzustand, die direkt vor dem letzten, so entstehenden Eingriff abgenommen waren. Vom Kopf lag auch eine etwas ältere Skizze vor. Dazu kamen Fotos der Oberlenderflöten aus Zürich und ein Katalogbild der Flöte aus der Dayton C. Miller Flute Collection. Die Formen der Verzierungen stimmten bei allen Vorlagen weitestgehend überein.

Geht man vom allgemein anerkannten Grundsatz aus: Das Wichtigste ist die Erhaltung des Objektes, so war ein Eingriff schon wegen der korrodierenden Stifte nicht zu umgehen. Mindestens am Kopfstück mußte also der Elfenbeinwulst abgenommen werden. Es schien dann doch sinnvoll, die Fülle der vorhandenen Informationen über den Originalzustand durch eine Rekonstruktion mit dem Instrument zu verbinden. Das Äußere einer Flöte ist eine kunsthandwerkliche Arbeit, es ist wiederholbar; die gleichen Formen haben auch die anderen Instrumente aus der gleichen Werkstatt. Die Form war eine Art Markenzeichen, ein „Design“. Diese Überlegungen führten zum Entschluß, eine Rekonstruktion zu wagen. Allerdings mußten weitere Verluste originaler Substanz möglichst vermieden werden.

Die Arbeit begann mit dem Entfernen der Schraubstifte. Durch den heißen Leim, mit dem sie eingeschraubt waren, durch die daraus entstandene Korrosion und durch die enorme Spannung im aufgetriebe-

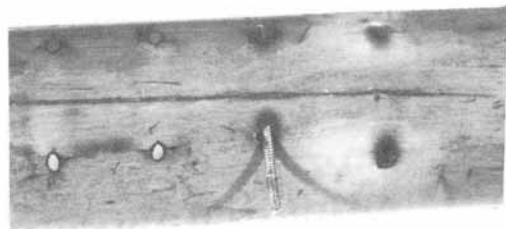


Abb. 2

nen Holz saßen sie sehr fest. Ein Strom niedriger Spannung und hoher Stromstärke wurde an die Enden der Stifte gelegt. So konnten sie in der ganzen Länge gleichmäßig erhitzt werden, bis sie sich austreiben ließen. Auf diese Art wurden größere Schäden vermieden. (Abb. 2)

Die Elfenbeinteile wurden abgelöst. Dabei bewies die freigelegte Spur eines weiteren Schraubstiftes im Rezeßbereich, daß diese Stiftpartitur älteren Datums



Abb. 3

war. Der große Riß öffnete sich nun etwas weiter, eine äußere Abdeckung mit Weißleim wurde entfernt. (Abb. 3) Die Reste der ersten Verleimung mit Knochenleim wurden mit Pankreatin regelrecht verdaut (bei PH 7 und ca. 36° C). Durch die Einwirkung der dabei unvermeidlichen Feuchtigkeit bildeten sich die von den Schrauben verursachten Wellen im Holz stark zurück. Betrachtete man die an den Rezenzen freigelegten Holzoberflächen, so zeigten sich, besonders am Kopf (Abb. 3) und am unteren Mittelstück (Abb. 4), schmale, dunklere Ringe mit Spuren von Knochenleim.

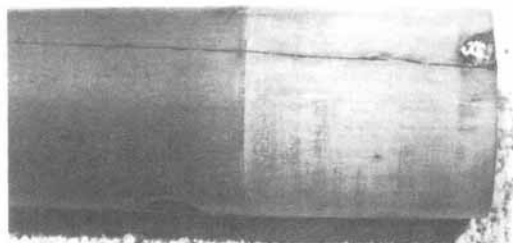


Abb. 4

Die abgenommenen Elfenbeinteile waren dagegen mit einem Kaltleim aufgesetzt. Es handelte sich hier um ältere Spuren, die nur von schmalen Elfenbeinringen herrühren konnten. Sie stimmten in ihrer Breite auch mit feinen Absätzen in den Skizzen überein. Die Breite nahm vom Kopf zum Fuß mit dem Durchmesser ab. Damit entsprachen sie auch von der Ästhetik her genau dem, was man erwarten konnte. Nun kennt man bei den wenigen erhaltenen Oberlenderflöten keine abgesetzten Ringe. Die Spuren waren aber doch so eindeutig, daß man sie bei der Rekonstruktion nicht unterdrücken durfte.

Beim Trocknen schloß sich der Riß im Kopfteil sehr gut. Die Stiftlöcher wurden gereinigt. Alle Verleimungen erfolgten mit wasserfreiem Araldit AW 106 und Härter HV 953 U. Anstelle der Messingstifte wurden Bambusstiftchen eingeleimt. Bambus hat eine hohe Zugfestigkeit und übt mit seiner aus vielen Röhren bestehenden Struktur kaum seitlichen Druck aus. Nach dem Aushärten wurden die Enden der Stifte mit einer Gravierfräse scheibenförmig versenkt. Diese Vertiefungen wurden mit Buchsbaumscheiben abgedeckt und verglättet. (Abb. 5)

Um die vom Elfenbein befreiten Partien wurden dünne Wicklungen aus Garn gelegt und mit Araldit gesichert. Darauf wurden die aus Buchsbaum vorgefer-



tigten Ergänzungsteile befestigt. Nach den Skizzen und Maßangaben wurden die Teile auf Form gedrechselt. Entsprechend wurde mit den Elfenbeinringen verfahren. (Abb. 6) Ein besonderes Problem war das verkürzte obere Mittelstück. Auf den ersten Blick mußte auch die Zugehörigkeit zum Instrument angezweifelt werden. Nur bei diesem Teil lassen sich keine Spuren einer Signatur erkennen. Andererseits zeigt es oben auf der



Abb. 5

Außenfläche deutlich die spiralförmige Spur eines üblichen „Nürnbergers“, wie die Drechsler ihre Ausrutscher nennen.

Beim Verkürzen des Rohres war hier also auch noch handwerklich wenig qualifiziert gearbeitet worden. Zur „Milderung“ war dann die Oberfläche kräftig geschliffen worden; so erklärt sich das Fehlen der Signatur. Die mit dem Endoskop sichtbare völlige Übereinstimmung der Grifflochhinterschneidungen zwischen oberem und unterem Mittelstück und der Bohrspuren bezeugen aber die gemeinsame Herkunft beider Teile. Obwohl bereits ein Ersatzstück angefertigt war, mußte doch nach einer Möglichkeit gesucht werden, auch hier den originalen Teil zu verwenden. Natürlich sollte ein



Abb. 6

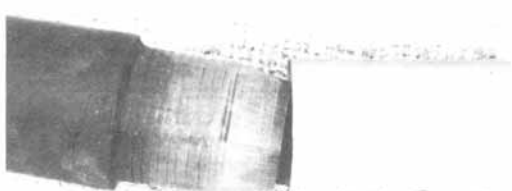


Abb. 7

weiterer Substanzverlust weitgehend vermieden werden. An den Zapfen wurde nur ein kurzer Konus von außen angekehrt. Darauf ließ sich die Verlängerung gut befestigen. (Abb. 7) Danach konnte eine Buchshulshülse aufgeschoben werden, die gleich noch die Leimstelle überdeckte und sicherte. (Abb. 8) Wie am Kopf hatte man am unteren Mittelstück und am Fuß die Wülste abgedreht und durch Elfenbein ersetzt. Aber auch hier lagen von den originalen Formen Skizzen mit Maßangaben vor, die eine Rekonstruktion der fehlenden Partien ermöglichten.

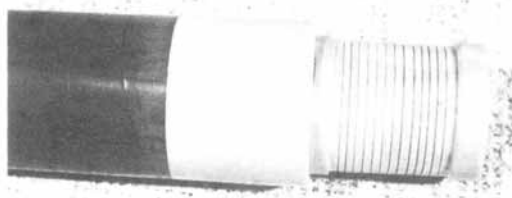


Abb. 8

Nach Lösung der Epoxydharzschichten in den Grifföchern ergab sich mit dem originalen Mittelstück eine ausgezeichnete Intonation bei einem Kammerton von  $a = 390$  Hz.

Eine Untersuchung der Oberfläche ergab, daß das Buchshulsholz ohne Lack auf die alte Art „poliert“ war, d.h. es wurde nur in der Drehbank mit feinen Schleifmitteln wie Tripel und Schachtelhalm und schließlich mit Buchshulshulspänen mit etwas Leinöl geglättet. Durch Zeit, Licht und Luft hatte sich der bekannte warme Ton entwickelt. Um die neuen Teile rascher anzugleichen, wurde die Oberfläche mit Kaliumpermanganat oxydiert. Anschließend wurde nur in alter Art poliert. Natürlich blieben die Ergänzungen sichtbar, aber sie wirken nicht störend. (Abb. 9)

Bei der ganzen Arbeit mußte bedacht werden, daß das Instrument vom Besitzer wieder gespielt werden sollte. Trotzdem sollten alle Arten von Verstärkungen und Schutzüberzügen vermieden werden. Daher war auch auf die Verstärkung eines zweiten, kleineren Risses im Kopfstück anfänglich verzichtet worden. Auch beim großen Riß sollten keine zusätzlichen Stifte eingesetzt werden, obwohl der Abstand mit ca. 15 mm reichlich groß war. Besonders galt das für eine kritische Zone, in der der Riß recht gekrümmt verlief und sich das Holz

## COURSE: EARLY CLARINET

Teacher: Eric Hoepfich  
Date: 18 and 19 October 1986  
Place: Municipal Museum in  
The Hague, Holland  
Costs: Hfl. 90,-  
Subject: Clarinetcompositions from  
the 18th and 19th century  
Information: Stimu, Loes Helsloot  
Postbus 565, 3500 AN Utrecht  
Holland  
Tel. 030/322787

## DAS LETZTE

### Heureka

Welcher Händler hätte nicht schon einmal diese Szene erlebt: Ein Kunde betritt seinen Laden und fingert umständlich einen Zettel hervor: „Ich hätte gern für meinen Sohn/meine Tochter eine c-Flöte, und der Lehrer hat mir hier extra aufgeschrieben, was für eine.“ Der Händler nimmt den Zettel zur Hand und liest „Schulblockflöte in C – wichtig: das Instrument muß auswaschbar sein“.

Endlich haben wir es, das entscheidende Qualitätsmerkmal! Schluß mit dem hochgestochenen intellektuellen Gerede von Stimmung, Ansprache, Intonation, Druckkurve, Schluß mit der lästigen Fragerei nach deutscher oder barocker Griffweise – die eigentliche Belastungsprobe hat das Instrument unter der Wasserleitung zu bestehen! Wer solche Erkenntnis zu würdigen weiß, wer hierin einen Ansatz zum Weiterdenken sieht, kommt rasch zu verblüffenden Resultaten.

Kinder, die aufgrund ihrer zahlreichen Verpflichtungen (Reiten, Schwimmen, Tennis, Ballett, Nachhilfeunterricht ...) keine Zeit zum Üben haben, können diese notwendige Tätigkeit zum Beispiel mit dem täglichen Bad kombinieren (Vorsicht! Nur abwaschbare Noten verwenden). Die Instrumentalschulen ließen sich leicht durch entsprechende Übungen erweitern: Seifenblasen, Spiel unter Wasser, wirkungsvolle Blubber-Effekte u.v.m. Im Sommer könnte der Unterricht ins Freibad verlegt werden, um Ensemble-Übungen (etwa: „Wir basteln eine Pipeline“) zu studieren.

Auch für die Hersteller jener auswaschbaren Flöten tun sich neue, ungeahnte Möglichkeiten auf: Halbfertigprodukte (ohne Löcher!) wären für jeden Klempner eine Bereicherung, und für Flötenköpfe im authentischen Barock-Design interessieren sich bestimmt die Armaturenhersteller weltweit – ein kaum noch überschaubarer Markt.

Dies alles sind nur erste Ansätze, die zum Weiterdenken anregen sollen – Anregungen werden gern entgegengenommen – aber eines ist sicher: Der Weg ist endlich gebahnt zu höheren Zielen. *F. Laute*

verworfen hatte. Nach einigen Wochen des Gebrauches kam es zu einer Öffnung des kleineren Risses.



Abb. 9

Auch der große Riß hatte sich in der kritischen Zone etwas bewegt. Das Instrument war vorsichtig geölt worden, aber das Öl verlangsamte nur das Eindringen der Feuchtigkeit, es verhindert es nicht. Innen war das ausgetrocknete alte Holz gequollen, außen mußten sich Risse öffnen, wie sie es ja früher getan hatten. Auch der kleine Riß mußte also verstiftet werden.

Was war aber zu tun, um weitere Schwierigkeiten zu vermeiden? Innen mußte vor allem die Einwirkungs-dauer der Feuchtigkeit gemindert werden. Ein Ausblasen mit trockener Preßluft direkt nach dem Spiel ist nach meinen Erfahrungen ein guter Weg, schonender und gründlicher als jeder Wischer. Fast wichtiger ist aber, das ganze Instrument unter höherer Feuchtigkeit aufzubewahren, damit es auch außen zu einer leichten Quellung kommt.

Die hier gewonnenen Erfahrungen können allgemein von großer Bedeutung sein. Für den Gebrauch von Originalinstrumenten ergibt sich daraus eine Mahnung zu noch größerer Vorsicht. Beim besaiteten Instrument ist es selbstverständlich, daß man es langsam wieder an die Spannung gewöhnt und dabei überwacht. Entsprechend sollte man das Holzblasinstrument vor einem Gebrauch langsam und von allen Seiten an die Feuchtigkeit gewöhnen. Sollte das Instrument danach wieder außer Gebrauch kommen, müßte die Trocknung ebenso langsam erfolgen.

Bei der Vermessung historischer Holzblasinstrumente wäre danach auch zu berücksichtigen, daß es zu beachtlichen Differenzen kommt zwischen trockenem und feuchtem Zustand. Die Größe der Differenzen ist auch noch abhängig von Holzart und Präparierung.

*Rainer Weber*

**Renate Hildebrand**  
lädt ein zum  
**Schalmeien- und Pommern-Seminar**  
am 14./15. Februar 1987 in Coesfeld / Münster  
Information und Anmeldung:  
R. Hildebrand, Brack 9,  
2103 Hamburg 95 – 040/7428472

**BRASS BULLETIN.** Postfach, CH-1630 Bulle.  
Nr. 54 (1986)

Dieses Magazin, das wir im Zusammenhang mit Beta-Blockern (43/83) schon mal zitiert haben (TIBIA 1/84) bringt einen neugierig machenden Artikel von Robert Ischer über „Sophrologie“. Die Wortschöpfung kommt von *sos* (nach Aussage des Autors = Harmonie; bei vielen möglicherweise ein Bedürfnis im Sinne des Seenotzeichens SOS, wörtlich übersetzt aber soviel wie gesund), *phren* (nicht *phrenos*, wie der Autor schreibt, = Bewußtsein; heißt aber auch Zwerchfell, Seele, Verstand, Wille u. a., meint also vor allem die immateriellen „Innereien“) und *logos* (Kunde) und umschreibt sich als „eine Schule der körperlichen und gefühlsmäßigen Meisterung – ein wunderbares Mittel der persönlichen Programmierung – die Freiheit des Wohlbefindens“. Die Anthroposophen, die Atemschule Schlaffhorst-Andersen, Yoga u. a. haben in diesem Sinne auch bei Bläsern schon Affinität gehabt.

- Die Sophrologenschule nun fordert drei Stufen:
1. Meisterung der Körperlichkeit (Überwindung von Verspannungen, besonders auch in Hinsicht auf Lampenfieber, Gesichtsmuskulatur, Konzentration u. a.)
  2. Sichtbarmachung seiner selbst (das Mögliche zu aktivieren, Tageslauf, Erfüllung, Selbstsicherheit etc., auch in Beziehung zum Instrument). „Die Materie zu beherrschen, statt sie zu erleiden“.
  3. Meditation (besonders das Gedächtnis betreffend).

Ischers Artikel ist sehr euphemistisch. Gerechterweise muß aber gesagt werden, daß rationales Vokabular hier nicht zutreffen kann. Zu allen diesen „... logien“ gehört Glaube und Hingabe. Daß sie, mit Einfühlsamkeit angewendet, den Menschen bereichern können, ist gewiß.

Wer speziell zur Sophrologie mehr wissen will, wende sich an: Fédération européenne de sophrologie, Dr. Yves Davrou, Le Moustier, St. Thomas de Conac, F-17150 Mirambeau, Tel. (46) 860 698.

*Hermann Moeck*

## NEW FROM MINKOFF

### *French 18th Century Flutists*

**CAUX D'HERVELOIS, L.** — Pièces pour la flûte traversière FS 55.—

**ROGET, Cl.-N.** — Sonates pour deux pardessus de viole, flûtes ou violons FS 30.—

**CHEDEVILLE, N.** — Six sonates pour la flûte traversière et le hautbois FS 30.—

**TELEMANN, G. Ph.** — Sonates pour deux flûtes traversières, flûtes douces FS 50.—

**LŒILLET, J.B.** — Sonates à une flûte et basse continue FS 105.—

**VILLENEUVE, A.** — Conversations en matière de sonates pour la flûte ou le violon, avec la basse continue FS 50.—

#### AVAILABLE AGAIN — 2nd EDITION — LOWER PRICES

ARBEAU, Orchésographie, FS 50.— • BORJON de SCHELLERY, Traité de la musette, FS 35.— • DUVERNOY, Méthode pour le cor, FS 60.— • HOTTETERRE, L'Art de préluder sur la flûte traversière, FS 45.— • FREILLON-PONCEIN, Méthode de hautbois, FS 50.— • ROESER-VAN DER HAGEN, Méthode de clarinette, FS 40.—

ASK FOR OUR FREE 8TH GENERAL CATALOGUE: 550 TITLES

**MINKOFF EDITEUR**  
Tel.: (22) 20.46.60



5, cours des Bastions/8, rue Eynard  
1205 GENEVA, Switzerland



# Die aktuelle Neuerscheinung

Carl Dahlhaus (Hrsg.)

## Die Musik des 18. Jahrhunderts

Unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Leopold Kanner, Wulf Konold, Friedhelm Krummacher, Silke Leopold, Christoph-Hellmut Mahling, Sigrid Wiesmann, Michael Zimmermann

(*Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 5*)

VI/434 Seiten mit 103 Notenbeispielen, 102 Abbildungen und 2 Farbtafeln.

Leinen mit einem vierfarbigen Schutzumschlag.

DM 178,—

(Subskriptionspreis bei Reihenbezug DM 146,—)

ISBN 3—89007—035—3

*Die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ist kein Bündel musikalischer Nationalgeschichten, sondern muß im europäischen Zusammenhang gesehen werden. Gegenstand der Darstellung sind weniger Namen und Daten als vielmehr — auch anhand von Werkanalysen — die Schilderung von „Problemsituationen“, an denen geschichtliche Entwicklungen deutlich werden.*

### Aus dem Inhalt:

Das 18. Jahrhundert als musikgeschichtliche Epoche — Händel in London: Die Oper — Bach in Leipzig — Die italienische Hofoper als internationales System — Opernfehden — Opernreformen — Haydn, Mozart und der Begriff der Wiener Klassik — Mozart und die Idee eines musikalischen Universalstils — Haydns Begründung instrumentaler Gattungen — Revolutionsoper und symphonische Tradition . . .

