

# TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

2/88

## INHALT

Von Dordrecht bis Rosenborg...  
Angelo Zaniol  
Jeder Musik ihre Blockflöte  
Blockflöten des 14./15. – 17. Jahrhunderts

Elisabeth Feller  
Gedanken zur „Joueurs de flûte“  
von Albert Roussel (1869-1937)

Roger Mather  
Aber wie klingt es fürs Publikum?

Bruce Haynes  
Aufstieg und Fall der Solo-Oboe  
1650-1800

Das Porträt: Erich List

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Beilagen:

TIBIA-Kunstbeilage:

Matthias Schmid (1835-1923)

LOCKVOGEL. Ostergruß der Gartenlaube  
an ihre Leser 1889.

Lithographie der Lith. Kunstanstalt von Max  
Seeger, Stuttgart. Nach dem Originalgemälde.

Von Dordrecht bis Rosenberg

Angelo Zaniol: Jeder Musik ihre Blockflöte.  
Blockflöten des 14./15. – 17. Jahrhunderts  
(73)

Elisabeth Feller: Gedanken zu „Joueurs de flûte“  
von Albert Roussel (1869-1937) (84)

Roger Mather: Aber wie klingt es fürs Publikum?  
(91)

Bruce Haynes: Aufstieg und Fall der Solo-Oboe,  
1650-1800 (94)

Das Porträt: Erich List (100)

Berichte (109): Karl Lenski: Pariser Tagebuch  
oder: Auf den Spuren von Louis Lot / Rainer  
Weber: Zur Vermessung von historischen  
Holzblasinstrumenten / Musikaustausch in  
Bulgarien / Musik pur / Vielseitiges Angebot  
in der Schweiz / Viel Leerlauf in Donau-  
schlingen / Zwei Uraufführungen in Karls-  
ruhe: „Zauberflöte / Flötenzauber“

Bücher (125)

Noten (129)

Schallplatten (145)

Leserforum (148)

Nachrichten (149)

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik.  
13. Jahrgang. Heft 2/1988

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

Schriftleitung: Reinhold Quandt  
Postfach 143, D-3100 Celle 1, Telefon 051 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 ein-  
gesandte Manuskripte und Fotos übernehmen Verlag und  
Redaktion keine Haftung. Die Redaktion behält sich vor,  
Leserbriefe gekürzt zu veröffentlichen.

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

Erscheinungsweise: viermal jährlich – Januar, April, Juli,  
Oktober. Redaktionsschluß jeweils der 1. 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 051 41 / 88 53 0

Telegramme: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 11, DM 55,00 ( $\frac{1}{16}$  Seite) bis  
DM 660,00 ( $\frac{1}{1}$  Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer;

Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüber-  
schreitungen, Placierungsvorschriften. Anfallende Litho-  
bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt.  
Anzeigenschluß: 1. Dezember, 1. März, 1. Juni,  
1. September.

Gesamtherstellung: Moeck Verlag + Musikinstrumenten-  
werk, 3100 Celle

Titelentwurf: Karl-Heinz Lingner, Celle

© 1988 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.  
Printed in the Federal Republic of Germany  
ISSN 0176-6511

Nikolaus Delius und Hermann Moeck haben den folgenden Artikel von Angelo Zaniol, der 1982 in französisch und 1983 in englisch erschienen ist<sup>1</sup>, sozusagen „vertutscht“ (verdeutsch), dabei gekürzt und aktualisiert und mit einem Vor- und Nachwort versehen, um die Diskussion „Dordrecht-Flöte – Wide-bore-Renaissance-Recorder – Ganassi-Flöte – van-Eyck-Typ etc.“ in Gang zu halten und zu verfolgen, wieweit diese „Outlines“ stimmig bleiben.

Den Ursprung der musikgeschichtlichen Blockflöte wird man bei den Friscaletti der italienischen, vornehmlich süditalienischen Folklore suchen müssen<sup>2</sup>, Instrumenten aus Schilfrohr mit z. T. hochständigen Daumen- und 5 – 7 Oberlöchern (in Sizilien gibt es sie auch mit 2 Daumenlöchern). Meist hat man bei diesen Flöten am Unterende den Wachstumsknoten stehen lassen und nur durchstoßen. So ist aber die zylindrische Bohrung unten etwas verengt, was gewisse Effekte einer konischen Bohrung simuliert. Diese Grifflochgruppierung an Blockflöten war sicher zumindest auch schon in der Spätantike bekannt, wenn sie nicht folklorisch älter ist. Hermann Moeck bildet in seiner unten genannten Schrift eine spätrömische Knochenflöte aus dem Rheinland mit 6 Oberlöchern und einem Daumenloch ab (ehemals Germanisches Zentralmuseum, Mainz).

## Angelo Zaniol

### Jeder Musik ihre Blockflöte<sup>3</sup>

#### Blockflöten des 14./15. – 17. Jahrhunderts

#### Die Blockflöte im Mittelalter

Für die Geschichte der Blockflöte in der uns vertrauten Form, d. h. mit 7 vorderen Grifflöchern und einem Daumenloch, ist das bisher

wichtigste Zeugnis zweifellos die berühmte Blockflöte von Dordrecht in Holland, 1940 dort gefunden, heute im Gemeentemuseum in Den Haag. Gemessen an ihrem ehrwürdigen Alter ist sie passabel erhalten. Horace Fitzpatrick und Rainer Weber haben sie unabhängig voneinander untersucht und ihre Ergebnisse veröffentlicht<sup>4</sup>. In ihren Schlußfolgerungen stimmen sie größtenteils überein, aber nicht in der Datierung. Weber datiert sie auf die Zeit zwischen 1335 und 1418. In diesem Zeitraum erst war das Schloß von Merwede bewohnt, in dessen Graben das Instrument gefunden wurde. Fitzpatrick behauptet, die Flöte müsse viel älter sein, da die Gegenstände, mit denen sie gefunden wurde, nach der C 14-Methode aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammen. Wie dem auch sei, die Blockflöte von Dordrecht erscheint ihrer Bauweise und ihren musikalischen Eigenschaften nach als ein bereits recht entwickeltes Instrument. Letztere konnten auf genauen Kopien des Originals mit Ergänzung der fehlenden Teile geprüft werden. Es handelt sich um ein Instrument von rauhem und kräftigem Klang mit mehr als zwei Oktaven Umfang. Die Griffe sind den von Sebastian Virdung 1511 beschriebenen ähnlich, der Grundton entspricht fast dem heutigen cis<sup>5</sup>. Nach unserer Nomenklatur ist dies also eine Sopranflöte in sehr hoher

<sup>1</sup> Vgl. Angelo Zaniol: „A chaque musique sa flûte à bec.“ In: *Flûte à bec*, 5 (1982) und 6 (1983).

dto: „The Recorders of the Middle Ages and Renaissance – Dordrecht to van Eyck.“ In: *Continuo* XI, 1984, und dazu Bob Marvins Ergänzung in *Continuo* III, 1985.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Hermann Moeck: *Typen europäischer Kernspaltflöten*. Celle 1977 (auch in: *Studia instrumentorum musicae popularis*. Stockholm 1969); ferner Leydi/Guizzi: *Strumenti musicali popolari italiani*. Bologna 1984.

<sup>3</sup> Vgl. auch Bob Marvin: „Faire des flûtes à bec Renaissance.“ In: *Flûte à Bec*, 21 (1987).

<sup>4</sup> Horace Fitzpatrick: „The medieval Recorder.“ In: *Early Music* X/1975 / Rainer Weber: „Recorder Finds from the Middle Ages...“ In: *Galpin Society Journal* (GSJ) 1976.



Abb. 1: Die Dordrecht-Flöte (Gemeente Museum, Den Haag).

Stimmung, nahe der in vielen Ländern während der Renaissance verbreiteten Stimmung. Das Material ist Obstbaumholz, wahrscheinlich Pflaume, die Bohrung zylindrisch, mit 11 mm Durchmesser bemerkenswert klein im Verhältnis zur Länge von 270 mm. Eigentümliche Details sind die überraschende Höhe des Fensters von 7,5 mm und die Stellung des Pflocks, der den Ausgang des Windkanals um 3,5 mm überschreitet. Das gibt es sonst außer bei Folkloreflöten kaum. Der Abstand der Grifflochreihe vom Labium ist verhältnismäßig groß, entsprechend der langen und engen Bohrung. Das 7. vorderständige Loch ist doppelt gebohrt, um eine wechselnde Handhaltung zu ermöglichen. Die beiden Enden der Flöte sind zapfenförmig gedreht (Abb. 1), woraus man auf ein Mund- und ein Fußstück, vielleicht aus Horn oder Knochen, schließen könnte (die jetzt fehlen). Nun ist das Mundstück musikalisch nicht sehr von Belang, Form und Maß des Fußstücks dagegen sehr. Weber hat – vor allem wegen des zu hohen Grundtones – die interessante Hypothese aufgestellt, daß die Blockflöte von Dordrecht am unteren Ende – mit dem (fehlenden) Fußstück – verengt gewesen sei wie gewisse Folkloreflöten des Vorderen Orient bzw. Nordafrikas. Verengt durch Wachstumsknoten sind aber meist auch die Schilfrohrflöten der italienischen Folklore. Der Klang ist so etwas anders als der rein zylindrischer Flöten.

Es gibt Gründe, das Exemplar von Dordrecht als typische Form des Mittelalters anzusehen, wie sie zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert in Europa verbreitet war, weil sie mit anderen Zeugnissen in bezeichnender Weise übereinstimmt. Da ist zunächst das Fragment einer anderen Flöte, in der Umgebung von Würzburg gefunden und heute im Mainfränkischen Museum Würzburg<sup>5</sup>. Dieses Fragment (etwa das untere Drittel einer Flöte) hat große Ähnlichkeit mit dem Exemplar von Dordrecht, und die Rekonstruktionen beider Flöten zeigen ganz ähnliche Ergebnisse. Die

Blockflöte von Würzburg (aus der Mitte des 14. Jahrhunderts) hat einige Millimeter vom Fußende ein Stimmlloch für den Grundton. Ob man daraus ableiten kann, daß auch bei diesem Instrument das Unterende hätte verengt sein können, ist eine andere Frage.

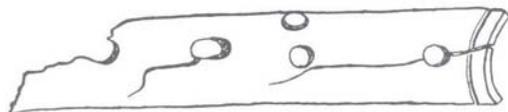


Abb. 2: Blockflötenbruchstück im Mainfränkischen Museum, Würzburg.

Es gibt nun zahlreiche Bildzeugnisse des 13.–15. Jahrhunderts, die Blockflöten darstellen, die den beiden geschilderten Originalen in Form und Abmessungen ähnlich sind. Es würde zu weit führen, sie alle aufzuzählen. Genannt seien wenigstens die folgenden:

– Altarbild von Pere Serra.



Abb. 3: Engel aus einem Altarbild von Pere Sera (14. Jh.). Museo de Arte Cataluña, Barcelona.

<sup>5</sup> Vgl. Otto Kunkel: „Ein mittelalterlicher Brunnen-schacht...“ In: *Mainfränkisches Jahrbuch* 5/1953.

Auf diesem Altarbild ist Maria mit dem Jesuskind von sechs auf verschiedenen Instrumenten musizierenden Engeln umgeben. Der Blockflöte spielende hat ein langes Instrument von deutlich zylindrischer Form. Die Bohrung scheint jedoch deutlich größer zu sein als bei den Flöten von Dordrecht oder Würzburg. Man sieht keinen Verschluss oder keine Verengung am Ende des Instrumentes. Schnabel und Aufschnitt sind sehr klein.

– Miniatur aus einem Stundenbuch von Simon Bening (Brügge 1483-1561). London, Britisches Museum.

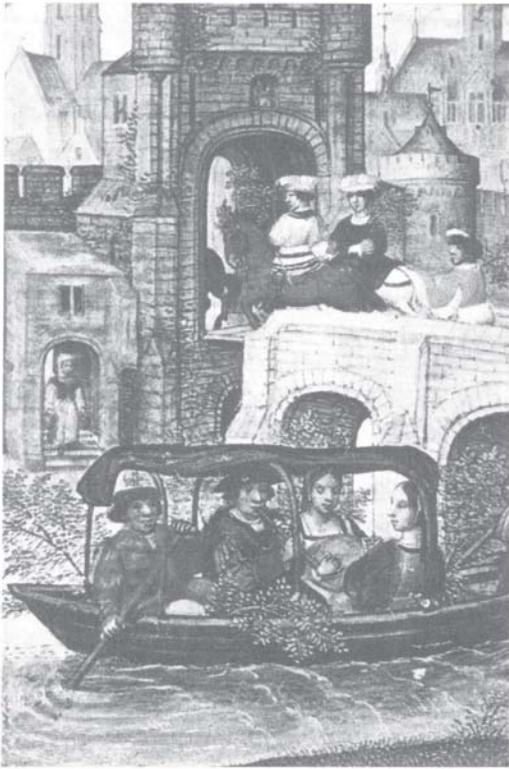


Abb. 4: Miniatur aus einem Stundenbuch von Simon Bening (Brügge 1483-1561). Britisches Museum, London. Tenorblockflöte des zylindrischen Typs mit Laute und Singstimme.

– Zwei Buchilluminationen aus *Champion des Dames*, einem Gedicht aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.



Abb. 5: 2 Miniaturen aus Martin Le Franc, *Le Champion des Dames* (1440-42). Bibliothèque de Grenoble, MS 352 Rès.

Das eine Bild zeigt die neun Musen, die auf verschiedenen Instrumenten musizieren, eine davon auf einer zylindrischen Blockflöte von der Größe eines Instrumentes in g', das Instrument auf dem anderen Bild ist wohl eine Tenorflöte (beide mit der linken Hand unten). Die Flöte von Dordrecht (Abb. 1) scheint ein ähnliches Fußstück gehabt zu haben. [Unzweideutig lassen sich allerdings die beiden Kleinfingerlöcher auf Bildzeugnissen ziemlich spät erkennen. Das in Abb. 6 gezeigte Bild entstand um 1470. Auch auf dem Grabstein des blinden Organisten Konrad Paumann (gest. 1473) in der Münchner Frauenkirche ist eine solche Flöte mit Kleinfingerlöchern abgebildet.]



Abb. 6: Italienische Spielkarten um 1470 (Vorlage Sammlung Moeck).

Die bei Viridung (*Musica getutscht*, 1511) und Agricola (*Musica instrumentalis deudsch*, 1528) abgebildeten Blockflöten weisen ganz ähnliche Formen auf wie die besprochenen Flöten, während die von Praetorius (*Syntagma musicum II*, 1618) dargestellten Instrumente wie auch alle aus der Renaissance erhaltenen sich davon deutlich unterscheiden. Man möchte daraus folgern, daß die von Viridung und Agricola abgebildeten Flöten die letzte Entwicklungsstufe des mittelalterlichen Typs darstellen.

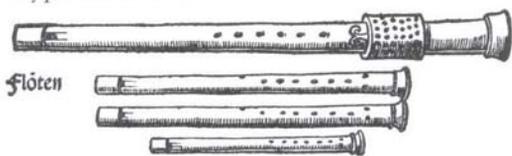


Abb. 7: Aus Sebastian Viridung: *Musica getutscht*. Basel 1511 (Reprint Kassel 1970).

## Die Blockflöte der Renaissance

Im Gegensatz zur vorhergehenden Periode ist die Blockflöte der Renaissance gut belegt, selbst wenn noch einige Fragen offen sind. Hauptinformationsquellen sind natürlich die etwa 150 aus der

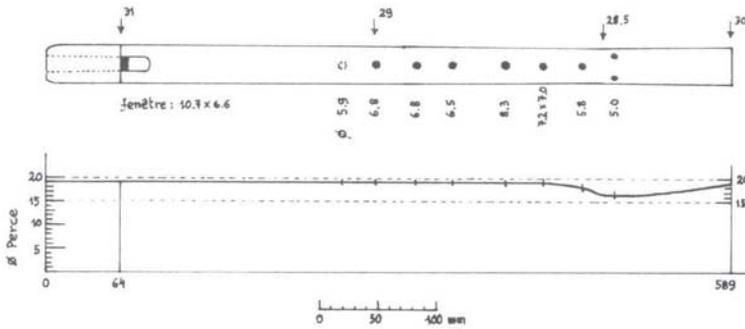
Zeit von ca. 1530 - 1650 überlieferten Originalinstrumente. Alle Mitglieder der großen Familie der Blockflöte sind dabei vertreten, vom Sopranino in f'' (Kunsthistorisches Museum Wien) bis zu den gigantischen Kontrabässen in C (Vleeshuis Museum Antwerpen und Biblioteca Capitolare Verona, letztere 2,85 m lang). Die Instrumente mittlerer Größe – Tenor und kleiner Baß – sind dabei weitaus zahlreicher als die sehr seltenen Flöten höherer Lage wie Sopran und Sopranino. Die meisten Originale befinden sich in einem heiklen Erhaltungszustand oder sind „restauriert“, also von geringerem historischen Interesse, doch sind auch fast unversehrte überliefert, und gerade diese geben uns am besten über die Blockflöte im 16. und 17. Jahrhundert Auskunft.

Neben diesen Originalen sind der Vollständigkeit halber noch weitere Informationsquellen zu untersuchen: Grundlagen für die Instrumentaltechnik und die zeitgenössischen Interpretationsregeln liefern uns die alten Traktate, besonders für die damals üblichen verschiedenen Griffweisen, aus denen sich Eigenschaften erraten lassen, die nicht immer aus den Originalen belegbar sind.

Der erste, wegen zahlreicher Berührungspunkte mit der mittelalterlichen Blockflöte anscheinend älteste Typ ist unter den erhaltenen Originalen relativ selten. Es handelt sich um ein Instrument mit zylindrischer Bohrung, leicht verengt in der Höhe des 7. Loches (15 - 20%), mit nachfolgender Ausweitung, die den Durchmesser der Bohrung auf ihren Anfangswert zurückführt. Bei einigen Exemplaren fehlt diese Ausweitung jedoch. Der größte Durchmesser ist in bezug auf die Länge der schwingenden Luftsäule ziemlich klein: In der Tat schwankt das Verhältnis zwischen diesen beiden Parametern ( $L/D$ ) zwischen 27 und 30, Werten, die denen der zeitgenössischen Querflöten nahekommen. Das äußere Profil ist ebenfalls zylindrisch mit unmerklicher Verjüngung bei den beiden letzten Löchern. Im Museum der Accademia Filarmonica in Bologna sind 11 Blockflöten dieser Art erhalten: 5 Tenöre – 4 in d', einer in c' –, 4 kleine Bässe in g und 2 Bässe in c. Filadelfio Puglisi hat sie untersucht und ihnen eine wichtige Abhandlung gewidmet<sup>6</sup>.

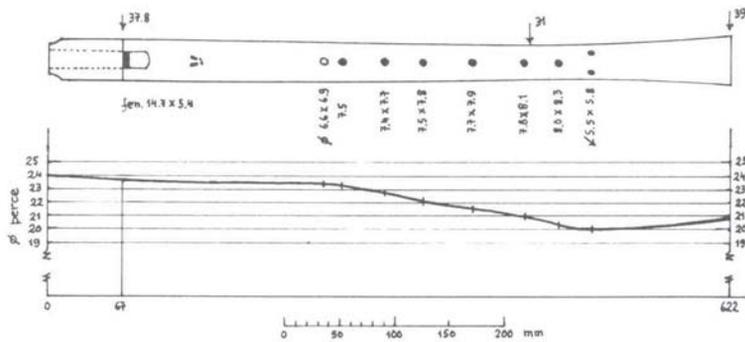
<sup>6</sup> Filadelfio Puglisi: „The 17th Century Recorders of the Accademia Filarmonica of Bologna.“ In: *GSJ* 1981.

Abb. 8:



Tenorflöte (mit Schema der Innenbohrung) in  $d'$  von P. Grece. Accademia Filarmonica Bologna.

Abb. 9:



Tenorflöte in  $c'$  ( $a' = \text{ca. } 460 \text{ Hz}$ ). Brandmarke . Vermutlich Venedig 2. Hälfte 16. Jahrhundert. Kunsthistorisches Museum, Wien, 8528.

Soweit man ihre Stimmung beurteilen kann, scheint sie ziemlich einheitlich und nahe der heutigen zu sein. Die Instrumente gehen wahrscheinlich auf den Anfang des 17. Jahrhunderts zurück und haben der Accademia Filarmonica seit ihrer Gründung 1666 gehört. Puglisi meint, daß ihre musikalischen Eigenschaften (leichte Höhe; genaue Angaben wären hier vonnöten) eher an Soloinstrumente denken lassen. Unserer Meinung nach sind Blockflöten dieses Typs nicht nur für Solospiel wegen der leichten Ansprache im hohen Register geeignet, sondern auch für Ensemblespiel, besonders für die Ausführung solch lebhafter polyphoner Stücke wie der prachtvollen *Ricercari a quattro* von Giovanni Battista Confronti (1558; Laaber Verlag, Laaber). (Abb. 8)

Die Instrumente von Bologna sind nicht die einzigen überlieferten Originale dieses Typs. Es gibt noch etwa 10 andere Blockflöten der Renaissance von recht ähnlicher Bauart, die in mehreren Museen verstreut sind. Ikonographische Zeugnisse von Blockflöten, die wegen ihrer schmalen und zylindrischen äußeren Form zu diesem Typ

gehören könnten, gibt es kaum, soweit man das überhaupt genau differenzieren kann. Ob dieser Typ trotz seiner musikalischen Eigenschaften nur wenig verbreitet war?

Den zweiten Blockflötentyp dieser Zeit könnte man als „Standardmodell“ bezeichnen. Er ist mit 80% bei den Originalen der Renaissance vertreten, mit unbedeutenden Varianten. Für seine Bohrung ist charakteristisch, daß sich das Verhältnis  $L/D$  proportional zur Länge des Instrumentes verändert und so die kleinen und mittleren Flöten eine recht weite Bohrung in bezug auf die Länge haben. Die englischen Instrumentenkundler haben deshalb für diesen Typ die inzwischen geläufige Bezeichnung „wide-bore Renaissance recorders“ geprägt. Die Bohrung dieser Blockflöten ist im ersten Viertel im großen und ganzen zylindrisch, verengt sich dann leicht zwischen dem 6. und 7. Loch, danach gibt es einen weiteren kurzen zylindrischen Verlauf bis nach dem 7. Loch, dann eine leichte und regelmäßige Erweiterung zum Schallstück. Der Durchmesser ist am Ende fast immer etwa 8 - 10% kleiner als am Anfang. (Abb. 9)

Das Fenster dieser Blockflöten ist im Gegensatz zum ersten Typ allgemein ziemlich breit, vor allem bei den Tenören, wo das Verhältnis zwischen größtem Durchmesser der Bohrung und Breite des Fensters den außergewöhnlich niedrigen Wert von 1,4 erreichen kann. Die Höhe des Fensters neigt dagegen zu den Mindestwerten, die mit den Forderungen an einen befriedigenden Klang noch vereinbar sind. Das Labium ist nie sehr lang, doch oft fast quadratisch, im Längsschnitt erscheint es bei vielen Exemplaren konkav. Der Kernspalt, im Querschnitt allgemein gebogen, ist am Eingang und am Ausgang enger, am Eingang gewöhnlich auch abgeschrägt. Diese Instrumente haben daher die Neigung, den Atem zu stauen. In bezug auf die Achse des Instrumentes ist der Kernspalt außerdem so orientiert, daß er die Luftlamelle unmerklich nach innen lenkt, wie das auch bei gedackten Orgelpfeifen der Zeit normal ist. Die Blockfläche des Windkanals ist fast auf gleicher Höhe mit der Labiumkante. Die Grifflöcher liegen eng beieinander, wodurch auch die großen Instrumente für normale Hände ziemlich bequem spielbar sind. Die Löcher sind meist nach innen unterschritten.

Kleinere Instrumente ohne Klappen haben als 7. Loch fast immer ein Doppelloch für die freie Wahl der Handhaltung. Bilder zeigen, daß es in dieser Epoche keineswegs üblich ist, mit der rechten Hand oben zu spielen. Bei den Instrumenten mit Klappen hat die „Schmetterlingsform“ der Klappen dieselbe Funktion. Die Klappe dient zum Schließen des letzten Loches, das bei großen Instrumenten für den kleinen Finger zu weit entfernt ist, und wird durch eine sogenannte „Fontanelle“ geschützt. Sehr große Instrumente werden mit einem S-Rohr angeblasen.

Der Umfang der Blockflöten dieses Typs ist auf eine Oktave und eine kleine Septime, z. T. auch weniger, beschränkt. Das mittlere Register ist zum Ausgleich von großer Schönheit und Ausdruckskraft mit weichem und tiefem Timbre, für Ensemblespiel wunderbar geeignet. Besonders bemerkenswert sind die tiefsten Töne, die bei den besten Originalen rund, sehr voll und ganz stabil erscheinen, selbst wenn man ziemlich stark bläst. Die Töne des mittleren Registers haben außerdem ein delikates Hauchen beim Anstoß, das dem Spiel dieser Flöte eine Art schillernder Sonorität

gibt, besonders bei sauber artikulierten Passagen. Kurz, es ist ein Vergnügen, auf diesen Instrumenten zu spielen, da sie dynamisch flexibel sind, auf jede Artikulation ansprechen und so ein nuancenreiches und ausdrucksvolles Spiel erlauben, das mit der äußerst verfeinerten Gesangkunst ihrer Zeit konkurrieren kann. Die Stimmung dieser Flöte variiert beträchtlich: Instrumente von Rafi aus Lyon z. B. haben immer eine sehr tiefe Stimmung, bis zu einem Ton tiefer. Dagegen ist die Mehrzahl überlieferter Originale italienischer Provenienz viel höher. Die gebräuchlichsten Werte für  $a'$  sind 450 bis 452 und 460 bis 468. Einige liegen bei  $a' = 440$ .

Wenige Hersteller von Blockflöten der Renaissance sind dem Namen nach bekannt: außer der bereits genannten Familie Rafi der Deutsche Hans Rauch von Schrott(enbach), der einige ausgezeichnete Instrumente signiert hat (z. B. den kleinen Baß M 244 im Museum Carolino Augusteo in Salzburg) und der Venezianer Hieronimo aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er ist der Hersteller der 13 Instrumente mit den Markierungen HIER.S (oder HIE.S), die man im Kunsthistorischen Museum in Wien bewundern kann. Diese großartigen Blockflöten stellen durch die ausgesuchte Eleganz ihrer Bauart, die einwandfreie Sorgfalt bei ihrer Herstellung und die hervorragende musikalische Qualität der in gutem Zustand erhaltenen Exemplare einen unübertroffenen Höhepunkt dar. An ihnen müßten sich heutige Flötenbauer ständig orientieren. Ob eventuell Hieronimo zur anglo-venetianischen Musiker- und Instrumentenmacherfamilie Bassano gehört, untersuchte David Lasocki<sup>7</sup>. Schließlich wäre noch aus der Spätzeit (nach 1650!) Hieronymus Franziskus Kynseker aus Nürnberg zu nennen, dessen bemerkenswertes Consort von 7 Instrumenten im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg erhalten ist.

Die soeben beschriebenen Blockflöten erscheinen als Instrumente, die hauptsächlich für das Ensemblespiel gedacht waren, wo Ausdruck vor Brillanz, Beweglichkeit und Umfang geht. Sehr häufig bezogen diese Ensembles auch andere Blas-, Saiten- oder Schlaginstrumente mit ein, was

<sup>7</sup> In: *GSJ* 1985.

die Engländer „broken consort“ nennen. Dafür gibt es viele Bildzeugnisse. Manchmal aber wurden die Blockflöten auch im Chor gespielt. Michael Praetorius gibt davon ein anschauliches Bild auf Tafel IX seines *Theatrum instrumentorum* (Syntagma musicum, 1619–20, Band II). Ein „choro da flauto“ konnte bis zu 21 Instrumente umfassen. Praetorius sagt auch Wertvolles über Art und Weise ihrer Verwendung, ohne seine Vorliebe für die tiefen Flöten zu verbergen, deren chorisches Spiel „eine samtene Harmonie, süß und angenehm, besonders in kleinen Stücken“ erzeugt. Erinnern wir uns auch, daß es Instrumentalkompositionen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts für mehrere Blockflöten und B. c. gibt<sup>8</sup>. Sie müssen auf Renaissance-Blockflöten und nicht auf Barockinstrumenten gespielt werden.

Der dritte Typ Blockflöte in der Renaissance ist die „Ganassi“-Flöte, eine noch neue Wiederentdeckung, denn bis vor wenigen Jahren schien dieses Instrument ein unlösbares Rätsel zu sein. Tatsache ist, daß Sylvestro Ganassi dal Fontego in seinen bekannten *Opera intitulata Fontegara* (Venedig, 1535)<sup>9</sup> von einer Blockflöte in g' mit einem überraschenden Umfang von 2 Oktaven und einer großen Sexte spricht, mit anderen Griffen, als sonst in Traktaten der Zeit zu finden sind. Diese Unterschiede betreffen besonders die Stufen IV #, XI #, XIV b, XVI ♯, XV und alle Töne über XV. *Fontegara* ist nicht allein das erste pädagogische Werk für Blockflöte, sondern zugleich ein praktisches Handbuch über die Kunst

der Diminution mit Passagen von großer Virtuosität, die nur leicht ausführbar sind auf einer Blockflöte mit äußerst prompter und brillanter Ansprache. Keines der Originale, die wir aus der Renaissance besitzen, schien nun aber überzeugend den Angaben Ganassis zu entsprechen, weder in der Ansprache noch in der Griffweise oder im Umfang. Auf welches Instrument also bezog sich der „sonator de la illustrissima Signoria di Venezia“? Es mußte sicher dasselbe sein, das man brauchte, um problemlos die *Ricercate, Passagi e Cadentie* von Giovanni Bassano (1585) oder aus dem *Dolcimelo* von Aurelio Virgiliano (Anfang 17. Jahrhundert)<sup>10</sup> zu spielen, wo die Blockflöte ausdrücklich als Alternative zu Zink oder Geige vorgesehen ist. Für diese und andere Kompositionen mit einem Umfang von g' bis manchmal c''' ist eine Schreibweise charakteristisch mit Kaskaden von Noten, die alle gestoßen werden müssen. Es wäre undenkbar, solche Stücke auf den bekannten Originalen der Renaissance spielen zu können, die ein großartiges Timbre haben, aber eine langsame Ansprache und einen begrenzten Umfang. Daß dieses Geheimnis schließlich gelüftet werden konnte, ist den Nachforschungen des australischen Blockflötenbauers Fred Morgan<sup>11</sup> zu verdanken, der von Frans Brüggens dazu gedrängt wurde. Morgan erinnerte sich, daß es im Kunsthistorischen Museum in Wien aus der Renaissance eine Blockflöte in g' mit einer völlig ungewöhnlichen Bohrung gibt. Da ihr Aufschnitt ernsthaft beschädigt war und sie heute nicht mehr spielbar ist, hatte vorher niemand Notiz von ihr genommen. Eine Kopie dieser Flöte, mit Stimmungskorrekturen, hat bewiesen, daß seine Intuition richtig war: es handelte sich sehr wohl um das so gesuchte Instrument! Das war eine denkwürdige Entdeckung. Diese Blockflöte, die der Beschreibung Ganassis entspricht, ist wahrhaftig fähig zu begeisternden Leistungen. Nach Morgan haben andere, unter ihnen auch der Autor, versucht, Ganassi-Blockflöten zu bauen, wobei jeder darauf zielte, die idealen Formen und Proportionen dieses besonderen Instrumententyps wiederzufinden, der zum großen Teil eine hypothetische Rekonstruktion bleibt. Ein einziges altes Muster und noch dazu in schlechtem Erhaltungszustand hat keine Beweiskraft. Wir haben aber erfahren, daß es in der Privatsamm-

<sup>8</sup> Anonymus: *Sonata a 3 flauti & b. c.* (Schott 10.107); Antonio Bertali: *Sonatella a 5 flauti et organo* (Schott 10.106); Johann Heinr. Schmelzer: *Sonata a 7 flauti* (Schott 10.105).

<sup>9</sup> Reprint Bologna (Forni) 1969, deutsch (Peter) Berlin (Lienau) 1956.

<sup>10</sup> Reprint als Nr. 11 von *Strumentalismo Italiano*, erschienen bei S.P.E.S., Lungarno Guicciardini 9, Florenz. Virgiliano: *Dolcimelo* im Verlag Hänßler, Stuttgart. Vgl. auch *Thirteen Ricercate from Il Dolcimelo for solo treble instrument*, London Pro Musica Edition, LPM REP 1, 1980.

<sup>11</sup> Vgl. *Early Music*, Januar 1982, und *FoMRHI Quarterly* Nr.11, April 1978. Vgl. auch Alec Loretto: „When is a Ganassi recorder not a Ganassi recorder?“ In: *The American Recorder* 2/1986.

lung von Michel Piguet ein anderes Original dieses Typs aus dem 16. oder 17. Jahrhundert gibt, und außerdem versucht, auch etwas aus ikonographischen Quellen zu finden. Ganassi-Blockflöten, leicht zu erkennen an der sehr betonten Erweiterung der Bohrung am Fuß, die manchmal an Pommern erinnert, sind in Dokumenten aller europäischen Länder vom Mittelalter bis zum Ende des 17. Jahrhunderts bemerkenswert häufig vertreten. Ihre äußere Form scheint in dieser



Abb. 10: Albrecht Dürer (1471-1528): Aus dem Holzschnitt „Das Männerbad“. Flöte mit am Ende ausgeweiteter Innenbohrung wie beim Ganassi-Typ.

langen Zeit keine nennenswerten Veränderungen erfahren zu haben, vielleicht als Zeichen dafür, daß diese Flöten für „perfekt“ in ihrer Art und nicht verbesserungsbedürftig gehalten wurden. Die dargestellten Instrumente, vor allem Sopran

in c'' und Alt in g' oder f', sind meist dünn; doch ihre Form ist im allgemeinen etwas grob. Unseres Wissens zeigt kein Bilddokument Ganassi-Blockflöten mit Blockflöten anderen Typs zusammen, selbst wenn sie, wie oft, in gemischten Ensembles zu zweit oder dritt zu sehen sind. Sicher lassen zeichnerische Genauigkeit bzw. Ungenauigkeit hier auch nicht immer eindeutige Schlüsse zu.

Das Titelblatt von *Fontegara* (Abb. 11) bietet dafür ein schönes Beispiel. Es stellt fünf Personen dar, in das Spiel einer dreistimmigen Komposition vertieft; drei spielen Ganassi-Blockflöten von besonders großer Form (offenbar zwei in f' und eine in g'), jeder liest eine andere Stimme. Die Person links liest eine Stimme unisono mit ihrem Nachbarn, wobei sie den Takt mit der Hand schlägt, während die rechts dem Spiel zu folgen scheint und eine vierte, aber viel kleinere Flöte desselben Typs (in c'') in der Hand hält. Letzterer könnte gut Ganassi selbst sein, der dabei ist, Schüler verschiedenen Alters zu unterweisen. Die außerdem gezeigten Instrumente, 3 Gamben, eine Laute, 2 Zinken, wären dann das „Handwerkzeug“ seines Berufes. Auf jeden Fall ist hier die Verwendung von Ganassi-Blockflöten verschiedener Abmessungen für das Zusammenspiel belegt, besonders zur Begleitung der menschlichen Stimme.

Betrachten wir den Bau einer Ganassi-Blockflöte genauer. Ihre Bohrung ist im wesentlichen zylindrisch mit großzügiger Ausweitung am Ende (in der Größenordnung von 25% des Hauptdurchmessers), beginnend beim 7. Loch. Die Funktion dieser Ausweitung ist eine Anhebung des Grundtones, so daß er genau mit seinem 4. Teilton, seiner Doppeloktave, gestimmt ist.

Abb. 11:



Aus Ganassi: *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535.

Deshalb kann man diese beiden Töne auf solchen Blockflöten mit demselben Griff erhalten: O 123 4567 für den Grundton und Ø 1 3 4567 für die Doppeloktave. Das halboffene Loch dient dabei nur der Verbesserung der Ansprache des oberen Teiltones, der wirklich erstaunlich leicht kommt. Durch diese Art Bohrung erhält man auch XIV als 2. Teilton von VII, den man bei anderen Blockflöten gewöhnlich als 3. Teilton von II bekommt. Nach unseren Erfahrungen braucht die Ganassi-Blockflöte zur optimalen Ausschöpfung all ihrer Möglichkeiten eine ziemlich grobe Form von L/D ca. 20 für ein anderes Instrument in c'' und 21,5 für eines in g' (was auch die Ikonographie ausreichend belegt) und ein entschieden breites Fenster (D/lf: 1,4).

Der für diesen Typ am passendsten scheinende Klang ist ein klares und brillantes Timbre (aber nicht schreiend!) mit kräftiger Ansprache und größtmöglicher Leichtigkeit im hohen Register. All das erhält man durch einen an den Seiten nach vorn schräg zulaufenden, besonders am Blasende nicht zu engen Kernspalt, der am Ende ganz wenig konkav ist. Die Wahl einer hohen Stimmung kann schließlich diesen brillanten Charakter noch betonen. Wir meinen, es sei dann aus praktischen Gründen besser, a' = 466 zu wählen statt = 450, 452, 460 oder 462 (Abb. 12).

Die am schwierigsten zu lösenden Probleme beim Bau einer guten Ganassi-Blockflöte liegen in der Sauberkeit und Stabilität einiger kritischer Töne. Zum Beispiel neigt IV # dazu, zu hoch zu sein, vor allem auf Instrumenten in g', trotz Schließens der letzten drei Löcher (O 123 567), die Oktave III/X neigt zur Weite, II und/oder III sind manchmal übermäßig schwach, während bei einem gut gestimmten Instrument I ein stabiler

und trompetenartiger Ton ist. Trotzdem lehrt die Erfahrung, daß man eine befriedigende Lösung für alle diese Probleme finden kann, wenn man die Bohrung an entsprechenden Stellen leicht ändert und an der Höhe des Windkanals arbeitet, wie man es ja bei allen Blockflöten macht.

Eine nach den Regeln der Kunst gebaute Ganassi-Blockflöte ist bemerkenswert durch ihr glänzendes Timbre, ihre Beweglichkeit, ihren Umfang und ihre Ausdrucksfähigkeit. Gewiß, sie ist nicht leicht richtig zu spielen, aber in den Händen eines erfahrenen Spielers hinterläßt diese Flöte einen unvergeßlichen Eindruck, besonders in Bravourstücken der späten Renaissance, die anscheinend für sie geschaffen wurden. Es ist darum nicht übertrieben, wenn wir die Wiederentdeckung dieses Instrumentes für das markanteste Ereignis der letzten Jahre auf dem Gebiet der alten Musik halten.

Abschließend bleibt noch die umstrittene Frage zu erörtern, welches Instrument für die Werke von Jacob van Eyck zu verwenden ist. Wie man weiß, sind die genialen Variationen des *Fluyten-Lust-Hof* (1649) für eine Blockflöte in c'' oder eine Querflöte in g' (Hand-fluit bzw. Dwars-fluit) geschrieben. Diese Instrumente sind am Anfang des Werkes dargestellt, statt der üblichen Tabelle werden die Griffe der Blockflöte mit Worten erklärt. Der Querflöte, einem sehr einfachen, vollkommen zylindrischen Typ, wird ein Umfang von klingend g' bis d'''' zugeschrieben, was einen sehr geschickten Spieler voraussetzt. Die Blockflöte hat noch die für die Renaissance typische Außenform, ist aus einem Stück und von schlichter und zugleich eleganter Machart, ihr Umfang von klingend c'' bis d'''' und ihre Griffweise zeigen

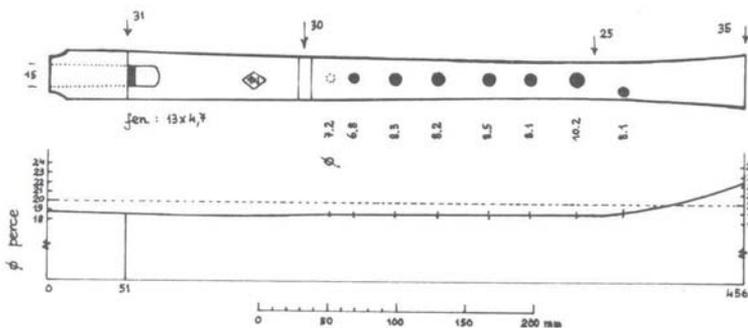


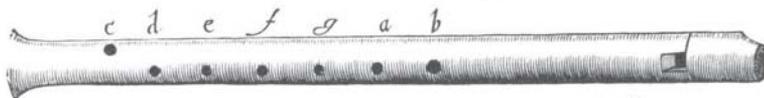
Abb. 12:

Ganassi-Flöte in g' (a' = 460 Hz) des Autors. Die großen Grifflöcher erleichtern die Teildeckung zwecks Halb-tönen und Korrektur.

Abb. 13:

*Vertoninge en Ondervyzynghe op de Hand=fluit.*

Om alle Toonen zuiver te blazen: Zoo ist, dat men spreekt, van onden op;  
dat is: van *c* na boven toe, op-gaende.



Aus: Jacob van Eyck: *Der Fluyten-Lust-Hof*. Amsterdam 1649 (Reprint Amsterdam, Groen, o.J.).



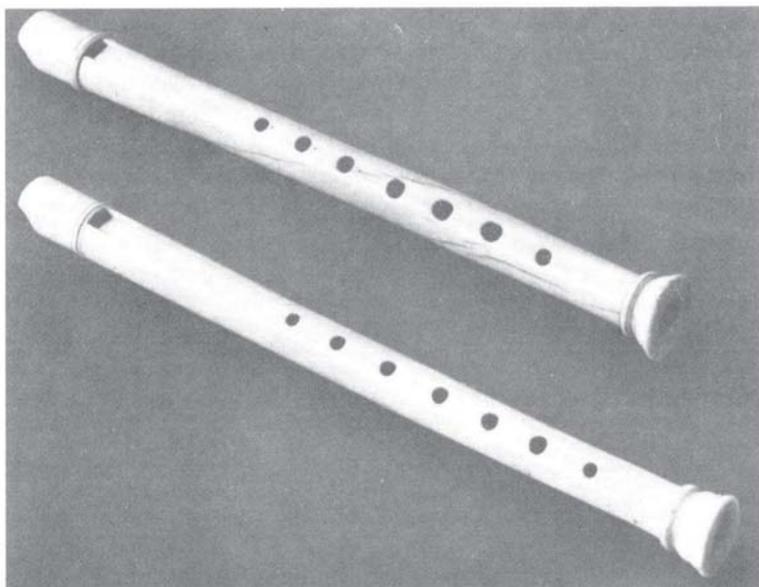
aber einen bedeutsamen Bruch mit der bisherigen Tradition. Van Eyck geht in den meisten seiner Kompositionen nur bis zum *b*<sup>'''</sup> gelegentlich aber auch bis *c*<sup>'''</sup> (Abb. 13).

Aus einigen Passagen könnte man entnehmen, daß die Blockflöte von Eycks ein leicht zugängliches hohes Register hatte. Sie muß außerdem eine zugleich sonore und stabile Tiefe gehabt haben, um jene häufig vorkommenden Passagen wirkungsvoll spielen zu können, die das tiefe Register betonen oder ihm das hohe im Oktavabstand gegenüberstellen, in verführerischer Echowirkung, wie im folgenden Beispiel aus *Preludium ofte voorspel*:



Leider scheint keine der etwa 10 überlieferten Renaissanceflöten dem Instrument zu entsprechen, das van Eyck meint. Alle diese Blockflöten gehören zu dem „Standard“-Typ, bei dem das hohe Register durch eine große Bohrung mit charakteristischem Verlauf zugunsten des tiefen geopfert ist. Nun lassen Umfang und vor allem Griffweise, die van Eyck angibt, eine Bohrung ganz anderer Art vermuten, viel kleiner und mit konvergent zylindrisch-abgestumpftem Profil, ähnlich der Bohrung von Barockflöten. Ähnlich heißt nicht identisch, und wir glauben, daß es zu einfach wäre, daraus zu schließen, daß die „van Eyck“-Flöte nur ein Bastardinstrument sei mit Renaissance-Außenform und barocker Innenbohrung und barockem Klang. So etwas ist bereits versucht worden, aber das Resultat überzeugt

Abb. 14:



Die Rosenborg-Blockflöten.



## Gedanken zu „Joueurs de flûte“ von Albert Roussel (1869–1937)

Die vier Flötisten, die in Albert Roussels *Joueurs de flûte* auftreten, führen den Hörer durch vier verschiedene Kulturen, Länder und Epochen. Außerdem stehen sie in Beziehung zur französischen Flötenschule, da Roussel jede der vier Miniaturen einem der damaligen französischen Flötisten widmet: *Pan* ist Marcel Moysse gewidmet, *Tityre* Gaston Blanquart, *Krishna* Louis Fleury, der zusammen mit Janine Weill im Januar 1925 die *Joueurs de flûte* uraufführte, und die Widmung des *Monsieur de la Péjaudie* gilt Philippe Gaubert.

Der rote Faden dieser kleinen Komposition liegt in der Flöte selbst, die von allen angesprochenen Spielern trotz ihrer „großen Entfernung“ sehr ähnlich verstanden wird. Es handelt sich in diesen Stücken um mehr als eine Reise in ferne Länder oder Zeiten, es handelt sich bei der Flöte um mehr als ein – wenn auch faszinierendes – Musikinstrument. Um dieses etwas mysteriöse „Mehr“ ein wenig aufzuhellen, scheint es mir sinnvoll, eine Erklärung in der Literatur zu suchen, und zwar in der Epoche des Symbolismus. Sie ist die Zeit Roussels, und zu ihr gehört der Roman „La Pécheresse“ von Henri de Régnier, den Roussel für *Monsieur de la Péjaudie* als literarische Vorlage angibt.

Die Künstler des Symbolismus – etwa zwischen 1885 und 1914 – sind bemüht, in sogenannten „Symbolen“ zu sprechen. Das heißt, sie benutzen sprachliche Symbole, die für den Leser eine Fülle von Bedeutungshintergründen mitschwingen lassen. Einem Leser, der die Symbole nicht „weiterdachte“, dessen Phantasie nicht über das tatsächlich Gesagte hinausging, mußte eine solche „offene“ Sprache, die oft nur aus Andeutungen bestand, fremd, ja unzugänglich erscheinen. Das Ziel ist also nicht eine quantitative Vermehrung einer Aussage, sondern deren assoziative Erweiterung und Vertiefung. Eine Entsprechung dieser literarischen Ausdrucksweise scheint mir in den *Joueurs de flûte* gegeben. Hier treffen wir Personen und Bereiche an, die irgendwie

„geheimnisvoll“ sind, sich einer eindeutigen Festlegung entziehen und die Phantasie geradezu provozieren.

Da ist zunächst Pan, der griechische Bocksgott, den die Landschaft Arkadien mit dem fröhlich pfeifenden, allerdings lateinischen Hirten Tityre verbindet. Am fernsten steht uns wohl der indische Gott Krishna, während die Romanfigur Monsieur de la Péjaudie aus „La Pécheresse“ von Henri de Régnier sich wieder auf europäischem Boden bewegt.

Betrachten wir die Stücke im einzelnen und im Zusammenhang ihres thematischen Hintergrundes.

### Pan

Zunächst einige Beobachtungen an der Komposition selbst, denen sich Überlegungen zum mythologischen Hintergrund anschließen sollen.

Die Form des Stückes ist symmetrisch mit zunehmend schnellerem Tempo zur Mitte hin. Der Zusammenhang ist geprägt von einzelnen kontrastreichen Motiven, die relativ lose aneinandergereiht, verknüpft und zitiert werden. Der Rhythmus ist sehr differenziert. Verschleierungen, Ritardandi und Accelerandi sind ebenso kennzeichnend für das Stück wie extreme rhythmische Unterschiede auf kleinstem Raum.

Drei musikalische Gedanken bilden das Gerüst innerhalb des Stückes. Der erste klingt gleich zu Beginn:

Très lent



Bsp. 1: Pan, T. 1 f

Er wird aufgegriffen in T. 12/13 und in T. 40–42 mit rhythmischen Veränderungen im Detail.

„Sans presser“ steht über dem zweiten Motiv (T. 26/27), das durch das Nebeneinander von Triolen und Achtern „zögernd“ wirkt.

Sans presser



Bsp. 2: Pan, T. 26 f

Die Begleitung im Klavier ist eine rhythmisch vereinfachte Ausgabe dieses zweiten Motivs. Beide werden in T. 38/39 wiederholt, wobei die Flötenstimme anders weitergeführt wird, der Baß im Klavier aber neun Takte lang rhythmisch gleich bleibt. Derartige rhythmische Begleitschemata gehören nicht nur bei *Pan*, nicht nur bei den anderen drei *joueurs de flûte*, sondern auch in den weiteren Werken zum kompositorischen Repertoire Roussels. In T. 32/33 übernimmt die Flöte das obengenannte Klaviermotiv mit einer kleinen rhythmischen Variante.

Im Kontrast zu diesen drei eher verhaltenen Motiven steht in T. 19 - 22 ein völlig anderer Gedanke: ein schneller Aufgang, ein Sprung nach oben, der mit einem Lauf abwärts beantwortet wird. Das Ganze steht im *Forte* und „blitzt“ buchstäblich aus der schwebenden Umgebung heraus.

modérément animé



Bsp. 3: Pan, T. 19 ff

Auf die griechische Herkunft des Pan deuten modale Skalen, die z. T. in den Themen durchschimmern oder, wie in T. 47 (mixolydisch) und 49 (dorisch), ausdrücklich vorkommen. Trotz der dorischen Anklänge und des *D*, mit dem das Stück beginnt und schließt, ist ein tonales Zen-

trum nicht auszumachen. Die Harmonien werden wie die Motive aneinandergereiht oder auch übereinandergelagert. Das Stück endet in einer leeren Quint, d. h. ohne Festlegung. Sein Verlauf meidet jede Härte, macht einen verhaltenen Eindruck, nur hier und da bricht etwas von einem untergründigen „Brodeln“ durch.

Wie in *Syrinx* von Debussy klingt die Sage von der Entstehung der Syrinx auch in Roussels *Pan* an. Es handelt sich dabei um eine griechische Sage, nach der die Dryade Syrinx sich Pans Liebeswerben entzieht, indem sie sich in ein Schilfrohr verwandeln läßt, als ihr vor einem Fluß die Flucht vor Pan unmöglich wird. Pan entdeckt „Seufzer in dem Rohr“, schneidet nun mehrere Rohre in verschiedenen Längen zurecht und verbindet sie mit Wachs zur Pan-Flöte, die er nach der geliebten Nymphe „Syrinx“ nennt.

Hiermit ist ein wichtiger Aspekt des Hirten Gottes Pan angesprochen: seine Liebe zu Nymphen und Göttinnen. Pan ist ein phallischer Gott, dessen Trieb in den Nymphen einen empfangenden Gegenpol findet. Gleichzeitig bedingt seine phallische Natur eine Ruhelosigkeit und ein Umherschweifen, die ihn zu einem unbändigen, launischen Einzelgänger machen.

Pan schweift umher – und hier bekommt die Landschaft Arkadien eine wichtige Bedeutung. Arkadien ist eine hügelige, freundliche Landschaft, die aber im Atlas nicht zu finden ist, Ausdruck für eine unbeschwerete, paradiesische Welt, in der ein Kontakt zwischen Menschen und Göttern nichts Außergewöhnliches ist. Pan ist somit ein unberechenbarer, ruhe- und zwangloser, liebender und absolut freier Gott, der sowohl „panischen Schrecken“ als auch „panische Heiterkeit“ verbreiten kann. In der Kunst wird er bocksfüßig und gehörnt dargestellt, meist etwas untersetzt und mit seiner „selbstgebastelten“ Flöte in der Hand.

Tityre

Obwohl Tityre auch in die Hirtenwelt Arkadiens gehört, steht dieser zweite Satz in starkem Kontrast zum ersten.

Zunächst ist es ein schneller Satz, in dem eine hüpfende Achtelbewegung durch das ganze Stück

hindurchläuft. Auch hier findet sich ein symmetrischer Aufbau, der sich durch eine Flötenkantilene als Mittelteil ergibt, unter der im Klavier die Achtelbewegung weiter bestehen bleibt. Die Anfangstakte (T. 1 - 20) kann man sogar als Exposition ansprechen, deren Reprise ab T. 33 in einer Steigerung zum Schluß hinführt, die abrupt mit zwei sehr leisen und witzig wirkenden Akkorden im Klavier endet.

Das dreitaktige Thema ist in sich geschlossen und von Sprüngen geprägt. Es beginnt im *p*, vom Klavier gespielt, und wird im T. 4 von der Flöte übernommen. Man ist versucht, an einen barocken Fugeneinsatz zu denken.

die sowohl das Achtelthema als auch die Kantilene prägen. Durch die Staccato-Spielweise und die Sprünge innerhalb des Themas bekommt das Stück einen sehr heiteren Charakter.

Fragen wir nach der Person des Tityre, so stoßen wir auf zwei lateinische Dichter: Vergil (71 - 19 v. Chr.) und Calpurnius, in deren Hirtengedichten ein Tityre als musizierender Hirte vorkommt. Wie schon erwähnt, ist der „Ort“ der Handlung wieder Arkadien.

In der ersten Ekloge der Hirtengedichte von Vergil beschreibt Tityre im Gespräch mit Meliböus die Hilfe eines Gottes, durch den er aus seiner Not gerettet wurde.



Bsp. 4: Tityre, T. 1 - 6

Die harmonische Konzeption des *Tityre* ist durchweg klassisch gehalten. Leitöne und Kadenztonen, wie T. 19 und 20 zeigen, werden vorrangig angewendet vor chromatischen Verfremdungen. Trotzdem vermeidet Roussel eine zu glatte Harmoniefolge durch Alterationen und zugefügte Quartan und Nonen.

Kamen bei *Pan* Temposchwankungen und verschiedene Tempi vor, so bleiben bei *Tityre* Tempo und Bewegung das ganze Stück hindurch gleich. Die einzige Tempoangabe ist „Vif“.

Der rhythmischen Einfachheit entsprechen eingängig aufblühende und abklingende Phrasen,

*Meliböus, ein Gott hat uns diese Muße beschert, denn er wird immer ein Gott sein, dessen Altar oft das Blut eines Lammes aus unseren Herden benetzen soll.*

*Er erlaubte, daß meine Rinder frei umherirren, wie du siehst, und daß ich selbst auf der ländlichen Flöte spielen kann, wie ich will. ...<sup>1</sup>*

Der Gott, von dem Tityre hier spricht, ist Kaiser Oktavian. Möglicherweise gehen Dichtung

<sup>1</sup> Vergil, *Bucolia*, Ekloge I, V 6-10. Aus: J. und M. Götte: *Vergil, Landleben*. München 1981.

und Wahrheit ineinander, weil Vergil selbst in den Jahren 42 - 39 in großer Armut lebte und erst durch Freunde Kontakt zum Kaiser und dessen Gunst erlangte. Diese vielleicht autobiographischen Züge sprechen also aus der Figur des Tityre.

Über Calpurnius ist nichts bekannt, außer daß er zur Zeit des Kaisers Nero lebte, also etwa fünfzig Jahre nach Vergil. Alle Informationen über ihn muß man seinen Gedichten entnehmen, in denen er unter dem Namen Corydon auftritt. In seinen Eklogen preist er Vergil als Dichter, Sänger und großes Vorbild. In der vierten Ekloge wird mit der Person des Tityre sogar auf Vergil angespielt. Offensichtlich sind die Hirtengedichte des Calpurnius in deutlicher Anlehnung an Vergil entstanden.

Aber auch ohne die eben erwähnte Anspielung erscheint Tityre bei Calpurnius als ein Hirte in Arkadien, der durch die Hilfe von Freunden eine Notlage überwinden konnte und nun in unbeschwerter, schlichter Fröhlichkeit sein neues Glück besingt. Daß dabei die Liebe, die Begegnung mit den Göttern und die Flöte nicht fehlen dürfen, verbindet die beiden ersten sonst sehr gegensätzlichen *joueurs de flûte*.

## Krishna

Es ist bekannt, daß die indische Musik deutlich anders gelagert ist als die europäische. Mit dem Begriff „Nātya“ fassen indische Musiktheoretiker die Einheit zwischen Musik, Gestik und Sprache zusammen. Eine Trennung dieser drei Kunstrichtungen hat es im Bewußtsein der Künstler nie gegeben. In der musikalischen Aufführungspraxis schlägt sich diese Einheit so nieder, daß kein Sänger unbegleitet singt. An die Stelle des Sängers kann auch ein Flötenspieler treten, weil die Flöte der menschlichen Stimme am nächsten kommt.

Die klassische Kompositionsform gliedert sich in vier Teile, die Spieler und Hörer gleichermaßen „fordern“. Ein einleitendes Vorspiel dient dazu, sich einzuspielen bzw. sich einzuhören. Im zweiten Teil wird die Skala eingeführt, die zu der jeweiligen Aussage der Musiker gehört. Diese Skalen sind auf bestimmte Ereignisse, Stimmungen oder Naturphänomene festgelegt und können nicht vertauscht werden. Auch zeitlich gelten für

eine Aufführung starke Bindungen (z. B. konnte eine zur Unzeit gespielte „Feuerskala“ zum Verbrennen der Musiker führen!). Diese beiden ersten Teile erklingen ohne Text. Der dritte Teil besteht darin, daß über einem Grundton improvisiert wird, wobei nicht der Melodieverlauf, sondern das jeweilige Intervall zum Grundton ausschlaggebend ist. Das heißt, es ist wichtig, vertikal zu denken und zu hören. Das abschließende Finale hat in Entsprechung zum ersten Teil die Funktion, daß Spieler und Hörer aus Stimmung und Geschehen des Stückes wieder „auftauchen“ können.

Aus dieser kurzen Beschreibung geht hervor, daß die Improvisation ein wesentlicher Bestandteil der indischen Musik ist. Die Musiker geben nicht Stücke eines anderen wieder, sondern eine Stimmung, die von Situationen, Jahreszeiten und Ereignissen abhängig ist und diesen entsprechen *muß*. Das bedeutet für den Hörer ein bewußtes Aufnehmen und Sich-Einlassen auf diese Stimmung, also eine „Hör-Aktivität“, die mit einem „Musik-Konsum“ nicht zu vergleichen ist.

Charakter und Atmosphäre, Stimmung und Grundgedanke eines Stückes werden „Rhāga“ genannt. Das gleiche Wort benutzen die indischen Musiker für das musikalische Phänomen, das der jeweiligen Stimmung entspricht: eine Skala, zwei Zentraltöne, melodisch verzierende Elemente, Spielanweisungen, die von Rhāga zu Rhāga verschieden sind. Entsprechendes gilt für den Rhythmus der einzelnen Rhāgas, der im Grunde ein eigenes Kapitel beanspruchen müßte, aber hier sollen lediglich die beiden Aspekte der indischen Musik, Musikverständnis und Hörgewohnheit einerseits und das Phänomen des Rhāgas andererseits, angesprochen werden, um Roussels *Krishna* nahezukommen.