### Pressestimmen:

„Der Wert dieses Handbuchs läßt sich schon daran messen, daß Forschungsansätze der gegenwärtigen Musikwissenschaft verstärkt und neue Anregungen gegeben werden. . . Die äußere und innere Gestaltung des Bandes harmonieren . . .“

*Zeitschrift für Musikpädagogik 31/1985*

„ . . . vermittelt in problemorientierten Darstellungen ein neues Bild einer musikgeschichtlichen Epoche . . . auf dem für die Reihe insgesamt charakteristischen hohen Niveau.“

*Musica 6/1985*



Laaber-Verlag

## La Cornemuse

Hubert Boone: *La Cornemuse. Les instruments de musique populaire en Belgique et aux Pays-Bas. Editions La Renaissance du Livre, Bruxelles 1983. 120 S. (Bildtafeln, Notationsbeispiele, Bibliographie, Register).*

Als Goethe den Pfeil betrachtete, den der vom Branter Bogenschießen so begeisterte Eckermann aus Brüssel mitgebracht hatte, war das Wunderspielzeug eben nicht zur Hand. Eckermann fertigte rasch einige Exemplare nach seiner Erinnerung an das Original, versuchte sich dann auch am Bogen. Doch dabei sei er, so zu Goethe, in kläglicher Weise unsicher geworden. Es habe vieler Versuche bedurft, um das Gerät gebrauchsfähig zu haben. Goethes Entgegnung, die leidenschaftliche Begeisterung für die Dinge führe uns, wenn auch laienhaft umgesetzt, mitten in deren Wesen, möchte René de Maeyer, Konservator des „Musée instrumental“ in Brüssel, auf die Beschäftigung mit Volkskunst allgemein angewandt wissen, und er empfiehlt, das vorliegende Buch in diesem Sinne zu rezipieren.

Hubert Boones Studie über den Dudelsack im Gebiet etwa des heutigen Belgien ist auch deswegen begrüßenswert, weil er nicht nur historische Materialien sorgfältig aufarbeitet, sondern sich bei heutigen Instrumentenbauern, die sich auf die Fertigung von Dudelsäcken nach historischen Vorbildern spezialisiert haben, sowie auch bei Spielern über Bau- und Spielweise gründlich erkundigt und damit für seinen historischen Befund rückversichert hat. Das Buch ist nach dem Modell des „Handbuchs der europäischen Volksmusikinstrumente“ und den Vorschlägen zur Klassifikation von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann angelegt<sup>1</sup>. In dem Abschnitt über Terminologie (Kap. I) wird die Instrumentenbezeichnung anhand von wallonischen Romanen, auch Wörterbüchern, bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgt, verwandte Wortbildungen auch aus benachbarten geographischen Bereichen werden hinzugezogen (so z.B. Muse, Musette, Muchosa, Muchafou, Moujacou, Moezel etc. etc.). In dem Kapitel II zur Ergologie weist Boone insgesamt sieben verschiedene Typen des Dudelsacks in dem von ihm untersuchten Gebiet nach; er klassifiziert sie nach mehreren Gesichtspunkten: den Instrumenten ohne Bordunpfeife folgen diejenigen mit einer, dann mit zwei und drei Bordunpfeifen und konischer bzw. zylindrischer Melodieröhre. Zwei Sonderformen zeigt er auf:

Ein Dudelsacktyp (D) hat eine parallel zur konischen Melodieröhre verlaufende kleine Bordunröhre, getrennt davon auch einen großen Bordun. Bei einem weiteren Sondertyp finden sich zwei Melodieröhren und eine Bordunpfeife. Die konische Melodieröhre ist offenbar bei allen Typen häufiger vertreten. Wäre vielleicht eine Klassifikation nach der Form der Melodieröhre als übergeordnetes Merkmal sinnvoller gewesen? Denn mit ihr ändern sich ja u.U. die Klangqualitäten. Zu diesem Teil hätten Tabellen zur Gliederung der historischen Dudelsacktypen, kartographische Übersichten zu ihrem Vorkommen in Vergangenheit und Gegenwart zum Erfassen der Traditionen, aber auch u.U. des historischen Wandels, hilfreich sein können. Auch vermißt man hier und dort technische Zeichnungen zum rezenten Instrumentenbestand, wie die bisher edierten Exemplare des „Handbuchs“ sie aufweisen. – Im Kapitel III (Spieltechnik, musikalische Möglichkeiten) werden zunächst Skalen und Tonvorrat der Instrumente anhand von Melodien und notierten Fragmenten der Region Hainaut rekonstruiert; zu den entsprechenden Schlußfolgerungen führen Vergleiche mit (rezenten?) Zeugnissen aus demselben geographischen Bereich. Damit werden gleichzeitig die Angaben im *Kunstwoordenboek* (1795) zu einem Instrument des Typs D (Melodieröhre mit Parallelbordun und langem, davon getrennten Bordun) korrigiert. Das Instrument, das in drei Exemplaren im „Musée instrumental“<sup>2</sup> erhalten ist, wird zuvor genau beschrieben (S. 56-65); es hatte in diesem Gebiet offenbar eine Tradition gehabt, die bis fast in die heutige Musizierpraxis hineinreicht. Der Autor fand Informanten, die eine Reihe von organologischen Einzelheiten beitrugen. In Abweichung zu den über dieses Instrument, seinen Tonvorrat und den Skalenmöglichkeiten im genannten *Kunstwoordenboek* gemachten Angaben stellt Boone dar, daß sich die Melodie im Oktavraum bewegt haben muß und auf den Kirchentönen Äolisch und Hypoionisch basierten. Dabei bildet der zweite Ton der Skala den Grundton, auf den auch die Bordune abgestimmt sind. Der Klang der kurzen Bordunröhre liegt um eine Oktave höher, der der langen um eine Oktave tiefer als dieser Grundton. – Im Kapitel IV über das Repertoire wird nachgewiesen, daß dieses brauchabhängig war: höfische und ländliche Tanzfeste erforderten vor allem Märsche und Tanzmelodien. Wenig historisches Material ist erhalten; Informationen gewinnt der Autor von alten Musikanten, die ältere Musiziertraditionen noch selbst erleb-



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

ten. – In den Kapiteln V und VI zum Gebrauch, zur Geschichte und Verbreitung der Instrumente sind Überschneidungen mit Kap. I (Terminologie) unvermeidlich. Dieselben bzw. ähnliche schriftliche Dokumente bilden die Grundlage zur Darstellung der Thematik: Im 13. Jahrhundert scheint der Dudelsack zuerst in diesem geographischen Raum gebraucht worden zu sein, schriftliche und ikonographische Zeugnisse belegen, daß er kontinuierlich im Gebrauch war, wenn auch von Region zu Region z.T. variierend in Brauchabhängigkeit und im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten. Für die zweite Hälfte des 19. und für das 20. Jahrhundert stützt Boone seine Dokumentation für Vorkommen und Handhabung des Instruments mit Brauchzusammenhang auf mündliche Tradierungen, die er von Informanten erfragte. Eine Liste dieser Informanten, ein umfassendes Literaturverzeichnis, ein Register über die vorkommenden Instrumententermini beschließen das mit gut ausgewählten Illustrationen aus verschiedenen Epochen der behandelten Region ausgestattete Buch, das eine wertvolle Ergänzung zu den bisher veröffentlichten Studien über den Dudelsack darstellt und ganz entschieden den kenntnisreichen Fachmann ausweist, dessen Engagement für Volksmusikinstrumente auf weitaus mehr Sachkunde beruht, als sie Goethe seinem begeisterten Eckermann zubilligen konnte.

*Ellen Hickmann*

<sup>1</sup> Erich Stockmann / Ernst Emsheimer: „Vorbemerkungen zu einem Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente“, in: *AMI* 32, 1960, S. 47 ff.

<sup>2</sup> Hubert Boone ist Mitarbeiter am „Musée instrumental“ in Brüssel und hier vor allem für Volksmusikinstrumente zuständig; außerdem ist er Mitglied der „Commission royale belge de Folklore“

## Dokumentation

*Wolfgang Suppan: Blasmusik in Baden. Geschichte und Gegenwart einer traditionsreichen Blasmusiklandschaft. Musikverlag Fritz Schulz, Freiburg 1983, 704 S.*

Sich mit Musikfolklore zu befassen ist „in“, während die aktuelle volkstümliche Musik viele Musikwissenschaftler u. a. auf ihrem Höhenflug nur stört. Wolfgang Suppan (Musikwissenschaftsordinarius in Graz) macht hier – ergänzenderweise – eine Ausnahme. Der vorliegende Band ist eine Dokumentation, wie sie nicht ihresgleichen hat.

Wenn man liest, daß es u. a. in den Regierungsbezirken Freiburg und Karlsruhe 850 Kapellen mit ca. 40.000 Musikern gibt, so sollte das nachdenklich machen. Das Werk ist geteilt in einen sehr anschaulich erzählten geschichtlichen Teil und ca. 450 Seiten Bestandsaufnahme der heutigen Kapellen mit Bildern und Namen der Aktiven.

Mit besonderem Interesse entnahm ich einer Abbildung, daß die badischen Leibgrenadiere um 1890 schon eine historische Holzbläsergruppe hatte: Schweizerpfeifen, Fagott, Doppelfagott, Dudelsack und (wohl gewöhnliche) Oboen. Wenn ich eine Kritik anbringen darf: Ich hätte mir – den Rahmen überschreitend – auch etwas Vergleichsstatistik (Bundesrepublik allgemein, Österreich, Schweiz, Frankreich, Benelux) gewünscht.

*Hermann Moeck*

*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

## Nachschlagewerk

*Hugo Alker: Blockflöten-Bibliographie; Bd. 1 Systematischer Teil, Bd. 2 Alphabetischer Teil. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshafen 1985.*

Bei der ständig wachsenden Flut von Neuerscheinungen für die Blockflöte ist ein Nachschlagewerk fast unentbehrlich für Lehrer, Schüler, Musikliebhaber und den Fachhandel, obgleich jedes Handbuch im Augenblick des Erscheinens schon nicht mehr ganz aktuell sein kann. Auf der Grundlage seiner vor rund zwanzig Jahren zum erstenmal erschienenen Blockflötenbibliographie hat Dr. Hugo Alker erneut in zwei Bänden eine systematische und eine alphabetische Zusammenstellung veröffentlicht, in der nicht nur Originalliteratur berücksichtigt wurde, sondern neben Unterrichts- und Studienmaterial, Schriften zur Aufführungspraxis und Instrumentenkunde, auch das weite Gebiet der Transkription, der ad-libitum-Besetzungen und des Ensemblespiels. Bei allem Respekt vor der umfangreichen Arbeit muß aber doch dem Bedauern Ausdruck gegeben werden, daß Originalwerke und Bearbeitungen ebensowenig gekennzeichnet sind wie vergriffene Titel. Bei den musikalischen Ausgaben vermißt man das Erscheinungsjahr, wie auch in den meisten Fällen die Editionsnummern, die zumindest da unentbehrlich sind, wo es sich um gleiche Titel desselben Komponisten handelt. Der Übersichtlichkeit käme es sicher zugute, wenn im alphabetischen Teil verschiedene Ausgaben desselben Werkes im Zusammenhang genannt wären bzw. zu erkennen wäre, welche Ausgaben identisch sind.

*Ilse Hechler*

## Hinweis

Neben Edgar Hunt (*The Recorder and its Music*), Dietz Degen (*Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern*) und Hildemarie Peter (*Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart*) gibt es noch eine weitere umfassende Blockflötographie, die mir erst jetzt wieder unter die Finger gekommen ist: *Lloyd John Schmidt: A Practical and Historical Source-Book for the Recorder. Diss. phil. Evanston, Illinois 1959. University Microfilms International, White Swan House, Godstone, Surrey RH9 8LW, UK. US \$ 37,50*

Dieses Werk mit seinen 624 (!) Seiten ist leider nur als maschinenschriftliche Xerokopie erhältlich, ist aber eine Fundgrube für die an Blockflötenhistorie (bis Ende der 50er Jahre, hier aber auch länderübergreifend) Interessierten. Vor allem ist auch das große Literaturverzeichnis nützlich.

*Hermann Moeck*

# HANS KREUL

Feine Holzblasinstrumente GmbH

Schwärzlocher Straße 80-82  
D-7400 Tübingen 1  
Telefon 0 70 71/4 50 14



# KREUL & MOOSMANN

Feine Holzblasinstrumente GmbH

Lange Straße 25  
D-7050 Waiblingen  
Telefon 0 71 51/1 83 30

## Amerikanischer Dissertationen und Magisterthesen zum Thema Holzblasinstrumente

*Research on Music – A Comprehensive Catalogue of Doctoral Dissertations, 1861-1983. US-Dissertationen und Magisterthesen.* 255 Seiten.

*Research on Performing Arts (including Music) – A Catalogue of Doctoral Dissertations, 1982-1985. US-Dissertationen und Magisterthesen.* 49 Seiten.

Beide zu beziehen durch UMI/IFI, White Swan House, Godstone, Surrey RH9 8LW, UK

Aus den fast 300 in der Sparte „Winds and Percussion“ in diesen beiden Bibliographien genannten Titeln über Holzblasinstrumente wollen wir folgende nennen, die uns wichtig erscheinen.

### *Holzblasinstrumente allgemein*

Flora, Reis Wenger: *Double Reed Aerophones in India to A. D. 1400* (Ph. D. 1983 University of California, Los Angeles).

Fossner, Alvin Koenig: *Significant Changes and Improvements in Certain Woodwind Instruments since 1860* (Ed. D. 1969 Columbia University).

Kravin, Martin: *A Century of Wind Instrument Manufacturing in the United States: 1860-1960* (Ph. D. 1961 The University of Iowa).

Myers, Herbert Wendell: *The Practical Acoustics of Early Woodwinds* (D.M.A. 1981 Stanford University).

Piersol, Jon Ross: *The Oettingen-Wallerstein Hofkapelle and its Wind Music, I + II* (Ph. D. 1972 The University of Iowa).

Polk, Keith: *Flemish Wind Bands in the late Middle Ages: A Study of Improvisatory Instrumental Practices* (Ph. D. 1968 University of California, Berkeley).

Steinquest, Eugene Waldo: *Royal Prussian Wind-Band Music, 1740-1797* (Ed. D. 1971 George Peabody College for Teachers of Vanderbilt University).

Swanzy, David Paul: *The Wind Ensemble and its Music during the French Revolution* (Ph. D. 1966 Michigan State University).

### *Blockflöte*

Buck, Jack Lee: *The Literature of the 20th Century Revival of the Recorder in America and England: An Annotated Bibliography* (M. A. 1972 California State University, Long Beach).

Combs, Barry L.: *The Recorder in the Classroom: An Approach to Music Reading* (M. M. Ed. 1980 University of Louisville).

Cowan, Donovan Frankland: *A Classroom Instructional Method for Combining C and F Fingerings in Unison on Recorders* (Ed. D. 1971 University of Northern Colorado).

Johnstone, Ian Haviland: *The Recorder as a Tool Instrument for Teaching Music Fundamentals in the Classroom* (D.M.A. 1973 University of Oregon).

Lasocki, David: *Professional Recorder Players in England, 1540-1740, I + II* (Ph. D. 1983 The University of Iowa).

Mosser, Thomas Richard: *The Recorder Idiom in the Instrumental Music of Georg Philipp Telemann* (Ph. D. 1975 West Virginia University).

Schmidt, Lloyd John: *A Practical and Historical Source-Book for the Recorder* (Ph. D. 1959 Northwestern University).

Vinquist, Mary: *Recorder Tutors of the 17th and 18th Centuries: Technique and Performance Practice* (Ph. D. 1974 The University of North Carolina at Chapel Hill).

Wortmann, Allen Leslie: *A Survey of the Use of the Recorder in General Music Education in the United States* (Ed. D. 1968 University of Northern Colorado).

### *Flöte*

Ahmad, Patricia Joan: *The Flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1908* (M. A. 1980 North Texas State University).

Boulton, John B.: *A Performance Test of Flute Tone Production, Intonation and Dexterity* (Ph. D. 1974 University of Kansas).

Eagle, David William: *A Constant Passion and a Constant Pursuit: A Social History of Flute-Playing in England from 1800 to 1851* (Ph. D. 1977 University of Minnesota).

Howell, Thomas Stevens: *The Composer's Guide to the Flute* (D. Mus. A. 1971 University of Illinois at Urbana-Champaign).

Lichtmann, Margaret Stevens: *A Translation with Commentary of August Eberhardt Müller's „Elementarbuch für Flötenspieler“* (D.M.A. 1982 Boston University School for the Arts).

Simpson, Mary Jean: *Alfred G. Badger (1815-1892), 19th Century Flutemaker: His Art, Innovations, and Influence on Flute Construction, Performance and Composition, 1845-1895, New York* (D.M.A. 1982 University of Maryland).

### *Oboe*

Blake, Cevendra Marc: *The Baroque Oboe d'Amore* (Ph. D. 1981 University of California, Los Angeles).

Busch, David Leroy: *A Technical Comparison of an 1807, a 1916, and a 1968 Oboe and Related Reed-making and Performance Problems* (D.M.A. 1972 The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical Col.).

Davis, William Jerry: *A Study of the Solo and Chamber Literature for the Oboe d'Amore from 1720-1760 with*



*Modern Performance Editions of Select Unpublished Works* (D.M.A. 1977 The University of Rochester, Eastman School of Music).

Evans, Kenneth Gene: *Instructional Materials for the Oboe, 1695-ca. 1800* (Ph. D. 1963 The University of Iowa).

Goldman, Erica Hillary: *The Effect of Original and Electronically Altered Oboe, Clarinet, and French Horn Timbres on Absolute Pitch Judgments* (D.M.A. 1984 University of Oregon).

Jerome, Wilbert Davis: *The Oboe Concerto before 1775* (Ph. D. 1973 Bryn Mawr College).

Krause, Robert James: *A Biographical Dictionary of European Oboists before 1900* (D.M.A. 1981 University of Miami).

Meyer, W. Frederick: *Oboe Quartets from ca. 1750-ca. 1825* (D.M.A. 1973 The University of Rochester, Eastman School of Music).

Prodan, James Christian: *The Effect of the Intonation of the Crow of the Reed on the Tone Quality of the Oboe* (D.M.A. 1976 The Ohio State University).

Snitkin, Harvey Roy: *The Effects of Reed Type and Player on the Listener's Ability to Discriminate Differences in Oboe Tone Quality* (Ph. D. 1975 The University of Connecticut).

Fagott

Burton, James Lee: *Bassoon Bore Dimensions* (D.M.A. 1975 The University of Rochester, Eastman School of Music).

Hodges, Woodrow Joe: *A Biographical Dictionary of Bassoonists Born before 1825, I + II* (Ph. D. 1980 The University of Iowa).

Horner, Don Arlen: *The Teaching of the Bassoon from c. 1700 to c. 1825: A Survey of Selected Pedagogical Material* (D.M.A. 1980 University of Oregon).

Lehman, Paul Robert: *The Harmonic Structure of the Tone of the Bassoon* (Ph. D. 1962 The University of Michigan).

Lipp, Charles Herbert: *New Compositional Techniques for the Bassoon* (D.M.A. 1982 University of Illinois at Urbana-Champaign).

Peoples, Georgia Kay: *The Bassoon in America, 1800-1840, as Depicted in Contemporary Pedagogic Sources* (D.M.A. 1981 University of Maryland).

Klarinette

Alleman, John E.: *Significant Psychological and Physical Factors Related to Matching Bore Size of the Clarinet Barrel and Body* (Ed. D. 1969 Indiana University).

Anfinson, Roland Emmett: *A Cinefluorographic Inves-*

Wann möchten Sie

# IHRE EIGENE SCHALLPLATTE

aufnehmen?



- Wir übernehmen für Sie die gesamte Abwicklung:
- Aufnahmen (mobil, im Studio, auch digital)
- Pressung und Druck (Teldec-Pressungen!).
- GEMA-Abwicklung und Hilfe beim Vertrieb.
- **Neu!** Compact Discs

Und das alles zu günstigen Komplettpreisen.  
Fordern Sie unverbindlich unser Infoblatt  
„Der Weg zu Ihrer eigenen Schallplatte oder  
Compact Disc“ an.

Alemannenring 19 · 8882 Lauingen · Telefon: 0821 / 407467



**MUSIKVERLAG**  
MICHAEL KAINDL

tion of Supralaryngeal Adjustments in Selected Clarinet Playing Techniques (Ph. D. 1965 The University of Iowa).

Coppenbarger, Roger Dean: *An Investigation of the Vibrating Clarinet Reed Utilizing High Speed Cinematography* (D.M.A. 1970 University of Missouri, Kansas City).

Deaton, James Wright: *The 18th-Century Six-Keyed Clarinet. A Study of its Mechanical and Acoustical Properties and their Relationship to Performance of Selected Literatur* (D.M.A. 1971 The University of Texas at Austin).