Symmetrie scheint bei Roussel ein beliebtes kompositorisches Mittel zu sein. Hier unterstreicht er die drei Abschnitte noch zusätzlich durch Doppelstriche und eine eindeutige Reprise. Strenggenommen ergibt sich durch die Doppelstriche eine Vierteiligkeit, die aber der Symmetrie nicht widerspricht, wenn man die beiden mittleren Abschnitte im Kontrast zu den einander entsprechenden Rahmenteilern betrachtet. Ähnlich wie bei *Pan* stoßen wir auf ostinate Begleitgruppen im Klavier, darüber hinaus auf Selbstzitate

und variierte Wiederholungen. Was *Krishna* ebenfalls mit *Pan* verbindet, sind Polyrhythmen und eine Verschleierung der Schwerpunkte, die eine schwebende Wirkung hervorrufen. Unterstrichen wird diese Wirkung auch durch den fremdartigen 7/8-Takt.

Reiht man das Tonmaterial des ersten und letzten Abschnitts in einer Linie auf, so ergibt sich folgende Skala:



Diese Skala ist im Aufbau identisch mit dem „Shrī-Rhāga“, zu dem später noch mehr zu sagen sein wird.



Das Thema der Rahmenteile ist bei *Krishna* nur der Flöte vorbehalten. Es setzt ein im dritten Takt über einer ostinaten Begleitgruppe des Klaviers und wird zweimal wiederholt, gleichzeitig erweitert und angereichert. Lediglich die Dynamik bleibt bis auf einen Aufschwung in der Flöte (T. 14/15) gedämpft.

Beide Abschnitte des Mittelteiles haben die Auflösung der drei Kreuze und ein langsames Tempo gemeinsam. Leise Repetiertöne der Flöte (ab T. 20), die in jedem Takt ein ausgeschriebenes *Accelerando* aufweisen, im dritten Takt (T. 22) im *Crescendo* aufweisen, im dritten Takt (T. 22) im *Crescendo* und eine Oktave höher erklingen, leiten über zu einem groß angelegten Triller. Damit sind die Voraussetzungen für das zweite Thema geschaffen, das in T. 28 beginnt und im 3/4-Takt steht. Dieses Thema ist nicht nur bestimmter und entschiedener als das erste, sondern taucht im Gegensatz zum ersten auch im Klavier auf. So entsteht gleichzeitig ein „dialogisches Prinzip“, während vorher das Klavier nur eine begleitende Funktion zum Flötenthema hatte. Der Mittelteil beruhigt sich „en retenant“ durch leise Repetiertöne der Flöte und einen Orgelpunkt im Klavier (der möglicherweise auf einen der beiden Zentraltöne eines Rhāgas anspielt). Zwar schreibt Rousset drei Kreuze vor, die im Mittelteil aufgelöst werden, aber hier gelten offenbar andere Gesetze als die der westeuropäischen Funktionslehre: Das Stück ist weder harmonisch noch tonal. Der

Zusammenhang ergibt sich durch das erste Thema, das über einem „Band“ aus rhythmischen Begleitgruppen verläuft und aus den Tönen des „Shrī Rhāgas“ aufgebaut ist. Hier steht einer harmonischen Verknüpfung eine assoziative gegenüber, was im Mittelteil durch die dialogische Kompositionsweise verstärkt wird.

Da hier die Skala des „Shrī Rhāgas“ zugrunde liegt, müssen wir nach dessen Gehalt und Hintergrund fragen. Shrī bedeutet Schönheit und Jugend, wobei immer der Bezug zu einem Herrscher (König, Gott) mitklingt.

Genau diese beiden Aspekte spielen in den beiden großen Lebensabschnitten des Krishna eine wichtige Rolle. Als jugendlicher Kuhhirte betört er alle Hirtinnen der Umgebung nicht nur durch sein Flötenspiel, sondern auch durch seine Schönheit. Nach seiner Offenbarung tritt er als Lehrer und Staatsmann auf. Was ihn in seinem Erdenleben auszeichnet, ist die Tatsache, daß er ein Avatar (d. h. Verkörperung) des Gottes der Liebe ist.

Durch das dialogische Prinzip im Mittelteil läßt sich die Symmetrie auch noch in einem anderen Bereich aufzeigen. Schönheit und Jugend des Krishna, auf die die Rahmenteile anspielen, können in gewisser Weise sich selbst genügen, während das zweite Thema wie ein Ruf verstanden werden kann, der Antwort braucht und bekommt.

Damit sind wir musikalisch in einer Szene in Krishnas Leben, die für seine Anhänger sehr wichtig war: der Ruf des jungen Hirten Krishna, auf den alle Hirtinnen – und besonders Rhada – antworten und herbeieilen, um mit Krishna zusammen bis zur Ekstase zu tanzen.

Doch zunächst ein kurzer Blick in die Vorgeschichte: Krishna war der achte Avatar des Gottes Vishnu (der Gott der Liebe), von dem die Gläubigen annehmen, er habe sich unzählige Male „inkarniert“, um den Menschen vor Ort zu helfen. Als er in Krishnas Gestalt zur Erde kam, bedrohte ein Tyrann die Menschen, den zu töten Krishnas Auftrag war. Der Tyrann bekam Nachricht davon und versuchte seinerseits, Krishna zu töten. Daher kam Krishna zu den Pflegeeltern Nanda und Yasoda ins abgelegene Brindaban, die indische Entsprechung des europäischen Arkadien. Hier wächst er als rechter „Lausbub“ auf, bevor er in die Phase der Liebe und des

(Flöten-) Spieles kommt, die für ihn kennzeichnend wurde.

In der Liebe des jugendlichen Krishna zu den Gopis (Hirtinnen) und besonders zu Rhada liegt der Ursprung zu einer hinduistischen Frömmigkeitsrichtung, dem Weg der Gottesliebe. Dies ist keine platonische oder geistige Liebe, sondern sinnlich-erotische. Es war kein Problem, auch seinen Gott „mit Leib und Seele“ zu lieben. Viele Gebete aus den Jahrhunderten nach Krishnas Erdenzeit sprechen dies aus.

*An den Ufern der Yamuna*

*spielt er auf seiner Flöte.*

*Die Flöte hat mir mein Herz gestohlen,*

*mein Geist ist friedlos geworden.*

*Krishna ist dunkel, mit dunklem Umhang,*

*dunkel ist das Wasser der Yamuna.*

*Wenn die Flöte anhebt,*

*werd' ich von Sinnen,*

*mein Körper zittert.*

*Mira sagt, Herr Gidhar,*

*eil herbei und befreie mich von meinem Schmerz.<sup>2</sup>*

Diese nächtlichen Liebesspiele und -tänze werden von Krishnas Flöte begleitet, die jeden Abend die Gopis zu Krishna ruft. Selbst auf die Götter übt sein Flötenspiel nahezu hypnotisierende Wirkung aus. Die Flöte ist somit nicht einfach ein Musikinstrument unter vielen anderen, sondern wird zum Symbol dessen, wozu sie spielt, wird zum Symbol der Freiheit, der Liebe, des Spiels und des Tanzes, zum Symbol eines Bereiches, in den die Gopis aus ihren realen Bindungen fliehen.

Es ist sicher kein Zufall, daß dieser Bereich in zwei völlig verschiedenen Kulturkreisen in einer Landschaft gesucht wird, hier Arkadien, dort Brindaban.

Die erste Phase in Krishnas Leben geht zu Ende, als er den Tyrannen Kamsa tötet und sich so als Gott offenbart. Er verläßt Brindaban und die Gopis und wird nun Staatsmann und Lehrer der Bhagavad-Gita. Das Verhältnis zu seinem Schüler ist vergleichbar mit dem von Herrn und Untergebenem. Aber dieser Aspekt tritt in der Bakti-Bewegung (Weg der Gottesliebe, hinduist. Frömmigkeitsrichtung, etwa ab 7./8. Jh.) zurück.

Es geht in dieser Frömmigkeitsform gerade nicht um Erkenntnis, Philosophie und Zurückgezogenheit, sondern um ein Vertrauensverhältnis zwischen Mensch und Gott. Und dieser Gott Krishna zeichnet sich dadurch aus, daß er den Menschen entspricht, daß zunächst gar nicht bekannt ist, daß er ein Gott ist. Die Liebe zwischen Krishna und den Gopis, alias den Gläubigen, ist keine Einbahnstraße, sondern reger und herzlicher Austausch.

Der Komposition von Roussel liegt das Bild des jugendlichen Krishna zugrunde, der mit den Gopis tanzt. Roussel fängt die abendliche Stimmung, die Schönheit des Krishna, Spiel und Dialog mit den Gopis in zarten, impressionistischen Farben ein. Vielleicht würde ein indischer Hörer, dem die Rhâgas vertraut sind, dieses Stück ganz anders erleben?

### Monsieur de la Péjaudie

Man ist bei diesem Stück an Schumanns Charakterstücke erinnert, die meist in Zyklen zusammengefaßt sind und ein poetisches Ganzes bilden sollen. Typisch für Schumanns Charakterstücke sind locker aneinandergereihte Gedanken ohne thematische Verarbeitung, das kurze Anklingen und Verschwinden einzelner Passagen und Selbstzitate innerhalb des Stückes. Daß Roussel den Roman „La Pécheresse“ von Henri de Régnier als literarische Vorlage in den Noten angibt, erinnert ebenfalls an Schumann.

Eine rhythmische „Formel“ zieht sich bis auf wenige Ausnahmen durch das ganze Stück hindurch:

Bsp. 7 

Sie erhält ihre Spannung durch sehr große Sprünge auf den Hauptzählzeiten und gibt dem Stück einen „untergründig brodelnden“ Charakter. Dieser Formel im Klavier steht ein lyrisch-melodisches Flöthema gegenüber, das im Lauf des Stückes häufig wiederholt und aufgegriffen wird. (Bsp. 8).

Die Spannung wird zusätzlich durch unvermittelte Wendungen und eine recht freie Behandlung des Tempos unterstützt, das allerdings immer wieder auf das Ursprungstempo zurück-

<sup>2</sup> Mirabai (1498-1547), in Satory: *Krishnas Flöte*, Freiburg 1971.



Bsp. 8: Monsieur de la Péjaudie, T. 5-8

kommt. Ein weiteres Moment liegt in der sehr zurückgehaltenen Dynamik, aus der nur selten ein *f* herausbricht (T.19, 30, 32). Der harmonische Zusammenhang ist nicht klassisch-funktional gebildet. Rahmentonart ist F-Dur, das aber faktisch nicht vorkommt. Leittöne und Kadenzten fehlen, wodurch ein modaler Klangcharakter entsteht. Wenn Dissonanzen und Septklänge nicht ohnehin selbständige, d. h. nicht auflösungsbedürftige Klänge wären, könnte man an manchen Stellen von einem elliptischen Stil sprechen (z. B. T. 29). Den Schluß bildet ein F-Dur-Akkord, dessen Quint die Flöte im Flageolettspielt und in den hinein ein C-Sept-Klang ohne Terz erklingt.

In dem Roman „La Pécheresse“ beschreibt Régnier Monsieur de la Péjaudie als einen Freidenker und Lebemann, der sich mit viel Instinkt und Wendigkeit durchs Leben schlägt. Schauplatz der Historie ist das höfische Aix-en-Provence kurz vor der französischen Revolution, wo Monsieur de la Péjaudie ein recht buntes Leben zwischen Liebesabenteuern, Intrigen, Musik und höfischen Festen lebt. In seiner elternlosen Kindheit und Jugend hatte er eine Freiheit kennengelernt, die er nie wieder aufgeben sollte. Das führte dazu, daß die übrige Gesellschaft zwischen Bewunderung seiner Flötenmusik und scharfer Ablehnung seiner Freizügigkeit schwankte. Er führte das gefährliche Leben eines Hofnarren. Als er schließlich beim nächtlichen Besuch auf dem Landsitz des Ehepaares Séguiran einen „Konkurrenten“ im Schlafzimmer der Madame Séguiran ersticht, sehen seine Feinde in Aix mit Genugtuung endlich einen Grund zu seiner Verurteilung. Monsieur de la Péjaudie wird auf die Galeere verbannt und stirbt dort nach einem Gefecht.

Monsieur de la Péjaudie wird als ein „froher und offener Gefährte“ beschrieben, dessen Flötenspiel nicht nur seinen Zuhörern, sondern auch ihm selbst guttut. Es geht also auch hier nicht nur um Musikmachen, sondern um eine Beziehung zum Instrument, die sogar Einsamkeit und Unglück erträglich machte. Die Flöte wird nahezu personifiziert. Bezeichnend ist in diesem Zusam-

menhang auch, daß Monsieur de la Péjaudie am liebsten in der Natur, vor einem Baum, einem Felsen oder vor einer Frau Flöte spielte.

Läßt man alle vier Flötisten Revue passieren, so stößt man überraschenderweise, trotz der „verschiedenen Welten“, auf einige Parallelen bei allen vier *joueurs de flûte*.

Da ist zunächst ihre Umgebung. Arkadien und Brindaban sind zwei verschiedene Namen für die gleiche abgeschiedene, paradiesische Landschaft, in der ein Zusammenleben von Göttern, Nymphen und Menschen selbstverständlich war, für einen Bereich, der in seiner Idylle die Sehnsucht der Menschen nach einem geschützten, ruhigen Leben ausdrückt, das sie in einer harten und fordernden Realität nicht finden. Es ist auch ein Bereich, in dem keinerlei Zwang herrscht, in dem sich die Muße entfalten kann. Monsieur de la Péjaudie scheint hier eine Ausnahme zu sein, da er weder Gott, noch Hirte - keinen arkadischen Bereich hat. Zu sehr scheint er eingebunden in eine Gesellschaftsordnung, in der ein derartiger Bereich unmöglich wäre und für die doppelbödige Moral eine Gefahr darstellen würde. Aber Monsieur de la Péjaudie besaß Freiheit und Eigenständigkeit in sich selbst, in denen er „Ersatz“ fand. Er pflegte diesen Bereich in sich selbst und geriet dadurch in den tödlichen Konflikt mit seiner Umwelt.

Ob nun Arkadien oder Brindaban oder ein bewußt freies Denken: Inhalte sind andere Lebenswirklichkeiten als Zweckgebundenheit, Pflicht und Gesetz. Offenbar war die Sehnsucht nach der Alternative eines schöpferischen, spielenden und sorglosen Lebens schon früher aktuell. Mit dem Stichwort Arkadien schwingen auch schon die nächsten Parallelen der vier Flötisten an. Alle leben in der Natur oder suchen sie. Bei allen spielt die Liebe eine wesentliche Rolle. Unwichtig, ob es sich um erfüllte Liebe, Sehnsucht, Trennungsschmerz oder Liebeskummer handelt, die ganze Bandbreite gehört dazu.

Flöte ist nur „Ventil“ für die Liebe, Ausdruck der menschlichen Sehnsüchte. Virtuosität ist sel-

ten gefragt, dafür ein faszinierendes, ja betörendes Spiel, das Identifikation fordert. So ermöglichen die Flötentöne eine Kommunikation zwischen Spieler und Hörer; durch das Spiel entsteht für alle Beteiligten ein „Arkadien“, das das anfangs erwähnte „Mehr“ einer Aussage bedeuten kann und so dem Anliegen des Symbolismus gerecht wird.

In der Vielseitigkeit seines Kompositionsstiles verstand Roussel jedem einzelnen *joueur de flûte* sein Kolorit und seine Attribute in musikalischer Form mitzugeben. So erinnern modale Skalen an Pan, den einerseits unheimlichen, andererseits sehnsüchtig klagenden Gott in Arkadien! Tityre und seine Heiterkeit hüpfen einem buchstäblich entgegengesetzten in einem „direkten“ Stück mit scherzohaftem Charakter. Krishna wird mit den Tönen des „Shrī Rhâgas“ und dem exotischen 7/8-Takt angedeutet, während Monsieur de la Péjaudie sehr spannungsreich durch zwei entgegengesetzte Themen assoziiert wird.

Hier können nur einige Grundzüge zu den *Joueurs de flûte* dargelegt werden, um die vielschichtigen Hintergründe zu eröffnen. Für Leser,

die über diese Skizzen hinaus sich eingehender mit der Thematik beschäftigen möchten, abschließend einige Hinweise:

#### Notenausgabe

Albert Roussel: *Joueurs de flûte*, op.27, Durand et Cie, 1925.

#### Literatur

Alain Danielou: *Einführung in die indische Musik*. Wilhelmshaven 1975.

Walter Eidlitz: *Glaube und heilige Schriften der Inder*. Olten 1957.

Pierre-Octave Ferroud: „La musique de chambre d'Albert Roussel“. In: *Revue Musicale*, April / Mai 1929.

Reinhard Herbig: *Pan, der griechische Bocksgott*. Frankfurt 1949.

Dietmar Korzeniewski (Hrsg.): *Hirtengedichte aus ernerischer Zeit*. Darmstadt 1971.

Lutz Lesle: „Liebesklagen aus Arkadien“. In: *Das Orchester*, 22. Jg., Nr.5, 1974.

Henri de Régnier: *La Pêcheresse*. Paris 1920.

## Roger Mather

### Aber wie klingt es fürs Publikum?

Auf der Tagung der National Flute Association 1982 fand eine Diskussionsrunde zum Thema Flötenköpfe statt. Einer der Redner, ein bekannter Flötenbauer, berichtete, wann immer er Kunden eine Reihe von Flötenkopfstücken zum Ausprobieren anbiete, entschieden sich diese grundsätzlich für das Kopfstück, das in seinem kleinen, ziemlich halligen Raum am lautesten klinge.

Aber wie klingen solche Kopfstücke für das Publikum in einem Konzertsaal? Offensichtlich glauben die Kunden, daß die Lautstärkeverhältnisse in einem Saal denen im Probierraum des Herstellers entsprechen. Diese Meinung teilt wahrscheinlich die Mehrheit der Flötisten, die in

ähnlichen Situationen dazu neigen, ihre Instrumente nach dem Klang auszusuchen, den sie im Wohnzimmer, im Unterrichtsraum oder im Musikgeschäft hervorbringen.

Einige Flötisten wissen aber, daß der Klang, je größer er in einem solchen Raum erscheint, im Konzertsaal desto kleiner sein kann, oft auch umgekehrt. Sie entscheiden sich für Flöten und Spielweisen grundsätzlich erst nach einem Test auch in einem großen Saal. Einen solchen Kontrast zwischen der Lautstärke in einem Zimmer und der in einem Saal hat man nicht nur bei Flöten festgestellt, sondern auch bei anderen Instrumenten und der Singstimme. Dieses Phänomen ist so überraschend, daß es nach einer Erklärung verlangt. Dies soll im folgenden versucht werden.

Der größte Teil des Klanges geht in gerader Richtung vom Spieler zum Publikum, der Rest nach allen anderen Richtungen. (Man kann dies beobachten bei Spielern, die sich vom Zuschauer-

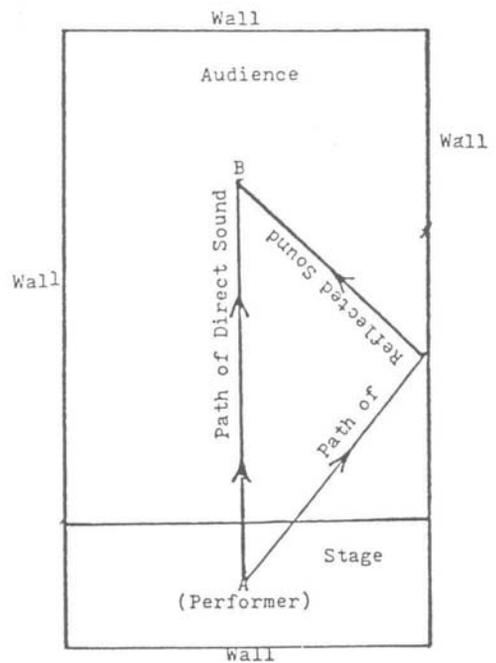
raum oder Mikrophon seitlich abwenden, wenn sie ein Diminuendo erzeugen wollen.) Wenn der Prozentsatz des Klanges, der geradlinig nach vorn läuft, relativ groß ist, spricht man von einem gebündelten Klang. Ist der Prozentsatz klein, so nennt man den Klang „gestreut“. (Ein Beispiel für den gebündelten Klang ist etwa der Ruf durch die zum Trichter vor dem Mund geformten Hände; es wird mehr Klang nach vorn abgestrahlt und weniger nach den Seiten.) Der Ton heutiger Flöten reicht vom stark gebündelten bis zum weitgehend gestreuten Klang. Letzterer ist verbreitet, weil mehr Ton zum Spieler zurückkommt, der deshalb glaubt, er spiele kräftiger als bei einem gebündelten Klang. Dabei übersieht der Spieler, daß beim gebündelten Klang aus zwei Gründen weniger verlorengeht:

1. Beim gestreuten wird mehr Klang von Fußboden, Wänden und Decken absorbiert und weniger in den Saal zurück reflektiert.

2. Der Weg des von der Wand zurückgeworfenen Klanges zu einem angenommenen Zuhörer im Publikum ist weiter als der direkt ausgestrahlte (vgl. *Abb.*). Mit jedem Meter, den der Klang mehr zurücklegen muß, geht ein gewisser Prozentsatz in der Luft verloren.

Die Tonqualität ändert sich auch mit der Entfernung. Das liegt daran, daß die höheren Obertöne eines Klanges wesentlich rascher absorbiert werden – sowohl von den Wänden etc. als auch auf ihrem Weg durch die Luft. Die Entfernung macht deshalb den gestreuten Klang nicht nur weicher, sondern auch stumpfer als den gebündelten Klang.

Der gleiche durch die Entfernung bewirkte Effekt entsteht auch noch auf eine andere Weise. Anfang und Ende von gestreuten Klängen verlieren nämlich viel von ihrer Kontur. Je mehr der Klang gestreut wird, desto größer ist der Anteil, der von den Wänden u. ä. reflektiert wird, bevor er eine angenommene Person im Publikum erreicht. Der reflektierte Klang hat daher unterschiedliche größere Entfernungen zurückzulegen (vgl. *Abb.*). Weil die Schallgeschwindigkeit konstant ist, erreichen der direkte Klang und die verschiedenen Echos den Hörer nicht gleichzeitig, und die gesamte Größe des Tones wird allmählich aufgebaut. Der Schluß eines Tones wird in gewisser Weise verzerrt.



Der direkte Weg des Schalls ist immer kürzer als der des reflektierten Schalls. Er verläuft geradlinig vom Spieler (A) zum Zuhörer (B).

Scharfe Tonanfänge und -abschlüsse sind aus verschiedenen Gründen wichtig. Töne, die scharf einsetzen, scheinen ihren Ursprung in der Nähe des Zuhörers zu haben und fordern deshalb größere Aufmerksamkeit. Dies erleichtert es, die geringe Lautstärke der Flöte in der unteren Oktave zu kompensieren. Wenn nur ein Teil des Flötenklanges direkt den Hörer erreicht, kann zudem der Ton in seiner vollen Lautstärke erst dann gehört werden, wenn viele der Echos das Ohr erreicht haben; es kann daher scheinen, als beginne der Ton zu spät. Am Ende des Tones verwischen die vielen Echos des Streuklangles die Absichten des Spielers hinsichtlich eines plötzlichen oder allmählichen Tonendes wie auch die präzise Trennung vom folgenden Ton. Das mindert den Ausdruck des Spielers und verschleiert seine Phrasierung.

Auch in mittelgroßen Räumen verliert der Klang an Glanz, und die Qualität von Tonanfängen und -abschlüssen nimmt ab. Die Entfernungen aber sind hier so gering, daß das Ohr diese Auswirkungen nicht wahrnimmt. Ein in der Nähe

glänzend gefärbter Ton hat auch in einem großen Saal „Präsenz“. Bei guter Präsenz klingt die Flöte so, als sei sie nur ein Drittel des tatsächlichen Weges vom Hörer entfernt. Diese scheinbare Nähe der Flöte hilft, die mangelnde Kraft bei tieferen Tönen zu überbrücken. Ein Ton ohne Brillanz wirkt hingegen so weit entfernt, wie sein Ursprung tatsächlich ist. Ein anderer Nachteil des gestreuten Klanges ist, daß er häufiger als der gebündelte von übermäßigen Nebengeräuschen wie Zischen oder Rauheit begleitet wird. Man betrachtet diese Geräusche oft als natürlich aggressiv. Viele Flötisten mischen dem klingenden Teil ihres Tons unbewußt diese Geräusche bei, wenn sie lauter werden wollen, doch das Zischen führt selten zum gewünschten Resultat. Die Rauheit trägt weiter, verschwindet aber auch allmählich. Übrig bleibt oft nur eine glanzlose, ineffektive Tonqualität. So ist die Lautstärke in größerer Entfernung geringer als die des sauberen Klanges, die für den Spieler gleich laut erscheint.

Einen gebündelten Klang erzielt man, wenn man sich einer Flöte und einer Spielweise bedient, die einen obertonreichen Klang ermöglichen: Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn eine Flöte ein relativ leichtes Rohr und ein mäßig großes Mundloch hat und wenn der Spieler wenig Luft mit hohem Druck präzise ins Mundloch bläst. Wegen seines Obertonreichtums klingt ein gebündelter Ton aus der Nähe brillant, intensiv und „kompakt“ (im Sinne von „konzentriert“). In größerer Entfernung wirkt dieser Ton reich, warm und farbig wegen des bereits erwähnten natürlichen Verlustes an Obertönen. Im Gegensatz dazu hat der gestreute Klang für eine zufriedenstellende Klangfarbe nur dann genügend Obertöne, wenn man ihn aus der Nähe hört. In einem großen Saal ist der Höreindruck für das gesamte Publikum mit Ausnahme der Hörer in den ersten Sitzreihen glanzlos, blaß, „wollig“, sogar breiig.

Obwohl die Obertöne stark genug sein sollten, um dem Ton Präsenz zu verleihen und den Klang zu bündeln, ist es doch von Nachteil, wenn zu viele Obertöne erzeugt werden, denn das macht den Ton dünn. Bei zu starker Bündelung kann der Flötist den Ton nicht adäquat hören, auch nicht seine Kollegen im Ensemble, von denen viele neben ihm oder hinter ihm sitzen. (Wie schon erwähnt, wird beim gebündelten Klang nur wenig

zu den Seiten und nach hinten abgestrahlt.) Aus dem gleichen Grund kann auch ein leichter Streuklang Vorteile haben, und zwar immer dann, wenn der Flötist zur Seite des Saales hin spielen muß, was in Orchester und Kammerensemble oft genug der Fall ist. Aber im 20. Jahrhundert sind nur wenige Flöten gebaut worden, deren Klang zu stark gebündelt ist.

Der beste Ort, die Schallabstrahlung einer Flöte zu testen, ist ein Konzertsaal, eine Kirche, ein Ballsaal in einem Hotel usw. Dabei sollte ein kenntnisreicher Zuhörer in unterschiedlichen Entfernungen vom Spieler Eindrücke sammeln. Der Spieler selbst sollte dabei immer genau an derselben Stelle stehen und immer genau in die gleiche Richtung spielen. Voraussetzung ist ein Instrument, dessen Klappen absolut dicht schließen, denn Fehlerstellen wirken sich in einem Saal stärker aus als in einem kleinen, halligen Raum.

Auch ohne Helfer ist ein Test im Saal möglich, wenn der Spieler dem Echo seines Tons nachlauscht: der gebündelte Klang hat ein intensiveres Echo als der Streuklang. Steht ein Helfer zur Verfügung, so können Tests auch im Freien oder im Zimmer durchgeführt werden. Im letzteren Fall sitzt der Zuhörer bei geschlossener Verbindungstür im Nebenzimmer.

Auch ein Tonbandgerät kann hilfreich sein, wenn es ohne Diskantverstärkung arbeitet. Dabei sollte das Mikrophon mindestens 1,80 m von der Flöte entfernt aufgestellt werden, um Mundlochgeräusche und Klappengeräusche auszuschalten und eine Art Hörperspektive zu ermöglichen. Entfernungen von 3 m und mehr sind nicht ratsam.

Wichtig ist auf jeden Fall ein Test im Ensemble, denn man muß prüfen, inwieweit die Flöte auf größere Entfernungen aus dem Gesamtklang der anderen Instrumente herausragt. Ein brillanter Flötenton schneidet sich gleichsam durch den Klang der anderen Instrumente hindurch und wirkt nicht wie das gewaltsame Vordringen eines im Prinzip Gleichwertigen. Andererseits würde ein zu großer Kontrast den Eindruck erwecken, als sei die Flöte im Ensemble fehl am Platze. (Einige Dirigenten ziehen markante Kontraste zwischen den Instrumenten vor, andere favorisieren die Klangmischung.) Da Lautstärke und Tonqualität aller Instrumente sich bei wachsender

Entfernung unterschiedlich ändern, müssen Balance und Kontrast vom Zuschauerraum aus überprüft werden.

Wer ohne fremde Hilfe Tests vornehmen will, muß sich in vielen Vergleichen üben. Am besten probiert man in einem Raum mit gedämpfter Akustik, denn dieser ist auch nützlich beim Einüben eines brillanten, tragenden Tons – und das sind schließlich die Qualitäten, auf die man achtet, wenn man weiß, wie sehr sich der Klang einer Flöte mit wachsender Entfernung ändern kann.

Richard Strauss sagte einmal: „Denken Sie daran, daß Sie nicht zu Ihrem eigenen Vergnügen Musik machen, sondern zur Freude Ihrer Zuhörer“. Schon viel zu lange haben viele Flötisten es versäumt, sich darüber klar zu werden, daß es einen Unterschied gibt zwischen den Klängen, die sie selbst hören und jenen, die das Publikum hört. Wir wollen hoffen, daß diese Spieler darangehen, ihr Ohr neu zu schulen.