Decorso, Theodore jr.: *The Effect of Changes in the Sound Level Frequency and Harmonic Structure of Clarinet Performances on Perception of Musical Interpretation* (Ph. D. 1976 The University of Connecticut).

Estock, Joseph James: *A Biographical Dictionary of Clarinetists Born Before 1800* (Ph. D. 1972 The University of Iowa).

Goldman, Erica Hillary: s. Oboe

Hanson, Shelley: *A Systematic Approach to the Making and Adjusting of Single Reeds* (Ph. D. 1978 Michigan State University).

Miller, Jean Roger: *A Spectrum Analysis of Clarinet Tones* (Ph. D. 1956 The University of Wisconsin - Madison).

Mooney, James Edward: *The Effect of the Oral Cavity on the Tone Quality of the Clarinet* (Ph. D. 1968 Brigham Young University).

Pickthorn, David Allen: *The Influence of Heinrich Bärmann on the Performance of the Clarinet Works of Carl Maria von Weber: A Lecture Recital, together with Three Recitals of Music by Poulenc, Rivier, Brahms, Weber, Finzi, Mozart, Bernstein, Busoni, Bozza and Milhaud* (D.M.A. 1981 North Texas State University).

Richards, Edwin Michael: *Microtonal Systems for Clarinet: A Manual for Composers and Performers* (Ph. D. 1984 University of California, San Diego).

## INSTRUMENTENBAUSÄTZE

### Spinett

Unser Bausatz basiert auf einem originalen italienischen Ottavio-Spinett von ca. 1595 im Victoria and Albert Museum. Der Bausatz entspricht exakt dem Original. Wir liefern sogar den Koffer im Attaché-Stil zum Schutz des Instrumentes, wenn es nicht gespielt wird. Die Seitenwände sind aus Mahagoni und der Resonanzboden aus ausgewähltem Fichtenholz. Alle Formteile sind genau nach dem Original angefertigt, Stimmstöcke und Metallteile entsprechen historischen Mustern. Vollständige Bauanleitung einschließlich Farbfotos werden mitgeliefert. Zusammengebaut ergibt sich ein reizendes kleines Spinett nach italienischem Vorbild, das nur 5 kg wiegt.



## The Early Music Shop

Hauptausstellungsraum, Verkauf und Verand  
28 Sunbridge Road, Bradford,  
West Yorkshire. BD1 2AE  
Tel.: 0044/274/393753

Sperti, John: *Adaptation of Certain Aspects of the Suzuki Method to the Teaching of the Clarinet: An Experimental Investigation Testing the Comparative Effectiveness of Two Different Pedagogical Methodologies* (Ed. D. 1970 New York University).

Todenhof, Charles Norman: *The Effect of Humidity upon the Intonation and Response of Wood Clarinets* (Mus. Ed. D. 1966 Indiana University).

Wehner, Walter Leroy: *The Effect of Interior Shape and Size of Clarinet Mouthpieces on Intonation and Tone Quality* (Ed. D. 1961 University of Kansas).

Youngs, Lowell V.: *Jean Xavier Lefevre: His Contributions to the Clarinet and Clarinet Playing* (D.M.A. 1970 The Catholic University of America).

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

### Sonstiges

Lindemann, Frayda B.: *Pastoral Instruments in French Baroque Music: Musette and Vielle* (Ph. D. 1978 Columbia University).

Schultz, Russ Allan: *The Serpent: Its Characteristics, Performance Problems, and Literature: A Lecture Recital together with Three Recitals of Selected Works of Stevens, Frescobaldi, Spillman, Wilder, Ritter-George, Russell and others* (D.M.A. 1978 North Texas State University).

Alle diese Titel sind zu beziehen über die angegebene Adresse entweder als Xerokopie (pro Titel \$ 37,50 Papereinband, \$ 43,50 Pappeinband) oder auf 35 mm Mikrofilm (pro Titel \$ 19,50); 1976 oder danach erschienene Titel auch als Mikrofiche (\$ 9,-).

### Neueingänge

Georg Duthaler: *Trommeln und Pfeifen in Basel*. Mit einem Beitrag von Veronika Gutmann über die Instrumente. Christoph Merian Verlag, Basel, 1985

Sabine Hammer: *Das Opernhaus in Hannover*. Schlütersche Verlagsanstalt, Hannover, 1986

Zsolt Harsanyi: *Ungarische Rhapsodie*. Der Franz-Liszt-Roman. Esche Verlag, Leipzig/Neff Verlag, Wien, 1986

Bruce Haynes: *Music for Oboe, 1650-1800*. A Bibliography. Fallen Leaf Press, Berkeley, USA, 1985

Andreas Masel: *Der Münchener Holzblasinstrumentenmacher Benedikt Pentenrieder*. Magisterarbeit Universität München, 1986. Andreas Masel, Nymphenburger Str. 121, 8 München 19

### WOCHENENDKURS

für Block- und Traversflöten

31.10. – 2.11.1986

Walter van Hauwe, Amsterdam

Ort: Würzburg

Kursgebühr: Aktiv: 270,- DM

Passiv: 100,- DM

Tageskarte: 50,- DM

Weitere Informationen:

Gesellschaft für alte Musik

Postfach 5602 · Würzburg 1

*Musik im Jahr. Die wichtigsten Daten zur Musik im immerwährenden Kalender*. Schott, Mainz, 1985

*Das Niedersächsische Staatsorchester*. Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH. Schlütersche Verlagsanstalt, Hannover, 1986

Helmut Perl: *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts*. Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 1984

Walter Salmen: *Kontrabaß und Baßfunktion*. Bericht über die Fachtagung Innsbruck 28.8.-30.8.1984. Edition Helbing KG, Innsbruck/Neu-Rum, 1986

Michael Töpel: *Leitfaden zur dur-moll-tonalen Harmonielehre*. Eres, Lilienthal, 2. Auflage, 1986

Frederick W. Westphal: *Guide to Teaching Woodwinds*. W.M.C. Brown Publishers, P.O. Box 539, 2460 Kerper Boulevard, Dubuque, Iowa 52004-0539

Jan Dismas Zelenka: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (ZVW) zusammengestellt von Wolfgang Reich. Heft 6*. Sächsische Landesbibliothek, Dresden, 1985

## STEFAN BECK

INSTRUMENTENBAUER HISTORISCHER  
HOLZBLASINSTRUMENTE



### 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

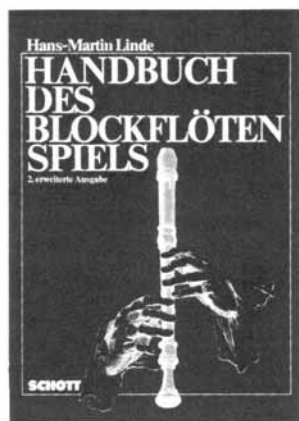
KRUMMHÖRNER nach I MILLA, mit auswechselbaren Schalltrichtern,

TRAVERSFLÖTEN, CORNAMUSEN, MUNDSTÜCKE für Trompeten und Posaunen

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

# SCHOTT

## FACHLITERATUR



### Hans-Martin Linde HANDBUCH DES BLOCKFLÖTEN- SPIELS

In gründlich überarbeiteter Auflage liegt dem Blockflötenspieler das universale neue Handbuch vor.

Der Autor handelt in drei großen Themenkomplexen die grundlegenden Fragestellungen zu diesem Instrument ab und gibt sachlich fundierte Antworten:

- über das Instrument selbst
- über die Spielweise der Blockflöte mit Informationen zur Atmung, zum Klang.
- über die Wiedergabe von Musik für Blockflöte seit der Zeit des frühen Mittelalters über das Barock bis zu den Aufgabenstellungen des 20. Jahrhunderts.

131 Seiten mit zahlreichen Abb. und Notenbeispielen  
Best.-Nr. ED 4846,  
broschiert, DM 24,80



### Raymond Meylan DIE FLÖTE

Ihre Entwicklung in Vergangenheit und Gegenwart  
Inhalt:

Einleitung - Typen - Herkunft - Die ersten Querflöten - Dokumente aus dem Mittelalter - Die Flöte der Renaissance - Einiges über die Barockflöte und die Art, sie zu spielen - Mechanisierung der Flöte - Von der gestrigen zur heutigen Flöte - Schlußfolgerung - Literaturverzeichnis - Dank - Bildernachweis - Nachweis der Tonbeispiele - Index

(Unsere Musikinstrumente, Band 4) 115 Seiten mit 8 farbigen und 16 schwarz-weiß Bildtafeln sowie zahlreichen Abbildungen im Text.  
1 Schallplatte als Beilage.

Best.-Nr. ED 8868,  
gebunden, DM 29,80

### Gustav Scheck

## DIE FLÖTE UND IHRE MUSIK

Inhalt: Die akustischen Phänomene - Haltung und Finger Technik - Interpretation - Marginalien zu Musikinstrumentenkompositionen von Bach - Berio und Liszt - Die Blockflötenkompositionen

Gustav Scheck 1982

### Gustav Scheck DIE FLÖTE UND IHRE MUSIK

Der Autor behandelt bis ins Detail nahezu alle Aspekte des Instruments und seine Musik: die akustischen Phänomene, die Geschichte der Block- und Querflöten, Physiologie der Blastechnik, Tonbildungsmethoden, Artikulationspraktiken, Haltung- und Fingertechnik sowie Fragen der Interpretation. Ganz besonderen Wert besitzen die hier einmalig gegebenen Analysen der wichtigen Flötenkompositionen von BACH bis BERIO, die durch Marginalien bedeutender zeitgenössischer Werke komplettiert werden. Die 49 interessanten bildlichen Darstellungen und 196 Notenbeispiele erhöhen optimal den Informationswert des Textes.

264 Seiten mit Notenbeispielen und zahlreichen Abbildungen  
Best.-Nr. ED 6364,  
gebunden, DM 54,-

## Zeitschrift für Spielmusik Jahrgang 1985

Antonio Mortaro: *Canzoni da sonare a quattro Voci* 1600, für vier Blockflöten (SAA<sup>1</sup>TB). Hrsg. v. I. Hechler. ZfS 548/549. DM 6,80

Bernadetta Matusczak: *Improvvisazione per Flauto solo* (Soprano, Alto, Tenore). ZfS 550. DM 4,40

Johannes Klier: *Inti Raymi, Suite nach peruanischen Motiven*, für Flöteninstrumente, Schlagwerk und Gitarre. ZfS 551/552. DM 6,80

Henry VIII: *Dreistimmige Consorts für Blockflöten oder andere Instrumente*. Hrsg. v. J. Singer. ZfS 553. DM 4,40

Rainer Glen Buschmann: *Very New Moods für Flöten* (SA) und Gitarre. ZfS 554/555. DM 6,80

Volker Kernbach: *Krummhorn-Quartett*. ZfS 556. DM 4,40

Bartholomäus Gesius: *Exercita duarum vocum, zu zwei Stimmen aus „Synopsis musicae“, 1615, für Blockflöten in verschiedenen Stimmlagen*. Hrsg. v. H. Mönkemeyer. ZfS 557/558. DM 6,80

Herbert Lölkes: *Waldeinsamkeit, Impressionen für Altblockflöte solo*. ZfS 559. DM 4,40

Moecq Verlag, Celle

Ein- bis vierstimmige zeitgenössische und alte Musik wird im Jahrgang 1985 der Zeitschrift für Spielmusik in vier Doppel- und vier Einzelheften präsentiert. Der früher gesteckte Rahmen, ausschließlich Blockflötenmusik für Unterricht und Spielkreise bereitzustellen, wird zunehmend erweitert. Außer der Hinzunahme von Gitarre und Schlagwerk als Begleitinstrumente begegnet man diesmal auch einem zeitgenössischen Krummhorn-Quartett und einem Solostücke für Querflöte. Die alten Meister sind mit Duo, Trio und Quartett vertreten.

Bei den *Exercita duarum vocum* von B. Gesius handelt es sich um Singübungen „für den Gebrauch der Schuljugend Frankfurts“ (1615) in den sechs Kirchentönen und ihren Transpositionen, basierend auf den Solmisationssilben UT, RE, MI, FA, SOL, LA, die (fett gedruckt) in lateinischen Texten geistlichen und lebensphilosophischen Inhaltes verarbeitet werden. Es sind einfache, kurze Bicinen, auf Blockflöten im 4-Fuß und 8-Fuß ausführbar, streng kontrapunktisch gesetzt und hervorragend als Intonationsübungen zu verwenden. Da die Stücke durchweg textiert sind, eignen sie sich

auch zu einer rein vokalen, bzw. einer vokal-instrumental kombinierten Ausführung.

Die dreistimmigen *Consorts* von Henry VIII (1491-1547) sind von auserlesener Schönheit. Sie können gleichermaßen von Blockflöten (SAT, ATB, STB) bzw. anderen Blasinstrumenten oder Gamben/Streichern musiziert werden. Diese ausdrucksstarken Stücke sprechen für sich selbst. Über fast allen liegt eine tiefe Melancholie. (Ein subjektives Urteil: Es ist das schönste Heft des Jahrgangs!)

Antonio Mortaros *Canzoni da sonare* geben sich südlich heiter. Es sind lebhaft Stücke im Stil der Ensemble-Canzonen, polyphon, aber zugleich auch baßbezogen, z.T. aufgelockert im Satz. Technisch nicht anspruchsvoll, wohl aber klangschön, sind sie allen Spielkreisen zu empfehlen, umso mehr, als sie auch ohne Baßflöte ausführbar sind.

Ein neues Stück für alte Instrumente ist Volker Kernbachs *Krummhorn-Quartett*, eine dreisätzige gute Spielmusik, nicht zu anspruchsvoll im Harmonischen, außerordentlich geeignet als Artikulations- und Rhythmusübung und sicher eine willkommene Abwechslung zur alten Musik!

Reizvoll in den unterschiedlichen Besetzungen (Blockflöte solo, eine und zwei Blockflöten und Gitarre, drei bis fünf Blockflöten z.T. mit Schlagwerk) ist die Suite nach peruanischen Motiven, *Inti Raymi*, von Johannes Klier. Der Herausgeber hat heute gebräuchliche Melodien, die in Bruchstücken auf alten Inka-Weisen basieren, sehr farbig arrangiert, wobei er das originale indische Schlaginstrumentarium durch Tambourin und Pauke ersetzt. Quint-, Quart- und Oktavparallelen sowie eine Mischung aus Pentatonik und europäischer Diatonik geben den Stücken einen eigenartigen Reiz. Sehr lesenswert ist das Nachwort!

Ein guter Gitarrist und intonationssichere Blockflötisten (oder Querflötenspieler) sind Voraussetzung für die rhythmisch nicht ganz leichten *Very New Moods* von Rainer Glen Buschmann. Die Titel „Latin Time“, „Up Time“, „Blues Time“ und „Swing Time“ geben bereits Auskunft darüber, daß es sich um leichtere Muse handelt, die – gut ausgeführt – sicher manchem Spaß bereiten wird.

Die beiden Hefte mit Solo-Stücken sind in Idee und Gehalt ähnlich. Die unter dem Titel *Waldeinsamkeit* veröffentlichten Impressionen von Herbert Lölkes sind ausdrücklich für Altblockflöte komponiert, während die *Improvvisazione per Flauto solo* von Bernadetta



# JOURNAL POUR LA FLÛTE

herausgegeben von Gerhard Braun

Um das Jahr 1800 veröffentlichte der Leipziger Flötist und spätere Thomaskantor August Eberhard Müller bei Günther, Böhme et Comp. in Hamburg ein „Journal pour la Flûte“ mit leichten Duetten, Variationen über Opern-melodien und Volksweisen. Dieses Journal – vergleichbar den zahlreichen literarischen Journalen jener Zeit – diente dem Divertissement 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 [2]

UE 18085 DM 14,-

## JOURNAL NR. 2

– Band 2; für 2 Flöten [1/2]

UE 18086 DM 14,-

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. 3

DAS BACH-BÜCHLEIN

Eine Auswahl von 14 Werken J.S. Bachs, für 2 Flöten

bearbeitet von Peter Kolman [1-3]

UE 18080 DM 13,50

## JOURNAL NR. 4

DAS MOZART-BÜCHLEIN

Eine Auswahl von 9 Werken Mozarts, für 2 Flöten

bearbeitet von Peter Kolman [1-3]

UE 18081 DM 13,50

## JOURNAL NR. 5

Joseph Küffner

EIN FEST IN WIEN

15 Bearbeitungen klassischer Tänze von Strauß, Lanner, Burgmüller, Küffner u.a.m., für Flöte solo (Joppig) [2/3]

UE 18082 DM 17,-

## JOURNAL NR. 6

Joseph Küffner

EIN ABEND IN DER OPER

Bekannte Opernmelodien aus dem 19. Jahrhundert, für Flöte solo (Joppig) [2/3]

UE 18083 DM 17,-

## JOURNAL NR. 7

Frédéric Chopin

VIER WALZER, für Flöte und Klavier,

bearbeitet von Peter Kolman [3/4]

UE 18087 DM 13,-

## JOURNAL NR. 8

Jaap de Lange

SÜDEUROPAISCHES REISEBUCH, für 2 Flöten [1/2]

UE 18084 DM 11,-

## JOURNAL NR. 9

Ludwig van Beethoven

FÜR ELISE, für Flöte und Klavier (Riedel)

In Vorbereitung für Herbst 86

UE 18088

## JOURNAL NR. 10

Hector Berlioz

REVERIE ET CAPRICE, für Flöte und Klavier (Riedel) [3]

UE 18089 DM 10,-

Die Reihe wird fortgesetzt.

UNIVERSAL EDITION WIEN

Matusčzak Querflötenmusik ist, die jedoch auch auf Blockflöten gespielt werden kann (SAT als Vorschlag). Beide Komponisten haben kleine Charakterstücke geschaffen, Miniaturen mit illustrativen Titeln, die die Phantasie anregen. Die Stücke von Lölkes erscheinen gestalterisch leichter, da sie gegenständlicher in den Bildern sind. Beide Kompositionen sind nicht mehr der Tonalität verpflichtet, in den technischen Anforderungen mittelschwer. Die extremen dynamischen Unterschiede in kleinsten Phrasen und Motiven in den *Improvvisazione* sind auf Querflöte weitaus leichter darzustellen als auf Blockflöten. Allerdings bieten sie einen Anreiz für gute Blockflötisten, Atem, Vibrato und das Empfinden für Spannung und Entspannung zu schulen. Hierbei sei eine Ausführung auf Tenorblockflöte empfohlen, denn auf der Altblockflöte lassen sich nur drei von den zehn Miniaturen darstellen, und die Sopranflöte würde den Charakter allzusehr verfremden.

Jeanette Cramer Chemin-Petit

## Neues für Blockflötisten

Johann Sebastian Bach: *Trionsonate B-Dur, für zwei Altblockflöten und B.c., nach BWV 1039*. Hrsg. von G. Braun. Ed. Moeck Nr. 2541. DM 26,-

– *Sonate F-Dur, für Altblockflöte solo, nach BWV 1033*. Hrsg. von A. Struck. Ed. Moeck Nr. 2542. DM 8,60

John Reid: *Three Solos, für Sopranblockflöte und B.c.* Hrsg. von Steve Rosenberg. Boosey & Hawkes, 20724. DM 19,-

Antonio Vivaldi: *Le Printemps, für Altblockflöte solo, bearb. von Jean-Jacques Rousseau und Laurent Hay*. Verlag Alphonse Leduc, Paris, 27.046. Keine Preisangabe in DM

Eine neue Ausgabe der *Trionsonate G-Dur* für zwei Querflöten und B.c. (BWV 1039) – in B-Dur für zwei Blockflöten legte Gerhard Braun bei Moeck vor, wobei er sich sowohl auf die Querflötenfassung als auch auf die spätere Fassung für Viola da gamba und obligates Cembalo (BWV 1027) bezieht. Er orientiert sich dabei an der These Ulrich Siegeles (Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik J.S. Bachs, Dissertation Tübingen 1957), nach der eine Blockflötenfassung in B als mögliche „Urform“ der Trionsonate in Betracht käme, die dann, vermutlich von Schülern, als Querflötensonate in G abgeschrieben wurde und von Bach selbst, aber etwas später, zu einer Gambensonate umgearbeitet wurde. Aufgrund zahlreicher „Umbrüche“ – Knicke – in der Flötensonate

vermutet allerdings Hans Eppstein eine Fassung für zwei Violinen als wahrscheinliche erste Version der Trionsonate. G. Braun versuchte nun diese „Urform“ nach Siegele zu rekonstruieren und benutzt den Notentext der Neuen Bachausgabe für BWV 1039 als Basis, dem er dann einige Änderungen bezüglich Artikulation, Vorschlägen etc. aus der Gambensonate hinzufügt. Ein interessanter und bemerkenswerter Ansatz, dessen einziger Schwachpunkt darin liegt, daß die Zusätze auch in der Partitur nicht als solche erkennbar sind.