Übers. aus dem Englischen: R. Quandt

Original: „But how do you sound to the audience?“ in: National Flute Association's *Flutist Quarterly*, Herbst 1985

Bruce Haynes

## Aufstieg und Fall der Solo-Oboe, 1650-1800<sup>1</sup>

Im Jahre 1777 machte der schottische Schriftsteller und Verleger Robert Bremner (ca. 1713-1789) die folgende interessante Unterscheidung zwischen den Aufgaben von Solisten und Orchestermusikern:

*Ein Solist ist während der Aufführung in erster Linie Entertainer... Er hat die volle Freiheit, von allen technischen Fertigkeiten und von allen Ausschmückungen Gebrauch zu machen, die er beherrscht, und das zu Recht, denn ob er in der Publikumsgunst steigt oder fällt – es trifft ihn allein.*

*Im Gegensatz dazu ist der Konzert- und Orchestermusiker nur ein Mitglied einer Gruppe, welche die Aufgabe hat, eine gemeinsame Wirkung zu erzielen; und wenn mehr als einer eine Stimme zu spielen hat, ist der Orchestermusiker nur noch ein Teil eines Teils... Sollte irgendeiner vom Stimmführer an abwärts auch nur im geringsten von dieser Uniformität abweichen, so kann man sich leicht vorstellen, daß sein Spiel in diesem Falle schlechter ist als irgend etwas anderes... Der Gentlemanmusiker auf der Traversflöte wie auch auf der Oboe sollte sich auch im Konzert jener Schlichtheit befleißigen, die bereits an früherer Stelle empfohlen wurde...<sup>2</sup>*

Seit der Zeit, in der die Oboe entwickelt wurde, bis hin zur industriellen Revolution, in der sie mit einem Klappensystem ausgestattet wurde, machte ihre Rolle in der Musik eine spannende

Entwicklung durch. Die Oboe startete sozusagen „aus dem Stand“ und erreichte ihr „goldenes Zeitalter“ bereits in der dritten Generation, als ihre Solo-Literatur sowohl hinsichtlich Quantität als auch Vielfalt von Formen und Instrumentierungen einen Höhepunkt erreicht hatte. Zu Bremners Zeit aber war die Oboe im Niedergang begriffen (obwohl noch hin und wieder Kompositionen für das Instrument entstanden). Der Oboist François Joseph Garnier (1755-ca.1825) schrieb im Jahre 1802:

*Der Gebrauch, den große Meister... in ihren bedeutenden Kompositionen von ihr [der Oboe] gemacht haben, ist ein Beweis für die überragende Qualität des Instruments und ein täglicher Tadel des gegenwärtigen Geschmacks, der all dies zu leugnen scheint.<sup>3</sup>*

Und die *Allgemeine Musikalische Zeitung* bemerkte am 29. Januar 1912 (Spalte 70):

*Gute neue Compositionen für die Hoboe jetzt so selten, ja fast gar nicht erscheinen...*

Der Solo-Oboist (oft genug der Komponist selbst) mußte offensichtlich dem Orchester-Oboisten das Feld räumen (wobei er leider oft seine Illusionen dem Konformitätswang opferte). Der

<sup>1</sup> Anmerkungen am Schluß des Artikels.

Orchester-Oboist war in den folgenden Generationen der Hauptvertreter des Instruments.

Im 18. Jahrhundert wurde in vier Hauptkategorien Literatur für das Soloinstrument Oboe geboten<sup>4</sup>:

1. Solo-Sonaten mit Continuo,
2. Konzerte und andere Solowerke mit Orchester<sup>5</sup>,
3. Obligate Soli für Oboe mit Singstimme und Continuo oder Orchester,
4. Oboen-Quartette und -Quintette<sup>6</sup>.

Allgemein ist es so, daß man Geschichte besser versteht, wenn man sie in Perioden einteilt. Dies soll auch für die Oboe versucht werden. Es liegt auf der Hand, daß jede Gliederung in gewisser Weise zweideutig ist. Kriterien sollten neben den unterschiedlichen Stilen und Besetzungen auch die Funktion des Instrumentes, seine äußere Form und seine Spieltechnik abgeben. Auf dieser Basis ergibt sich eine fast natürliche Gliederung der Geschichte der Oboe in Intervalle oder Generationen von 30 Jahren<sup>7</sup>:

I. 1650-1680: Eine Zeit der Entwicklung und des Experiments, in der keine Solowerke entstanden.

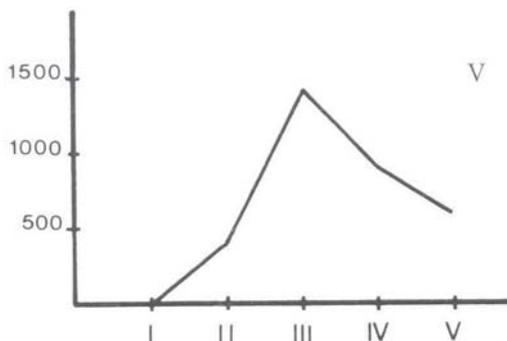
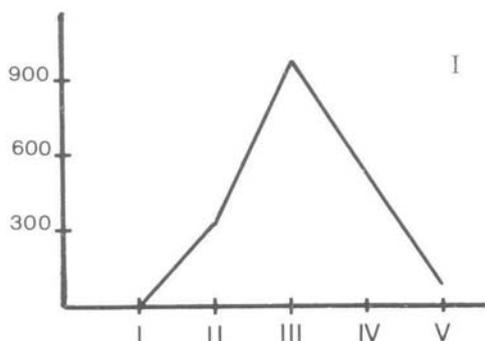
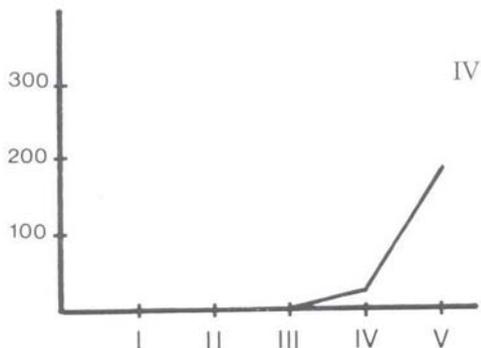
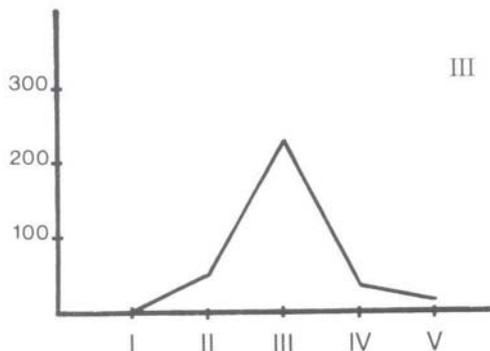
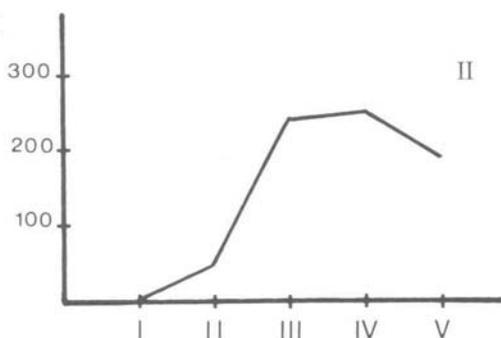
II. 1680-1710: Erstes Auftreten und allmähliches Anwachsen der Zahl von Solowerken.

III. 1710-1740: Das „goldene“ Zeitalter des Oboen-Repertoires, sowohl hinsichtlich der Quantität als auch der Qualität.

IV. 1740-1770: Die Generation des Konzerts.

V. 1770-1780: Die Generation des Oboenquartetts.

Nach diesem System habe ich das hier folgende Material geordnet<sup>8</sup>.



Die Kurven 1-4 zeichnen die Entwicklung der verschiedenen Formen von Werken für Solo-Oboe durch die Generationen nach. Solo-Sonaten (1888 Werke, bei weitem die dominierende solistische Ausdrucksform für die Oboe<sup>9)</sup>) gibt es in der ersten Generation nicht; ihre Zahl steigt in der zweiten Generation und erreicht ihren Höhepunkt in der dritten. In der vierten Generation geht die Zahl wieder drastisch zurück, und in der fünften scheint die Solo-Sonate praktisch in Vergessenheit zu geraten.

Die Solokonzerte (722 Werke) weisen eine etwas weniger aufregende Entwicklung auf. Wie die Zahl der Sonaten, nimmt auch ihre Zahl in der dritten Generation rasch zu und bleibt während der folgenden Generationen annähernd stetig, wobei in der letzten ein absteigender Trend zu beobachten ist.

Obligate Soli mit Singstimme und Continuo oder Orchester (330 Werke) weisen im kleinen die gleiche Verlaufskurve auf wie die Solo-Sonaten; sie spielen nur in der dritten Generation eine entscheidende Rolle<sup>10)</sup>. Oboen-Quartette und -Quintette (228 Werke) gibt es ausschließlich in den letzten beiden Generationen. Ihre Zahl steigt in der letzten Generation steil an. Diese Werke erreichen die Bedeutung von Solo-Sonate und obligatem Solo mit Singstimme aus den vorhergehenden Generationen<sup>11)</sup>.

Kurve 5 gibt den Gesamtverlauf aller Werke für Solo-Oboe in den fünf Generationen an<sup>12)</sup>. Das Gesamtbild ist dem Kurvenverlauf bei den einzelnen Instrumentalformen vergleichbar. Eine Ausnahme bilden die Konzerte und Oboen-Quartette, deren Kurve gegenläufig zum allgemeinen Abwärtstrend in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ansteigt.

### Generation I. 1650-1680

In dieser Zeit des Experiments ist die Oboe auf Orchester-Tutti, Doppelrohrblatt-Trios und Blasorchester sowie regional auf ihr Ursprungsland Frankreich beschränkt. Eine Reihe von Kompositionen schreibt F-Oboen vor. Solowerke sind nicht bekannt.

### Generation II. 1680-1710 (405 Solowerke)

Äußere Form und grundlegende Technik der Oboe werden endgültig festgelegt. Das Instru-

ment wird in anderen europäischen Ländern eingeführt. Die ersten Soli tauchen auf, und ihre Zahl wächst rasch, besonders die der Solo-Sonaten. (Bei der Trio-Sonate verläuft, nebenbei bemerkt, die Entwicklung nach dem gleichen Muster.) Das Oboen-Ensemble reift heran, um jedoch in den folgenden Generationen gleich wieder zu verschwinden. Die Kompositionen für F-Oboe erleben ihre Blütezeit.

### *Solo-Sonaten (313)*

Wenige Dutzend Solo-Sonaten tauchen in den letzten fünf Jahren des 17. Jahrhunderts auf, sie werden von deutschen, englischen und französischen Komponisten geschaffen (J. Fischer, Montéclair, Pez, André Philidor, Rebel und Tollet). Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wird aus dem Tröpfeln eine Flut (269 Werke), zu der unter anderem Freillon-Poncein, Hotteterre, de la Barre, Händel, Heinichen, J.C. Pepusch, Telemann und Schickhardt beitragen. Die größte Zahl von Solo-Sonaten wird in dieser Generation von den französischen Komponisten geschaffen.

### *Konzerte (37)*

Der Start bei den Oboen-Konzerten erfolgt wesentlich langsamer als bei den Solo-Sonaten. Das erste bekannte Oboen-Konzert ist Charles Dieupart's viersätziges „Sonate“ in einer Manuskriptsammlung, die wahrscheinlich aus der Zeit kurz vor 1700 stammt. Hauptkomponisten im folgenden Jahrzehnt (meist geschrieben sie, wie Dieupart, in England) sind Corbett, Finger, Händel, Keiser und D. Purcell.<sup>13)</sup>

### *Obligate Soli mit Singstimme und Continuo oder Orchester (55)*

Die ersten Obligati mit Singstimme stammen von Caldara, Keiser, Kusser, Purcell, A. Scarlatti und Steffani. Das erste bekannte Oboen-Solo überhaupt ist das Verset „Sustinuit anima mea“ aus dem *De Profundis* (1689) von M.R. Delalande für Sopran, Oboe „seul“ und Continuo. Nach der Jahrhundertwende tauchen die ersten Werke dieser Form bei J.S. Bach und Händel auf. Daneben gibt es unter anderem Werke von Graupner und Österreich. Keiser zeichnet sich durch besondere Experimente wie die Kombination von Oboe und Singstimme aus. Er beginnt damit schon 1697

und setzt das bis zum Ende der 1720er Jahre fort.<sup>14</sup> Die Kombination von Orchester mit Oboe und Singstimme ist in dieser Zeit weniger gebräuchlich (13 Werke). Steffani und Kusser, die beide recht früh mit der Komposition von Werken für Solo-Oboe begannen (1692 und 1694), haben sehr wahrscheinlich in Deutschland zu dem in den nächsten Generationen feststellbaren großen Interesse an dieser Instrumentalform beigetragen.

### Generation III. 1710-1740 (1.436 Soli)

Es entwickelt sich eine Instrumentenidiomatik mit entsprechender Literatur. Diese Generation stellt den Höhepunkt im Oboen-Repertoire dar. Sie schließt nicht nur die tiefste und unterschiedlichste Solomusik ein, sondern weist auch die größte Zahl von Solowerken auf, die je in einer Periode für dieses Instrument geschaffen wurden. Die bei weitem größte Zahl der Werke von J.S. Bach (94%), Couperin (100%), Händel (74%), Telemann (76%) und Vivaldi (100%) fällt in diese Periode.

Alle Soloformen mit Ausnahme des Oboen-Quartetts erfreuen sich großer Beliebtheit. Die Zahl der Trio-Sonaten und Konzerte wie auch die der Solo-Sonaten und der obligaten Werke mit Singstimme erreicht ihren Höhepunkt. Die Oboe d'amore und die Oboe da caccia werden entwickelt und haben für kurze Zeit einen brillanten „Platz an der Sonne“; am Ende dieser Generation geht die Zahl der Kompositionen für diese Instrumente rasch wieder zurück.<sup>15</sup>

#### *Solo-Sonaten (968)*

Die dritte Generation umspannt eine Periode, die mit den frühen Sonaten Händels (ca. 1712) beginnt und mit jenen von Carl Philipp Emanuel Bach (ca. 1737) endet. Alle nationalen Stilrichtungen sind reich vertreten. Besonders viele Solo-Sonaten entstehen in Deutschland und Frankreich. Hauptkomponisten sind Boismortier, die Chedevilles, Corrette, Couperin, Dornel, Hotterre, Montéclair, Anne und P. Philidor, Babell, Galliard, Händel, Kuytsch, Albinoni, Barsanti, Bigaglia, Castrucci, Dall'Abaco, Locatelli, Sammartini, Vivaldi, Förster, Heinichen, Pepusch, Quantz, Telemann, Weiss, Loeillet und Schickhardt.

#### *Konzerte (242)*

Hans Engel schrieb über die Konzerte im 18. Jahrhundert: „Das charakteristischste Instrument dieser Zeit ist wohl die Oboe.“<sup>16</sup> Die größte Zahl von Oboenkonzerten entstand in dieser Generation wie auch in den beiden folgenden in Deutschland, dicht gefolgt von Italien. Aus dieser Zeit ist nur ein französisches Konzert (Leclair) bekannt; überhaupt entstanden in Frankreich nur sehr wenige Oboenkonzerte (insgesamt nur 11). Die wichtigsten Komponisten in der dritten Generation waren Leclair, Galliard, Händel, Kuytsch, Bigaglia, Dall'Abaco, Lotti, A. Marcello, Ristori, Sammartini, Vivaldi, J.S. Bach, Fasch, Finger, Förster, J.G. Graun, Graupner, Hasse, Heinichen, Pepusch, Quantz, Stölzel, Telemann und Weiss.

#### *Obligate Werke mit Singstimme und Continuo oder Orchester (226)*

Diese Form erlebt einen rasanten Aufschwung. Sie wird besonders von den Deutschen bevorzugt; etwas weniger stark ist das Interesse der Italiener. Generation III weist die meisten Werke für obligate Oboe plus Singstimme auf. In der 1. Dekade dieser Generation dominieren Bach und Händel, in der 2. Bach und Telemann. Weitere bedeutende Komponisten sind Campra, Händel (der zwischen 1710 und 1730 Bedeutendes in der Kombination mit Orchester geschaffen hat), Bononcini, Lotti, Vivaldi, J.S. Bach, K.H. Graun, Graupner (der als erster ein Werk für die neue Oboe d'amore schrieb), Heinichen, Keiser (auf diesem Gebiet besonders bedeutsam), Mattheson, Pepusch, Stölzel, Telemann (seit den 1720er Jahren) und Zachow.

### Generation IV. 1740-1770 (805 Soli)

Obwohl die Zahl der Solowerke für Oboe in dieser Generation allmählich zurückgeht, kann man hier von der Generation des Konzerts sprechen. Solo-Sonaten und insbesondere Obligate mit Singstimme werden kaum noch geschrieben; an ihre Stelle tritt das neue Oboen-Quartett. [Trio-Sonaten und Musik für Oboensemble gehen zurück, Bläserquintette (2 Oboen, 2 Hörner und Fagott) und Oktette mit gemischter Bläser/Streicher-Besetzung erleben eine Blüte, und für diese eine Generation gewinnen auch Sextette an Bedeutung.]

### *Solo-Sonaten (495)*

Die Zahl der Solo-Sonaten geht merklich zurück. Französische Komponisten sind auf diesem Gebiet am aktivsten; in allen Ländern ist die Produktion von Solo-Sonaten annähernd gleich. Wichtigste Komponisten: E.P. Chedeville, Corrette, Barsanti, Vincent, A. Besozzi, Bissoli, Platti, F. Prover, Sammartini, J.C. Fischer, Kirnberger, Matthes, Quantz und Plä.

### *Konzerte (249)*

Die wichtigsten Komponisten sind hier: J.C. Fischer, Händel, Vincent, Alessandro, Antonio und Girolamo Besozzi, Platti, Sammartini, C.P.E. Bach, Dittersdorf, Eichner, J.G. Graun, Hoffmeister, Lebrun, Molter, L. Mozart, Pfeiffer, Quantz, Schaffrath, J. Stamitz, Telemann (mindestens bis etwa 1750), Plä und Roman.

### *Obligati mit Singstimme und Continuo oder Orchester (38)*

Hier ist ein deutlicher Rückgang zu verzeichnen. Wichtige Komponisten sind Blavet, F.A. Phildor, Händel (der diese Form bis in seine letzten Lebensjahre verwendete, aber in dieser Periode nur Obligati mit Orchester schrieb), Platti, J.S. Bach (wie Händel nur mit Orchester), W.F. Bach und Telemann (der noch bis in die 1760er Jahre Oboenwerke schuf, aber, soweit bekannt ist, ausschließlich in diesem Genre).

### *Oboen-Quartette und -Quintette (34)*

Die frühesten für diese Form bedeutenden Komponisten sind Abel, Gassmann, Krommer und Toeschi.

## **Generation V. 1770-1800 (544 Soli)**

Die Generation des Oboen-Quartetts. Sie folgt der des Konzerts, das nach seinem Höhepunkt in Generation IV im Rückgang begriffen ist. Auch andere Soloformen sind im Niedergang begriffen. Die Kompositionen für F-Oboe nehmen noch einmal zu, nachdem sie über die vorangegangenen 2 Generationen merklich mehr geworden sind. [Quartette, Quintette und Septette nehmen allgemein deutlich zu, Bläser-Quintette (2 Oboen, 2 Hörner, Fagott) und variabel besetzte Konzerte mit Solo-Oboe entwickeln sich weiter relativ stetig, während Trio-Sonate, Sextett und Oktett

mit gemischten Bläser/Streicher-Besetzungen zurückgehen].

In dieser Zeit ändert sich die Griffweise<sup>17</sup> und der Stimmumfang wird allgemein größer. Instrumente mit zusätzlichen Klappen beginnen sich langsam durchzusetzen. Die Kompositionen sind nicht mehr ganz so häufig in b-Tonarten geschrieben.<sup>18</sup> Beethovens, Haydns und W.A. Mozarts Werke für Solo-Oboe fallen in diese Generation.

### *Solo-Sonaten (112)*

Während der V. Generation zeichnet sich kein Land durch besondere Bevorzugung dieser Form aus. Die größte Zahl solcher Werke entsteht in Deutschland und England, in Italien kein einziges. Wichtige Komponisten auf diesem Gebiet sind Corette, Devienne, J.C. Fischer, C.S. Barth, J.F. Braun, Eichner, Lebrun und Fiala.

### *Konzerte (194)*

Die Hauptkomponisten: F.J. Garnier, Pleyel, J.C. Bach, J.C. Fischer, W.T. Parke, C. Besozzi, Cambini, Ferlendis, Jommelli, C.S. Barth, L.v. Beethoven, J.F. Braun, Dittersdorf, Eichner, Hoffmeister, Lebrun, W.A. Mozart, A. und C. Stamitz, Czerwenka, Druschetzky, Fiala, Haydn, Kozeluch, Rosetti und Vanhal.

### *Obligati mit Singstimme und Continuo oder Orchester (11)*

Die Produktion in diesem Genre hört fast völlig auf. Hauptkomponisten sind J.C. Bach und Vallotti.

### *Oboen-Quartette und -Quintette (194)*

Neben den Konzerten ist dies das hauptsächliche Betätigungsfeld der Solo-Oboe in der V. Generation. Diese Form zeigt als einzige eine ansteigende Entwicklung. Beachtenswert ist die dominierende Rolle der osteuropäischen Komponisten sowohl bei den Konzerten als auch bei den Quartetten im Laufe dieser Generation. Die wichtigsten Komponisten sind: Bochsá, Gluck, Massoneau, Pleyel, Abel, J.C. Bach, Shield, Boccherini, Cambini, Cimarosa, Giardini, C.S. Barth, Cannabich, Danzi, Hoffmeister, Lebrun, W.A. Mozart, C. Stamitz, Toeschi, Druschetzky, Fiala, Haydn, Krommer, Mysliveček, Vanhal und Wranitzky.

Übers. aus dem Englischen: R. Quandt

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Dieser Artikel ist ein Nebenprodukt zu meinem kürzlich veröffentlichten Buch *Music for Oboe, 1650-1800: a Bibliography* (Fallen Leaf Press, P.O. Box 10034, Berkeley CA 94709, USA), die erstmals einen relativ genauen Überblick über das Oboen-Repertoire ermöglicht. Vollständigkeit ist in einer solchen Bibliographie ein unerreichbares Ideal, aber ich glaube sagen zu können, daß diese wahrscheinlich doch die große Mehrheit der Werke enthält, die für die Oboe geschrieben wurden. Die *Bibliographie* ist das Ergebnis vierzehnjähriger Forschungsarbeit und enthält 9.482 Werke für Oboe (von denen 3.249 Solowerke sind); alle Titel sind mit einem Computer datenmäßig erfasst. Die Sammlung der Daten für den vorliegenden Artikel wäre sicherlich ohne Computerhilfe nicht möglich gewesen. (Anm. des Übersetzers: vgl. Rezension in *TIBIA* 4/86 S. 286 f.)

<sup>2</sup> Zitiert in: Neal Zaslaw, „The compleat orchestral musician“, *Early Music* 7/1(1979), S. 50.

<sup>3</sup> *Methode raisonnée pour le hautbois*, Paris 1802, Seite 1. Der Text lautet im Original: „L'usage que les plus grands maitres ... ont fait (du hautbois) dans leur scavantes compositions, en atteste l'excellence et fait un reproche journalier au gout actuel qui semble le négliger.“

<sup>4</sup> Solowerke für Oboe d'amore und F-Oboe sind mit jenen für C-Oboe zusammengefaßt. Der Terminus „F-Oboe“ schließt „taille de hautbois“ und „Oboe da caccia“ ebenso ein wie das spätere „cor anglais“ oder „Englisch Horn“. [Weitere Einzelheiten zu diesem Thema bietet Reine Dahlquist: „Taille, oboe da caccia and corno inglese“, in: *Galpin Society Journal*, 26 (Mai 1973), Seite 58-71].

<sup>5</sup> Aus Vereinfachungsgründen sei hier alles „Konzert“ genannt, was die meisten Werke auch tatsächlich sind. Diese Kategorie umfaßt jedoch alle Werke mit Orchester, in denen eine Oboe solistisch eingesetzt ist.

<sup>6</sup> Gemeint sind hier die Werke mit einem selbständigen Cellopart, nicht mit einem bezifferten Baß, in denen die Oboe solistisch hervortritt, also kein gleichwertiger Partner im Ensemble ist.

<sup>7</sup> Besonders deutlich wird der Einschnitt 1680, als die Oboe offensichtlich ihre endgültige Form angenommen hat (siehe Bruce Haynes: „Storied windows: Lully and the rise of the true Oboe as seen in works of art“, in: *Early Music* (in Vorbereitung)). Ebenso deutlich ist der Einschnitt 1770, als die Griffstabellen dazu übergehen, Überblasgriffe für die hohen Töne zu registrieren [siehe Bruce Haynes: „Oboe fingering charts, 1695-1816“, in: *Galpin Society Journal* (Mai 1978), Seite 75]. Man könnte auch eine Einteilung in 20 oder 25 Jahresperioden vornehmen und diese zu unterschiedlichen Zeitpunkten beginnen lassen. So entstünden weniger regelmäßige Periodeneinteilungen etwa nach historisch bedeutsamen Kompositionen oder Ereignissen wie der Erfindung der Oboe d'amore etc.

<sup>8</sup> Es sollte darauf hingewiesen werden, daß es nicht möglich ist, für alle Werke exakte Kompositionsdaten anzugeben. Man kann jedoch recht präzise Schätzungen vornehmen, wenn man Stil, aktive Schaffenszeiten von Komponisten und begleitende Werke berücksichtigt. Mögliche Irrtümer werden minimiert angesichts der großen Spanne von 30 Jahren, die jede Generation umfaßt. Die Einteilung in Generationen ist deshalb wahrscheinlich genauer als eine Einteilung nach Dekaden oder Jahren.

<sup>9</sup> Die Zählheiten sind bei dieser Kurve gegenüber jenen der anderen Kurven leicht verändert, um die Zahl der Stücke berücksichtigen zu können.

<sup>10</sup> Die Zahl für diese Instrumentalform ist unvollständig, weil nicht alle Opern, Sakralwerke usw. in meiner *Bibliographie* registriert sind. Die Zahl der verzeichneten Werke reicht jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach aus, um repräsentative Trends hinsichtlich der Popularität dieser Form anzugeben.

<sup>11</sup> Die unterschiedliche Bevorzugung bestimmter Formen hat wohl mit wechselndem Geschmack zu tun. Ein Rückgang der Kompositionen für obligate Oboe mit Singstimme z.B. reflektiert wahrscheinlich die Tatsache, daß diese Form bei allen Instrumenten aus der Mode gekommen ist, nicht nur bei der Oboe. Ebenso reflektiert die Zunahme von Oboen-Quartetten sicherlich eine parallele Popularitätskurve wie beim Streichquartett.

<sup>12</sup> Siehe Anmerkung 9.

<sup>13</sup> Die Tatsache, daß eine bedeutende Anzahl von Werken mit Solo-Oboe nach 1694 von Küsser, Händel, Keiser und Steffani für Hamburg geschrieben wurde, ist wahrscheinlich von Bedeutung. Nirgendwo sonst fand eine so starke Konzentration von Solowerken zu so früher Zeit statt. Dies läßt darauf schließen, daß es dort eine Reihe bedeutender Oboisten gab, die zusammen mit LeRiche in Dresden und Oboisten in Hannover und Braunschweig zu den ersten gehört haben müssen, die die Fähigkeit der neuen Oboe in Deutschland bekannt gemacht haben.

<sup>14</sup> In seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740, Seite 129) sagt Mattheson von Keiser: „In Instrumental-Sachen, besonders vor Hautbois, war er recht angenehm...“

<sup>15</sup> Ein Blick auf die Liste der Komponisten, die für diese beiden Instrumente geschrieben haben, zeigt, daß es sich fast ausschließlich um deutsche Meister handelt. Siehe Haynes, 1985, S.388 und 391.

<sup>16</sup> Hans Engel: *Das Instrumentalkonzert. Eine musikalisch-geschichtliche Darstellung. Bd. I: Von den Anfängen bis gegen 1800*. Wiesbaden 1971, S. 323.

<sup>17</sup> Siehe Haynes, 1987, S. 80.

<sup>18</sup> Setzt man für die Vorzeichen Ziffern ( $b = -1$ ,  $bbb = -3$ ,  $## = +2$ , usw.) und dividiert die Gesamtsumme durch die Zahl der Stücke, so ergibt sich eine Durchschnittsziffer von  $-0,56$  für alle Solowerke der

gesamten Periode zwischen 1650-1800. Dies liegt in der Mitte zwischen C-Dur/a-Moll und F-Dur/d-Moll. Der Durchschnittswert bei Oboenquar-

tetten ist  $-0,37$ , bei Solo-Sonaten  $-0,29$  und bei Konzerten  $-0,64$ .

---

## DAS PORTRÄT

---

### Erich List



Biographische Stationen: Geboren am 24.1.1907, nach Beginn mit Geigen- und Klavierunterricht mit 14 Jahren erster Flötenunterricht bei Maximilian Schwedler, seit 1921 am Leipziger Konservatorium. Seit 1931 ständige Aushilfe im Gewandhausorchester Leipzig, 1934 Soloflötist im Rundfunkorchester Leipzig, 1938-1960 Soloflötist im Gewandhausorchester. 1956 Lehrauftrag, seit 1959 Professor an der Hochschule für Musik Leipzig.