Die *Sonate F-Dur* ist eine Transposition der Sonate C-Dur BWV 1033 für Querflöte und B.c., deren Echtheit umstritten ist. Es ist ebenfalls fraglich, ob diese Sonate als eigenständige generalbaßbegleitete Sonate oder als Seitenstück – in Soloform – zur Partita a-moll BWV 1013 gedacht war (s. Robert L. Marshall: *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonate, Bach-Forschung und Bach-Interpretation heute*, Leipzig 1981). Hans Eppstein brachte jedoch im Bach-Jahrbuch 1981 schlüssige Argumente, die im Vergleich mit anderen Solowerken Bachs, eine Solofassung für sehr unwahrscheinlich halten.

Annette Struck folgt der von Marshall geäußerten These und versucht, in Analogie zu der Ausgabe der

STADT MÜNSTER

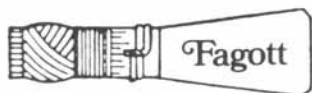
**Barockfest '86**  
**6. – 14. September 1986**

Konzerte:  
London Baroque  
mit Lynn Dawson, Sopran  
Frans Brüggén  
Konrad Hünteler  
Woutes Müller  
Bob van Asperen  
Franz-Josef Maier

Blockflöten-Workshop  
Frans Brüggén  
am 9. September 1986

Anmeldung, Kartenbestellung  
und nähere Information:

Kulturamt der Stadt Münster  
4400 Münster  
Tel.: 02 51 / 4 92 21 18



Alles für den Rohrbau

## Weltneuheit HOLZHÄRTETESTER

Mechanische Werkstatt für  
Musikinstrumenten-Zubehör  
und Rohrholz



3101 Eldingen 6 · Zur Lustheide 8  
Telefon: 05148/847

*C-Dur-Sonate* von G. Braun (UE) einen „Rekonstruktionsversuch“, so daß die vorliegende Ausgabe ohne Basso continuo vorliegt und das erste Menuett derart verändert wurde, daß die durchlaufende Achtelbewegung aus der rechten und linken Hand des Cembalos in die Flöte gelegt ist. Vielleicht hätte man aber doch, quasi als Alternativmöglichkeit, einen Generalbaß hinzufügen und so beide Spielmöglichkeiten, gemäß den sich widersprechenden Thesen, offenlassen könne.

Sehr gut ist die übersichtliche und großzügen optische Aufmachung beider Ausgaben.

Eine interessante Repertoirebereicherung bilden die *Three Solos* von John Reid (1721-1807), nach Vester (*Flute Music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Century*) „later published with a note reporting that these solos were by the late Mr. Oswald, who for certain reasons could not openly claim them during his life“. Die Solos sind, für Querflöte oder Sopranblockflöte gedacht, viersätzig Solosonaten mittleren Schwierigkeitsgrades. Leider fehlt der Ausgabe eine Kenntlichmachung eventueller Zusätze des Herausgebers bzw. ein klärender Hinweis im Nachwort, wobei der Verweis auf „authentisches Spielmaterial“ im beigegeführten Lebenslauf des Herausgebers nicht weiterhilft.

Ein Arrangement des „Frühling“ aus Vivaldis *Jahreszeiten* für Querflöte solo – von J.-J. Rousseau, aus

dem Jahr 1775 – bildet die Grundlage für die Blockflötenversion von Laurent Hay, der die Fassung von Rousseau um eine Terz nach oben transponierte. Sicher etwas, das sehr viel Spaß zu üben macht, aber nicht den Blick in eine Partitur des „Frühling“ erspart, da Tutti- und Soloteile kunterbunt vermischt sind, ja im langsamen Satz einfach alle Pausentakte der Solovioline ersatzlos gestrichen sind.

Ein paar erläuternde Worte im Nachwort, die vielleicht auch noch auf die Sonette eingingen, wären sicher hilfreich und nützlich. Marianne Betz

### Der Flöten-Pumuckl

*Carola Pfützner/Fred Peter: Der Flöten-Pumuckl. Ein Spielbuch zum Flöten, Tanzen, Malen, Basteln, Spielen, für 1-3 Sopranblockflöten. Musikverlag Schott, Mainz. ED 7298. DM 9,50*

Wer wissen will, warum die Nachkommen der Klauertermänner Blockflöten mögen, oder sich fragt, was älter sei, Blockflöten oder Kobolde, muß in das „Spielbuch zum Flöten, Tanzen, Malen und Basteln“ *Der Flöten-Pumuckl* schauen. (Achtung! Die Antworten sind in Spiegelschrift!) Bevor der Kobold Pumuckl die Blockflötenspieler durch diese Sammlung von Spielstücken begleitet, wird der Werdegang des Instrumentes genauer unter die Lupe genommen.

Die Lieder aus Ländern der ganzen Welt sind ein- bis dreistimmig gesetzt und vom Schwierigkeitsgrad für den Anfängerunterricht geeignet. Neben Übersetzungen fremdsprachiger Texte weden auch leicht verständlich musikalische Fachausdrücke erklärt. Eine „Musikkommode“ regt zum Erfinden neuer Melodien an, Reime und Rhythmen lassen sich spielend leicht kombinieren. Dazwischen immer wieder Bastel- und Spielvorschläge. Schade, daß sich die Tonarten fast ausschließlich auf C-, F- und G-Dur beschränken, besonders, weil sich das Spielbuch laut Vorwort auch an fortgeschrittene Blockflötenspieler wendet. Trotzdem – eine Ergänzung für den Blockflötenunterricht, die den Schülern sicher Spaß bereitet. Cornelia Rothkegel

### Einige Unklarheiten

*Pierre Danican-Philidor: 2 Suiten aus op. 1 Nr. 2 und 3, für 2 Altblockflöten. Bärenreiter Verlag, Kassel. BA 8074. DM 9,50*

In einer von Manfred Harras herausgegebenen Transkription liegt bei Bärenreiter ein Band mit zwei Suiten aus op. 1 für zwei Altblockflöten (ohne Baß) von Pierre Danican-Philidor (1681 – 1731) vor. Aus den ins-



gesamt sechs Suiten, original für zwei flütes traversières geschrieben, sind die beiden ausgewählten, Nr. 2 und Nr. 3 für zwei Altblockflöten, um eine kleine Terz höher transponiert worden. Der Herausgeber bezieht sich mit seiner Transkription auf den in den Jahren 1717 und 1718 publizierten Erstdruck und begleitet seine Ausgabe mit einem informativen Vorwort über den Komponisten und einigen Hinweisen zur Aufführungspraxis französischer Barockmusik, die in einem solchen Rahmen sicherlich nur als Anstoß zu intensivem Studium gelten können.

Zur Ausgabe eine kritische Anmerkung: Mir ist es oft nicht ganz einleuchtend, mit welcher Konsequenz Ergänzungen (Artikulations- und Ornamentikbezeichnungen) im Notentext vorgenommen oder unterlassen worden sind. Da aber die musikalisch-technischen Ausführungen dieser Suiten einen geschulten „französischen goût“ verlangen, (etwa im Bereich einer fortgeschrittenen MS-Oberstufe anzulegen) werden sich die interpretierenden Spieler bei einigen Unklarheiten neu zu entscheiden haben.

Neben den bisher allg. bekannteren Duetten von Chédeville oder Boismortier sind diese Suiten von Philidor mit ihrem deutlich höheren musikalischen Anspruch eine schöne Bereicherung auf dem Sektor französischer Musik, – ich denke vor allem an die großartige Chaconne und die an eine Bachsche Invention erinnernde Fuge aus op. I Nr. 3 – wer mag wohl von wem profitiert haben? *Brunhilde Holderbach*

### Kleine Kammermusik

*Georg Philipp Telemann: Die kleine Kammermusik. Sechs Partiten für Blockflöte, Flöte, Oboe (Violine) und B.c. Hrsg. von G. Maurischat. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 2002. DM 22,–*

– Hrsg. v. K. Burmeister. Originalverlag VEB Ed. Peters, Leipzig (Alleinvertr. außerhalb der soz. Länder Peters, Frankfurt). DM 34,–

Zwei Neuausgaben fast zur gleichen Zeit. Die bei Peters fußt auf der Frankfurter Erstausgabe von 1716, während sich jene bei Heinrichshofen auf die Hamburger Ausgabe stützt, die Telemann im Selbstverlag 1728 herausbrachte und die auch schon Woehl 1949 als Vorlage diente (Hortus Musicus). Burmeister gibt ein sehr ausführliches Vorwort, ergänzt durch einen Beitrag von Hobohm von 1973, der sich u. a. auch mit der Bestimmung dieser Partiten befaßt. Maurischat ist nicht so ausführlich, vernachlässigt dabei aber nicht die wesentlichen Anliegen eines Vorwortes. Er zitiert einen Teil der Widmung Telemanns – Adressaten sind vier prominente Oboisten –, um damit an die instrumentale

## Beliebte Klarinettenliteratur

### Klarinetten-Duette

aus der Frühzeit des Instrumentes (H. Becker)  
Anonym – Jean Jacques Rousseau – Carl  
Philipp Emanuel Bach KM 2106 DM 11,--

### Seventeen Classical Solos

für Klarinette solo (P. Weston)  
57 04074 DM 11,--

### Heinrich Joseph Baermann

**Adagio** für Klarinette und Orchester,  
früher Richard Wagner zugeschrieben.  
Ausgabe für Klarinette [B] und Klavier  
(E. Schmeißer) EB 4884 DM 9,50

### Ludwig van Beethoven

**Drei Duos WoO 27**  
für Klarinette [B/C] (Flöte, Oboe, Violine)  
und Fagott (Violoncello) EB 8069 DM 26,--

### Jacques Boufil

**Grand Duo op. 2/1**  
für zwei Klarinetten (P. Weston)  
57 04075 DM 12,--

### Johannes Brahms

**Sonate Nr. 1 f-moll op. 120/1**  
Ausgabe für Klarinette [B] und Klavier  
EB 6915 DM 12,50

**Sonate Nr. 2 Es-dur op. 120/2**  
Ausgabe für Klarinette [B] und Klavier  
EB 6917 DM 12,50

### neu Johann Melchior Molter

Konzerte für Klarinette und Orchester  
(H. Becker). Ausgaben für Klarinette [D] und  
Klavier mit zusätzlicher A-Klarinettenstimme  
(M. Obst)

**Konzert Nr. 1 A-dur** EB 8401 DM 18,--  
**Konzert Nr. 2 D-dur** EB 8402 DM 18,--

### Louis Spohr

**Konzert Nr. 3 f-moll**  
für Klarinette und Orchester. Ausgabe für  
Klarinette [B] und Klavier (C. Rundnagel)  
EB 4001 DM 19,--

Fordern Sie bitte unsere detaillierten Kataloge an.



**Breitkopf & Härtel**  
Wiesbaden

## Ralf Emig

Solo für Baßflöte (oder Altflöte in G) (1985)

Spieldauer: 9 Minuten

DM 9,—

Uraufführung: 4. März 1986 Frankfurt, Alte Oper. Frank Michael

„Immer wieder tauchen die Initialen S. E. als Klangmotiv der kleinen Sekunde in unterschiedlichsten Zusammenhängen auf. Formal ist das Werk dreiteilig: ein großer melodischer Bogen spannt sich von der tiefsten Lage des Instruments zur oberen Mittellage; der mit einem Signal beginnende durchführungsartige Mittelteil gipfelt in der höchsten Lage der Baßflöte (bis *cis<sup>7</sup>*). Der *attacca* beginnende dritte Teil ist ein *decrecendo*, das die Linie des Beginns variierend in die Tiefe zurückführt.“ (Ralf Emig)

## Bernhard Krol

Pezzo lirico op. 95a für zwei Oboen und zwei Englischhörner oder zwei Hörner in F

Spieldauer: 9 Minuten

2 Spielpartituren

DM 18,—

Uraufführung: 23. April 1986 Stuttgart. Friedrich Milde und Studenten

„Es ist eine kleine Kammermusik, die durch ihre auf der Chromatik beruhende Harmonik insofern für didaktische Zwecke nützlich sein kann, als sie die Spieler ständig mit unerwarteten harmonischen Wendungen überrascht.“ (Bernhard Krol)

## BOTE & BOCK

Bestimmung der Stücke zu erinnern. (Peters bringt den ganzen Widmungstext in Facsimile.)

Aus einem Vergleich ergibt sich unter anderem, daß aus der Erstausgabe für I/5 die Satzüberschrift *Vivace* zu ergänzen wäre wie auch für alle ersten Sätze die für die Ordnung des Zyklus nicht unwesentliche Bezeichnung *Preludio*. So hat auch der Oberbegriff *Aria* für die anderen Sätze mehr ordnenden Sinn. Dagegen ist es unwesentlich, ob ein *Rondo* ausgeschrieben wird oder durch Da Capo-Verweise organisiert wird. Beide Ausgaben empfehlen sich durch sorgfältige Herstellung und Edition, außer vielleicht in den Besetzungsangaben einer somit unkorrekten Titellei. (Beide Ausgaben stellen die Blockflöte voran, der Peters-Titel läßt durch () die Querflöte nur noch als möglichen Ersatz erscheinen. Bei Telemann selbst heißt es aber: für Violine/Querflöte, Klavier, „*besonders aber vor die HAUT-BOIS!*“)

Wichtiger ist ein Vergleich der Baßbehandlung durch den Komponisten. Hier treten Differenzen in der Bezifferung auf, die es möglich erscheinen lassen, daß Telemann für seine spätere Ausgabe Überarbeitungen vorgenommen hat. Ein Beispiel aus dem Anfang: 6 und 6 macht einen Unterschied mit entsprechender Wirkung. Das kann nicht Zufall sein (I/1, T.7, letztes

Achtel, ähnlich in T.9). Oder: Der Teilschluß in IV/4 - 1716 d-Moll, 1728 D-Dur! Es würde zu weit führen, hier eine Liste all dieser Differenzen aufzuführen, doch hätten sie m. E. bei der Ausgabe nach der früheren Vorlage in die Überlegungen mit einbezogen werden müssen, wenigstens als Anmerkung. Es handelt sich ja hier schließlich um Telemanns eigene Korrekturen, die leider keine Erwähnung finden, auch nicht in Burmeisters Revisionsbericht.

Über die musikalische Qualität der Stücke muß hier nicht gesprochen werden. Sie ist hinlänglich bekannt, da die Partiten zum Standardrepertoire gehören. Sie sind für immer wieder neue Entdeckungen gut.

Nikolaus Delius

## Barockmusik

Carl Rosier: *Zwei Triosonaten für 2 Altblockflöten und B.c.* Hrsg. v. H. Ruf. HM 231. DM 18,—

Robert de Visée: *Suite G-Dur für Sopranblockflöte und B.c.* Hrsg. v. M. Nitz. HM 232. DM 13,—

Bärenreiter Verlag, Kassel

Anne Danican-Philidor: *Sechs Suiten für Altblockflöte und B.c.* Hrsg. v. M. Nitz. Heft I, II. Amadeus Verlag, CH-Winterthur. BP 459/460. Je DM 26,—

Paolo Bellinzani: *Vier Sonaten für Flöte und B.c.* Hrsg. v. I. Máriássy. Ed. Musica Budapest (Ausl. Schott, Mainz). FTR 131. DM 26,—

Carl Rosier macht zur Zeit die Runde. Hier sind durch Ruf die Nummern 2 und 4 der *Pièces choisies à la manière italienne* – so der Originaltitel – herausgebracht. Die Wirkungszeit des Kölner Dom- und Ratskapellmeisters liegt um 1700. Diese *Pièces* erschienen 1671. (Zum Vergleich: Marais, *Pièces en Trio* 1692!) Die italienische Manier dokumentiert sich vornehmlich retrospektiv in der Canzone der 2. Sonate oder dem „Ecco“ als Schlußsatz der ersten, einer Sarabande, die „Allegro“ überschrieben ist. Auch sonst bietet die Musik interessante Aspekte aus jener Zeit, in der Bach und Händel noch jung waren.

Ganz in der französischen Tradition stehen die Suiten des *Ile.e Livre de Pièces* von Anne Danican, dem wohl wichtigsten Mitglied dieser Musikerfamilie mit Beinamen Philidor, deren Blüte mit der Musikpflege am Hofe Ludwigs XIV. so eng verbunden ist. Außer in einer Facsimile-Ausgabe (Marc Meadow) waren die Suiten bisher nicht zugänglich. Ihre musikalisch deutlich charakterisierenden, oft bis ins Programmatische gehenden Sätze (Les Vents!) lassen an Abwechslungsreichtum nichts zu wünschen übrig. Die Ausgabe entspricht dem guten Ruf des Verlages.

Aus derselben Zeit und demselben Umkreis kommt die Suite des königlichen Gitarrelehrers de Visée. Eigentlich für *Dessus et Basse*, ist sie hier um eine Terz nach unten transponiert –, um die Sopranblockflötenliteratur zu erweitern?

Der Unterschied zwischen italienischer und französischer Barockmusik dürfte sich gerade im Bereich der Blockflötenmusik kaum noch deutlicher dokumentieren lassen, als durch Gegenüberstellung der genannten

Suiten mit den Sonaten Bellinzanis. (Alle Werke erschienen im gleichen Zeitraum: Philidor 1714, Visée 1716, Bellinzani 1720.) Die kooperative Neuausgabe ergänzt bisher bekannte Editionen der letzten Jahre um die Sonaten 3 und 11 (C und f), wiederholt die achte und zwölfte. Nicht nur durch die Aufnahme der Follia mit 17 Variationen als Schluß des ganzen Opus werden in diesen spielswerten Sonaten wieder einmal überraschende Rolle und Einfluß Corellis deutlich.

Nikolaus Delius

## Schatzkästchen

Georg Philipp Telemann: *Zwei Sonaten für Fl. und B.c., D-Dur, G-Dur, Cont.-Ausg. von W. Hess. Camera Flauto Amadeus 54. BP 377, DM 18,—*

Johann Gottlieb Graun: *Trio in B-Dur, für Vl. (Fl.), Vla. u. B.c. Hrsg. von B. Püuler, Cont.-Ausg. von W. Hess. Aurea Amadeus 8. BP 388, DM 18,—*

Giovanni Paolo Simonetti: *Concert in d op. 4, für Altblf., 2 Vl., Vla. und B.c. Hrsg. von W. Michel, Concerto Flauto Amadeus 4. BP 579. DM 29,—*

24 *Capricen aus dem 18. Jh., für Fag. solo. Hrsg. von O. Peter. BP 409. DM 16,—*

Joseph Reicha: *Konzert für Flöte und Orchester. 2 Ob., 2 Hr., Trav.-Fl., Orch. Hrsg. von R. de Reede. Concerto Flauto Amadeus 7. Part. BP 2053, KA BP 2063. DM 25,—*

Anton Reicha: *Quartett D-Dur für 4 Flöten op. 12. Hrsg. von R. de Reede, Camera Flauto Amadeus 8. BP 2084. DM 25,—*

François Devienne: *Sechs konzertante Trios, für Fl., Vla. u. Vc. Hrsg. von B. Püuler. 2 Hefte, BP 435, DM 24,—; BP 436, DM 24,—*

Franz Anton Hoffmeister: *Sechs Trios op. 31, für 2 Fl. u. Vc. Hrsg. von R. de Reede. Camera Flauto Amadeus 2/3. 2 Hefte, BP 2002, DM 26,—; BP 2003, DM 26,—*

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Amadeus-Ausgaben würde ich schon ihrer schönen Aufmachung wegen kaufen. Mit ihnen sammelt man nicht nur Musik, sondern zugleich Bilder, die in schönster Auswahl auf den Titeln prangen. Nicht alle sind so passend ausgesucht wie zum Trio von Graun, wenigstens hinsichtlich der zeitlichen Abstimmung: Graun 1770, Chodowiecki 1771. Nur: Die Herausgeber veraten gar nicht, daß es sich bei diesem Kupferstich um die bekannte Selbstdarstellung Chodowieckis mit seiner Familie handelt, und sie schweigen sich auch sonst über ihre Bilder aus. Lediglich bei Telemann finden wir einen Hinweis auf den Künstler der idyllischen Schäfer-

## ANTONINO PASCULLI

### der „Paganini der Oboe“

Poliuto, La Favorita, Die Bienen, Sizilianische Vesper, Bellini.

Neuerscheinung auf Compact Disc  
Musidisc/Teldec ACC 149 042

Mit dem italienischen Oboenvirtuosen

## OMAR ZOBOLI

und Antonio Ballista, Klavier  
Giuliana Albisetti, Harfe

stunde, die den Deckel zielt. *Ich* jedenfalls wüßte gern auch, wer die anderen schönen Darstellungen schuf, die anmutigen Mädchen, die romantischen Landschaften, biedermeierlichen Szenen und barocken Veduten. Doch was steckt hinter diesen verlockenden Umschlägen?

Telemanns zwei Flötensonaten sind die aus den *Essercizii musizi*, von denen – erstaunlich – bisher lange nur eine Neuausgabe vorlag, wo es doch sonst schon alles vielfach gibt (Schott/Ruf). Die Ausgabe hat den gewohnten Amadeus-Standard und nur den sprachlichen Schönheitsfehler, daß *Flauto traverso* im Vorwort weiblich ist – ein Feministenstreich?

Grauns Trio ist die Neuausgabe wert und wieder ein Baustein zur Aufwertung des oft unterschätzten Komponisten. Das Stück muß seinerzeit geschätzt worden sein. Wendt zitiert sieben Abschriften, dabei unterschiedliche Besetzungen (in Breitkopfs Katalog mit obligatem Fagott). Auch diesen Quellen zufolge ist das Trio durchaus auch mit Flöte gespielt worden. Die Faktur der Stimme spricht nicht dagegen, trotz selten nötiger Oktavversetzungen. Mit der Erwähnung von Simonetti/Michel wollen wir nicht neue Diskussion zum alten Thema entfachen. Kein Zweifel, daß der Komponist seinen italienischen Meistern nacheifert – und vielleicht um die Ecke blinzelt: Verstehen Sie Spaß?

Jean Daniel Braun und andere sind die Komponisten der *24 Capricen*, die jetzt auch in einer Fassung für Fagott nach den authentischen Anweisungen des Autors vorgelegt werden. Das Vorwort spricht auch die Problematik der Autorschaft an, wie sie von uns ebenso anlässlich der Facsimileausgabe erwähnt wurde (vgl. TIBIA 1/85). Die Anordnung der Tonarten spricht dafür, daß sich auch mehrere Capricen zu Solosuiten zusammenfassen lassen. Fagottisten werden für diese Erweiterung auf dem barocken Felde dankbar sein, die übrigens mit Arbeit verbunden ist.

Aus dem Schatz von Thurn und Taxis stammt das Flötenkonzert von Reicha, auffallend wegen seiner für Flötenkonzerte der Zeit ungewöhnlichen Tonart B-Dur und guter Proportionen des Werks. Das Stück ist musikalisch ansprechend, technisch unkompliziert, im Umfang beschränkt (F<sup>'''</sup> wird nicht überschritten und ist überdies selten). Letzterer Umstand und die Tonart lassen vermuten, daß es doch ebensogut ein Oboenkonzert hätte sein können (wenn auch der Titel Flöte angibt). Auch ein zweites Konzert von Reicha in Regensburg (in F) ist für Flöte oder Oboe. Joseph Reicha war übrigens Konzertdirektor in Bonn, Onkel und Lehrer seines Neffen Anton. „Unter seiner Leitung“ spielte der junge Beethoven im Orchester. Anton wurde als Komponist weit berühmter als der Onkel und ein geschätzter Lehrer in Paris. Sein Quartett (auch

als *Quartetto sinfonico* bekannt) ist nun sauber und mit Partitur ediert. Eine Erlösung!

Deviennes Trios sind es, deren ersten Band die hübsche junge Dame zielt, die so skeptisch die Blockflöte betrachtet, welche ein Putto ihr im Fluge anzudienen sucht. Offenbar weiß sie, daß man diese Trios damit nicht spielen kann. Sie wurden 1784 im *Mercure de France* angekündigt und erschienen im selben Jahr im Katalog von Leduc (nach Montgomery, Devries und Johansson.) Sehr neugierig wäre ich zu erfahren, warum der als Quelle dienende bisher unbekannt gebliebene Stimmensatz 1780 datiert ist. Die Ausgabe ist hochwillkommen, weil damit die „Roussel-Besetzung“ weitere Programmöglichkeiten gewinnt. (Man denke nur an die Forderung von „Jugend musiziert“.) Nun ist Deviennes Musik nicht sonderlich kompliziert, aber zum Arbeiten wäre eine Partitur doch sehr nützlich. (Die Trios stehen in D, C, d, F, G, Es.)

Kammermusik für zwei Flöten und Cello, wie die von Hoffmeister, ist schon weniger rar. Rien de Reede zitiert im Vorwort eine Rezension der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1800, die anhand anderer Werke Hoffmeisters Verdienst „zur mehrern Emporbringung des Instruments und zur weiteren Verbreitung der Geschicklichkeit darauf“ und die Beliebtheit seiner Kompositionen hervorhebt. An der Beliebtheit dieser Trios ist sicher kein Zweifel, sie erlebten manche Auflage, und dies Schicksal wird sich wiederholen, zumal sie hübsch sind und den bekannten „Londoner Trios“ nicht nachstehen. Trotzdem soll nicht verschwiegen werden, was jener Rezensent in Fortsetzung des o. a. Zitats schrieb: „Daß aber diese gar nicht ungerichte Vorliebe für die Hoffmeisterschen Kompositionen, weniger auf ihrem innern Gehalt, als auf die Zweckmäßigkeit, mit welcher sie in Hinsicht auf das Instrument geschrieben sind, beruhe – das dürfte wohl ausser allem Zweifel seyn.“ Für Hoffmeisters Werke sind Identifikationsmerkmale dienlich. Vester hat die Ausgabe unter H 970 verzeichnet (leider mit falschem Datum).

Nikolaus Delius

## Bewährtes und Neues für Flöte und Gitarre

*Pietro Locatelli: Sonata G-Dur für Flöte (VI./Ob.) und Gitarre (Git.-Cont.: R. Brojer), hrsg. v. K. Scheit. Doblinger-Verlag, Wien-München. DM 10,50*

Vier knappe, melodisch und rhythmisch abwechslungsreiche Sätze mit einer transparenten Gitarrenbegleitung (oft zweistimmig). Der Gitarrist findet ein großes Angebot an Fingersätzen, der Flötist eine Menge sinnvoller Verzierungen in den langsamen Sätzen. Ob

## Sie spielen Flöte? – aber dazu die Noten?

Ein großes Sortiment der Literatur für Blockflöte und Querflöte ist immer für Sie präsent. Selbstverständlich wird das klassische Repertoire nicht vernachlässigt – aber die »Alte Musik« hat es uns angetan. Musizieren aus alten Notenbüchern? Ja – die Faksimile-Ausgaben, die Ihnen das ermöglichen liefern wir Ihnen gerne.

Bücher über Musizierpraxis, Komponisten und Instrumente, Lehrmaterial und Studienpartituren – bitte fordern Sie unsere Bestellunterlagen an!



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

diese vom Komponisten stammen, bleibt, da kein Vorwort, ungeklärt.

*Joseph H. Fiocco: Allegro, für Flöte und Gitarre, arrang. v. Jean M. Mourat. Verlag G. Billaudot, Paris. Keine Preisangabe in DM*

Das bei den Geigern beliebte allegro eignet sich gut für die Flöte. Zusammen mit der bewegten, gut spielbaren Gitarrenbegleitung (von J. M. Mourat) kann man ein spritziges Kabinettstückchen daraus machen. Musikalisch gesehen, geben die vielen Sequenzen nicht viel her. Ein Vorwort und geeignete Wendestellen fehlen außerdem.

*Leonardo Vinci: Sonate D-Dur für Flöte und Gitarre (Flötenstimme bearb. v. Christian Studler, Continuo v. Christoph Jäggin). Verlag Zimmermann, Frankfurt. DM 10,-*

Auch hier ein wohlbekanntes Werk einfacher, aber ansprechender Art; ein knappes, instruktives Vorwort, ein guter Druck (Wendestellen!). Klanglich und musikalisch ist die Gitarrenbegleitung fein abgestimmt auf das Soloinstrument. Man merkt, daß die beiden Herausgeber, Studler und Jäggin, aus der Praxis schöpfen.

*Jacques Hotteterre, Le Romain: Suite e-Moll, op. 2 Nr. 4, für Flöte (Bfl., Ob., Vle.) und Gitarre, Con-*

*tinuo-Bearbeitung v. Christoph Jäggin. Verlag Zimmermann, Frankfurt. DM 11,-*

Diese Suite ist eine erfreuliche Bereicherung des französischen Repertoires, wobei der ausführliche Hinweis auf die spezielle Verzierungspraxis besonders wichtig ist. Auch die einfache Möglichkeit der Transposition um eine kleine Terz durch Benutzung des Kapodasters und einer Extrastimme für die Altblockflöte ist ein Gewinn. (Allerdings legt die Stimmenbezeichnung „Bfl. in F“ die Verwechslung der Terztransposition mit einer C-Griffnotierung für ungeübte Spieler nahe, da die Altblf. nicht transponiert.) Die Mitlieferung der Generalbaßziffern würden sicher viele Gitarristen begrüßen.

*Luigi Legnani: Duetto Concertante op. 23 für Flöte und Gitarre, brsg. v. Reinhard Froese, Einrichtung der Flötenstimme v. Peter Neunbeuser. Verlag Zimmermann, Frankfurt. DM 17,-*

Als Werk eines exzellenten Gitarrenmeisters fiel besonders der Gitarrenpart anspruchsvoll aus (Spieltechnik). Eine gute Wiedergabe hängt wesentlich von der Virtuosität des Gitarristen und dem Einfallsreichtum des Flötisten ab. Instruktives Vorwort, exakte Gitarrenfingersätze. *Christoph Haarmann*

## Zwischen Spätromantik und Impressionismus

Joseph Lauber (1864-1952): *Sonata in una Parte op. 50, für Flöte und Klavier, herausgegeben von Bernhard Päuler*. BP 687. DM 19,-

Walter Kraft (1905-1977): *Sonate für Flöte und Klavier, Franziskus-Legenden*. BP 669. DM 20,-

Amadeus Verlag, Winterthur

Endlich eine Neuausgabe einer Flötenkomposition von Joseph Lauber! Zu Unrecht ist seine Kammermusik nicht mehr bekannt – wenn sie es überhaupt in dem ihr gebührenden Grade je gewesen ist. Dabei ist Laubers Stil, der gleichermaßen der Spätromantik wie auch dem Impressionismus verpflichtet ist, durchaus interessant und persönlich. In der 1933 erstmals erschienenen *Sonata in una parte* op. 50, die auch als *Sonata Fantasia* bekannt wurde, wechseln sich rezitativisch-freie mit schnellen, fast motorischen Teilen ab. Darf man hoffen, daß bald auch einmal wieder Laubers Flötenquartett *Visions de Corse* op. 54, *Prélude & Fuge à deux voix pour Flûte seule* op. 49 oder eines seiner anderen Flötenstücke erhältlich sein wird?

Während Lauber „Programmatisches weitgehend fremd ist“ (Bernhard Päuler im Vorwort), ist Walter Krafts Sonate von 1965 echte Programm-Musik. In fünf kurzen Sätzen mit Überschriften wie *Die Predigt an die Vögel* u. ä. stellt Kraft Legenden aus dem Leben des Franziskus dar. Ob das musikalische Material, das Kraft aus Gregorianik, Spätromantik, Impressionismus und Zwölftonmusik bezieht, in diesem Fall zu einer homogenen Einheit verschmolzen wurde, bleibt Ansichtssache.

Peter Thalheimer

## Flötentrios

Leonhard von Call: *Trio in D-Dur für 3 Flöten op. 2/2*. Hrsg. v. B. Päuler. Amadeus, CH-Winterthur. BP 618. DM 14,-

Joseph Haydn: *Zwanzig Flötenuhrstücke aus Hob. XIX, für 3 Flöten*. Bearb. v. A. Imbescheid. Heft I Nr. 1-10. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. DM 19,-

Carl Maria von Weber: *Der Freischütz. Nach einer zeitgenössischen Bearbeitung für 3 Flöten*. Hrsg. von H. Eppel. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt. ZM 2555. DM 18,-

Johann J. Quantz: *Drei Trios für 3 Flöten, QV3:30-32*. Hrsg. v. H. Augsburg. Originalverlag VEB Ed. Peters, Leipzig (Alleinvert. außerh. der soz. Länder C. F. Peters, Frankfurt). DM 22,50

Die *Trios op. 2* des Ritters von Call müssen sehr beliebt gewesen sein, man findet sie in Abschriften weit

verbreitet. Früher waren wir von so etwas auch begeistert, weil sie unterhaltsam sind und sich leicht abspielen lassen. Für mehr waren sie wohl auch nicht gedacht.

In der Unterhaltsamkeit liegt natürlich auch die Bearbeitung von Teilen des *Freischütz* begründet – die Oper im Haus. Drei Flöten haben da sechs Hände voll zu tun, um das halbwegs darzustellen. Es muß ja versucht werden, oft ein ganzes Orchesterfundament zu ersetzen. Tremoli als „Flimmerakkorde“ müssen da helfen, eine Arie zu stützen. Kein Zweifel, daß zu Unterhaltsamkeit noch die bessere Kenntnis eines Stückes der flötenfernen Literatur kommt. Bearbeitungen haben aber auch spürbare Grenzen.

Die Flötenstücke von Haydn haben es da leichter, zumal schon die Konzeption für eine Orgelwalze „artgemäß“ ist. Teilweise durch Transposition dem Umfang der Instrumente besser angepaßt, bieten die gut eingerichteten, reizenden Miniaturstücke beste Gelegenheit zum Ensemblespiel für Anfänger.

Von Quantz sind alle drei Flötentrios in einem Heft zusammengefaßt. (Reihenfolge: nach QV-Nummern – rückwärts.) Für das zuerst von Doflein und dann mehrfach, auch für Blockflöten, herausgegebene „berühmte“ Trio diente hier der Pariser Druck als Vorlage, für die anderen beiden die Kopenhagener Abschrift. Es wäre nicht verkehrt gewesen, sie auch für das zweite Trio zusätzlich heranzuziehen, wie ein Vergleich z. B. mit der Neuausgabe Teske/Amadeus zeigt. Daß die Trios I und III hier erstmals im Druck erscheinen, ist eine Fehlinformation des Herausgebers. QV 3:32 (hier No. I) erschien bereits 1977 bei Eulenburg. Zur Quelle und Editionstechnik wird ausführlich Auskunft gegeben, der Notentext mit einigen Hinweisen zur Ausführung versehen. Man muß ihnen ja nicht folgen, denn Hemiohlen z. B. gibt's auch anderswo.

Nikolaus Delius

## Üben und lernen

Franco Pucciarelli: *Flauto e Musica. Band I und II. A. Forni Editore, I-Bologna. Keine Preisangabe in DM*

Georges Vilio: *Pièces Faciles pour Flûte Traversière, vol. I. Coppelia Edition, F-Paris. EPC 630. Keine Preisangabe in DM*

Trevor Wye: *Flöte lernen, Teil 1,2 und Klavierbegleitung. Aus dem Englischen von V. Rusti. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt. ZM 241-43. DM 18,-, 15,-, 18,-*

Pierre Yves Artaud: *Harmoniques. Cahier d'Exercices. – 4 Exercices pour la Respiration Circulaire. Editions Musicales Transatlantiques, F-Paris*

*Flauto e Musica* ist „eine leichte Methode für den Musik- und Singe-Unterricht in den Elementarschulen mit Hilfe der Blockflöte.“ Band I ist für die ganz Kleinen, Band II baut auf. Im Unterschied zu ähnlichen Lehrwerken fällt hier angenehm auf, daß besonders im Anfang die nur stützende Begleitfunktion der Blockflöte dem singenden Umgang mit Noten und Tönen nachgeordnet ist. Man beginnt mit Lesen und Singen in Anlehnung an die solfeggierende Tradition der romanischen Länder. Es wird auch gesungen und gespielt, aber das Singen steht in den Anweisungen vor dem Spielen! Hierin scheint mir die positive Seite der Bändchen zu liegen, die von heutigen methodischen Standpunkten aus in vielen Einzelheiten Kritisiertbares bieten. Eine Flötenschule können (und wollen sie wohl auch) nicht sein. Als Elementarlehre nicht beispielhaft, aber anregend.

Die *Pièces faciles* sind dagegen ein durchaus konzeptionsloses Sammelsurium einfachster Melodien, es sei denn, man betrachtet den Ambitus d'-c''' als Konzept. Yankee Doodle – Greensleeves – Santa Lucia (leicht verballhornt) mögen etwa den Rahmen abstecken. Warum nicht – aber nicht so!

Trevor Wye hat eine brauchbare Flötenschule für Anfänger konzipiert. Pflege, d. h. Kontrolle des Tons,

unterschiedslose Entwicklung der chromatischen Scala gehören zum roten Faden. Heft I führt von d' bis f', im tempo moderato an Beispielen aus der Literatur erfahrbar, die aus Liedern, Altem und Klassischem gemixt ist. In Heft II wird das Tempo dann etwas angezogen, es führt zu a'''. Die Idee, den Quintenzirkel nicht zum Maßstab des Fortschritts zu machen, ist sicher vernünftig und ja auch bereits bewährt. Der Umfang von knapp 100 Seiten großzügig bedruckten Papiers insgesamt zeigt, daß man das Angebot an Spielmaterial mit Sicherheit wird ergänzen müssen. Die Begleitstimme ist auch für Gitarre brauchbar. Auflockernde Text- und Bildeinlagen, auch zur Geschichte des Instruments, entsprechend der dem Autor eigenen legeren Art. Bedauerlich ist ein Übersetzungsfehler auf S. 5, der auf *vermeiden* Negativsätze folgen läßt. Gemeint ist doch wohl das Gegenteil – oder?

Aktuell – und nicht nur für Fortgeschrittene – sind die zwei Übungshefte von Artaud. Lustiger kann man die beiden Techniken sicher nicht verpacken. Leider steht nicht dabei, von wem die Kreaturen sind, die in Asterix-Manier („Flöterix“?) durchs flötentechnische Gelände führen, noch dazu methodisch vorzüglich! (Sehr empfehlenswert!)

Nikolaus Delius

## ////// neu bei zimmermann

ZM 2216\* \*\*

### Flöten-Journal

FLÖTE UND KLAVIER: Heft 1:  
Moscheles op. 82 / Fürstenau op. 96 /  
Kuhlau op. 98 (Förster)

32,00 DM

ZM 2618 Kuhlau, F.

### op. 69 Grande Sonate

für Flöte und Klavier (Delius)

21,00 DM

ZM 2527 Mendelssohn-  
Bartholdy, F.

### op. 61 Nr. 1 Scherzo

aus der Musik zu  
„Ein Sommernachtstraum“  
für Flöte und Klavier (Walther)

18,00 DM

ZM 2535 Pleyel, I.J.