Vielen wird Erich List noch von alten Aufnahmen bekannt sein, als langjähriger Hochschullehrer oder durch seine zahlreichen Neuausgaben von Musik für Flöte von Bach bis Debussy. Im Sommer 1987 war er freundlicherweise zu einer ausgedehnten Plauderei bereit, die der über Achtzigjährige in jugendlicher Lebendigkeit mit Eindrücken aus seinem regen und langen Leben füllte und für die wir ihm danken.

*Delius: Sie sind in Kleinzschocher geboren, am Ort der Kaffeeantate von Johann Sebastian Bach, und dazu am 24. Januar – wie Friedrich der Große. Das ist wie ein Omen – und selbstverständlich spielen Sie Flöte.*

List: So möchte ich es auch sehen. Vor allem auch, daß Schwedler, bei dem ich das erste Mal mit 15 Jahren war, wo er mir eine Holzflöte mit fünf Klappen in die Hand drückte, mich etwas später gleich zur Matthäuspasion in die Thomaskirche mitnahm – an die 4. Flöte im zweiten Chor. Das waren wesentliche musikalische Eindrücke. Sie sind sehr intensiv gewesen. Ich habe unter vier Thomaskantoren gespielt und infolgedessen die ganze stilistische Wandlung dieser Zeit an Ort und Stelle, jedenfalls in Leipzig, miterlebt.

*Sie sprechen von einer stilistischen Wandlung. Gab es nicht trotzdem so etwas wie eine durchgehende Tradition?*

Das kann man schon sagen. Ich verstehe darunter natürlich nicht nur Dinge wie z. B. Ornamentik, die Straube für die Bach-Kantaten alle handschriftlich eingetragen hatte und eines Tages dann sagte: „Meine Herren, ich muß Ihnen mitteilen, wir müssen die Vorschläge jetzt anders machen.“ Ich weiß jetzt nicht den musikwissenschaftlichen Hintergrund, den er zum Anlaß nahm. Das Ganze war dann doch mehr oder weniger irregulär, freier geordnet, dem Wesen der Ornamentik näher, weder genau nach dem Prinzip von Philipp Emanuel Bach, noch nach dem von Quantz. Es gab Lösungen und Vorschläge, die sicher auch noch heute ihre Gültigkeit haben. Unsere Tempi waren zu Straubes Zeiten ruhiger, fast gleich denen von Albert Schweitzer, während Ramin bereits – und das halte ich für stilistische Bewegung – sie anders auffaßte, bewegter, auch betont expressiv.

*Wobei die Tempi schneller oder langsamer wurden?*

Schneller, wenn auch nicht wie heute zum Teil. Es wurde aber durchaus „ausmusiziert“, das „Cantabile“ betont, Dynamik mehr architektonisch angewendet. Ich habe mit Ramin auch sehr oft Bachsonaten gespielt, er dirigierte auch ein Arbeitslosenorchester, als ich dort Musiker war. Dadurch kam ein guter persönlicher Kontakt zwischen uns zustande. In Gesprächen über auführungspraktische Fragen mit ihm konnte ich feststellen, daß sich da etwas bewegte, aber es war jetzt nicht nach Straube etwas absolut Neues. Das änderte sich erst grundsätzlich, als Kurt Thomas kam. Das war ein absoluter Sprung, auch in der Aufführungspraxis schlechthin. Alles, was wir vorher kannten, expressives Spiel, aller Lyrismus, der in Bachs Musik steckt, wurde zurückgedrängt. Wenn ich z. B. an die Johannespassion denke: Es ist vollbracht – bei Thomas ging das eben absolut im Takt.

*Sie sagten gerade von Kurt Thomas, sein Stil sei so gewesen, daß er die von ihnen als expressiv oder sogar lyrisch ausgedeuteten Aufführungen zurücknahm, daß alles „im Takt“ war. Also wurde vorher mit mehr Agogik gespielt und jetzt mehr auf unverrückbares Metrum geachtet?*

Genau!

*Würden Sie sagen, daß diese Wandlung letztendlich auch weniger expressive Wirkung hatte?*

Ja, ich würde sogar soweit gehen – das ist natürlich mein persönlicher Eindruck – zu sagen, daß die Musizierweise mich nicht bewegte, daß sie uns fast als sachlich, zu sachlich erschien. Das Gambensolo im Schluß der Johannespassion z. B. war absolut im Takt zu spielen, nicht wie das der Solocellist damals machte.

*Lassen Sie mich nochmals nach dem Sprung Straube – Ramin fragen. Sie sagten, Straube habe mehr metrische Verhältnisse bei der Auflösung der Vorschläge bevorzugt, Ramin mehr das, was man das „gewisse Ohngefähr“ nennt?*

Richtig, obwohl ich jetzt nicht präzise sagen darf, daß sich Straube absolut auf Quantz und Philipp Emanuel Bach stützte, aber eine Wertung der Vorschläge nach deren Regeln war gegeben oder so, daß sie diesen Regeln ähnelte. Wir wissen ja, daß die Regeln von Quantz und Bach sich nur

zum großen Teil decken. Insofern muß man Spielraum einräumen.

*Ramin aber war in dieser Hinsicht freier?*

Ganz entschieden.

*Bezog sich der Gegensatz Straube – Ramin auch auf das, was Sie expressiv genannt haben, und wozu ja wohl auch Agogik gehört?*

Nein, das weniger. Mit Straube wurde durchaus ausdrucksvoll musiziert, nur war sein Tempo gemessener. Ramin musizierte explosiver. Bei Straube war alles sehr empfindungsreich, durchdacht, auf Einzelheiten gerichtet, bei Ramin wohl auch, aber flüssiger im Tempo.

*Sie haben in einem anderen Interview schon über Ihre ersten Jahre bei Schwedler gesprochen, und dort wie vorhin erwähnten Sie Ihren Eindruck von damals, daß er Sie nicht nach den Anweisungen seines Buches „Flöte und Flötenspiel“ unterrichtet habe. In dem Kapitel „Vom Vortrag“ wird doch zuerst sehr ausführlich über den Rhythmus gesprochen, der für Schwedler im Zusammenhang mit dem Vortrag offenbar breiten Raum einnimmt.*

Ja, aufgrund der Erfahrungen, die ich in jenen Jahren gemacht habe, kann ich nur sagen, daß er auf Rhythmus sehr großen Wert legte. Er hatte da so einen großen Taktstock, mit dem er den Takt schlug, und es kam schon vor, daß ich wegen einer Sechzehntelpause damit eins abbekam. Übrigens haben wir auch nicht über Vibrato oder Atemtypen gesprochen oder „a – a“ geübt. Das Rhythmische war durchaus vorhanden, lediglich in Hinsicht auf die Artikulationsbreite spielte ich sehr beengt, was ich später schmerzlich empfand.

*Wie meinen Sie das?*

Ich spielte im Grunde genommen *ein* sogenanntes Nonlegato, wobei ich Nonlegato grundsätzlich als Oberbegriff für alle Zwischenstufen nehmen möchte. Ich lege heute beim Lehrer Wert darauf, daß die Variabilität der Zwischenstufe sehr groß ist. Ich kam von Schwedler nur mit *einem* sogenannten Nonlegato und wurde, als ich u. a. im Film usw. Geld verdienen mußte, darauf ziemlich deutlich angesprochen, daß ich nicht variabel war, z. B. kein Staccatissimo kannte.

*Heißt das, daß Schwedler selbst auch nur eine Form von Nonlegato spielte?*

Ich glaube, er hatte nur wenig Varianten. Es war sehr, sehr klangvoll, sehr melodisch aus-

gesponnen. Ich könnte mir auch vorstellen oder behaupte sogar, daß auf dieser Reformflöte durch das konische Rohr etwa ein Staccatissimo gar nicht so wie auf der Böhmflöte möglich gewesen ist. Aber ich habe das nicht ausprobiert, sage das nur als Vermutung. Es wurde wohl auch im Gewandhaus so musiziert.

*Es ist ja schon ganz interessant, daß er der Artikulation in seinem Büchlein relativ wenig Raum gibt, und es ist auffallend, daß die Artikulation nicht im Kapitel vom Vortrag vorkommt, sondern nur vorher im Rahmen der technischen Anweisungen.*

Sie hatte eine technische, keine musikalische Funktion. Die Trennung Artikulation und Phrasierung war nicht klar umrissen.

*Musikalische Fragen vermutet man da, wo es um den Vortrag geht, und mir fiel auf, daß er sich eben da so über Genauigkeit des Rhythmus, Auftakt, Übergang von Triolen in Viertel usw. ausbreitet, so daß mir der Verdacht gekommen ist – natürlich eine blanke Unterstellung – das Motto „Im Anfang war der Rhythmus“ sei vielleicht eine speziell Leipziger Erfindung?*

Nach eigenem Wissen und Erfahrungen könnte ich das kaum behaupten, denn ich habe noch Nikisch und danach Furtwängler erlebt. Das war wie von heute auf morgen, von „dunkel“ auf „hell“. Bei Nikisch war alles etwas freizügig, eher subjektiv. Er gab ja, wenn zum Beispiel ein Bläser solo am Anfang eines Werkes war, dem Bläser keinen exakten Einsatz, nickte nur und überließ es dem Bläser, wann er einsetzte. Als Furtwängler kam, wurde „nach dem Takt“ gespielt. Das war ungefähr so, als würden wir heute ein Orchester „romantischen“ Stils und ein für Präzision bekanntes gegenüberstellen. So haben wir Furtwängler damals empfunden. Als das Zusammenspiel (wegen der Schallplatte) präziser werden mußte, kam es uns so vor, als müßten wir wie ein Metronom funktionieren. Aber das war nicht der Fall. Ich bin heute noch von Furtwänglers Musizierweise begeistert. Er legte so großen Wert darauf, das zum Sprechen zu bringen, was zwischen den Noten stand. Er war ein Musiker, der agogische Dinge genial mit einbezog.

*Lassen Sie mich nochmals auf das Vibrato zurückkommen, das Sie bei Schwedler nicht kennenlernten oder wenigstens nicht so, wie er sich*

*gedruckt dazu geäußert hat, als quasi „Kehlkopfvibrato“. Sie erzählten so habe er gar nicht gespielt.*

Genau, er spielte ein weitphasiges Vibrato.

*Was hatte er überhaupt für eine Tonvorstellung? Mir ist aufgefallen, daß Schwedler sich nicht viel über den Ton äußert, aber daß z. B. „Nachdrücken“ als etwas Schlimmes bezeichnet wird.*

Das stimmt. Über Ton oder Klangfarbe haben wir uns nicht unterhalten. Wir hatten einen Böhmflötisten, der einzige, soweit ich mich erinnere, und manchmal nahm Schwedler auch seine Böhmflöte und versuchte, darauf zu blasen. Ich muß es so sagen, denn es hatte mit Böhmflöte-Blasen, wie wir es verstehen, doch kaum etwas zu tun. Er „bewies“ dann immer wieder, wie wenig modulationsreich die Böhmflöte ist gegenüber der konischen Flöte.

*Auf Dynamik hat er also viel Wert gelegt?*

Weniger als auf den gesangvollen Vortrag. Auf Dynamik insofern schon, als wir – obwohl die Skala relativ eng war – in der Tiefe ungeniert hineinblasen konnten. Das konische Rohr nahm ja die Luftsäule konzentrierter auf als ein zylindrisches. Aber ein dreigestrichenes H oder B piano zu blasen, war fast ein Ding der Unmöglichkeit. Und das hat Schwedler auch nicht vorgemacht oder gefordert. Alles bewegte sich also mehr oder weniger im Mezzoforte, höchstens Forte. Pianissimo war bei der schwierigen Ansprache in der dritten Oktave fast unmöglich, und dem ging er damit auch ein Stück aus dem Weg.

*Also sind es teilweise mehr Wunschvorstellungen als Realität?*

Ja, genau.

*Wenn er über Klangfarben und all das nicht gesprochen hat, würde mich doch interessieren, wie er denn gespielt hat.*

Ich kann nur sagen warm, beseelt, so war's, wie es überhaupt auf der konischen Flöte so nur möglich ist. „Hell“ in dem Sinne wie auf der Böhmflöte kannte er nicht und schätzte es auch nicht. Durchdringende Helligkeit ist auf der Reformflöte meines Erachtens überhaupt nicht möglich, auch wenn eine gewisse Härte vor allem durch diese Schwedleraufsätze möglich war, die er an seinem Mundloch hatte und die den Luftstrom sehr konzentrierten und infolgedessen auch eine

gewisse Klangfülle bringen. Aber die Variabilität war dadurch natürlich beengt, weil man ein Pianissimo durch diese Kanten überhaupt nicht herausbringen konnte. Dazu fehlt der Ansatzraum. Das Mundloch war nicht so groß wie auf der Böhmflöte. Ohne diese zwei dicken Höcker hat er nie gespielt, das war das „Schwedler-Mundloch“!

*Aus den Schulen kennt man ja nun Klangvorstellungen – Quantz spricht vom starken, männlichen Ton –, so daß man erwarten würde, Schwedler stand in irgendeiner Weise in der Tradition von – vielleicht Fürstenau, und daß irgendetwas davon erhalten geblieben wäre.*

Wenn ich das jetzt stilistisch einzuordnen hätte, würde ich Schwedler als Nachfolger von Fürstenau sehen. Das war zum Teil auch noch Carl Bartuzat, der auf langen Tönen vibrierte und das Vibrato aus einem Anfangstempo beschleunigte. Es war immer ein ruhigeres, weitphasiges Vibrato. Helles, „kehlköpfiges“ Vibrato wäre im Gewandhaus überhaupt nie möglich gewesen. Es wäre im gesamten Holzsatz undenkbar, daß der Flötist ein rasches (enges) Vibrato spielt und die anderen Bläser z. B. keines.

Aber noch zur Artikulation. In seiner Ausgabe der Partita a-Moll von Bach (mit Klavier!) schrieb Schwedler z. B. im ersten Satz: alles staccato! Quantz unterscheidet das härtere *ti* z. B. für Sprünge vom weicheren *di* z. B. für Sekunden. Wir kannten die zwei Anstoßarten nicht in diesem Sinne, lediglich für leise und lauter. Ich habe im Nachwort meiner Ausgabe der Partita geschrieben, man könne alles auch non legato spielen, aber mit allen Zwischenstufen! Das war ein weiter Weg von Schwedler bis dahin.

*Das wirft aber ein Licht auf seine eigene Spielweise?*

Ja, auch daß er Händelsonaten transponierte und diese in ihrer Ausdrucksweise – Artikulation, Dynamik – keinesfalls irgendwie barocke Muster verrieten.

*Wenn Sie vorhin davon sprachen, daß die tieferen Lagen vom Instrument her die eher gegebenen waren als die höheren, dann ist ja wohl merkwürdig, daß er manche Händelsonaten hoch transponiert hat?*

Ja. Er ging davon aus, daß man sagte, die Alten hätten eine hohe Stimmung gehabt, etwa einen Halbton höher. Infolgedessen hat er in „tiefer

Lage“ liegende Sonaten höher gerückt, um sie dem angeblichen alten Maß anzupassen.

*Auf den Gedanken kommt man nicht, wenn man es sieht, man denkt vielmehr, er habe es transponiert, weil er meinte, daß es so besser klänge.*

Nein, ich weiß das von ihm selbst.

*Für Schwedler hat doch Carl Reinecke zwei große Stücke geschrieben: „Undine“ und das „Konzert“.*

Soweit mir bekannt, hat er das Konzert aber nie gespielt, ich habe es auch nicht bei ihm studiert. Ich kenne es auch nicht durch ihn, auch nicht Undine.

*In der alten Ausgabe des Konzerts gibt es ein kleines Vorwort, in dem es heißt: „In Anbetracht des in diesem Konzert sehr obligat behandelten Orchesters ist es erforderlich, daß die Solopartie nach rhythmischer Seite hin sehr streng behandelt werde. Die geringen Temposchwankungen bzw. -veränderungen, welche der Vortrag selbstverständlich mit sich bringt, wünscht der Komponist aber so diskret behandelt, daß sie dem Hörer kaum bemerkbar werden.“*

Warum ist das geschrieben worden?

*Vielleicht um zu verhindern, daß das Stück zu „romantisierend“ gespielt wird – oder kann man umgekehrt aus solchen Sätzen einen Schluß darauf ziehen, daß auch romantische Musik viel mehr Strenge verlangt, als wir vielleicht heute meinen?*

Ich würde lieber vorsichtig sein mit einer katalogmäßigen Einordnung in die Romantik, es könnte auch eine klassizistische Haltung daraus sprechen.

*Ich wäre nur sehr neugierig zu wissen, von wem diese Sätze sind. Von Reinecke wohl kaum, aber könnten sie von Schwedler sein?*

Ich weiß das nicht. Ich habe immer nur gehört, daß er von diesem Konzert, überhaupt von der ganzen Sache, mit Distanz sprach. Vielleicht war es ihm auch peinlich, weil er es selbst nicht gespielt hatte. Schwedler war bis 1917 im Orchester. Im Gewandhaus ist das Konzert nicht uraufgeführt worden.

*Im Zusammenhang mit Schwedler, Artikulation und Bach haben Sie die Artikulationsbreite angesprochen. Sie fordern also eine musikalisch begründete Differenzierung?*

Ja, und mit dem Vibrato ist es ähnlich. Ich kann z. B. in einer volksliedartigen Melodie wie bei Mahler nicht ein Vibrato einsetzen wie im Flötensolo in *Daphnis und Chloe*. Ich möchte auch beim Vibrato eine gewisse Variationsbreite haben.

*Nun, Vibrato ist heute wieder sehr akut, es gibt unterschiedliche Auffassungen, auch Bemühungen gegen den Dauergebrauch eines gleichbleibenden Vibratos, was dann Ihrer Auffassung entspräche.*

Für mich ist das Vibrieren so alt wie der Mensch lebt. Ein erregt sprechender Mensch vibriert. In die Interpretation eines Musikstücks wurde es erst später auch stilistisch eingeordnet. Eine Pulsation des Tones (Franzosen!) ist eine Belebung des Tones.

*Haben Sie denn den Eindruck, wenn man Flötenspiel verschiedener Spieler in verschiedenen Ländern vergleicht, daß sich so etwas wie ein Allerweltsstil herausbildet?*

Darauf wäre ich auch noch gekommen. Wie Sie andeuten, ist ein gewisser Spielstil auf eine ziemlich einheitliche Linie gelangt.

*Der Eindruck herrscht bei vielen so vor. Aber die Beurteilung dieser Tatsache ist unterschiedlich. Sehen Sie sie positiv oder negativ?*

Ich finde das negativ, weil die Gefühle, die in der Musik auszudrücken sind, eben unterschiedlich sind. Etwas Positives ist sicher insofern dabei, als die Flöte, von der Moysse sagt, sie habe kein echtes Forte, sich auf diese Weise gut gegenüber den anderen durchsetzen kann. Nicht mittels Lautstärke im eigentlichen Sinne, aber durch Klangfarbe, sprich „hell“. Das halte ich für die Arbeit als Flötist im Orchester für vorteilhaft, aber für nachteilig, wenn ich nun die gleiche Klangfarbe in einem Siciliano wie in einem Allegro assai höre. Warum soll ich, wenn ich an einen Maler, z. B. Klee, denke, die Farben streichen und nur rot oder blau malen?

*Früher gab es doch wohl so etwas wie Schul-Unterschiede, die auch gleichzeitig lokale Unterschiede waren, so etwas wie „französische Schule“, vielleicht war es aber auch nur eine Pariser Schule oder die Wiener Art, Flöte zu spielen oder auch die Londoner; diese Arten sind sehr unterschiedlich gewesen, die Überlieferung ist wohl in Resten davon noch manchmal lebendig...*

...gewesen!

*Ist es schade um die nun verlorengehenden einzelnen Traditionen, die sich doch voneinander unterscheiden?*

Ich finde, ja. Wenn ich nun von einem deutschen oder französischen Stil spreche, dann möchte ich einbezogen wissen, daß jeder in seiner Spielweise so variabel ist, daß z. B. ein Deutscher eben auch Debussy klanglich entsprechend auf faßt und blasen kann. Ein Franzose wird selbstverständlich auch Bach oder Händel spielen, aber er sollte nicht eine Bachsonate auf dieselbe Weise wie Ravel spielen. Ich empfinde es als Verlust, wenn z. B. das typisch Französische verlorenginge, obwohl ich es mir gar nicht vorstellen kann, einfach weil von der Sprache, vom Bau der Sprechorgane her die eigene Art auch dort ihren Niederschlag findet. Das beginnt bei der Artikulation, doch soll auch hier Breite angestrebt werden. Ich kann dann ebenso als Franzose Bach spielen.

*Nehmen wir ein noch kritisches, doch auch eindeutiges Beispiel – ein Mozartkonzert, gespielt von Flötisten aus Leipzig, Dresden, Berlin, Rom, Paris usw. Wie, wenn alle das Stück auf eine sehr ähnliche Weise spielen würden, weil sie alle fänden, es gibt etwas Übergeordnetes in dem Stück, was dies erfordert?*

Übergeordnet wäre für mich z. B., daß Allegro aperto nicht mißverstanden wird, viele kennen seine Übersetzung nicht. Oder, daß nicht am besten bläst, wer schnell spielt; daß viel mehr Unterschiede gemacht würden, was die harmonische Spannung betrifft. Das Zweite wäre, daß ich nicht primär ein Flötenkonzert blase, sondern Mozart interpretiere, die Flöte nur benötige, um Mozart zu spielen – ich höre eine Koloraturarie oder so... Aber werden solche Gesichtspunkte immer beachtet?

*Wenn die gedachten Flötisten unterschiedlicher Provenienz alle Ihre Forderungen an die Interpretation erfüllten – sollten sie sich bemühen, daß es bei allen gleich klingt, oder sollte jeder bei seinem „Kolorit“ bleiben?*

Sicher. Ich würde das im Gegenteil als Bereicherung sehen. Nur möchte ich „meinen“ Mozart in seiner Substanz nicht angetastet wissen. Wenn man aber nach Leipziger Stil fragt, der hatte sich schon mit dem Weggang von Schwedler, Oskar Fischer sehr verwischt. Und dann kam Bartuzat

mit der Böhmlöte. Das war nicht mehr ein Leipziger Stil, absolut nicht. Man könnte auch nicht mehr von Leipziger Schule sprechen. Man sagt nur, dies ist ein Schüler von Bartuzat oder einer von List. Ich weiß noch von Schwedler, daß man erstaunt war in Leipzig, als Fleury auftrat. Sie haben mit dem Kopf geschüttelt, weil das für sie fremd war. Heute bringen vielleicht auch die Medien diese Internationalität.

*Wie ist das bei Ihnen mit dem Trend: Alte Musik auf alte Instrumente! Was halten Sie davon?*

Einer meiner Schüler, Burkhard Hilde, hat sich seit Jahren mit dem Traverso beschäftigt. Ich habe sehr viel daraus gelernt. Als ich das zum ersten Mal hörte, war ich ein wenig befremdet. Es hat mich nicht angesprochen. Nachdem ich meine Böhmlöte vergaß, habe ich aber doch gemerkt, daß hier etwas ist, das mit der Böhmlöte nicht mehr vergleichbar ist, daß es nicht stimmt, zu sagen, die Böhmlöte ist die Weiterentwicklung des Traverso. Die Böhmlöte ist ein neues Instrument. Es ist ein anderer Klang, ein Reiz, den ich nicht missen möchte, und ich verstehe, wenn jemand sagt, er könne eine Bachsonate auf der Böhmlöte nicht mehr hören. Aber ich muß gleich auch hinzufügen: Wir sind Menschen des 20. Jahrhunderts, und ich sehe nicht ein, warum ich nicht auf der Böhmlöte, auf einer modernen Geige oder dem Flügel Bach interpretieren kann, der absolut Bach bleibt, wenn auch mit anderen Mitteln. Insofern kann ich nicht sagen, wie man jetzt öfter hört, ich möchte alte Musik nur auf alten Instrumenten hören.

Die Aufführungspraktiken alter Musik und besonders der Bachs sind gewiß seit etlichen Jahren in Fluß, und es ist erkennbar, daß die Leiter unserer Orchester (Thomaskirche mit Hans-Joachim Rotzsch eingeschlossen) und Ensembles auch Anregungen von Harnoncourt, Brüggén und anderen aufgegriffen und nach ihrer Auffassung teilweise übernommen haben. Brüggén habe ich auf Schallplatten älteren Datums gehört, mit den „Bäuchen“, die er inzwischen aber abgelegt hat, war ich aber nicht einverstanden, und ich bedaure nur, daß nun viele hinterherhinken und sagen, so muß man alte Musik machen. Die Spieler der „Originalauffassung“ müßten ihre Meinung wohl in einigem ändern.

Bemerkenswert erscheint mir vor allem, daß man sich erneut intensiv mit den Spielanweisungen der Alten beschäftigt und auseinandersetzt. Arnold Schering sagt im Vorwort seiner Ausgabe des „Versuch einer Anweisung...“, der instrumententechnische Teil des Buches wäre veraltet und unbrauchbar und könnte fortgelassen werden, auch das IV. Hauptstück: Vom Gebrauch der Zunge...! Welch wesentliche Ausdrucksmittel wurden übersehen, wenn ich gerade an die Ausgabe der Partita denke!

In Leipzig gibt neben vielen anderen das Rameau-Trio mit alten Instrumenten für die Interpretation der Musik der Bach-Händel-Zeit starke Impulse und vermittelt neue Einsichten. Doch vermeidet man dabei meines Erachtens, zwiespältige Eindrücke zu hinterlassen, die eine gesuchte Artikulation und Verzierungspraxis als besondere Belebung der Tradition sehen wollen.

*Was meinen Sie, braucht heute ein Flötenstudent in seiner Ausbildung?*

Abgesehen von guten Eignungsmerkmalen – anatomisch wie physiologisch –, die ich voraussetze, eine so weit wie nur möglich gespannte musikalische Bildung. Ich mußte immer wieder erleben, daß z. B. bei einem Mozartkonzert, egal ob für Flöte oder Fagott, vom Instrument ausgegangen wird, statt umgekehrt von Mozart. Eine gute, lebendig studierte Musikgeschichte könnte das überbrücken. Auch bin ich sehr für moderne Harmonielehre, Kontrapunkt. Weil für mich alles, was die Interpretation betrifft, von der Metrik, Harmonik bis zur Artikulation vielgestaltig und aufschlußreich ist. Wie Harnoncourt richtig sagt: Das Notenbild ist das gleiche von Monteverdi bis Strauß, und trotzdem liegt eine weite Strecke dazwischen. Also eine Bildung so vielseitig wie nur möglich, so daß der Flötist nicht nur ein Handwerker im besten Sinne des Wortes bleibt, sondern ein Künstler wird.

*Sie haben auch Etüdensammlungen, Studienliteratur herausgegeben. Was halten Sie auch heute noch für einen jungen Menschen in seinem Studium flötistisch für unabdingbar?*

Man sollte das Handwerkliche nicht allein vom Handwerklichen betrachten, sondern in Verbindung zur Literatur sehen. Ich würde also nie sagen, daß ich die analytische Methode beim Studium eines Werkes bevorzuge, sondern die syn-

thetische insofern, als ich sage, der Text beinhaltet das und das, infolgedessen habe ich als Handwerker zur Verwirklichung diesen oder jenen Stoß, Klang, Technik usw. einzubeziehen, eine ideale Vorstellung zu entwickeln, aus der sich die handwerklichen Forderungen für mein Instrument ableiten.

*Was muß er tun, um die handwerklichen Voraussetzungen zu erlangen?*

Daß viel geübt werden muß, wissen wir. In meiner Studiensammlung habe ich angestrebt, die Dinge technisch zu studieren, nicht durch Berge von Etüden, wie sie im 19. Jahrhundert zum Erlernen der Technik traktiert wurden. Im übrigen Tonstudien vom ersten bis zum letzten Tag. Ich bin auch sehr dafür, daß man technische Mittel einsetzt, wie einen Tuner für die Intonation. Wir können daraus nicht schließen, daß damit das Intonationsproblem in der Musik gelöst wird, aber eins kann ich: die Töne absolut kontrollieren, z. B. auch, wie sich die Intonation bei Crescendo und Decrescendo verändert. Ich sehe da für das Handwerkliche viele Möglichkeiten. Das mag etwas stumpf erscheinen, ist aber lebendig, wenn ich es verstehe, richtig auf diese Weise zu üben. Ich muß lernen, daß *Fis* in verschiedenen Zusam-

menhängen und Zusammenklängen nicht dasselbe ist. Tonstudien, habe ich schon erwähnt, sind das A und O des ganzen Studiums, weil erst damit eigentlich alles gelöst werden kann. Technisch kann ich auch manches noch später erarbeiten. Ich habe viel stumm gearbeitet. Ich halte es für wertvoll, die Finger anzusehen und den Vorgang bewußt zu machen.

*Gibt es für Sie bestimmte Literatur, die im Studium zum festen Bestand gehört?*

Ja, also alles, was berühmt ist an guter Flötenliteratur, Qualität und Stil hat, gehört zum Studium. Ich muß aber die Aufnahmefähigkeit des Betreffenden einbeziehen. Ich bin immer dafür, die Stücke von Roussel und die Fantasie von Fauré zu üben, aber nach und nach in die gesamte Flötenliteratur hineinzuwachsen, nicht von heute auf morgen. Und dieses Hineinwachsen soll auch andere Bereiche einbeziehen. Wenn meine Schüler bei mir sind, zeige ich ihnen auch Bilder. Sie sollen lernen, z. B. einen Farbtupfer wie einen musikalischen Akzent zu sehen, zu begreifen, daß Form, Farbe, Linie, Bewegungsabläufe sich im Bild wie in der Musik befinden. Das Sehenlernen ist auf die musikalische Interpretation übertragbar und bringt persönlichen Gewinn.