### Konzert C

für Flöte und Klavier (Richter)

25,00 DM

ZM 2636 Schmidt, A.

### „L“ Leichte Duette

(ABC-Reihe)  
Lachnith, Lacroix, La Lance, Lates, Lebrun  
für 1 Melodie-Instrumente und Gitarre

12,50 DM

ZM 2591 Vogel, J. Chr.

### Konzert G-Dur

für Flöte und Cembalo (Berndsen)

18,00 DM

6000 Frankfurt

3

## Hinweis

Das *Concerto G-Dur für Flöte (Schott FTR 130)* des berühmten Padre *Martini* ist nicht, wie das Vorwort glauben lassen könnte, eine Erstausgabe. Es erschien 1976 bei Zerboni (Ballola). *Telemann: Douze Nouvelles Fantaisies (No 13-24) (Leduc)*: Der Titel führt irre. Es sind die für Violine, müssten nach dem Werkverzeichnis die Nummern 14-25 haben und leiden unter der für Blockflöte vorgenommenen Transposition gewaltig, weil Zwangs-Vereinfachungen damit verbunden sind. Man kann nicht alles für Blockflöte adaptieren! *Six Divertissements für Flöte op. 68 von Kuhlau (Peters)* sind eine Neuauflage der alten Litolf-Ausgabe. Bei aller Bewunderung für den Herausgeber Paul Taffanel – wann wird die Ausgabe von 1825 nachgedruckt?

Um Verwechslungen vorzubeugen: *Trisonate e-Moll No. 33 von Quantz (Edition Gravis)* ist eine Wiederaufnahme des Titels, der 1972 von Gerig verlegt wurde. Es handelt sich um das Trio mit den Daten: Köhler 16 – Vester Q686 – Quantz Verz. 2:21. – Die *50 Melodic Studies für Flöte von Demersseman (Southern MC)* op. 4 seien unschätzbar für die Entwicklung von Geschicklichkeit und Ausdruck auf der Flöte – sagt der Herausgeber Bouchoff. *Nikolaus Delius*

## Vier Bearbeitungen für Klarinette und Klavier

*Igor Stravinsky: March, Waltz and Polka for clarinet and piano, arr. von R. Jackendoff. The Chester Woodwind Series, JWC 555 64. DM 10,-*

*Manuel de Falla: Zwei Stücke aus „El Amor Brujo“. Arr. für Klar. und Klav. (Charles Schiff). The Chester Woodwind Series, JWC 555 63. DM 10,-*

*Chester Music, London (Ausl. Hansen, Frankfurt)*

*François Schubert: L'Abeille op. 13 Nr. 9, für Klar. und Klav. Ed. Musicales Transatlantiques, Paris. EMT 1699. Keine Preisangabe in DM*

*Serge Rachmaninoff: Vocalise, für Klar. und Klav. Hrsg. von Z. Koczis. Editio Musica Budapest (Ausl. Boosey & Hawkes, Bonn). Z 12 484. DM 8,-*

Stravinsky hat seine *Three Easy Pieces* (1919) für Klavierduett selbst arrangiert für Kammerorchester (Suite No. 2, 1925 mit einem 4. Satz Galopp). Die jetzt vorliegende neuerliche Bearbeitung für Klarinette und Klavier von Ray Jackendoff versteht sich als Hommage an diese eigenen Arrangements. Beide Stimmen sind mittelschwer und vermitteln Spiellaune und Witz des Originals. Ein köstliches und willkommenes Stück Musik. Sehr empfehlenswert! Der gedruckte grifftechnische Hinweis für Boehmsystem (kurzer Vorschlag *gis'' – Cis''*) ist auch für deutsches System gültig.

Als Ballett mit Gesang entstand *El Amor Brujo* (Der Liebeszauber) 1915. Es wird eine fantastische Geschichte von zwei Liebenden erzählt. Mit dem Zusatz *Gitaneria* im gleichen Jahr für Alt und Kammerensemble und 1916 eine Orchesterfassung, ebenfalls mit einem Alt-Solo. Stück Nr. 1 (Pantomima) geht nach einer lebhaften Einleitung in ein *Andantino tranquillo* im 7/8 Takt über. Nr. 2 (*Canción del Amor dolido*), eine Liebesklage, ist, wie auch Nr. 1, geprägt durch starke Züge der andalusischen Volksmusik. Tanz und Lied liegen im musikalischen Ausdruck eng beieinander. Für Spieler und Zuhörer sind beide Stücke anregend und informativ. Spieltechnisch nicht allzu schwer, würde ich es auch für eine willkommene Bereicherung der Studienliteratur halten. In diesem Genre gibt es nicht viel Originales.

Bearbeitung, ja oder nein? Dieser alte, ohnehin müßige, Streit blieb bei der Betrachtung der vorliegenden 4 Werke unberücksichtigt. Bei jedem einzelnen Stück sollte man, unter ganz bestimmten Kriterien, nach der Berechtigung und der Qualität fragen. Im übrigen – nicht zimperlich sein!

Nachdem Rimskij-Korsakows *Hummelflug* bereits für sämtliche Instrumente (Trompete und Akkordeon nicht ausgenommen) adaptiert wurde, nun die *Biene* von F. Schubert. Die beliebte Zugabenummer ganzer Geigergenerationen ist ein virtuoses, sich in lebhaften Triolenfolgen bewegendes kurzes Stück. Allerdings ist F. Schubert nicht identisch mit dem Wiener Liedkomponisten und Schöpfer der *Unvollendeten*. F. (François) Schubert war langjähriger Konzertmeister der Dresdner Staatsoper (22.7.1808-12.4.1878) und gab vorwiegend Violinmusik, u. a. 12 Bagatellen op. 13 (darin Nr. 9 die *Biene*) heraus.

In einem sonst eher seriösen Verzeichnis fand ich *The Bee* by Franz Schubert (1797-1828) für Altsaxophon und Klavier! Für die B-Klarinette wurde die Originaltonart e-Moll beibehalten, Klavier nun d-Moll. Abgesehen von wenigen Doppelgriffen, Pizzicati und Oktavierungen ist das Notenbild insgesamt wenig verändert. Die zahlreichen Originalwerke für Klarinette geben uns genug Möglichkeiten, Geläufigkeit zu demonstrieren. *L'Abeille*, eine kleine hübsche Zugabe, eigentlich überflüssig, aber – „Gefallen macht schön“ (dtsh. Sprichwort).

Die nicht ganz unbekannt (und beliebte) *Vokalise* ist enthalten in einer Sammlung von 14 Liedern op. 34 (1912) gewidmet A. W. Degdanoff. Statt der Singstimme, die nur den Vokal a benutzt, setzt der ungarische Bearbeiter Zoltan Koczis die Klarinette ein, und kommt dem Original ziemlich nahe. Eine weiche, sehr eingängige Melodie verdichtet sich im Wechselspiel mit dem Klavier zu einem schwelgerischen Höhepunkt.



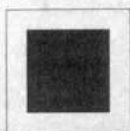


**Monumenta Musicae ad usum practicum**

Eine Denkmalreihe für Freunde alter Musik. Herausgegeben von Helmut Mönkemeyer

MONUMENTA MUSICAE  
AD USUM PRACTICUM  
EINE DENKMALREIHE FÜR FREUNDE ALTER MUSIK

HERAUSGEGEBEN VON  
HELMUT MÖNKEMEYER



BAND I

Hieronymus Formschneyder  
TRIUM VOCVM CARMINA

Nürnberg, 1538

TEIL I (Nr. 1 - 50)

MOECK

**Hieronymus Formschneyder:**

Trium vocum carmina. Nürnberg, 1538.

— Teil I. Ed. Nr. 9001, DM 31,00

— Teil II. Ed. Nr. 9002, DM 31,00

**Canzoni di Diversi.**

Con ogni sorte di stromenti. A quatro, cinque & sei voci. Venedig, 1588. Ed. Nr. 9003. DM 19,50.

**XXIX Konincklycke Fantasien.**

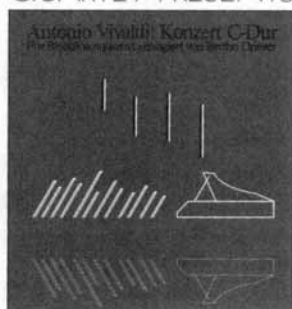
Om op 3 Fioolen de Gamba en ander Speel-tuigh te gebruycken. Amsterdam, 1648. Ed. Nr. 9004, DM 28,99.

**Erster Theil außeresener Paduanen und Galliarden mit fünff Stimmen.** Hamburg, 1607. Ed. Nr. 9005, DM 29,00.

**Ander Theil außeresener Paduanen und Galliarden mit fünff Stimmen.** Hamburg, 1609. Ed. Nr. 9006. DM 29,00

**Amsterdam Loeki Stardust Quartet presents:**

AMSTERDAMI  
LOEKI STARDUST  
QUARTET PRESENTS:



MOECK

Edition Moeck 2801

**Antonio Vivaldi: Konzert C-Dur**

Für Blockflötenquartett arrangiert von Bertho Driever.

Ed. Nr. 2801 DM 24,80

**Karel van Steenhoven: Wolken**

Für 4 Altblockflöten oder 4 gleichgestimmte Instrumente.

Ed. Nr. 2802, DM 12,00

**When shall the sun shine?**

Für Blockflötenquartett arrangiert von Paul Leenhouts.

Ed. Nr. 2803, DM 14,00

**Trees Hoogwegt: Tekanemos**

Für 2 Blockflöten

Ed. Nr. 2804, DM 12,00

Das Rezept der Bearbeitung ist relativ einfach, aber wirkungsvoll. Durch die Wahl der A-Klarinette wird aus dem „unbequemen“ cis-Moll (für B-Klarinette dis-Moll), ein e-Moll. Der Klaviersatz von Rachmaninoff bleibt praktisch unverändert, nur bei der Wiederholung tauschen Klavier und Klarinette ihre Rollen. Dadurch ergibt sich eine interessante Klangfarbenmischung, die das tiefste Register der A-Klarinette mit einbezieht. Sicher ein gutes Lehrstück, Kantilenen geschmackvoll zu gestalten und den Ausdruck großen Gesanges zu treffen. Für Saxophon gibt es die *Vokalise* gleich in zwei verschiedenen Ausgaben. *Werner Böckmann*

### Kammermusik mit Klarinette

*Charles-Simon Catel: Quartett in d-Moll op. 2, Nr. 3, für Klarinette, Violine, Viola und Cello. MR 2082. DM 13,-*

*Alexander Glazunov: Oriental Reverie, für Klarinette und Streichquartett. MR 2081. DM 21,-*

*Musica Rara, F-Monteux*

Charles-Simon Catel (1773-1830) war ein französischer Komponist, der Musik für die Zeit der französischen Revolution schrieb, einschließlich Hymnen und Märsche. Er schrieb Kammermusik, u. a. drei Quartette für Klarinette, Violine, Viola und Cello. Das dritte dieser Quartette liegt hier vor. Catel war Kompositionsprofessor seit der Gründung des Pariser Konservatoriums.

Das Quartett ist dreisätzig: Allegro moderato, Adagio und Rondo. Stilistisch entspricht es der mittleren Klassik. Es enthält melodische Anschnitte, die mit technischen Passagen kontrastiert werden, ähnlich wie man es bei Mozart findet. Der 2. Satz ist technisch reich verziert und enthält eine ausgedehnte Klarinettenkadenz. Der 3. Satz ist ein stilisiertes Rondo, typisch für viele Schlußsätze aus Instrumentalwerken der Zeit. Durchweg dominiert die Klarinette, die Streicher sind auf eine Begleitung beschränkt. Während der Klarinettenpart eine gute Technik und Durchhaltevermögen verlangt, sind die Streicherstimmen wesentlich einfacher. Die von Himie Voxmann vorgelegte Ausgabe ist gut, doch für eine Aufführung wird noch einiges zu redigieren sein.

Alexander Glazunov (1865-1936) war ein russischer Komponist, der bei Rimskij-Korsakow studierte und auch durch andere Mitglieder des mächtigen Häufleins beeinflusst wurde. Er schrieb Ballett-, Orchester-, Vokal- und Kammermusik und schuf ein wunderbares Saxophonkonzert. Die *Orientale Träumerei* für Klarinette und Streichquartett ist eines seiner wenigen



# Barbara Stanley

21 Broad Street.  
Clifton, Bedfordshire U.K.

Baroque bassoons  
( $\alpha$  440, 415 Hz)  
Renaissance flutes



Werke für das Soloinstrument Klarinette. Der Stil des Werkes ist hochromantisch und zeigt Einflüsse der orientalisches-russischen Musik z. B. durch die Verwendung der übermäßigen Sekunde. Klarinette und 1. Violine teilen sich die solistischen Aufgaben, während 2. Violine, Viola und Cello Begleitfunktion haben. Dieses ruhige, kurze Stück, das mehr den Charakter eines Gelegenheitswerkes hat, eignet sich als Zugabe zu einem der größeren Klarinettenquintette. Der Klarinettenpart ist nicht schwierig, aber er bedarf der Beherrschung des Instruments und guten musikalischen Einfühlungsvermögens, um ein stilistisch gutes Zusammenspiel zu ermöglichen. *Norman Heim*

### Neueingänge

*Associated Music Publishers, New York, (Ausl. Bote & Bock, Berlin)*

Cowell, H.: Quartet (Fl., Ob., Vc., Cemb.), AMP-7954-4

Dello Joio, N.: Reflections on an original Christmas Tune (Wind Quartet), AMP-7903-4

*Bärenreiter Verlag, Kassel*

Blockflötenmusik des italienischen Barock, HM 250

*Benjamin, Hamburg-London*

Bumke, G.: Tonleiter-Studien op. 70 [Sax. (Fl.), Ob., Klar.], EE 1213

*Gérard Billaudot, F-Paris*

Failliot, M.: Valsinella (Klar. in b und Klav.), G 4129 B

Mozart, W. A.: Menuet du Divertimento no. 17-KV 334 (Klav. u. Klar.), G 4131 B

— Mozartiana (Klar. u. Klav.), G 4132 B

— Premier Menuet / Chopin: Tristesse / Wagner:

Choeur des Fiancailles (div. Besetzungen), G 4072 B

Vivaldi, A.: Largo et presto (Klav. u. Klar.), G 4128 B

- Harrison, H.: The most amazing duet book ever (2 Fln. u. Begleitinstrumente ad. lib.)  
 de Fesch, W.: Sonata in G (Sopranblfl. u. Keyboard), B&H 20759  
 Prokofieff, S.: Visions Fugitives (Fl. u. Klav.), B&H 290765

*Bote & Bock, Berlin*

- Emig, R.: Solo [Baßfl. (Altfl.) in G], B&B 23126  
 Helmschrott, R. M.: Sonata da chiesa II (Ob. u. Org.), B&B 23139  
 Krol, B.: Pezzo Lirico op. 95a (2 Ob. u. 2 Engl.Hr.), B&B 23114

*Breitkopf & Härtel, Leipzig-Wiesbaden*

- Händel, G. F.: Sonate F-Dur [2 Ob. u. B.c. (Cemb.), Fag., Vc., ad. lib.], KM 1914  
 Kopelent, M.: Concertino (Engl.Hr. u. kl. Orch.), Leihmaterial

*Broekmans & van Poppel B. V., NL-Amsterdam*

- Escher, R.: Sonata per flauto solo (Fl.), Ed. 5  
 Hoffmeister, F. A.: Drei Duos für 2 Flöten op. 20 (2 Fl.), Ed. 1474  
 Kummer, K.: Trio für 3 Flöten op. 58 (3 Fl.), Ed. 1484  
 Reicha, A.: Trio für 3 Flöten op. 26 (3 Fl.), Ed. 1515

- Chester Music, GB-London (Ausl. Hansen, London)  
 Debussy: Première Rhapsodie (Klar. u. Klav.), JWC 55737  
 – Two Pieces (Klar. u. Klav.), JWC 55736  
 Heath, D.: Out of the cool [Fl. (Vl.) u. Klav.], JWC 55693  
 Poulenc, F.: Sonata (Fl. u. Git.)  
 Saxton, R.: Krystallen (Fl. u. Klav.), JWC 55691  
 Szalowski: Sonatina (Klar. u. Klav.), JWC 55735

*Doblinger, Wien - München*

- David, T. Ch.: Quartett (Ob., Vl., Vla. und Vc.)  
 2 Hefte Stp. 530, Stimmen 06766

*Edition Musica Budapest (Ausl. Boosey & Hawkes, Bonn)*

- Lully/Martin/Grossec: 3 Gavotten (Fl. u. Klav.), Z 13099  
 Tancok, B.: Tänze der Barockzeit (Blfl. od. ein and. Melodie-Instr. u. Klav.), Z 13100  
 Vivaldi, A.: Concerto in do maggiore (Fag., Str., Cemb.), Z 13084  
 Wehner, K.: 12 große Übungen (Fl.), Z 12575

*Edition Gravis, Bad Schwalbach*

- Lehmann, H. U.: Duette (Sopran, Fl./Fl. in G, Vc.), EG 1492  
 – sich fragend nach frühster Erinnerung (Blfl.-Quart.), EG 34  
 Ludewig, W.: Invokationen (Fl. u. Klav.), EG 1474

*Edition Wilhelm Hansen, Frankfurt-Kopenhagen*

- Heberle, A.: Concerto in G (Sopran-Blfl., Str., 2 Hrn. ad lib.)  
 Krähmer, E.: Twelve Divertimenti for Solo Czakan op. 4 (Altblfl.)  
 Nørholm, I.: Immanens (Fl. solo), 29772

*Edition Kneusslin, CH-Basel*

- Triebensee, J.: Trio C-Dur (Ob. u. Engl.Hr.), No. 87  
 Wrantzky, A.: Trio für 3 Klar. C-Dur, No. 85

*Edition Henry Lemoine, F-Paris*

- Schlee, T. D.: Deux Pièces (2 Tr. u. Org.), Ed. 24769 H  
*Editions Musicales Transatlantiques, F-Paris*  
 Brouwer, L., „La Region mas transparente“ (Fl. u. Klav.), EMT 1705

*Faber Music Ltd., GB-London*

- Barlow, J.: The Complete Country Dance Tunes from Playford's Dancing Master (1 Melodie-Instr.)  
 Harvey, J.: Be(com)ing (Klar. u. Klav.), F 0688  
 – Nataraja (Fl. u. Klav.), F 0761  
 Quantz, J.J.: On Playing the Flute  
 Schumann, R.: Soiréestücke op. 73 (Klar. u. Klav.)  
*Fallen Leaf Press, USA-Berkeley, Kalifornien*  
 Langert, J.: Trio (Fl., Klar. in B u. Fag.), No. 8



**GESELLSCHAFT FÜR ALTE MUSIK  
BADEN-WÜRTTEMBERG e.V.**

in Verbindung mit der Stadt Heidelberg,  
dem Süddeutschen Rundfunk  
und dem Land Baden-Württemberg

**BEGEGNUNGEN  
MIT ALTER MUSIK**

in Bruchsal, vom 26. Oktober bis 2. November 1986

**Konzerte:**

- |  |  |
|--|--|
| 26. 10., 20.15 Uhr<br>27. 10., 20.15 Uhr<br>29. 10., 18.00 Uhr<br>30. 10., 20.15 Uhr<br>31. 10., 17.00 Uhr<br>31. 10., 20.15 Uhr | L'Academia d'Harmonia, Barcelona<br>Han Tol, Agnes Dorwarth u. a.<br>Chr. Huntgeburth, Kath. Arfken, Helga Kirwald<br>Les Menestrels<br>Hopkinson Smith, Laute<br>Max von Egmond |
| 1. 11., 17.00 Uhr<br>1. 11., 20.15 Uhr<br>2. 11., 11.30 Uhr<br>2. 11., 17.00 Uhr   | Musicalische Compagnie, Berlin<br>Barockensemble Freiburg<br>Preisträgerkonzert Cembalo<br>Rheinische Kantorei, Hermann Max  |

**Kurse:**

- |  |  |  |
|--|--|--|
| <b>Traversflöte</b><br>Christoph Huntgeburth                                     | <b>Blockflöte</b><br>Han Tol                                     | <b>Historische Blasinstrumente</b><br>Katharina Arfken |
| <b>Laute</b><br>Hopkinson Smith  | <b>Cembalo</b><br>Helga Kirwald                                  | <b>Continuo-Spiel</b><br>Michael Behringer             |
| <b>Consortmusik für bestehende Ensembles</b><br>Agnes Dorwarth und Ulfhard Weber | <b>Barocke Kammermusik</b><br>Agnes Dorwarth und Ulfhard Weber   |  |
| <b>Barockgesang</b><br>Max von Egmond  | <b>Hist. Aufführungspraxis mehrst. Vocalmusik</b><br>Hermann Max |  |

**Ausstellung**  
vom Reproduktionen historischer Instrumente vom 31. Oktober bis 2. November 1986

**Workshops, Kleine Konzerte, Alte Musik außerhalb der Konzerte, Mitgliederversammlung der GAM**

Ansicht und ausführlicher Prospekt  
GESELLSCHAFT FÜR ALTE MUSIK BADEN-WÜRTTEMBERG e.V.  
Hörthaldergasse 28, 7570 Baden-Baden, Telefon 07221/72766  
Kartenverkauf in Bruchsal bei den üblichen Vorverkaufsstellen

Philippis, B.: Canzona VI (Fl., Ob., Klar., Hr. u. Fag.), No. 10

*Freie Musikschule Linsenhofen, Frickenhausen*

Croft, W.: Sonaten (2 Altblf.)