## TIBIA - Sonderdrucke

**Carla Christine Bauer**

Gebräuchliche Verzierungen für das Querflötenspiel im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Ed. Nr. 4023, DM 7,20

**Theobald Boehm**

Schema zur Bestimmung der Löcherstellung auf Blasinstrumenten. Reprint v. 1867. Eingeleitet und kommentiert v. K. Ventzke. Nachwort von O. Steinkopf. Ed. Nr. 4020, DM 7,20

**Friedrich Drechsel**

Kompodium zur Akustik der Blasinstrumente, nach V.-Ch. Mahillon. Ed. Nr. 4019, DM 7,20

**Hans Wilhelm Köneke**

Skizzen zu einem neuen Blockflötenunterricht. Ed. Nr. 4018, DM 3,00

**Ulrich Thieme**

Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock. Vorgeschichte, Ästhetik, Physiologie. Ed. Nr. 4032, DM 5,50

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

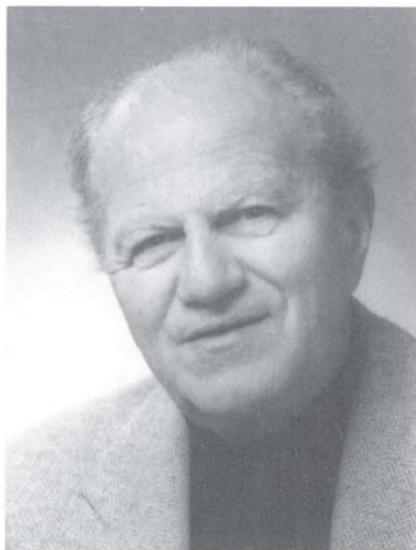
*Literatur für Blockflöten (Auswahl)*

**Musica matutina,**  
für Blockflötenquartett (S A T B).  
ZfS 420, DM 4,40

**Sieben Stücke (A T)**  
ZfS 518/519, DM 6,80

**Spanische Suite (S A A T B)**  
ZfS 568/569, DM 6,80

**Tagesmusik für den Morgen,  
den Mittag und den Abend**  
(S S<sup>A</sup> S<sup>A</sup> A<sup>T</sup>). ZfS 93, DM 4,40



*gemischte Besetzungen (Auswahl)*

**Fluturas (Schmetterlinge)**  
5 Stücke für Blockflöten und/oder andere Instrumente mit  
kleinem Schlagzeug ad lib. (S S<sup>A</sup> S<sup>A</sup> A<sup>T</sup>). ZfS 350, DM 4,40

**Nachruf für eine Amsel**  
für einen Blockflötenspieler, (S<sup>ino</sup>, S, A, T) und Sprecher ab lib.  
ZfS 430, DM 4,40

**Schmetterlingssuite**  
(S T / Git.). ZfS 545/546, DM 6,80

**Sei Capricci (S T<sup>A</sup> / Git.).** ZfS 506/507, DM 6,80

**Stornelli**  
für 3 Blockflöten in -f- und Gitarre. ZfS 479/480, DM 6,80



# JUPITER®

## Die neue Flötenlinie der Vernunft



Jeder Musiker sollte die Möglichkeit bekommen, eine Flöte nach dem höchsten Qualitätsstandard, technisch ausgereift, zu spielen. Dies ist das Ziel von Jupiter. Mit der neuen JUPITER-Flöten-Linie können Sie noch mehr Freude am musizieren haben – auch deswegen investieren wir so viel in Forschung und Entwicklung.

Ganz gleich, ob Sie professionell Musik machen oder Schüler sind – durch die wohlsortierte Modellpalette bis hin zur Silberrohrflöte finden Sie bei Jupiter immer Ihr Wunschinstrument.

Ganz besonders freuen wir uns darüber, daß immer mehr Musiklehrer ihren Schülern Jupiter empfehlen. Aus gutem Grund!

### Die neue Flötenlinie der Vernunft:

1. Gute Intonation
2. Voller Klang, schnelle Ansprache
3. Dauerhafte Qualität
4. Schnelle, leichtgängige Mechanik
5. Ansprechendes Design und optimales Preis-Leistungs-Verhältnis

### Das gebogene Kopfstück

Um Kindern einen frühen Start in die Welt des Flötenspiels zu ermöglichen, gibt es die Jupiter-Flöte mit gebogenem Kopfstück.

Es ist versilbert und aus Neusilber gefertigt. Die Flöte entspricht in der Ausführung einer „normalen“ C-Flöte.

Ein gerades Kopfstück gehört dazu und kann später ausgetauscht werden. Die gewohnte Flöte kann einfach weiter gespielt werden.

Ein durchdachtes System!



Informationen vom Jupiter-Exklusiv-Vertrieb  
Musik-Meyer GmbH · Postfach 1729 · D-3550 Marburg

Karl Lenski

Pariser Tagebuch oder:  
Auf den Spuren von Louis Lot

31. Oktober 1987

Um 6.30 h ab Antwerpen, 10.30 h an Paris. 12 Uhr Rendez-vous in der *Rue du Faubourg St Martin* mit Monsieur Jean-Yves Roosen, von dem ich weiß, daß er die originalen Werkzeuge von Louis Lot aufbewahrt. Befinde ich mich am Endpunkt meiner 10jährigen „wundersamen Reise ins Land der Flöte im 19. Jahrhundert in Frankreich“?

Ein wenig aufgeregt, sehr freundlicher Empfang bei Jean-Yves Roosen in seinem sympathischen kleinen Atelier.

Da liegen sie nun fein säuberlich ausgebreitet vor mir, diese kleinen Kostbarkeiten eines legendären Flötenbauers, und ich frage mich im stillen, was wohl geworden wäre, wenn ich diese Werkzeuge vor zehn Jahren gefunden hätte! Wahrscheinlich wären all diese intensiven Erlebnisse und bereichernden Erfahrungen bei meinen Forschungen über das Phänomen Lot nicht gewesen, oder die Dinge wären ganz anders verlaufen. Also gut so! Und vielleicht kann dieser letzte Fund Bestätigung meiner Arbeit werden?

Monsieur Roosen – schon sehr bald ist er einfach „Jean-Yves“ (das geht in Frankreich halt schneller als bei uns) – erzählt ein wenig von seiner Arbeit, seiner Werkstatt, den Lot-Werkzeugen. Diese letzteren wurden von Lots direkten Nachfolgern wie kostbare Reliquien aufbewahrt und von einem auf den anderen weiter „vererbt“: von Louis Lot (Werkstatt von 1855 – 75) auf seinen „Maître ouvrier“ Vilette (1875 – 82), von diesem auf Debonnetbeau de Coutelier (1882 – 89), von diesem auf Barat (1.5.1889 – 1904), von diesem auf E. Chambille und dessen Tocher P.G. Chambille (1904 – 52).

Das Jahr 1952 wird allgemein als das Ende der beinahe 100jährigen Ära Lot betrachtet, als P.G. Chambille die Rechte und den Namen an die Firma SML (Strasser-Marigaux-Lemaire), Paris, verkaufte. Strasser-Marigaux produzierte zwar in den 50er Jahren noch wenige „Lot“-Flöten, nach Auskunft der Direktorin des heutigen Betriebes von Strasser-Marigaux in La Couture, Madame Heriveaux, wurde die Produktion von Flöten jedoch ca. 1960 gänzlich zugunsten der Anfertigung von Oboen, wofür die Firma heute immer noch bekannt ist, eingestellt.

Die *Werkzeuge* von Louis Lot hingegen verblieben bei seinen wirklichen Nachfolgern, die fortfuhren, in alter Lot-Tradition alles rein manuell herzustellen: in Händen von Martial Lefèvre, dem letzten Meister der Firma Lot bis zum Jahre 1952. Dieser vererbte sie seinem flötenbauenden Sohn Jacques Lefèvre, dieser im Jahre 1987, als er aus dem Beruf ausschied, Jean-Yves Roosen, der bei letzterem das Métier des Flötenbauers erlernte und heute nicht nur Besitzer der originalen Werkzeuge von Louis Lot ist, sondern auch zu Recht als sein direkter Nachfolger und Bewahrer alter französischer Flötenbauertradition betrachtet werden darf.

Durch die Glas- und Betonburgen des Pariser „Manhattans“ im Westen der Stadt nach Bois-Colombes, wo ich am Nachmittag Pierre-Yves Artaud treffe, um unseren geplanten Austausch der Brüsseler und Pariser Conservatorien (Frühjahr 1989) zu besprechen. Er wird in Brüssel über „Die Flöte in alten Kulturen“ sprechen, ich in Paris über Debussy oder Lot. Austausch der Kammermusikklassen wird vereinbart.

1. November (Allerheiligen)

Um 7 Uhr *Café au lait* mit *croissants* an der Ecke. Herrlich, dieses Morgen-Paris! Kein Mensch auf der Straße, nur ganz wenige Übernächtigte und die Straßenfeger mit ihren Wasserwerfern. Obwohl es nicht regnet (es ist sehr mildes Herbstwetter), ist ganz Paris nass unter ihrem Strahl!

Richtung *Rue Montmartre*, dem Herzen der Pariser Holzblasinstrumentenbauer im 19. Jahrhundert. Hier arbeiteten Godfroy, Lot, Triébert fils (der „Lot der Oboe“), um nur einige zu nennen. Hier wurden in der Pionierzeit des „modernen“ Instrumentenbaues um 1840 Boehms revolutionäre Ideen in die Tat umgesetzt.

Gerne möchte ich die Häuser der berühmten Pariser Flötenbauer Godfroy und Lot sehen, möchte die Umgebung, in der sie arbeiteten, kennenlernen, die Atmosphäre atmen, in der sie lebten. Gibt es all das noch?

Die *Rue Montmartre*, unweit der Oper und der *Bourse* gelegen, verläuft vom *Boulevard Haussmann* aus südlich in Richtung *Seine* und mündet auf dem *Forum des Halles*.

Wo früher die berühmten Pariser Markthallen standen, wurde in den späten 70er Jahren das *Centre Pompidou* errichtet; das einst pulsierende Leben des „Her-

zens von Paris“ wurde unter die Erde verbannt: Sportzentren, Kinos, Einkaufsstraßen... oben gähnt die Leere eines riesigen Platzes, wo nur noch ein einsames Markthallenort an frühere Zeiten erinnert.

Langsam die *Rue Montmartre* von oben nach unten in Richtung *Les Halles*, die Häuser werden älter, die Straße schmaler. Viele jüdische Namen: Goldschmitt, Stern, Simon.



Abb. 1: Rue Montmartre, 63, wo L. Lot zwischen 1833 und 1855 wohnte.

Nr. 63, ein auffallend schönes Eckhaus im vornehm-strengen Stil des 17. Jahrhunderts: Lots Bleibe seit seiner Heirat mit Caroline Godfroy, der Tochter des berühmten Clair Godfroy aîné, von 1833 bis zur Eröffnung seines eigenen Ateliers im Jahre 1855 in der Nr. 36. Dieses Haus Nr. 36 besteht nicht mehr in seiner ursprünglichen Form: es wurde im Zuge der von Haussmann vorgenommenen Modernisierung von Paris in den 80er Jahren durch ein monumentales Eckhaus ersetzt, dessen Stil sich deutlich von den anderen originalen Häusern unterscheidet – ein wirklicher Schnitt.

Nr. 67, Godfroys Atelier, wo er seit der Werkstattgründung 1814 bis ca. 1860 arbeitete, in den entschei-

denden ersten Jahren des Boehmflötenbaues zusammen mit seinem Schwiegersohn Louis Lot. Ab ca. 1860 verblieb Godfroy in der *Cité et Rue Montmartre* Nr. 55, einem eindrucksvollen alten Herrenhaus, wohl Zeichen seines Wohlstandes.

Hier, auf relativ engem Raum, nur wenige Schritte voneinander entfernt, lebten und arbeiteten also die Pioniere der Boehmflöte in Frankreich.

Hierher kam auch Theobald Boehm des öfteren, als es um die Vorstellung seines „neuen“ Instrumentes im Mai 1833 ging, hierher reiste er mit seinen zwei gerade fertiggestellten ersten Silberflöten zylindrischer Bohrung im Sommer 1847, als er *Godfroy & Lot* die Rechte zum Nachbau übertrug.

Am Nachmittag die *Rue St Martin* abwärts Richtung *Seine*. Nr. 292, *Conservatoire National des Arts et Metiers*: alte und moderne Materialkunde und -behandlung (Metall, Holz etc.).

Weiter Richtung *Halles*. Am Rande des *Centre Pompidou* kleine Kirche *Cloître de St Merri*, davor der *Place Igor Stravinsky* mit modernen Skulpturen. Schön auch hier: die Verbindung von alt und neu!

Im *Centre Pompidou* Ausstellung *Symbolisme et Réalisme*. Sehr beeindruckt. Danach auf dem Vorplatz mexikanische Musiker mit Längs- und Panflöten und Schlaginstrumenten, äußerst „engagierte“ Musik. Hinüber zur *Ile*: wunderschöner Blumenmarkt und Bücher am *Quai*...

2. November

Ordnen und Vermessen der originalen Werkzeuge von Louis Lot.

Es ist wirklich alles da! Vom Räumler für die Holzflöten-Kopfstücke und dem sagenhaften „Mandarin“ für Metall-Kopfstücke bis hin zu einigen losen Tonlochkaminen, die auf das Rohr gelötet wurden (siehe dazu unsere Abbildung in TIBIA 1/88, Seite 33). Das Ensemble der Werkzeuge zur Herstellung von Piccolo-flöten (Holz und Metall; konisch und zylindrisch) ist ebenfalls komplett.

**Margret Löbner**

**Fachhandlung für Blockflöten  
und historische Holzblasinstrumente.  
Beratung und Ausführung aller  
Serviceleistungen.**

Osterdeich 59a  
2800 Bremen  
Tel. 0421 / 702852

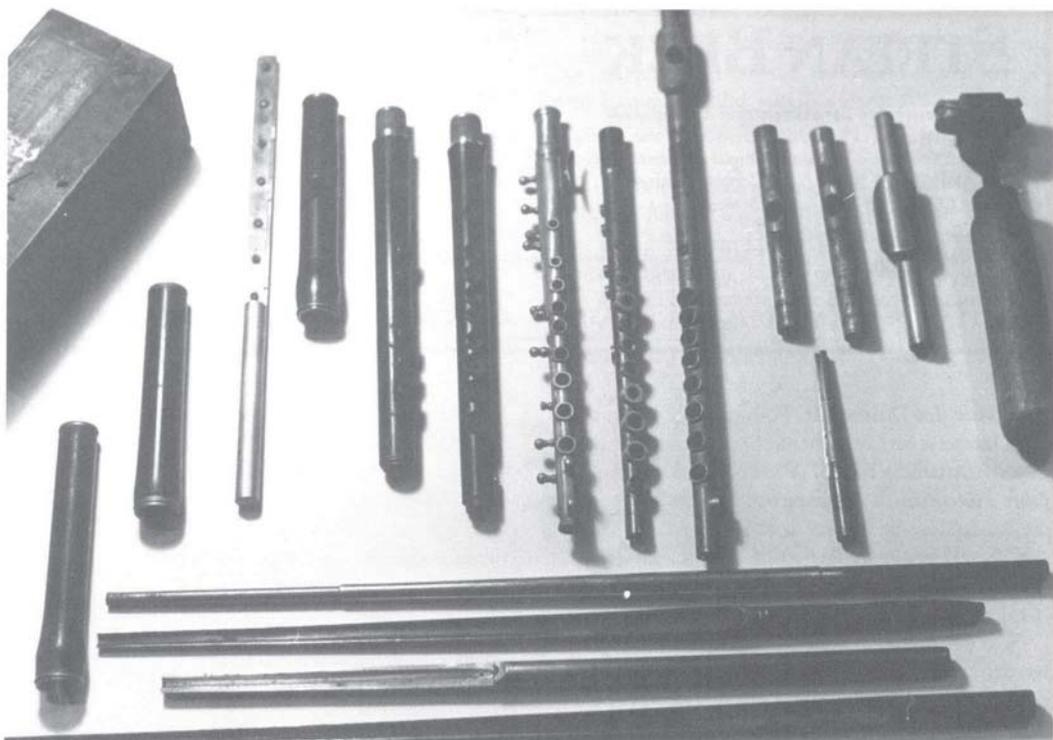


Abb. 2: Das Ensemble der Werkzeuge und Modelle zur Herstellung von Piccoloflöten (konisch und zylindrisch; Holz und Metall).

Erstaunlich die Einfachheit und gewisse Genialität zum Lösen schwieriger Probleme (wie zum Beispiel die Formgebung der Mundlochplatte durch den Hand-„Schraubstock“). Alle Werkzeuge sind mit der Hand hergestellt.

Auf dem Griff vom Räumer für Holzflöten (vom vielfältigen Gebrauch ganz glatt poliert) erscheinen unter der Lupe Reste der originalen Brandmarke: L.L./PARIS/...ARI.../...AR... (letztere von PARIS). Die Echtheit ist so erwiesen!

Nach diesen ersten Eindrücken wird alles sortiert, geordnet und minutiös vermessen.

Nach meiner „Mönchsarbeit“, die sich fast über 2 Tage hinzieht, kann ich nach dem Vergleich der jetzigen Maße mit denen, die ich in den letzten Jahren anhand vieler originaler Louis Lot-Flöten herstellte<sup>1</sup>, erleichtert aufatmen: alle Maße stimmen bis auf ein Zehntel eines Millimeters überein.

<sup>1</sup> TIBIA wird in der nächsten Ausgabe detailliert hierauf zurückkommen.

3. November

Früh Spaziergang Richtung *Halles* und *Rue Montmartre*. Empfindlich kühl. Im *Cochon à l'oreille*, gegenüber Lots früherem Atelier meinen Morgenkaffee getrunken. Schöner, besterhaltener Jugendstil des gesamten Interieurs, bis hin zum alten Telefon des 19. Jahrhunderts, das noch benutzt wird. Möbel aus kostbaren Hölzern, Wandkacheln mit Abbildungen von Alt-Paris und Spruch: *Le ventre de Paris peut s'amajgrir, son coeur restera toujours dans les Halles...* Sägemehl und Zigarettenkippen auf dem schönen Keramikboden, an der Theke – und das frühmorgens – faszinierende Gestalten, Händler mit seligen Gesichtern, bleiben nicht lange, gerade für einen Weißwein oder ähnliches, kommen aber oft wieder... Neben der Tür, einem echten Kunstwerk mit geschwungenen pflanzlichen Jugendstilmustern, oben links ein vergoldeter, flöte-spielender Engel oder Pan?

4. November

Paris – *La Couture*. Mein guter alter Volvo schnauft durch die schöne normannische Landschaft. Ankunft gegen 11.30 h. Freundlicher Empfang durch den Bür-

# STEFAN BECK

INSTRUMENTENBAU HISTORISCHER  
HOLZBLASINSTRUMENTE



## Instrumente der Barockzeit und Frühklassik

TRAVERSFLÖTEN nach Grenser, Crone, Raingo, Hotteterre, Lot, Quantz, Rottenburgh  
OBOEN nach Dupuis, Denner, Eichentopf, Schlegel, Cosins, Rottenburgh  
KLARINETTEN nach Denner, Schlegel  
CHALUMEAUX nach Denner

## Instrumente der Renaissance

KRUMMHÖRNER nach I MILLA, mit auswechselbaren Schalltrichern,  
TRAVERSFLÖTEN, CORNAMUSEN

Restaurierung und Reparatur

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

germeister des Dorfes, Mr. Poilvert. Sehr erfreut über mein Interesse an Lot. Schenke ihm Katalog der Frankfurter Ausstellung FFF 87 *Von Hotteterre bis Lot, 200 Jahre Flötenbau in Frankreich*. „Es sind leider immer die Ausländer, die hierher kommen – nie die Franzosen...“, sagt er ein wenig betrübt. Zugang zu den alten Büchern des *Etat civil* von *La Couture* und *Boussey*, bis 1645!

Was ich immer gehant hatte, scheint beweisbar zu werden; nach erster Durchsicht der Bücher steht fest: *Louis Lot geht in direkter Linie auf die Hotteterres zurück*. Sehr aufgeregt. Im Gespräch mit dem Bürgermeister, der ab und zu freundlich interessiert und helfend – „geht alles nach Wunsch?“ – hereinschaut, auf meine Frage nach dem Geburtshaus von Louis Lot, ganz beiläufig: „Hier“.

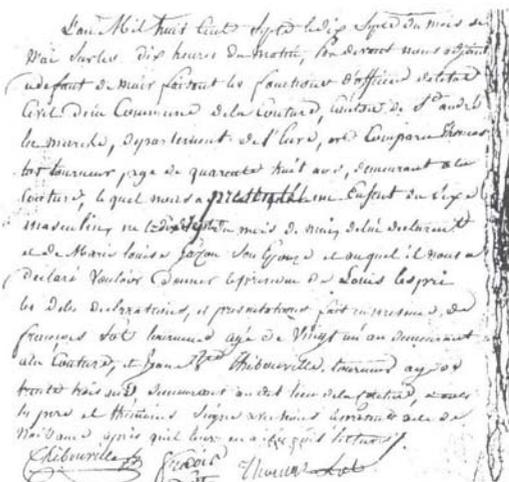
Da arbeite ich nun im Geburtshaus von Louis Lot über Louis Lot... Die *Mairie* zog vor einigen Jahren in dieses stattliche Bürgerhaus um, welches immer noch *Maison Lot* genannt wird. In den jetzigen zwei Garagen draußen drehten Lots Großeltern, Eltern und der junge Louis Flöten. Einige Schritte weiter stand das *Maison Hotteterre*, in den 50er Jahren unseres fortschrittlichen Jahrhunderts abgerissen, um eines Parkplatzes willen... Es gibt noch alte Postkarten vom Hotteterre-Haus: ein langgestrecktes, strohgedecktes, einstöckiges Landhaus, wie sie heute noch überall in der Umgebung zu sehen sind.

Essen im *Hôtel de Post*, die Flasche Rotwein wird automatisch auf den Tisch gestellt! Dazu *Terrine du Chef*, Käse und Obst.

Um 2.00 Uhr Rendez-vous mit Mr. Nedey, stellvertretendem Bürgermeister, der mir das sehr beeindruckende kleine Instrumentenmuseum zeigt. Herr Nedey ist um die 70 und arbeitete früher ca. 40 Jahre in *La Couture* als Instrumentenbauer. Er kennt durch und durch die Geschichte von *La Couture* und den umliegenden Dörfern mit den dort früher und z.T. heute noch ansässigen Ateliers der Blasinstrumentenbauer.

Die Namen sind beeindruckend: Hotteterre, Lot, Thibouville, Couesnon, Noblet, Leblanc, Juillot etc...

Sein Museum ist übersichtlich und mit Geschmack eingerichtet. Die Instrumente blinken, alles ist gut dokumentiert. Auch sehr interessant: die alten und neueren Werke aus dem 19. Jahrhundert, Hölzer, Instrumente in verschiedenen Baustadien und sehr wichtig für mich (Atlas)<sup>2</sup>: eine Juillot-Flöte mit allen in seinen theoretischen Schriften beschriebenen Neuerungen und „Extras“.



Geburtsurkunde von Louis Esprit Lot, die sich im Archiv der Stadt La Couture-Boussey befindet. Hiermit liegen uns die bisher unsicheren Lebensdaten von Louis Lot vor: geboren am 10. Mai 1807 in La Couture, Département Eure, gestorben am 12. Januar 1896 in Châton nahe Paris.

Die Urkunde ist von den Zeugen Jean Thibouville und François Lot sowie dem Vater Thomas Lot unterzeichnet.

<sup>2</sup> Lenski/Ventzke: *Atlas der Boehmflöte*. (Erscheint 1988.)

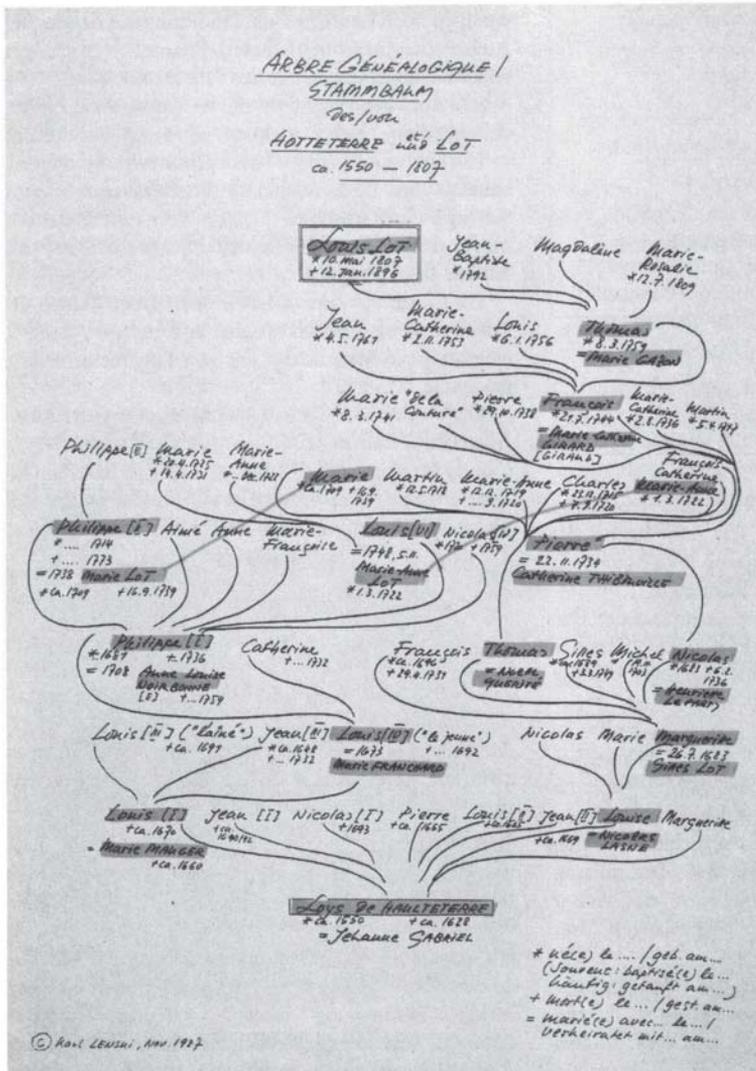
Darf im großen, alten Schrank „schnüffeln“. Werde fündig – und wie! Auf dem Bürgermeisteramt macht man mir unterdessen Kopien – sie sind alle so nett und hilfsbereit. Na ja, alles wird ja wieder nach *La Couture* zurückkehren, wenn unser Buch fertig ist!

Nachmittags systematisch im *Etat Civil* gearbeitet – das Material ist gesammelt, um den Stammbaum von Louis Lot zusammenzustellen.

Abends todmüde Hotel gesucht – endlich in Dreux, ca. 20 km von *La Couture* entfernt, eins gefunden. Nach einem herrlichen Essen (*Couscous à la Méditerrané*) und einer ebenso herrlichen Flasche Bordeaux ins Bett gefallen und selig geschlafen.

## Zum Stammbaum

Die erste Verbindung der Familien Hottettere und Lot fand am 26.7.1683 statt, als Gilles Lot und Marguerite Lasne, Tochter von Nicolas Lasne und Louise Hottettere, heirateten. Aus dieser Ehe entstammten 5 Kinder, von denen in unserem Zusammenhang Thomas und Nicolas Lot wichtig sind. Aus der Verbindung zwischen Nicolas Lot, dem Ururgroßvater von Louis Lot, und Henriette Le Party entstammte Pierre Lot; dieser heiratete am 22.11.1734 Catherine Thibouville. Aus dieser Ehe entstammten 5 Kinder, darunter François Lot, der Großvater von Louis Lot. François Lot heiratete Marie Catherine Girard (Giraud), aus dieser





GESELLSCHAFT  
FÜR ALTE MUSIK e.V. – G.A.M.  
Volksbildungsheim Waldhof  
Freiburg/Littenweiler  
24. bis 29. Mai 1988

Musizierkurs für Chorsänger und Instrumentalisten

## Schütz, Schein, Scheidt

Musik des deutschen Frühbarock

Studio für Chor	Ekkehard Holderbach
Studio für Blockflöten	Brunhilde Holderbach
Studio für Viola da Gamba	Michael Spengler
Studio für historische Blasinstrumente	Richard Lister

Auskunft und Anmeldung bei der  
GESELLSCHAFT  
FÜR ALTE MUSIK e.V. – G.A.M.  
Horhaldergasse 28 · 7570 Baden-Baden  
Tel. 072 21 / 7 27 66

Ehe entstammten 4 Kinder, darunter Thomas, der Vater von Louis Lot. Aus der Ehe zwischen Thomas Lot und Marie Gazon entstammten 4 Kinder, darunter Louis Esprit Lot, der am 10. Mai 1807 geboren wurde.

Im 18. Jahrhundert fand noch eine Querverbindung der Familien Hotteterre und Lot statt, als Philippe (II) Hotteterre 1738 Marie Lot und am 5.2.1748 Louis (VI) Hotteterre und Marie-Anne Lot heirateten.

Marie und Marie-Anne Lot entstammten der Ehe zwischen Thomas Lot und Noelle Querité, Thomas Lot der Ehe zwischen Gilles Lot und Margueritte Lasne aus dem Jahre 1683.

5. November

Durch den dichten Morgennebel zurück nach *La Couture*. Über kleine Seitenstraßen vorbei an versteckten schönen Landhäusern, kleinen Schlössern. Ich befinde mich ja unweit von Versailles! Hier müssen wohl die ländlichen Feste gefeiert worden sein, wo der Adel versuchte, „zurück zur Natur“ zu gelangen... mit Musik, Flöten, Musetten...

Gestern gab Herr Nedey mir die etymologische Erklärung von *La Couture-Boussey*: *Couture*, die alte Form von *culture*, d.h. *cultivation* von *buis*: Buchs; Sehr einleuchtend und deutlich.

Es ist wohl die glückliche Verbindung verschiedener Aspekte, die *La Couture* und Umgebung zu einem Zentrum des Blasinstrumentenbaues haben werden lassen: *die Natur* mit ihren Gaben, d.h. *Holz*, *Wasser* (-kraft später im 19. Jahrhundert, um die Maschinen, Drehbänke usw. anzutreiben).

*Versailles* mit seinen vielen kleinen Lustschlössern und der damit verbundenen (Musik-)kultur und breit begabten *Persönlichkeiten*, wie den Hotteterres, Che-devilles, Godfroys, Lots, Juillot, Thibouville... oft in Kombination verschiedener Berufe, wie z.B. Hotteterre als Musiker, Theoretiker, Instrumentenbauer, oder Juillot als Bauer und Forscher/Theoretiker. Darüber ein wenig mit dem Bürgermeister „philosophiert“.

Besuch der Firma *Marigaux* in *La Couture*, eines der wenigen noch heute in alter Tradition produzierenden Ateliers (hauptsächlich Oboen). Freundlich empfangen von Madame Heriveaux, der Direktorin. Sehr beeindruckt vom Holzlager, wo die kostbaren alten Hölzer auf natürliche Weise trocknen, jahre-, jahrzehntelang.

Zurück zur *Mairie* – letzte Kontrolle des Stammbaums von Lot, nochmals Instrumentenmuseum. Schenke zum Abschied Mr. Poilvert unsere neueste Haydn-Platte. Erzähle ihm, daß ich auf der Platte eine schöne alte Lot spiele...

*La Couture* – *Versailles* – *Paris*. Dort Photos der Lotwerkzeuge. Jean-Yves schenkt mir zum Abschied eine originale Mundlochplatte von Lot mit dem dazu passenden Modell!

Durch das Wochenendgewühl von Paris Richtung Autobahn. Leichte Ermüdungserscheinungen. Spätabends in Antwerpen, sehr glücklich in der Familie. Eine Flasche vom kostbaren Geburtstagswein (life starts at 50!) geöffnet. Ein „Prosit“ auf L.L.

### Rainer Weber

#### Zur Vermessung von historischen Holzblasinstrumenten

Auszug aus einem Vortrag der Arbeitsgruppe „Bouwerskontakt von Huismuziek“ im Gemeentemuseum, Den Haag, im Dezember 1986

Immer höhere Anforderungen werden in den letzten Jahren an die Vermessungsergebnisse von Holzblasinstrumenten gestellt. Mit mechanischen Meß-Kalibern, deren Spreizung durch Mikrometerschrauben fest eingestellt wird, wurden dabei oft schwere Schäden an der Bohrungswandung verursacht. Schon eine einmalige Vermessung hinterließ deutliche Spuren (*Abb. 1*). Leider ergab vielfach die nächste Vermessung Abweichungen, die sogar im 1/10 mm - Bereich liegen

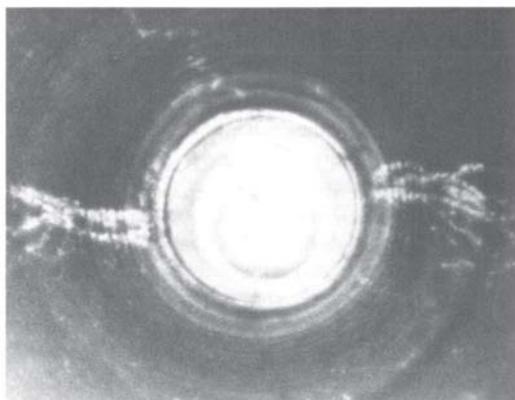


Abb. 1: Vermessungsspuren in einer Baß-Blockflöte

konnten. So vertraute jeder nur seinen eigenen Maßen, und in den größeren Sammlungen sind viele der „berühmten“ Instrumente heute innen völlig zerkratzt.

Zum Glück beginnen elektronische Geräte auf der Basis von Dehnungmeßstreifen heute die mechanischen Geräte zu verdrängen. Wenn dabei Tastspitzen aus nicht zu hartem Material verwendet werden, ist die Gefahr für das Instrument erheblich geringer. Es bleibt aber bei abweichenden Meßergebnissen.

Einmal ist die Ursache ganz sicher in der Person des Vermessenden zu suchen. Schon mit den mechanischen Geräten kam es sehr darauf an, wie feingefühlig oder brutal sie gehandhabt wurden. Auch beim elektronischen Gerät bleibt ein Rest der Hand des Vermessenden überlassen. Einmal ist die Frage, wieweit die Eichung nachkontrolliert wird, andererseits ergeben



Abb. 2: Geschwundene Windkapsel einer Bassett-Blockflöte der Accademia Filarmonica di Verona

## Internationale Musiktage St. Johann in Tirol vom 25. Juli bis 6. August 1988

Kurse für Solo- und Orchesterliteratur

### Flöte

Hans Georg Schmeiser (Ass. von Wolfgang Schulz an der Musikhochschule Wien)

### Trompete

Bernhard Schmid (Musikhochschule Frankfurt)

### Violine

Klara Flieder (Musikhochschule Wien)

### Cembalo

Ingomar Rainer (Musikhochschule Wien)

### Klavier

Bojidar Noev (Solist der Philharmonie Sofia)  
Kurs für Klavier, Kammermusik und Sololiteratur

### Gesang

Gabriella Zsigmond und Ferenc Szegleth  
(beide Staatsoper Budapest)  
(Stimmbildung und -korrektur, Technik und Interpretation anhand von Repertoirestücken aus Oper, Operette, Oratorium und Lied)

### Orgel

Harald Feller (Musikhochschule München)  
Kursdaten: 1. - 13. August 1988  
(Orgelliteratur des Barock und der Moderne)

Konzerte finden mit einer Auswahl von Kursteilnehmern zusammen mit der „Cappella Istropolitana“ (Kammerorchester der Slowakischen Philharmonie) statt.

Außerdem finden auch Konzerte ohne Orchester mit den verschiedenen Kursteilnehmern während der Kurstage statt.

### Auskünfte und Anmeldungen bei

Paul Kantschieder

Innrain 56

A-6020 Innsbruck

Tel. 0 52 22 / 2 73 25

vom Ausland 00 43 - 52 22 / 2 73 25

### Kursgebühr:

aktiv 3'900 öS · passiv 2'500 öS  
Anmeldegebühr 600,-- öS

sich beim direkt zeichnenden Gerät kleine Differenzen durch die Geschwindigkeit, mit der das Gerät durch das Instrument geführt wird, oder das Gerät wird etwa durch Unebenheiten aus der Bohrungsmitte gelenkt. Mit dem Endoskop sieht man das bei fast jeder Kratzspur. Natürlich sind diese Abweichungen gering, aber wenn man mit 1/100 mm arbeitet, wirken sie sehr bedeutend.

Weit erheblicher sind aber die Abweichungen, die durch das stets arbeitende Material Holz verursacht werden. Bekannt ist die Tatsache, daß Holz schrumpft, und zwar mehr quer als längs zur Faserrichtung. Man hat nun in den letzten Jahren versucht, diese Faktoren zu berechnen oder auch nach Umfragen bei den Instrumentenbauern Tabellen aufzustellen. Dabei wurde meistens übersehen, daß man bei den Instrumenten nur da einigermaßen sichere Angaben machen kann, wo Metallringe aufgezogen waren. Bei den dreizehn großen Blockflöten aus Ahornholz in Verona<sup>1</sup> (Abb. 2) ergab sich dabei ein Schrumpfungswert von fast 3 % im Durchmesser. Aber auch das ist keineswegs eine sichere Angabe, denn die Ringe waren schon einmal enger gelötet worden. Elfenbein- oder Hornringe sind für derartige Vergleichsmessungen völlig ungeeignet. Beides kann sogar stärker schwinden als das Holz.

Wie begegnete man diesem Problem bei der Gebrauchszeit der Instrumente? Teilweise muß der Schwund sehr beträchtlich gewesen sein, wenn man nur an die doppelten Lötstellen vieler Messingringe denkt. Quantz schreibt dazu<sup>2</sup>:

*Eine neue Flöte schwindet durch das Blasen zusammen, und verändert sich mehrentsils an ihrem inwendigen Baue; folglich muß sie wieder nachgebohret werden, um die Reinigkeit der Octaven zu erhalten. Man hat vor alten Zeiten eine irrige Meynung gehabt, wenn man geglaubet, daß nur ein schlechter, nicht aber ein guter Spieler ein Instrument verderben oder durch das Blasen falsch machen könne; da doch das Holz sowohl bey dem einen, als bey dem andern sich verändert.*

Spuren recht beträchtlichen Nachbohrens sind manchmal innen an den Grifflöchern sehr deutlich zu erkennen (Abb. 3). Wie groß dieser Schwund ist, hängt ab

- von Dichte und Struktur der betreffenden Holzart,
- von evtl. natürlichen Kerninhaltsstoffen,
- von einer etwaigen Präparierung,
- vom Zeitpunkt, zu dem der Baum geschnitten wurde,
- vom Standort des Baumes
- und natürlich ganz besonders von der Lagerung des Holzes, bevor es zum Instrument wurde.

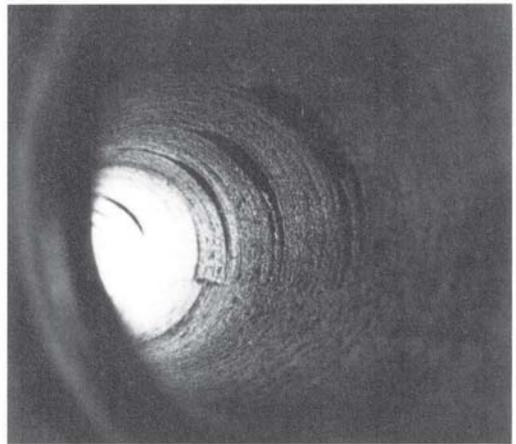


Abb. 3: Spuren einer nachträglichen Korrektur der Innenbohrung an einer Baß-Blockflöte von Steenbergen, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

Meisterkurse  
des  
Konservatoriums Bern-Schweiz

ANTAL DORATI

Meisterkurs für Kammermusik

7. – 18. November 1988

Anmeldeschluß  
15. September 1988

Auskunft und Broschüre:

Meisterkurse des  
Konservatoriums  
Kramgasse 36  
CH-3011 Bern

<sup>1</sup> Accademia Filarmonica di Verona, Nr. 13242 - 13254. Vgl. Restaurierungsbericht von 1971.

<sup>2</sup> J.J. Quantzens Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Breslau 1789, IV §4.

Die Dichte eines Holzes kann dabei auch noch recht unterschiedlich sein, je nachdem, aus welchem Stammteil das Stück genommen wurde. Kerninhaltsstoffe (z.B. im Kernholz der Pflaume) hemmen den Feuchtigkeitsaustausch beträchtlich, noch mehr eine Präparierung. Eine Rolle spielt natürlich die Beschaffenheit des Standortes vom Baum und das örtliche Klima. Buchsbaum aus Regionen mit kälteren Wintern zeigt deutliche Jahresringe und verhält sich daher anders als solcher aus wärmeren Gebieten.

Daß der Fällzeitpunkt in vieler Weise einen großen Einfluß auf das Holz hat, war vor wenigen Jahrzehnten Zimmerleuten und Tischlern genau bekannt. Es ist eine Tatsache, daß im Januar und Februar bei abnehmendem Mond gefälltes Holz weniger Risse bekommt, es arbeitet also weniger. Das Institut für Forstschutz der forstlichen Bundesversuchsanstalt in Wien-Schönbrunn hat sogar herausgefunden, daß sich die jeweilige Mondphase beim Einschlag auf den späteren Schädlingsbefall auswirkt. In der Vollmondphase geschlagene Bäume werden weit stärker vom Borkenkäfer befallen. Man führt dieses auf die reichlichere Produktion von organischen Substanzen zurück, die auf den Käfer als Lockstoffe wirken. Auch das ist eine alte Weisheit. Abraham a Santa Clara hat bereits vor 300 Jahren beobachtet, was nun experimentell bewiesen wurde:

*Warum ein Holz so geschlacht im Vollmond, dem Wurmstich unterworfen, und selbes so geworfen im Neumond, dieses neugenden Gastes befreit?*<sup>3</sup>

Viele dieser Faktoren können wir heute beim alten Instrument nicht bestimmen. Auch das bestgemeinte Computerspiel kann ohne sichere Ausgangsdaten keine ernsthaften Ergebnisse bringen.

Nun ist es aber so, daß es keineswegs mit der einmaligen Schrumpfung abgetan ist. Holz nimmt gerne jede Feuchtigkeit aus seiner Umgebung auf. Auch eine gute Klimaanlage ist nach meinen Erfahrungen selten fähig, einen plötzlichen Besucheransturm im Museum an einem Regentag völlig aufzufangen. Auch werden wir kaum erfahren, wann und wie das Instrument, welches wir gerade vermessen möchten, zuletzt angespielt wurde.

Was geschieht nun, wenn man einer im Holzblasinstrumentenbau vielfach verwendeten Holzart gezielt Feuchtigkeit zuführt? Zur Untersuchung des Quellverhaltens von Ahornholz wurde in einer feinmechanischen Präzisionsdrehbank ein Rohrstück aus Ahorn ausgedreht. Der äußere Durchmesser betrug 390 mm,

der innere 304 mm. Das Holz war bei mir etwa 30 Jahre gelagert worden, die letzten 10 Jahre befand sich das Stück ständig in der beheizten Werkstatt. Nach dem Abdrehen war mit der Meßuhr eine Rundlaufschwankung von +/-0,04 mm beidseitig feststellbar. In der Tangentialrichtung des Holzes hatte der Stahl etwas weniger abgenommen, die Holzstrahlen machten sich bemerkbar. Nun wurde das Rohr nur innen mit dem Pinsel angefeuchtet. Der Rundlauf wurde mit der Meßuhr überprüft. Es ergaben sich folgende Veränderungen:

nach 5 Minuten	0,02	bis	0,16	mm
nach 15 Minuten	0,04	bis	0,18	mm
nach 45 Minuten	0,07	bis	0,28	mm
nach 90 Minuten	0,1	bis	0,37	mm
nach 4 Stunden	0,15	bis	0,51	mm
nach 6 Stunden	0,12	bis	0,51	mm
nach 16 Stunden	0	bis	0,25	mm
nach 26 Stunden	0	bis	0,16	mm
nach 48 Stunden	-0,05	bis	0,15	mm.

Eine leichte Ovalität bleibt also nach dem Versuch, wie man sie auch bei vielen Instrumenten findet. Die stärkere Quellung erfolgte in Richtung der Holzstrahlen, wobei nochmal der Zuwachs auf der zur Rinde hin liegenden Seite stärker war. Auch nach drei Tagen, bei Abbruch des Versuches, war die Ovalität nicht völlig zurückgegangen:

nach 72 Stunden -0,10 bis 0,15 mm.

Ich möchte ausdrücklich darauf hinweisen, daß nur eine einmalige Feuchtigkeitszufuhr erfolgte: etwa 3 Wassertropfen nur auf die Innenwand des Rohres, das Holz wurde also keineswegs durchfeuchtet. Selbstverständlich sind das nur die Werte eines Versuches und nur mit einer Holzart. Sie sollen nur einen Anhalt geben für die Größenordnung der Quellung, mit der wir rechnen müssen, wenn ein Instrument auch nur kurz angespielt wird.

Es ist einleuchtend, daß sich ein Holzblasinstrument in den Bereichen, in denen die meiste Feuchtigkeit auf-

## HISTORISCHE MUSIK

### IN HISTORISCHEN MAUERN

Musik der Renaissance und des Frühbarock  
auf Schloß Dhaun im Hunsrück

Termin:

14. – 20.8.1988

Leitung:

Julien Singer

Auskünfte:

Heimvolkshochschule Schloß Dhaun

6570 Hochstetten-Dhaun

Telefon: 0 67 52 / 53 73

<sup>3</sup> vgl. *Naturwissenschaftliche Rundschau*, 37. Jg., Heft 11/1984.

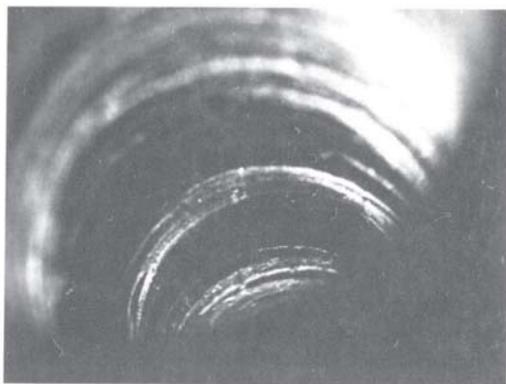


Abb. 4: Blick in die Bohrung der Baß-Blockflöte mit Extension von Hans Rauch, Bayerisches Nationalmuseum München, jetzt im Münchner Musikinstrumentenmuseum

tritt, auch stärker verändert. Besonders auffällig sind oft die Zapfen zwischen Kopf und Mittelstück bei den Blockflöten oder der Eingang zum Oberteil unter der Birne bei den Klarinetten direkt konisch zusammengezogen. Die Wicklung hat die Feuchtigkeit lange gehalten und gleichzeitig den Zapfen zusammengedrückt.

Ein weiteres Problem für die Vermessung können die Strukturen der Wandung in der Bohrung sein. Von den einzelnen Herstellern wurden früher sehr unterschiedliche Werkzeuge benutzt, die ihre Spuren oft sehr deutlich hinterlassen haben. Ribock schreibt 1782 in den *Bemerkungen über die Flöte* (Reprint, Buren 1980, S. 33):

*Ich habe eine Flöte aus Ebenholze von ihm (Kirst) gesehen, die inwendig eine vollkommene Spiegelpolitur hatte. In seiner Art ist das ein Meisterstück, dennoch aber, meiner Meinung nach, nicht zu billigen. Denn 1) können bei solchen Ausschleifungen die richtigen Dimensionen schwerlich allenthalben beibehalten werden, wie man ohne weitere sorgfältige Prüfung, in den Gegenden der Einzapfungen schon merken kann, wenn man ein solches Instrument ganz der Länge nach durchsiehet. 2) So werden alle pori des Holzes dadurch so voll der unelastischen Materie des Schleifens, aus Bimstein oder Schmirgel mit Oele, gepropfet, da die Abprallung und Resonanz gewiß verliert.*

*Ueberdem so weiß ich aus Erfahrung, daß man auf diesem Wege eine besondere Verbesserung des Tones vergeblich sucht. Ich habe selbst eine Flöte, die, was die Nettigkeit des Tones betrifft, untadelich ist, und dennoch so wenig mühsame Politur hat, daß man vielmehr noch jeden Schnitt des Bohrers siehet.*

Zwei Einblicke in Instrumente bekannter und hochgeschätzter Instrumentenbauer des 16. und 18. Jhs. mögen das deutlich machen (Abb. 4, 5). Natürlich gibt

es auch Instrumente mit glatteren Wandungen mit geringeren Problemen für die Vermessung. Man kann sagen: Je moderner die beim Bau verwendeten Werkzeuge (Räumer), um so besser das Ergebnis der modernen Vermessung.

Keineswegs soll das nun bedeuten, daß die Vermessung von historischen Holzblasinstrumenten sinnlos ist. Sie kann uns lehren, daß es sich bei den Bohrungen

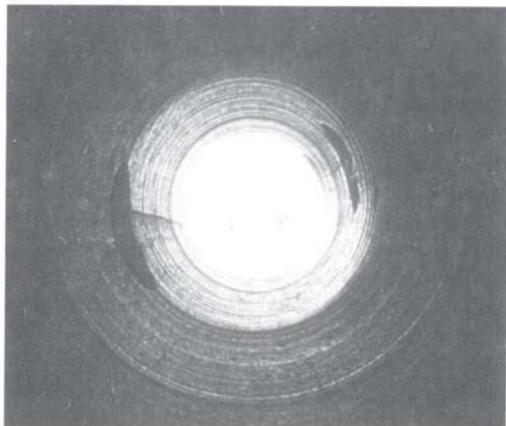


Abb. 5: Bohrung der Alt-Blockflöte von Heytz, Bachhausmuseum Eisenach (Endoskopie)

um sehr komplizierte Gebilde handelt. Beim Nachahmen und Experimentieren können wir ihren Sinn begreifen. Aber sinnlos ist es, wegen irrealer Stellen hinter dem Komma immer wieder auf einer eigenen Vermessung zu bestehen, obwohl mindestens in den größeren Museen von den bedeutenderen Instrumenten brauchbare Zeichnungen und Maße vorliegen. Natürlich bringt die eigene Vermessung Abweichungen um einige Bruchteile, aber was ist wirklich damit gewonnen? Gut ist es noch, wenn daraus die Einsicht kommt, daß bei derartigen Objekten, die nicht unserem technischen Zeitalter entstammen, nicht mit zu kleinen Maßeinheiten gearbeitet werden kann. Im unglücklichsten Falle kann uns aber das Instrument aus der Hand oder vom Tische fallen. Es gibt genügend Beispiele für derartiges menschliches Versagen.

Es ist völlig einleuchtend, daß sich keines der Originale noch wirklich im originalen Zustand befinden kann. Die Idee, den heutigen Zustand mit den enormen Möglichkeiten der modernen Rechner „zurückzurechnen“, scheint natürlich sehr verlockend zu sein. Man sollte dabei aber nicht vergessen, daß sich beim Rechnen mit fragwürdigen Faktoren die Fehler im Ergebnis potenzieren können. Wie bei jeder Kopie können dabei gute Instrumente entstehen, wir sollten uns nur nicht

einreden, daß wir damit etwa das Original neu erschaffen hätten.

Fragwürdig wird es da, wo Computerergebnisse als Dogma hingenommen werden und an die Stelle eigenen Verstehens und persönlicher Erfahrung treten mit einer vorgetäuschten Objektivität. *Rainer Weber*

### Musikaustausch in Bulgarien

*Elisabeth Angern und ihr Bruder Werner Herrmann machten im Herbst 1986 mit ihren Blockflötenschülern eine Bulgarienfahrt. Sie lernten nach einem Konzert im „Musischen Gymnasium“ in Sofia Mitglieder eines Frauenchors kennen, die sie zu einer ihrer Proben einluden. Elisabeth Angern schreibt hierüber:*

Wir hörten eine unglaublich interessante Interpretation von teilweise bulgarisch folkloristischer Literatur, wie sie nur Spitzenchöre bewältigen können. Ich war begeistert von so viel Präzision, sauberer Intonation, spritziger Musikalität.

Nun waren wir an der Reihe! Ich gab eine kurze Einführung über Alter, Bau und Spielart der Blockflöte, erklärte die verschiedenen Typen, wobei die Baßblockflöte das größte Interesse erregte.

Zuerst spielten wir in Quartettbesetzung aus *The Fairy Queen* von Purcell, danach das Quintett h-Moll für Quer- und Altflöten von Loeillet. Vorher wies ich darauf hin, daß im ausgehenden 17. Jh. die Querflöte mit ihren anderen Möglichkeiten die Blockflöte ablöste und daß sich die beiden Instrumente in diesem Stück auf sehr reizvolle Art gegenüberstünden.

Unsere Zuhörer waren so begeistert, daß ich fast beschämt war über so viel Applaus, und Maria dolmetschte: „Wir lieben die Barockmusik sehr, haben aber nur selten Gelegenheit, sie auf Originalinstrumenten zu hören.“

Eine anwesende junge Griechin stellte sich zum Schluß als Blockflötenlehrerin an einer Jugendmusikschule in Thessaloniki vor. Sie fragte nach Unterrichtsmethoden bei uns, vor allem nach Möglichkeiten der musikalischen Früherziehung und in welchem Alter in Deutschland mit der Ausbildung begonnen würde. Wir tauschten unsere Adressen aus, und ich versprach, Griffstabellen und Flötenschulen für Anfänger zu schicken.

Dieser Abend brachte uns das beglückendste Erlebnis der ganzen Reise. Wir waren ganz spontan einer nicht geplanten zufälligen Einladung gefolgt und erlebten, daß die Musik – ausgetauscht unter Menschen, die sich bis dahin noch nie gesehen hatten – eine Kraft ist, die verbindet und glücklich macht! *Elisabeth Angern*

# RÜSSELSHEIMER MUSIKTAGE 1988

ALTE MUSIK IM STADTTHEATER  
vom 2. – 5. Juni 1988

Konzerte – Ausstellung Blockflöten  
Traversflöten · Noten · Bücher  
Schallplatten

Donnerstag, 2. Juni, 20.00 Uhr  
L'Arpa Festante  
Barockensemble München

Freitag, 3. Juni, 11.00 Uhr  
David Cordier, Contratenor  
Stephen Stubbs, Laute  
Greensleeves – Lieder aus England

16.00 Uhr: La Dada  
Han Tol, Blockflöte  
David Mings, Dulcian, Fagott  
Rien Voskuilen, Cembalo

20.00 Uhr: Musica Antiqua Köln  
Jed Wentz, Traversflöte  
Michael Niesemann, Barockoboe  
Reinhard Goebel, Barockvioline  
Phoebe Carrai, Barockvioloncello  
Thierry Maeder, Cembalo  
Telemann: Tafelmusik

Samstag, 4. Juni, 11.00 Uhr  
Marion Verbruggen  
Solomusik für Blockflöte

16.00 Uhr: Camerata Köln  
Michael Schneider, Blockflöte  
Hans-Peter Westermann, Oboe  
Rainer Zipperling, Viola da Gamba  
Harald Hoeren, Cembalo

20.00 Uhr: Ensemble Clément Janequin  
Agnès Mellon, Sopran  
Dominique Visse, Contratenor  
Bruno Boterf, Tenor  
Philippe Cantor, Bariton  
Antoine Sicot, Baß

Sonntag, 5. Juni, 11.00 Uhr  
Jeffrey Cohan  
Solomusik für Traversflöten

15.00 Uhr: Concerto Köln  
und Marion Verbruggen  
Konzerte für Blockflöte und Streicher

Donnerstag, 2. Juni, 10.00 – 18.00 Uhr  
Workshop Blockflöte: Han Tol  
Workshop Traversflöte: Jeffrey Cohan

Ausführliche Information:  
Rüsselsheimer Musiktage  
Berliner Straße 65  
6081 Stockstadt am Rhein  
Telefon: 0 61 58 / 8 48 18

## Musik pur

Aegidienkirche Nürnberg, barocker Hallenbau, trotz Heizung kühl und zugig im Januar, kein Blumenschmuck, kein Licht für die Musiker, ein paar wackelige Notenständer: die Konzertdirektion Hörtnagel hatte sich nicht verausgabt, vergleicht man, wie sie sonst die Meistersingerhalle herausputzt.

Was poppig-albern als „Blockflöten in concert“ angekündigt war, entpuppte sich als exemplarisches Musikereignis. Das Ensemble *Sour Cream* mit Kees Boeke, Walter van Hauwe und Frans Brüngen musizierte in atemberaubender Lebendigkeit unter dem Thema „Canons, Hoquetus und Musica ficta“ Werke vom 14. Jh. bis hin zu Bach in einer Weise, wie es sie hier bisher so nicht zu erleben gab. Es fällt schwer, den Abend in Worte zu fassen: die Einheit von musikhistorischem Wissen und musikalisch subjektiver Gestaltungskraft, von technischer Brillanz und innerer Lebendigkeit der Spieler, von räumlicher Gestaltung des Konzertablaufs und Konzentration auf das Wesen der Stücke bei den Musikern war so überzeugend, daß man dem Konzert nicht gerecht würde, wollte man sich über irgendwelche Details äußern. Wer des Blockflötenbetriebes etwas müde war, konnte an diesem Abend wieder einmal ganz neue Dimensionen der Möglichkeiten unseres Instruments und seiner Behandlung erfahren. Nicht nur vordergründig bei dem Erlebnis, drei Sopranblockflöten dreistimmig ohne auch nur den Schatten einer Intonationstrübung geblasen zu hören, sondern im weiteren Sinne durch die Wahrnehmung von Klangfarben, wie man sie in dieser Fülle und in einer den Stücken so vollkommen entsprechenden Nuancierung der Blockflöte nicht zugetraut hätte. Wesentlichen Anteil daran hatte die ganz spezielle und sehr fein abgestufte Tongebung der drei Meister, verbunden mit ihrer spannungsgeladenen Artikulation, die – wie das ganze Konzert – den Rahmen jeder Konvention sprengte.

Jeder, der die Blockflöte kennt, weiß auch um ihre Tücken und Probleme bezüglich etwa ihrer Spieltechnik, ihrer historischen Dimension oder ihrer Wertschätzung, und er sucht und findet in jedem Konzert mit Blockflöten mehr oder minder auch deren Bestätigung. Von all dem wie von jeglicher Form der Selbstdarstellung der Musiker war in diesem Konzert nichts vorhanden, es war wie weggeblasen. Hier ging es ausschließlich um *Musik* (zum Teil sehr alte Musik), und es ging um ihre Darstellung *in unserer Zeit*, mit dem Wissen um die historischen Bezüge, auf der Grundlage instrumentaltechnischen Spitzenniveaus und interpretatorischer Kompetenz. Daß das nun gerade Blockflöten waren, wurde nahezu unwichtig...