Mattheson, J.: Sonate F-Dur (2 Altblf.)

*Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven*

Burger, S.: Die Mini Big Band (6 Fl.), N 1447

Graun, C. H.: Sonata G-Dur (Fl. u. B.c.), N 1360

Hook, J.: 6 Trios op. 83 [3 Fl. (3 Vl./Fl., Vl., Vla.)] 2 Hefte, N 1892 u. N. 1894

– Sonata a tre in G-Dur [2 Querfl., (2 Vl.) u. B.c.], N 1376

*Henle, Verlag, München*

Flötenmusik I, Barock, HN 368

*Kunzelmann, CH-Lottstetten*

Kummer, C.: Trio brilliant op. 30 (3 Fl.), GM 1154

– Trio für 3 Flöten op. 52, GM 1151

*Alphonse Leduc, F-Paris*

Defaye, J. M.: Six Etudes (Klar. solo), A.L. 26339

– Six Etudes (2 Klar.), A.L. 26340

– Morceau de Concours I, II und III (Klar. u. Klav.), 3 Hefte, A.L. 27043, 27044, 27045

Dangain, S.: Douze Divertissements (Klar. solo), A.L. 27189

– Sirius (Klar.), A.L. 27235

– Sonje (Klar.), A.L. 27234

Dangain, S./Jacob, Ch.: Caprice / Recital (Klar. u. Klav.), A.L. 27116

Denisov, E.: Sonate pour Basson seul (Fag.), A.L. 27132

– Sonate pour Flöte seule (Fl. solo), A.L. 27112

– Sonate pour Flöte et Harpe (Fl. u. Hf.), A.L. 27138

Echpai, A.: Pièce (Fl. u. Klav.), A.L. 27037

– Allegro Vivace (Fl. solo), A.L. 27038

Gabeli, I.: 1765 pour Flöte et Piano (Fl. u. Klav.), A.L. 27039

Londeix, J. M.: Exercices Pratiques (Sax.-Ensemble), A.L. 27131

Tisne, A.: Expoir (Klar. solo), A.L. 27236

Tschaikowsky, A.: Suite pour Basson et Piano (Fag. u. Klav.), A.L. 27139

*Moeck Verlag, Celle*

Vivaldi, A.: Konzert C-Dur (Blf.-Quart.), Ed. Moeck 2801

*Musikhaus Pan, CH-Zürich*

Playford, J.: Leichte Tanzmelodien (Sopranblf.), pan 267

– Leichte Tanzmelodien [Sopranino- (Sopranblf./Altblf.) solo], pan 268

Prellieur, P.: The modern Music-Master, Heft 1 (Ausgewählte Stücke [Alt- (Sopraninofl.) solo, pan 264

– Heft 2, Leichte Stücke für Sopran- (Tenorfl.) solo, pan 265

– Heft 2, Ausgewählte Stücke für Sopran- (Tenorfl.) solo, pan 266

de Selma, B.: Drei Canzonen (Sopran, Bass, B.c.), pan 859

Schaffrath, Ch.: Duetto II (Altblf., u. obl. Cemb.), pan 860

– Trio F-Dur (2 Altblf. u. B.c.), pan 862

*Noetzel Edition, Wilhelmshaven (Ausl. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven)*

Fischer, J. Ch.: Zwei Soanten D-dur-d-Moll (Fl. u. B.c.), N 3595

Hoffmeister, F. A.: Sonata op. 21, Nr. 1, D-Dur (Fl. u. B.c.), N 3597

Rehmer, W.: Zum Tanze aufgespielt [Für Melodieinstrument (Blf., Fl., Vl.) und Begleitinstr. (Git., Laute) ad lib.], N 3584

Schlaa, D. im: Tänze aus Europa (2 Altblf.), N 3594

– Leichte Volkstänze (2 Altblf.), N 3593

Zahn, G.: Altenglische Tänze aus dem Fitzwilliam Virginal Book (Sopranblf. u. Cemb.), N 3588

*Provincetown Bookshop, 246 Commercial Street, USA-Provincetown, Mass. 02657*

Charlton, A.: Celtic Fancies (5 Blf.)

*Ries & Erler, Berlin*

Genzmer, H.: Sonate (Alt Sax. in Es u. Klav.), R11347E

– Sonatine (Fl. u. Klav.)

Müllich, H.: Klang-System, Theoretischer Teil

Spohr, L.: Romanze B-Dur (Klar. in B u. Klav.)

*Schott Verlag, Mainz*

Both, H.: Klassische Saxophon-Soli (Altsax. u. Klav.), Ed. 7331

– Klassische Saxophon-Soli [Ten. (Sopr.) Sax. u. Klav.], Ed 7330

Braun, J. D.: Solos (Fag.), ED 12237

### **Kursus für Viola da Gamba**

Datum: 15./16. November 1986

Ort: Kulturzentrum Gasteig, München

Leitung: Gregor Anthony

Interessenten hierfür wenden sich bitten an

FAMM, helmer records

Postfach 1228, 8852 Rain/Lech

### **Viola da Gamba Recital**

mit Gregor Anthony

Datum: 16. November 1986, 11.00 Uhr

Veranstalter: FAMM

Chopin, F.: Variationen über ein Thema von Rossini (Fl. u. Klav.), FTR 136  
 Demoivre, D.: Twenty-one Pieces (Altblf. u. B.c.), Ed. 12241  
 Dornel, L. A.: Suite 1 (Altblf. u. B.c.), OFB 158  
 Galliard, J.E.: Sonata No. 3 [Fag. (Vc.) u. B.c.], ED 12219  
 Händel, G. F.: Sonata op. 1, No. 15 (Sopranblf. u. B.c.), ED 12235  
 – The Harmonious Blacksmith Variations [Sopranblf. u. Klav. (Cemb.)], ED 60  
 Leclair, J. M.: Triosonate D-Dur [Fl. (Vl.), Vl. und B.c.], ANT 140  
 Leigh, W.: Sonatina (Altblf. u. Klav.), OFB 1041  
 Linde, H. M.: Fünf Studien (Altblf. u. Klav.), OFB 160  
 Loeillet de Gant, J. B.: Sonata G-Dur (Altblf. od. Querfl., Ob., Vl. u. B.c.), OFB 59  
 – Sonate g-Moll, op. 3, no. 3 (Altblf. u. B.c.), OFB 58  
 Quantz, J. J.: Caprices and Fantasias (Altblf.), ED 12418  
 Telemann, G. P.: Concerto h-Moll (Fl., Str. u. Cemb.), FTR 137

*Hans Sikorski, Hamburg*

Kelemen, M.: Canzona (Alt- u. große Flöte), HS 893  
 N. Simrock, *hamburg-London*  
 Ciardi, C.: Le Carnaval russe (Fl. u. Klav.), Elite Ed. 2991  
 Mozart, W. A.: Quartett G-Dur (Fl., Vl., Vla u. Vc.), Elite Ed. 2984

*Southern Music. Co., USA-San Antonio, Texas*

Boismortier, J. B.: Gavotte and Two Minuets (3 Fl.), ST-510

Gariboldi, G.: The Art of the Prelude (Fl.), B-352  
 Langer, F.: Andante (Fl. u. Klav.), ST-515

*Studio per Editioni Scelte, I-Florenz*

Händel, G. F.: Sonate per uno Strumento, Parte prima (Fl., Vl., Ob., Fl. u. B.c.)

*Tonos Verlag, Darmstadt*

Boehmer, K.: Atem (Fl.), Ed. 7198

*Universal Edition, A-Wien*

Berlioz, H.: Reverie et Caprice op. 8 (Fl. u. Klav.), UE 18089

Joppig, G.: 33 konzertante Studien für Oboe, UE 17525

Müller, A. E.: Journal pour la Flûte II (2 Fl.) UE 18086

Rimski-Korsakow, N.: Variationen über ein Thema von Glinka für Oboe und Blasorchester (Ob. u. Klav.), UE 17527

Rosetti, A.: Konzert in F für Oboe u. Orchester (Ob. u. Klav.), UE 17522

*VEB dt. Verlag für Musik, DD-Leipzig*

Oboenetüden I (Ob.), dvfm 31063

*Zimmermann Verlag, Frankfurt*

Dillenkofer, J. T.: Russische Volkslieder I (3 gleiche Instr. im Violinschlüssel), ZM 2576

Förster, D. H.: Flöten-Journal (Fl. u. Klav.), ZM 2216

Mahler, G.: Orchesterstudien (Klar.), ZM 2407

Mendelssohn-Bartholdy, F.: Scherzo op. 61, Nr. 1 aus der Musik zu Shakespeares „Ein Sommernachts-traum“ (Fl. u. Klav.), ZM 2527

Pleyel, I. J.: Concerto C-dur (Fl. u. Orch.), ZM 2535

Wye, T.: Flöte üben. Aber richtig. ZM 2565

---

## SCHALLPLATTEN

---

### Kontraste

*Friedrich Kuhlau: Six Divertissements für Flöte. Peter Martin (Fl.). Thorophon KG Wedemark MTH 225.*

*Nielsen-Reinecke-Busoni: Flötenkonzerte. Aurèle Nicolet, Gewandhausorchester Leipzig, Ltg. Kurt Masur. Philips 412728-1.*

„Die 6 Divertissements...werden hier in ihrer ersten Fassung, d. h. für Flöte solo, vorgetragen...“ (Covertext). Die so als sekundär abgetane Version des Opus 68 mit Klavier (was noch zu beweisen wäre) hätte hier trotz der ad libitum-Funktion des Tasteninstrumentes dem einsamen Solisten vielleicht doch wenigstens viel

Eintönigkeit vermeiden, sicher auch manch rhythmische und metrische Peinlichkeit ersparen helfen können. Seinen „festen Platz in der ersten Reihe der großen Flötisten“ (Covertext) kann er mit Kuhlau jedenfalls nicht behaupten. O si tacuisses... Nicolet hat drei Werke eingespielt, die es verdient hätten, nicht mehr nur im Studienprogramm der Flötisten, sondern auch im Programm öffentlicher Konzerte ab und an zu erscheinen. Während das Gesamtwerk Carl Nielsens in letzter Zeit etwas mehr ins allgemeine Bewußtsein zu rücken scheint, gab es vom Flötenkonzert bislang keine bedeutende Einspielung. Von Busonis gar zu wenig beachtetem neoklassizistischen Divertimento op. 52 ist

# 1. Internationale Frankfurter Tage für Alte Musik vom 22.-27. 9. 1986

## Kurse (4-tägig)

Gesang:  
Schlieck, Schapper.  
Barockvioline: Seifert.  
Barockvioloncello/  
Viola da gamba:  
Zippering.  
Cembalo/Basso continuo:  
Hoeren

## Vorträge

Rosenberg, Dürr

Auskunft u. Anmeldung:  
IFTAM e.V. Querstr. 4  
6000 Frankfurt/M 1

## Workshops

(1- und 2-tägig)  
Traversflöte: Kaiser,  
Barockoboe:  
Wüstemann/Dhont,  
Barockfagott: McCraw  
Trompete: Immer  
Horn: Jay  
Laute: Junghänel  
Kammermusik: Schneider  
Charleitung: Martini

## Konzerte

J. S. Bach:  
Kammermusik, Konzerte,  
Kantaten, h-moll-Messe  
A. Stradella:  
„San Giovanni Battista.“

ist. Es wäre interessant (sicher auch schön), das heute hören zu können.

Doch es ist auch schön, dieses aus der Mendelssohn-Tradition kommende große, romantische Konzert von Nicolet zu hören mit der ihm eigenen, unverwechselbaren Kantabilität seines innerlich bewegten, vorwärtstragenden Tones, der steten Präsenz im technischen, rhythmischen und klanglichen Bereich – brillante Grundlagen, auf denen sich seine Musikalität entfalten kann. Bei Nielsen und Busoni ist das nicht anders, nur daß auf dieser Seite (2) die Herren Techniker der Balance zwischen Solo und Orchester etwas mehr Aufmerksamkeit geschenkt zu haben scheinen.

Eine Platte mit „Knüllern“ ist das gewiß nicht, vielmehr eine notwendige Aufnahme mit großen Werken des Flötenrepertoires, die in jeden Schrank gehört. Der in Verbindung mit Kuhlau (s.o.) zitierte Satz über den Solisten fehlt auf dieser Plattentasche – leider.

Nikolaus Delius

## „Zwischen Purcell und Schubert“ – Simonetti

Giovanni Paolo Simonetti: *Due Sonate per flauto, viola da braccio col basso e 7 Ciacone. Das Ensemble für Alte Musik Den Haag/Basel, mit Franz Beyer (Vla.), Winfried Michel (Blf.), Christoph Huntgeburth (Traversfl.), Jan Kleibussink (Cemb.) u. a. Swiss Pan 10031*

Opus 9 und 10 des seit einigen Jahren bekannten Komponisten Giovanni Paolo Simonetti (alias Winfried Michel) sind nun auf Schallplatte eingespielt erschienen.

Die beiden *Triosonaten op. 10* fallen schon durch ihre Besetzung – Altblockflöte, Viola und Basso continuo – aus dem Rahmen. Die erste, in g, auch als Concerto bezeichnet, ist dreisätzig, der erste Satz voller Tutti- und Solowechsel, der zweite und dritte kontrapunktisch angelegt. Auch das zweite Trio, in Es-Dur, entbehrt nicht kontrapunktischer Künste, der zweite Satz ist eine Variation des ersten, der dritte Satz, eine „Tomba del signo S.“, ein Beispiel für konsequenten Stimmtausch.

Die sieben Chaconnen – „della vita e del morte“ – op. 9 tragen schon äußerst affekthaltige Titel – „Il dolore“, „Il fato“ etc., Momente aus dem Leben des Menschen. Sie klingen zum Teil ein wenig nach „altem Stil“, zum Teil nach späterem 18. Jahrhundert (s.o.), sind sehr unterschiedlich gearbeitet und ebenso unterschiedlich instrumentiert – vom „rhapsodierenden“ Cembalo bis hin zum baßlosen Duo Violine/Traversflöte.

Affekte, Figuren, Zahlensymbolik, Effekte, Kontrapunkt, Asymmetrisches und Inkonsequentes kenn-

mir nur eine mit Klavier bekannt (Gazzeloni). Das Konzert von Reinecke entstand 1908 und steht damit in der Nähe der anderen beiden Flötenwerke, allerdings nur dem Datum nach. Seine Undine-Sonate wird inzwischen viel gespielt. Das Konzert, eine seiner letzten Kompositionen, schrieb der damals 84-jährige für Maximilian Schwedler, welcher seit 1881 fünfzehn Jahre unter Reinecke (und danach unter Nickisch) Gewandhausflötist war. Es gibt eine beachtenswerte Vorbemerkung zu diesem Stück (von Schwedler?), die Beherzigenswertes über seinen Vortrag sagt. Wegen seiner Allgemeingültigkeit für Spielstil und Zeit (die uns ja auch schon entfernt liegt) sei sie hier zitiert: „In Anbetracht des in diesem Konzerte sehr obligat behandelten Orchesters ist es erforderlich, daß die Solopartie nach rhythmischer Seite hin sehr streng behandelt werde. Die geringen Temposchwankungen (resp. Tempoveränderungen), welche der Vortrag selbstverständlich mit sich bringt, wünscht der Komponist aber so diskret behandelt, daß sie dem Hörer kaum bemerkbar werden.“

Swedler hat das Konzert mit „seiner“ Flöte aufgeführt, einem von ihm verbesserten konischen Modell mit Löchern und Klappen, möglicherweise schon seine „Reformflöte“ daran erprobt, wenn sie auch erst in der 2. Auflage seines Lehrbuches (1910) voll repräsentiert

zeichnen zum Teil in reichem Maße das Bild dieser sieben verschiedenen Stücke, die auf jeweils ganz unterschiedliche Art das Thema Chaconne behandeln.

Franz Beyer, Winfried Michel, Christoph Huntgeburth, Jan Kleinbussink und die übrigen Mitglieder des Ensembles für Alte Musik Den Haag/Basel interpretieren diese Musik so differenziert, wie ihre Vielgestaltigkeit es verlangt – affektvoll und urtextgemäß. „Musik für Herz und Hände,“ – Simonetti. *Marianne Betz*

## Bläserquintette

*Quintett Chalumeau. Werke von G. Ligeti, F. Danzi, H. Villa-Lobos, A. Reicha. A. Stein (Fl.), M. Schie (Ob.), R. Weble (Klar.), K. Lobrer (Fg.), B. Schneider (Ho.). Ambitus amb. 68802*

*Heitor Villa-Lobos: Bläserwerke. Quintette en forme de choros. Residenz-Quintett München: H. Klemeyer (Fl.), H. Wangenbeim (Ob.), H. Schöneberger (Klar.), J. Peters (Fg.), O. Klamand (Ho.). Calig CAL 30 840D*

Bläserquintette haben ihre eigenen Gesetze. Das gilt für die Werke wie für die spielende Formation. Fluch und Chance liegen beieinander in der Forderung, die homogene Geschlossenheit eines Streichquartetts zu erlangen und doch die Individualität der fünf Instrumente in ihrer ganzen Farbigkeit zu bewahren. Wo und wie eine solche Balance gesucht und gefunden wird, das bestimmt auch den (dadurch oft sehr unterschiedlichen) Spielstil einzelner Quintette, der sich im Lauf der gesamten Arbeit entwickelt.

*Chalumeau* hat ihn gefunden in einem Spannungsfeld von homogener Klangkultur, die häufig an Streicher gemahnt, und der Individualität seiner fünf Bläser, der viel Freiraum zur musikalischen Entfaltung gewährt bleibt. Da das Ensemble vorzüglich reagiert, werden so auch nicht ganz erfüllte Koordinaten der Partitur mit Leichtigkeit überspielt. Das Programm von *Chalumeau* ist repräsentativ gemischt. Zu dem unvermeidlichen Es-Dur Quintett Reichas und dem seltener gespielten in e-Moll von Danzi ist jeweils eines der neuen Werke gesetzt, wobei die engagierte Interpretation der Bagatellen ganz besonders positiv ins Ohr fällt. Während im klassischen Bereich manchmal Tendenzen aufkommen, Phrasen generell zu diminuieren, was vom Ziel wegführt und nicht alles „über die Rampe kommen“ läßt, ist gerade Ligeti sehr hörensenswert. Das ist die „Schauseite“ des Ensembles. Doch auch bei Villa-Lobos scheint die größere Affinität der Spieler zur Musik des eigenen Jahrhunderts spürbar.

Die Münchener haben einen ganz anderen Klang – runder, voller, nicht so raffiniert gefeilt, wie manches

## FÜSSENER MUSIKTAGE

**Kammermusikkurs**  
für Streicher und Bläser  
vom 26. - 28. September 1986

Leitung: Eva Amsler, Bernhard Tluczk

Anmeldung und Information:  
Stadt Füssen – Kulturamt  
Rathaus  
D-8958 Füssen / Ostallgäu

bei Chalumeau, aber mit viel Blut in den Adern, gut in der Intonation und musikantisch, auch genau, was im Quintett zu kleinen Steifheiten führen kann. Auch unter Berücksichtigung völlig anderer aufnahmetechnischer Verhältnisse mit entsprechenden Ergebnissen im klanglichen Gesamtbild bleiben solche Individualitäten der Ensembles offenbar.

Die Einspielung der Bläserwerke des Südamerikaners hat vornehmlich dokumentarischen Wert, als Konzert würde man sich das kaum hintereinander anhören; einzeln können die Stücke besser die verdiente Aufmerksamkeit beanspruchen. Immerhin brechen die Residenzler zu Recht eine Lanze für den Komponisten. Daß das Quintett dabei nun gleich zweimal eingespielt wurde, ist zum Schaden nicht. Es ist das interessanteste der Werke, hier auch unterschiedlich gespielt: Bei den Münchnern spielt Olaf Klamand den Hornpart durchgehend, Chalumeau besetzt das Duo mit der Oboe (Ziff 7-11) alternativ mit Klarinette.

*Nikolaus Delius*

## Neueingänge

*Flötenkonzerte der Mozartzeit. Werke von Lebrun, Mozart, Schwindl, Fischer. R. Bröhl (Fl.), Rhein. Kammerorchester Köln, Ltg. Jan Corazolla. Aulos, Viersen. PRE 522 AUL*

*Vinko Globokar: Descours III und VI / Toucher. H. Holliger (Ob.), J. P. Drouet (Schl.), Domus Quartett: K. Osostowicz (1. Vl.), M. Marcus (2. Vl.), R. Ireland (Vla.), F. Wurman (Vc.), Aulos, Viersen. PRE 68 517 AUL*

*Bertold Hummel: Metamorphosen über den Namen B-A-C-H, op. 40 / Yume / Klangfiguren. E. H. Tarr, G. Touvron, J. P. Mathez (Tr.), A. Rosin, H. Huber, R. Lister (Pos.), K. Hausmann, Y. Yamamoto (Org.), E. M. Eras (Ehr.), K. Kolbinger, E. Buschmann (Fag.), P. Damjakob (Org.), Ltg. Christian Fröhlich. Christophorus, Freiburg. SCGLX 74 015*

*Impressionen für Flöte und Gitarre.* Werke von Ibert, Fauré, Debussy, Burkhard, Ravel, Albéniz, Castelnuovo-Tedesco. R. Montoya (Fl.), T. Müller-Pering (Git.), Dabringhaus + Grimm, Detmold. MD + GG 1216

*Frank Martin: 6 Monologe aus Jedermann / J. S. Bach: Solokantate „Ich habe genug“ BWV 82.* Nürnberger Symphoniker und Münchener Bachsolisten, Dirigent: Pierre-Dominique Ponnelle, Bariton: Martin Egel. Fono, Münster FSM 68 213 EB

*Musik um den Bauernstand aus Mittelalter und Renaissance. Der Bauer will tanzen.* Odhecaton, Ensemble für alte Musik. Fono, Köln, FSM 63 210

*Opernfestival für Klarinette.* Werke von Bassi, Lovreglio, Sutermeister, Strawinsky, Paganini. Franz Klein (Klar.), Pavel Gililov (Klav.), Aulos, Viersen, 68 529 AUL

*Romantische Flötenmusik.* Werke von Schubert, Hummel, Mozart. Christoph Huntgeburth (Traversflöte), Rolf Junghanns (Fortepiano). Toccata (Ausl. Fono), Köln, FSM 53 638 toc

*Alberto Bruni Tedeschi: Fantasia Recitativo Quasi Una Danza / Sergej Prokofieff: Klavierkonzert Nr. 1.* Nürnberger Symphoniker, Dirigent: Wolfgang Schmid, Antonio Bacchelli (Klav.). Fono, Münster, FSM 68 211 EB

---

## LESERFORUM

---

### Zu Winfried Michels Leserbrief in TIBIA 2/85, S. 155

Herr Michel erweckt die Vermutung, daß ich nur zwei Fehler bei ca. sechzigtausend Noten gefunden habe, obschon ich deutlich schrieb, daß es sich hier um zwei Beispiele aus Dutzenden handelte. Es wäre leicht, noch einmal eine Liste vorzulegen (ich habe das bereits einmal getan), aber das läßt mein Ehrgefühl nicht zu.

Herr Michel gibt einen von Vellekoop übernommenen Fehler zu, aber stillschweigend, ... denn noch immer will er behaupten, daß er „mit größter Gründlichkeit“ gearbeitet hat, obschon ich das Gegenteil bereits nachgewiesen habe.

Zu *Onan of Tanneken*: Daß Vellekoop Taktstriche hinzugefügt, ist ein sehr legitimes, der heute gebräuchlichen Notationspraxis entsprechendes Verfahren, das überdies mit den Variationen übereinstimmt, und welches ich deshalb gern kritiklos übernehme. Nicht kritiklos übernehme ich, daß Michel die unregelmäßigen Striche (bei den Wiederholungszeichen) beibehält und dann von „Takten“ spricht.

Glaubt Michel wirklich, daß ich das *Segno* nicht gesehen habe und seine Bedeutung? Erstens weise ich ihn darauf hin, daß bei einer richtigen Verwendung dieses Zeichen zweimal gegeben werden sollte, wie z.B. in *Doen Daphne* oder *Excusemoy*. Zweitens erscheint das *Segno* nur im Thema, nicht in den Variationen. Auch nicht in der Fassung einer der wichtigsten Liedsammlungen der damaligen Zeit, aber ja ... Michel und Teske haben die Melodie oder den Text nicht zurückverfolgt. Fazit: Das Zeichen ist ein Fehler im Original. Es heißt also nicht: „Vellekoop und wir haben sorgfältig gelesen;

Herr Wind hat sich geirrt“, sondern: „Wir haben alle sorgfältig gelesen; nur Herr Wind hat richtig interpretiert“. Das bloße Übernehmen von Fehlern des Originals, ohne nachzudenken, soll das denn die Zukunft der Urtext-Ausgaben sein?

Übrigens, wie stellt Michel sich die Aufführung seiner eigenen Fassung vor, wo es (wie bei Vellekoop!) zweimal hintereinander das Wiederholungszeichen ||: gibt, dagegen nur einmal :||? *Thiemo Wind*

### Zu den Besprechungen der Ausgaben der Wiener Querflöten-Editionen durch Frau Gabriele Busch-Salmen in TIBIA 1/85 - 1/86 und 2/86

Frau Busch-Salmen konstatiert bei der Neuausgabe der Bachschen Flötensonaten durch meine zusätzlichen Artikulationsbögen in der Flötenstimme „mehr Verwirrung als Klärung“, ohne auf meine ausführliche Stellungnahme zu den Artikulationsfragen im Vorwort näher einzugehen. Oder sollte sie dieses etwa gar nicht so genau gelesen haben? Dies ist sicher der Fall bei der Besprechung der Ausgaben von G. Rossini *Barbier von Sevilla* für 2 Flöten (UE 16742), wo die Rezensentin dem Herausgeber doch tatsächlich unterstellt, nicht gemerkt zu haben, daß die als im Original fehlend angegebene Cavatine „Ich bin das Faktotum der schönen Welt“ als Nr. 3 in der Ausgabe doch vorhanden sei. Im Vorwort hätte sie lesen können, daß der Herausgeber diese berühmte und im Originaldruck leider fehlende Arie im Stil der anderen Stücke selbst hinzugefügt hat.

*Gerhard Braum*



Zu Christian Schneiders Artikel „Oboeninstrumente der Volksmusik“ in TIBIA 2/86, S. 88-102.

1. Zu S. 89, Anm. 9: Auch in Rumänien gibt es volkstümliche Kinderoboinstrumente. Das wichtigste ist der „cărăbăt“, eine konische Weidenrindenoboe, die mit einem aus Weidenrinde hergestellten „Doppelblatt“ angeblasen wird. Gelegentlich wird das „Blatt“ auch allein angeblasen, ebenso Zwiebelshoten und trichterförmige Blumen (s. darüber mehr in: G. Hochstrasser: Kinderflötenbau in Rumänien“, in: *Glareana* 23 (1974) S. 1-5; vgl. ferner: „Der Aulos in Rumänien“, in: *Glareana* 24 (1975) S. 1-10.

2. Zu S. 83-94: In Rumänien wurde Jahrhunderte hindurch die „zurna“ (hier „surla“ genannt) in der türkischen Militärmusik am Fürstenhof geblasen. Diese wird sich sicher durch nichts von den übrigen türkischen Zurnas unterschieden haben (weitere Angaben in meiner Arbeit „Der Aulos in Rumänien“). Ein von der bulgarischen „Surla“ nicht zu unterscheidendes Instrument sah ich 1975 in der Hand eines mohamedanischen Zigeuners in Mangalia am Schwarzem Meer. Es hatte 7 obere Grifflöcher und ein Daumenloch. Prof. Tiberiu Alexandru („Instrumentele muzicale ale poporului român“, Editura de stat pentru literatură și artă, Bukarest 1956) kennt die Zurna als von Dobrudschaer Turko-Tataren geblasen. Es stimmt, daß darauf türkisch-tatarische Melodien gespielt werden, doch scheinen die meisten Spieler nicht Tataren, sondern Zigeuner zu sein.

Eine von der „Zurna“ abberante Form ist die „Surla“ der Junii Braşovului, der Kronstädter rumänischen Jugend, die dieses Instrument Jahrhunderte lang bei den

Osterfeierlichkeiten im Freien blies. Seit etwa 40-50 Jahren wird dieser Brauch nicht mehr ausgeübt. Ein einziges Instrument befindet sich im Museum der Heiligen-Nikolaus-Kirche in der Oberen Vorstadt („Schei“) von Kronstadt. Es ist aus Messingblech mit weit ausladendem Schallbecher gebaut, der Durchmesser des Schallbeckers beträgt 11,5 cm, das Instrument ist 35 cm lang. Es hat sechs obere Grifflöcher und eine Lippenstütze aus Knochen. Über die „Surla“ der Kronstädter „Şcheieni“ (mit şchei“ bezeichneten die Rumänen früher die unter ihnen lebenden Slawen und in erster Reihe die Bulgaren; seit Jahrhunderten leben in der Oberen Vorstadt in Kronstadt allerdings keine Bulgaren mehr, nur der Name „şchei = Bulgarei“ ist erhalten geblieben). s. G. Hochstrasser: „Die ‚surla‘ der Kronstädter Rumänen“ (in: *Glareana* 25 (1976) S. 40-41).

3. Zu S. 102; Anmerkung 24: In Rumänien wird die Konzertoboe, französisches Konservatoriumsmodell, in der Volksmusik verwendet. Es gibt größere staatliche Volksmusikorchester, in welchen Oboisten, bzw. Oboistinnen, mitwirken. Solistisch tritt der bekannte Tarogato-Virtuose Dumitru Fărcaş aus Klausenburg auch mit der Oboe auf. Er hat vor etwa 20 Jahren die Klausenburger Musikhochschule als Oboist beendet, sattelte aber bald als Tarogato-Spieler und Orchesterleiter zur Volksmusik über. Gelegentlich bläst er auch die Oboe, auch hat er Schallplatten mit Oboensoli aus der siebenbürgischen rumänischen Volksmusik bespielt. Er bläst beide Instrumente mit Permanentatmung (= orientalischem Ansatz), natürlich ohne Lippenstütze.

Gerhardt Hochstrasser  
Temeschburg / Rumänien

---

## NACHRICHTEN

---

### Fortbildungs- und Ferienkurse

*Querflöte - Unterricht in Unter-, Mittel- und Oberstufe in der Musikschule.* 12.-14. September in Osnabrück. Ltg. H. Gerhold. Information: VdM (NS), Rumannstr. 8, 3000 Hannover 1

Englische Blockflötenkurse: *Welsh Recorder Weekend* vom 3.-5. Oktober 1986. Ryston Havard, University College, 38 Park Place, Cardiff CF1 3 BB (Gregynog, Newtown, Powys).

*Recorder Weekend (Intermediate)* vom 5.-7. Dezember 1986. The Old Rectory, Fittleworth, Pulborough, West Sussex RH20 1HU.

*Wochenendseminar für Block- und Traversflöte* in Würzburg vom 31.10.-2.11.1986 mit Walter van Hauwe. Informationen: Gesellschaft für alte Musik Würzburg e.V., Postfach 5602, 8700 Würzburg 1

Verkaufe

**Moeck Barockoboe**

Buchsbaum, a' = 440

DM 400,00

Tel.: 07271/3400

## NEU

H. Paetzold – Schulblockflöten für fortgeschrittene Schüler, Sopran und Alt, barock – dreiteilig – in Ahorn oder Birnbaum, handwerklich gearbeitet. Günstige Lehrerkonditionen.

Alleinvertrieb:

Sigrid Sieg, 7201 Oberflacht, Lindenstr. 3, Tel. 0 74 64 / 14 85

Fordern Sie Musterflöten an!

Die (British) Society of Recorder Players hat für 1987 wieder die *Moeck (Solo) Recorder Prize Competition* für britische Staatsbürger (unter 30 Jahre) bzw. Blockflöte Studierende in GB ausgeschrieben (vgl. TIBIA 1/85 Beilage Prisma und 1/86). Desgleichen findet 1987 erstmals auch die *Schott Recorder Prize Competition* statt. Näheres durch Edgar Hunt, Rose Cottage, 8 Bois Lane, Chesham Bois, Amersham HP 6 6BP.

### Die Autoren der Hauptartikel

*Ulrich Thieme*, Richard-Wagner-Str. 27, 3000 Hannover 1. Geboren 1950. Studierte in Köln Blockflöte, Schulmusik, Musikwissenschaft, Philosophie, Theaterwissenschaft. Promotion 1979. Dozent an der Musikhochschule in Hannover seit 1978, seit 1982 dort Professor.

*Erich Benedikt*, Krottenbachstraße 29, A-1190 Wien; Geb. 1929 in Wien. Studierte Germanistik, Geschichte und Pädagogik an der Wiener Universität; Dr. phil. 1951, Universitätsassistent, Gymnasiallehrer. Seit 1964 im Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport, Ministerialrat, Leiter der Abteilung für allgemeinbildende höhere Schulen; Kirchenmusiker, Beschäftigung mit alter Musik und Instrumentenkunde.

*Irmgard Knopf Mathiesen*, Hulvejen 2, DK-4450 Jyderup. Geb. 1937 in Oldenburg/O. Studium an der Musikhochschule Lübeck (Blockflöte bei Marlene Stehli-Isenbart, Querflöte bei Rolf Ermeler). Zahlreiche Publikationen, Editionen und Schallplattenaufnahmen. Mitglied des dänischen Kammermusikensembles und Kammerorchesters „Concentus Musicus“ (Block- und Traversflöte, sowie Renaissanceinstrumente). Seit 1962 Dozentin für Blockflöte am Königl. Dän. Musikkonservatorium.

*Aksel Helge Mathiesen*, Hulvejen 2, DK-4450 Jyderup Geb. 1931 in Fredericia/Dän. Studium der Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen. 1958 Organistenprüfung am Königl. Dän. Musikkonservatorium. Weitere Studien bei Anton Heiller, Wien. Organist und Kantor in Kopenhagen und Kalundborg. 1962 Gründung des dänischen Kammermusikensembles und Kammerorchesters „Concentus Musicus“. Konzertreisen durch Europa, Kanada, U.S.A. Seit 1971 Dozent für Musiktheorie, Generalbaßspiel und Orgelimprovisation am Königl. Dän. Musikkonservatorium. Rundfunkaufnahmen und Konzerte als Soloorganist in Skandinavien, Deutschland und Holland. Zahlreiche Publikationen, Editionen und Schallplattenaufnahmen. Seit mehreren Jahren haben beide eingehende wissenschaftliche Forschung über grundlegende physikalische Phänomene bei Blasinstrumenten angestellt – besonders im Hinblick auf das Kopieren von historischen Instrumenten.

*Rainer Peters*, Willbeckerstr. 100, 4006 Hochdahl-Erkrath 2. Geboren 1947. Studium: Schulmusik, Oboe (H. Hücke) und Komposition (J. Baur) in Köln. Nach Tätigkeit als Hochschullehrer (theoretische Fächer) und Musikreferent der Stadt Düsseldorf, seit 1984 Musikredakteur beim WDR.

Nr. 4/86 erscheint im November 1986 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Frans Vester: Anmerkungen zur Wiedergabe der Flötenmusik W. A. Mozarts

Oskar Peter: Ein Weg zum Klang der einklappigen Traversflöte

Konrad Hünteler: Traversflöte und Aufführungspraxis

sowie ein Porträt des Klarinettenisten Hans Rudolf Stalder

# Musik für Holzblasinstrumente in Urtextausgaben

## Johann Sebastian Bach

- Flötensonaten Band I** BWV 1034, 1035, 1030, 1032  
Die vier authentischen Sonaten HN 269 DM 20,00
- Flötensonaten Band II** BWV 1033, 1031, 1020  
Die drei J. S. Bach zugeschriebenen Sonaten HN 328 DM 15,50
- Triosonate und Canon Perpetuus  
aus dem Musikalischen Opfer**  
für Flöte, Violine und Continuo BWV 1079, 8 und 9 HN 294 DM 14,50
- Triosonate** für zwei Flöten oder Violinen u. Continuo  
G-dur BWV 1039 HN 329 DM 15,00

## Ludwig van Beethoven

- Serenade op. 41** für Klavier und Flöte HN 301 DM 11,50
- Klarinettenrios op. 11 und op. 38**  
für Klavier, Klarinette oder Violine und Violoncello HN 342 DM 29,00
- Flötentrio WoO 37** für Klavier, Flöte und Fagott HN 343 DM 15,00
- Serenade op. 25** für Flöte, Violine und Viola HN 300 DM 14,50
- Klavierquintett Es-dur op. 16** (Bläserfassung)  
für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier HN 222 DM 25,00

## Johannes Brahms

- Sonaten für Klavier und Klarinette (oder Viola)  
op. 120, 1 und 2** HN 274 DM 20,00
- Klarinettenrio a-moll op. 114** für Klavier, Klarinette oder  
Viola und Violoncello HN 322 DM 20,00

## Joseph Haydn

- Klaviertrios Band III** Hob. XV: 15–17 – Flötentrios –  
für Klavier, Flöte oder Violine und Violoncello HN 284 DM 29,00

## Wolfgang Amadeus Mozart

- Klaviertrio Es-dur KV 498** – Kegelstatt-Trio –  
für Klavier, Klarinette oder Violine und Viola HN 344 DM 15,00

## Robert Schumann

- Fantasiestücke op. 73** für Klarinette (oder Violine oder  
Violoncello) und Klavier HN 416 i. V.

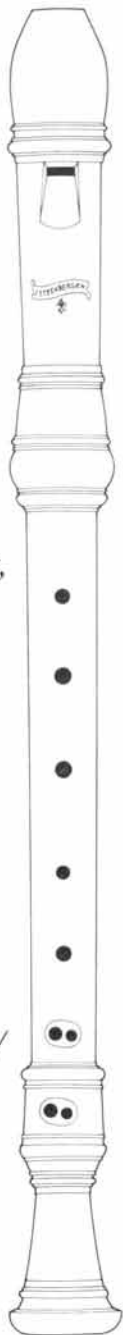
## Auswahlband

- Flötenmusik I, Barock** mit Werken von Blavet, Chinzer, Eisel,  
Loeillet, Pepusch, Purcell, Roman, Roseingrave, Sammartini  
und Schickhard HN 368 DM 31,00



**G. Henle Verlag München**

**M**oeck Renaissance- und Barockinstrumente (Flöten, Krummhörner, Cornamusen, Kortholte, Dulciane, Pommer, 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