Das Programm:

Anonymus (Spanien-England-Frankreich), O Virgo splendens, Salve Regina, Très Dous Compains  
Solage (Frankreich), Fumeux, Fume par Fumée, Fumeuse Speculation  
Trebor (Frankreich), En Summeillant  
Guillaume de Machaut (Frankreich), Double Hoquet (Hoquetus David), Ma Fin est Mon Commencement, Le Lay de Confort  
A. Brumel (Frankreich), Vrai Dieu d'Amours  
H. Isaac (Flandern), Der Hund  
W. Cornysh (England), Catholicon  
T. Preston (England), Upon La, Mi, Re  
J. Walter (Deutschland), Canon  
J. S. Bach (Deutschland), Canon per Augmentationem Contrario Motu

Wolfram Waechter

## Vielseitiges Angebot in der Schweiz

Zum fünften Mal fanden die *Tage Alter Musik Thun* in einem kleinen Schloß am See zu Füßen der Berner Alpen statt. Die von Sabine und Tuomas Kaipainen gegründeten Festtage boten eine beachtliche Palette von Veranstaltungen: Konzerte, Referate, Interpretationskurse, Tanzkurse, Blockflötenbaukurs sowie eine Instrumenten- und Literatúrausstellung.

Das Eröffnungskonzert zeigte die Vielfalt von Telemanns Triosonaten. Es spielten Sabine Kaipainen (Travers- und Blockflöte), Tuomas Kaipainen (Barockoboe, Barockfagott), Jürg Tenger (Gambe), Hartmut Dentler (Laute) und Christine Daxelhofer (Cembalo). Ein Duoabend für Barockcello und Cembalo war italienischen Meistern und Bach gewidmet. Festliche Kammermusik aus dem 17. Jh. erstrahlte in der tausendjährigen Scherzligkirche im dritten Konzert unter Mitwirkung von Harry Geraerts (Gesang), Holger Eichhorn (Zink) und Michi Gaigg (Barockvioline). In intimem Rahmen waren schließlich Werke für Blockflöte und Laute zu hören.

Holger Eichhorn (Berlin) zeigte anhand von Hörbeispielen die Entwicklung der venezianischen instrumentalen Ensemble-Musik. Anlässlich der Instrumentenausstellung ging Jan Bouterse aus Zutphen (NL) auf Probleme beim Kopieren von historischen Instrumenten ein. In den Interpretationskursen wurden vor allem Werke des italienischen Barocks erarbeitet, wobei auf eine kritische Auseinandersetzung mit Quellen besonderer Wert gelegt wurde. Leider standen den vielen Blockflötenspielern nur wenige Traverso-, Barockoboe-, Barockfagott- und Cembaloteilnehmer gegenüber. Erika Schneiter (Basel) führte in den Barocktanz ein, und in Hans Schimmels (Amsterdam) Blockflöten-

**XVII. Internationale Meisterkurse  
vom 4. bis 23. Juli 1988  
im Rheinbergerhaus Vaduz**

Michael Radulescu  
Orgel

Gerhard Mantel  
Cello

Sylvia Geszty  
Lied, Oper, Operette

Jens Ellermann  
Violine

Hans Maria Kneihns  
Blockflöte

**4. bis 16. Juli 1988**

Xavier Darasse und Claire Chassin  
Seminar für zeitgenössische Orgelmusik  
**14. bis 16. Juli 1988**

Prospekte und Auskünfte durch:  
Prospectus et toutes informations par:  
Leaflets and all information through:

Internationale Meisterkurse  
Liechtensteinische Musikschule  
FI-9490 Vaduz

Fürstentum Liechtenstein  
Tel. 0 75 / 2 46 20 · Postfach 435

baukurs lernte man an einem Rohling Windkanal und Labium zu schnitzen, einen Block zu bauen, Grifflöcher zu bohren sowie ein Instrument zu intonieren.

Die sechste Auflage der *Tage Alter Musik Thun* vom 15. bis 25. Juli 1988 verspricht viel. Die letztjährigen Erfahrungen sind ausgewertet worden. Das Angebot wird noch reicher sein: David Cordier, Köln (Barock-



Christine Daxelhofer, Sabine Kaipainen und Tuomas Kaipainen (v.l.n.r.)

gesang), Sabine Kaipainen, Thun (Travers- und Blockflöte), Tuomas Kaipainen, Thun (Barockoboe, Barockfagott, Dulcian, Pommer) und Steven Stubbs, Hamburg (Renaissance- und Barocklaute, Chitarrone), unterrichten in den Interpretationskursen. Guido Klemsch, Zwolle (NL), bietet eine zweitägige „Blockflötenklinik“ an. Lenchen Busch, München, erarbeitet mit Begleitung von Angelika Oertel (Laute) durchchoreographierte Barocktänze. Wiederum findet eine Instrumentenausstellung statt, diesmal in geeigneteren Räumlichkeiten. Daneben ist ein Referat vom Flötenbauer Friedrich von Huene aus Boston (USA) vorgesehen. In den fünf Konzerten treten die Kursdozenten und das Ensemble „Arpa Festante“ (München) mit Originalinstrumenten unter der Leitung von Michi Gaigg auf. In einem Schlußkonzert sind die Teilnehmer der Interpretationskurse, begleitet von Bettina Seeliger (Basel) zu hören.

*Hugo Albisser*

**Viel Leerlauf in Donaueschingen**

Der Oboist Burkhard Glaetzner (DDR) war der überlegene Solist im Oboenkonzert *Other echoes inha-*



Burkhard Glaetzner

Foto: Manfred Ulmer

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

*bit the garden* von Hans-Jürgen von Bose, das dem Soloinstrument Glissandi, Viertelöne und Mehrklänge abverlangte, sich aber im übrigen als äußerst dünnblütiges Opus erwies, dessen klangliche Erscheinung im krassen Gegensatz zu den tiefschürfenden Erläuterungen des Komponisten im Programmheft stand. „...Meine nichtfinalen Entwicklungen arbeiten mit den Mitteln parataktisch juxtaponierter Kontraste...“. Und so war es denn auch!

Den Weg nach Donaueschingen lohnte eine zehnminütige Uraufführung von Luigi Nono (*POST-PRAE-LUDIUM*) für Tuba und Live-Elektronik, wobei der Solist Giancarlo Schiaffini dem „Wagnerbelasteten“ Ungetüm subtilste Klänge entlockte und sich der Komponist als wirklicher Beherrscher der elektronischen Technik zeigte. Ansonsten viel äußere Klanggewalt, aber auch viel innerer Leerlauf in den verschiedenen Kammer- und Orchesterkonzerten.

Gerhard Braun

## Zwei Uraufführungen in Karlsruhe: „Zauberflöte / Flötenzauber“

Unter diesem Motto brachten im Stephansaal Prof. Gerhard Braun und Studenten seiner Quer- und Blockflötenklassen an der Musikhochschule Karlsruhe einen „Abend mit alter und neuer Flötenmusik“.

Die alte Musik war ausschließlich repräsentiert durch Mozarts *Zauberflöte* in einem zeitüblichen Arrangement für zwei Querflöten: Dem Auge fast entückt auf hoher Empore – die historische Entfernung symbolisierend – spielten Brauns Schüler Ute Dischinger, Martin Heidecker, Hans-Christof Maier und Antje Gerlof das Wohlbekannte im ungewohnten Klanggewand. Die Musiker zeigten sichere Musikalität, Tonschönheit und virtuose Brillanz und ließen nur selten

die technischen und intonatorischen Schwierigkeiten bewußt werden. Zu Beginn, in den Umbaupausen und am Ende erklang die Zauberflöte, um etwa avantgardistisch verschreckte Hörer zu versöhnen und zu laben.



Foto: Hans-Christof Maier  
Hans-Joachim Hespos bei der Probe

Die neue Musik war den Blockflöten vorbehalten (bei Hespos trat die Quena, eine – schnabellose – Kerblängsflöte aus den peruanischen Anden, hinzu). Alle aufgeführten Komponisten – nur einer 1950 geboren, alle anderen zwischen 1932 und 1939 – gehören einer Generation und Stilrichtung an, die man seinerzeit als „Avantgarde“ bezeichnete. Alle zeigen sie, wenn auch in verschiedener Ausgestaltung, in ihren Kompositionen die dem Hörer vertraute Palette moderner Spieltechniken – von Prof. Braun und seinen Studenten mit einer Perfektion und Selbstverständlichkeit dargeboten, die wieder einmal die Kompetenz dieser Flötenklasse bei Vermittlung und Darstellung zeitgenössischer Musik bewies.

# 8. Internationales musikalisches Sommer-Festival

# OBERSAXEN

(Schweiz)

17. bis 31. Juli 1988

## Interpretationskurse – Kammermusik Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott

Teilnehmer: Aktiv/Passiv (Hörer)

Dozenten: A. Jaunet (Zürich), G. Meerwein (Bamberg), R. Oswald (Zürich),  
S. Hermansson (Göteborg), K. Kolbinger (München)

Auskunft und Anmeldung:

**Sekretariat musikalisches Sommer-Festival**

**Verkehrsbüro: Meierhof, CH-7134 Obersaxen/GR, Tel.: (00 41 86) 3 13 56**

Stärker als die klanglichen haften in der Erinnerung die visuellen Unterschiede: Szenisches wurde hinzugefügt oder war Bestandteil der Kompositionen. In *Sweet* für Altblockflöte solo von Louis Andriessen verbanden sich die auf Gazewand projizierten Schattenrißbewegungen Johannes Fischers mit den Klängen seiner Blockflöte zur untrennbaren Gesamtimpression.

Anschließend wurde *MALIKA, einfache Szene für zwei Flötenspieler* von Hans-Joachim Hespos, uraufgeführt. Gerhard Braun – ganz in Schwarz – interpretierte auf der Tenorblockflöte die weiten Portamento-Intervalle, die differenzierten Artikulationen und Klangfarben lang gehaltener Tonverläufe, gelegentlich unterbrochen von raschen Kleinintervallfolgen, alles vorwiegend in einem resignierenden *pp*-Bereich. Szenisch wird das unterstrichen, indem der Spieler allmählich in den Bühnenhintergrund zurücktritt und dort stöhnend an der Flöte erstickt, die er sich zapfenknarrend in den Hals dreht. Ihn verdrängt endgültig – optisch und musikalisch – der in strahlendem Weiß vortretende Quena-Spieler (Johannes Fischer) mit raschem Ostinato-Rhythmus, spechtartig hämmern.

Friedhelm Döhl hat in seinem *sTÜCKwerk für Blockflöte (Szene für Charly)* – der zweiten Uraufführung des Abends – Komik angelegt, die „Hauptdarstel-

ler“ Johannes Fischer ins Clowneske steigerte. Feierlich entzündete Kerzen um ein aufgezoogenes Tanzäffchen, ein einleitendes quasi-parlando der Blockflöte, ein geschwungener Tonschlauch zeigen schließlich Wirkung im Auditorium: Unter wiederholtem Ruf „Hier wird das Publikum verarscht!“ stürzt ein Zuhörer, nicht mehr auf Mozart hoffend, aus dem Saal, verfolgt von einer sonoren Hespo-Lache. Ein anderer stürmt aufs Podium, zerstückelt die Flöte, behängt den Flötisten mit Schellen und komplimentiert ihn schließlich

09. bis 12. September 1988

Kurs: **Blockflöte in Trier**

Leitung: **Professor Günther Höller, Köln**

Thematik:

**Das Bicinium in der Hausmusik,  
im Unterricht und im Konzertsaal**

**Kantaten und Arien mit obligaten Blockflöten**

Anmeldung:

Stadtverwaltung Trier · Internationale Meisterkurse

Oerenstr. 15 · 5500 Trier

Tel.: 06 51 / 4 31 47

Anmeldeschluß: 09. August 1988

mit einem Plastikblumenstrauß hinaus. Das amüsierte Publikum, späteren Mozart-Trostes nicht mehr bedürftig, kann kaum unterscheiden, daß die Empörung des einen Zuhörers echt, die des anderen gespielt ist.

In *Atembogen, Monologe IV für einen Blockflötenspieler und kleines Tam-Tam* von Gerhard Braun ließ Johannes Fischer auf Instrumenten verschiedener Größe spürbar werden, wie (nur) bei der Flöte der Atem ohne schwingenden Körper unmittelbar zum Klang wird. Faszinierend die m.W. auf der Blockflöte erstmals verwendete Zirkularatmung bei einem lang ausgehaltenen Ton.

Martin Heidecker spielte zum Schluß in *SCHTEL für Tenorblockflöte solo* von Ulrich Gasser die Blockflöte ebenso meisterhaft wie zuvor (bei Mozart) die Querflöte. Engagiert und temperamentvoll gestaltete er das Werk mit seinen klanglichen und phonetischen Elementen.

Alles in allem: Ein Abend, an dem alte und zeitgenössische Musik ohne tierischen Ernst munter und gekonnt dargeboten wurde. Das Publikum war vergnügt über den Flötenzauber – so auch der Rezensent.

Das Programm wird in mehreren Städten der Bundesrepublik wiederholt. *Hanns Wurz*

---

## B Ü C H E R

---

### Ratgeber für Interpreten

*Günther von Noé: Der Vorschlag in Theorie und Praxis. Ein Ratgeber für den Interpreten. Doblinger, Wien – München 1986. 68 S., brosch., ED 09572.*

*Theo Warttmann: „Spielregeln“. Alte Musik für Blockflöten. Freie Musikschule Linsenhofen, 1985. 62 S., masch.*

Mit Warttmanns *Spielregeln* habe ich Schwierigkeiten. Der Autor versucht, dem Spieler Regeln durch Vereinfachung plausibel zu machen, ihm durch Reduktion auf die Alternativen „falsch – richtig“ einen Weg durch die Vielfalt von Interpretationsmöglichkeiten zu bahnen. Das führt leicht zu apodiktischen Aussagen, die am (vielleicht manchmal richtig gemeinten) Sinn vorbei und nicht zu mehr Klarheit führen. „Alte Regeln müssen auf jeden Fall respektiert werden. Inwieweit sie noch verbindlich sind, ist eine Frage des heutigen Geschmacks, dies besonders bei der Verzierung. Bei allen Versuchen zur Originaltreue muß eine Regel jedoch nicht unbedingt nur deshalb befolgt werden, weil sie alt ist.“ (S. 1). Was nun?

„Bei sehr alter Musik ist die Zählleinheit nicht immer aus der Taktvorbezeichnung ersichtlich.“ (S. 1). Ist hier Mensuralmusik gemeint? Was ist eine „vernünftige Anzahl kleinster Notenwerte“, deren Drei- oder Vierfache die Zählleinheit nach Warttmanns Faustregel bildet? „2. Fußschlag“ (Überschrift des nächsten Absatzes S. 1): Sollte er nicht lieber verzichtbar sein?

In Abs. „3. Takt“ heißt es „... Das Motiv...beginnt in der Regel vor dem Taktstrich und endet nach diesem.“ Welche Regel? Riemanns Theorie kehrt auf S. 4 noch-

mals verstärkt wieder: „...daß Notenfolgen so gegliedert werden müssen:  $\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$  und nicht anders“(!). Wenn ich dann noch lese (auf S. 2): „Innerhalb eines Taktes regeln die verschiedenen Notenwerte das Metrum“, gerät meine bisherige Weltordnung, soweit sie durch Takt, Metrum und Rhythmus geregelt wurde, in Unordnung. Vielleicht ist das aber nur mein Problem?

„7. Phrasierung... Es ist unmusikalisch und somit falsch, beispielsweise eine größere Anzahl von Sechzehntelnoten hintereinander in gleicher Weise, etwa ohne jeden Bindebogen, zu spielen...“ (S.3). Warum eigentlich? Gehört das zu den alten Regeln, die respektiert werden müssen?

Eine Iteration, so ist etwas weiter unten zu lernen, „ist eine kleine Folge von Noten, die in gleicher Tonhöhe einmal wiederholt wird“. Und bei dreifacher oder x-facher Wiederholung? Das auf S. 42 gegebene Beispiel der gebrochenen Akkorde ist jedenfalls keine Iteration, sondern eine Sequenz – per Definition des Autors, der hier anscheinend einer Irritation zum Opfer fiel.

Die Kapitel „Hemiöle“ und „Notation“ sollte man eigentlich zusammen lesen. Wenn man sein Denken nicht so sehr an Taktstriche und Akzenttaktigkeit heftet, wie mir das hier zu sein scheint, löst sich die Frage nach den Hemiölen fast von selbst. So auch die Probleme mit den Mensurstrichen in Partituren. Wie instruktiv die Notenbeispiele für einen 5stimmigen Dowland (S. 23)! Dem einzig positiven Beispiel werden zwei „durchmensurierte“ gegenübergestellt, eines unlesbarer und „falscher“ als das andere. Wenn ich

# Handbuch der musikalischen Gattungen

## Herausgegeben von Stefan Kunze

- Band 1: **Sinfonie und Suite** (von Stefan Kunze)  
Erscheint ca. Anfang 1988
- Band 2: **Symphonische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts** (von Friedhelm Krummacher)  
Erscheint ca. 1993
- Band 3: **Das Konzert** (von Volker Scherliess)  
Erscheint ca. 1989
- Band 4: **Die Sonate** (von Michael Zimmermann)  
Erscheint ca. 1992
- Band 5: **Das Streichquartett** (von N. N.)  
Erscheint ca. 1991
- Band 6: **Musik für Tasteninstrumente** (von Arnfried Edler)  
Erscheint ca. 1992
- Band 7: **Das Lied** (von Hermann Danuser)  
Erscheint ca. 1994
- Band 8: **Motette und Messe** (von Horst Leuchtman)  
Erscheint ca. 1989
- Band 9: **Oratorium und Kantate** (von Günther Massenkeil)  
Erscheint ca. 1990
- Band 10: **Die Oper des 17. Jahrhunderts** (von Silke Leopold)  
Erscheint ca. 1993
- Band 11: **Die Oper des 18. Jahrhunderts** (von Reinhard Wiesend)  
Erscheint ca. 1993
- Band 12: **Oper und Musikdrama des 19. und 20. Jahrhunderts** (von Sieghart Döhring)  
Erscheint ca. 1989
- Band 13: **Gattungstheorie** (von Stefan Kunze)  
Erscheint ca. 1991.

13 Bände mit je etwa 400 Druckseiten, ca. 80 Notenbeispielen, ca. 100 Abbildungen und 2 Farbtafeln. Format 22,5 x 29 cm. Alle Bände sind in Leinen gebunden und werden mit vierfarbigem Schutzumschlag im Schuber geliefert.

Für die Bezieher des Gesamtwerkes gilt bis zum Erscheinen des ersten Bandes der Vorbestellpreis von ca. DM 128,— pro Band. Der Subskriptionspreis bei Reihenbezug nach Erscheinen des ersten Bandes wird sich auf ca. DM 158,— belaufen; der Einzelpreis beträgt ca. DM 188,—.



**Laaber-Verlag · 8411 Laaber**

*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

schon so viel Taktakzent in der späten Barockmusik (um von den Beispielen auszugehen) für wichtig halte, dann konsequenterweise Finger weg vom Taktstrich in der „sehr alten“ Musik! Grotesk wird es, wenn eine Tripla in die Notenwerte der vorangehenden Allemande verkürzt notiert werden soll, anstatt erst einmal die falschen Metronomangaben zu korrigieren (falsch in der Proportion) etc.

Zur Notation von Versetzungszeichen: „Steht vor einer Note ein Versetzungszeichen und wird diese innerhalb einer Zeile in den nächsten oder die folgenden Takte hinübergebunden... es (das Zeichen) gilt, solange die Bindung dauert... Kommt nach einer gebundenen Note derselbe Ton, aber außerhalb der Bindung stehend, nochmals vor, dann ist er mit dem entsprechenden Versetzungszeichen zu versehen“ (H. Chlapik: *Die Praxis des Notengraphikers*, S. 49). Das von Wartmann auf S. 25 als regelwidrig abqualifizierte Beispiel entspricht also entgegen der Auffassung des Verfassers genau den heutigen Regeln der Notengraphik (die ja vom zitierten Herbert Chlapik nicht erfunden, nur zusammengefaßt sind).

Wie die hier herausgegriffenen Beispiele irritiert den Berichterstatter auch die Auswahl der hinten angeführten Literatur. Den (hier chronologisch angeführt) sieben Traktaten von Ganassi über Speer bis Mozart feh-

len ihre Entstehungsdaten, von C.Ph.E. Bach wird nur die Ausgabe von 1906 zitiert, sichtbare Bezüge zwischen dieser Literatur und den Spielregeln blieben mir verborgen. Statessen viel, viel Kritik an Editionen, abschließend als Empfehlung eine Auflistung von Blockflötennoten in Edition und Vertrieb des Verfassers – eine „Verlagsanzeige“ sozusagen. Warum nicht, das tun andere ja auch.

Positive Ansätze gibt es auch, so in manchen Spielanweisungen, oder in der Empfehlung, Verzieren durch „Entzieren“ zu lernen. Aber das wiegt für mich die Schattenseiten nicht auf.

Aus der praktischen Erkenntnis, daß Gestalt und Gestaltung des Vorschlags noch immer zur „Terra incognita“ gehören, beschäftigt sich Günther von Noé allein mit dem Vorschlag. „Gerüstet mit historisch fundiertem Regelwissen, Unvoreingenommenheit und offenem Auge und Ohr lassen sich viele vermeintliche Geheimnisse des Vorschlags entschlüsseln.“ (G.v.N.).

Exkurs bei den Theoretikern, Beispiele aus historischen Quellen im Vergleich mit entsprechenden Zitaten aus der Literatur einschließlich Sinfonie und Oper von Barock bis Romantik, Hinweise auf historische Interpretationspraxis und auch die abschließende Widerlegung von „Irrmeinungen“ machen die handliche Broschüre zu einem fundierten, praktikablen Ratgeber in Sachen Vorschlag, Systematik, Kürze, Klarheit sind seine auffallenden und ihn auszeichnenden Eigenschaften.

*Nikolaus Delius*

### Handbuch für die Praxis

*Dietrich Bartel: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. 1985, 307 S. Pb. Laaber-Verlag, Laaber. DM 68,-*

Um es vorwegzunehmen und Mißverständnissen vorzubeugen: Dies ist kein Nachschlagewerk für Verzierungen. Bartels Arbeit, 1982 als Dissertation in Freiburg vorgelegt, ist mehr, ist ein Überblick über das gesamte Feld der musikalischen Figurenlehren in den zwei Jahrhunderten ihres Bestehens und Wirkens. Ausgehend von der Untersuchung des Begriffs *figura*, den Lehren der Theoretiker von Burmeister 1599 bis Forkel 1788 über Kircher, Bernhard, Printz, Mattheson, Scheibe u.a.m. werden die Beziehungen der verschiedenen Figurenlehren des Barock zueinander wie auch in Analogie zur Rhetorik dargestellt. Mannigfaltigkeit und Bedeutungswandel in Lehre und Begriff führen zu der Beobachtung, „daß die rhetorisch-musikalische Figurenlehre aus dem Bedürfnis heraus entstanden ist, bereits bestehende musikalische Phänomene zu beschreiben bzw. zu begreifen, daß diese der Rhetorik

analoge Lehre sich zu einem spezifisch affekt darstellenden bzw. -erregenden Mittel entwickelt hat und daß sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts, einer Zeit, in der schematisierte Lehren auf einen Individualismus betonenden musikalischen Ausdruck der Empfindungen allzu hemmend wirkten, abklingen mußte.“ (Bartel).

Den Hauptteil des Handbuches, und damit die Bezeichnung als solches rechtfertigend, bildet die terminologische Abhandlung der einzelnen Begriffe von *Abruptio* bis *Variatio*. Jeder Begriff wird definiert, belegt, ggf. auch in seinem Wandel oder seiner Mehrdeutigkeit, und erläutert. Ein terminologisches Wörterbuch also für ein Gebiet, das auch den ausübenden Musiker, der Barockes praktiziert, heute dringend angeht – sofern er interessiert ist zu wissen, was er tut. Er sollte!

Daß begrifflich die Figur auch als eine Manier oder Verzierung verstanden werden kann und vice versa, bleibt nicht aus.

Obwohl eine wissenschaftliche Würdigung des Handbuchs mir nicht zukommt, darf ich doch sagen, daß es eine offensichtliche Lücke füllt, die der Praxis spätestens dann bewußt werden muß, wenn man in dem Buch blättert. Alle Texte sind zudem verständlich, klar und sprachlich gut gefaßt (wie mir scheint, nicht immer eine Selbstverständlichkeit für Dissertationen), was sie für den ausübenden Musiker anziehend machen muß. Gerade auch im „lexikalischen“ Teil habe ich mit Spannung und Gewinn gelesen. *Nikolaus Delius*

## Außereuropäische Musik

*Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 8 Hans Oesch: Außereuropäische Musik (Teil 1), 1984, 367 S.; Bd. 9 Hans Oesch: Außereuropäische Musik (Teil 2). 1987, 513 S. Laaber Verlag, Laaber.*

Allgemeine Musikbücher gehören nur am Rande in den Besprechungsteil von TIBIA. Wir wollen aber nicht versäumen, aufmerksam zu machen auf diese wichtige enzyklopädische Darstellung der außereuropäischen Musik. Vergleichbares hat es bisher nicht gegeben.

– Teil 1: Der chinesische (mit Japan, Korea etc.) und indische Kulturbereich, von der Vor- bis in die Jetztzeit einschließlich eines Glossars.

– Teil 2: Der indonesische, arabisch-persische und der altemerikanische Kulturbereich. Schriftlose Kulturen.

Der 2. Teil schließt u.a. mit den ethnologischen Grundbegriffen. Bei der Darstellung der Blasquintentheorie fehlt leider ein ausführliches Eingehen auf die sogenannten Maßnormen, die sich u.a. auf länder- und kulturübergreifende Flötenmaße und Grifflochab-

# MUSIKHAUS FINGER-HAASE



Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment

Alle Modelle sofort lieferbar

Wir wählen sorgfältig aus

Auswahlsendung möglich

Blockflötennoten  
für den Anfänger bis zum Solisten

Wir führen auch:  
Klaviere, Gitarren, Orff-Instrumente,  
Schallplatten und Noten für andere  
Instrumente

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

Langerbeinstraße 7  
3101 Nienhagen  
Telefon (051 44) 2232

stände (ausgehend vom chinesischen Fuß) beziehen. Wieweit diese Theorie überhaupt noch aktuell ist oder nicht, ist eine andere Frage. Jahrzehntlang hat sie aber die Musikethnologen bewegt (vgl. u.a. Fritz Bose: *Musikalische Völkerkunde*, Freiburg 1953, S. 114 ff).

Daß die Abbildungen heutiger Editionstechnik nicht entsprechen und daß die Instrumente der einzelnen Kulturen und Völker detaillierter hätten beschrieben werden können, möchte der Kritiker nicht unerwähnt lassen. Was letzteres angeht: hier hilft ein ausführliches Literaturverzeichnis weiter bzw. in Zweifelsfällen *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London 1984, und zum Teil auch die einzelnen Bände von *Musikgeschichte in Bildern*, von denen mittlerweile über 20 vorliegen.

Das mindert die Arbeit Hans Oeschs nicht, die vor allem auch die kulturellen und geschichtlichen Zusammenhänge sehr systematisch darstellt.

*Hermann Moeck*

## Hinweis

*Michael Dickreiter: Musikinstrumente. Moderne Instrumente, historische Instrumente, Klangakustik. dtv/Bärenreiter, München-Kassel 1987. 210 S., pb.*

Ein gelungenes, sehr informatives Taschenhandbuch.

*Hermann Moeck*



Wir vermuten, dieser Herr spürt gerade mit seiner Voice-Flute, dem richtigen Affekt nach, den das vor ihm liegende Musikstück besonders schön klingen läßt. Haben Sie schon einmal solche Versuche gemacht? Wir zeigen Ihnen gerne unsere Blockflöten, besonders die in den verschiedenen Stimmlagen;

zum Beispiel Voice-Flute, Sixth-Flute oder Quartflute.

Die entsprechenden Noten finden Sie bei uns, sowie die Literatur zur Aufführungspraxis. Rufen Sie uns an – verabreden Sie einen Besuch!



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

## Reprint

*Johann Georg Heinrich Backofen: Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassethorn. Reprint der Ausgabe Leipzig 1803. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Karl Ventzke. Moeck Verlag, Celle 1986. 38 S.*

Karl Ventzke, dem wir u.a. schon interessante Einblicke in die Geschichte und Rolle der Ringklappen-Oboe verdanken, aber besonders dankbar für das Buch „Die Saxophone“ sind, (letzteres ein unentbehrliches Werk), bringt nun in Form eines Reprints eine kleine Schrift (Schule?) des als Bassethornisten und Komponisten bekannten J.G.H. Backofen heraus.

Entbehrlich? Für den heutigen Gebrauch sicher! Aber darüber hinaus ist dies ein interessantes historisches Zeitdokument. Zwischen dieser, treffender bezeichneten, „Anweisung“ von 1803 und der umfangreicheren und erster zu nehmenden Schule von 1824 liegt nämlich die umfangreiche Reform der Klarinette durch Iwan Müller.

Die chromatische Skala (S. 10) gibt einen Begriff davon, mit welchen Hilfsgriffen man damals zu einem (für die Zeitgenossen) befriedigenden Ergebnis kam. Eine Quelle auch für „Tüftler“ unter den heutigen Zeitgenossen?

Auf die Verwendungsmöglichkeit bei den entsprechend nachgebauten historischen Instrumenten sei hier nur am Rande hingewiesen.

Eine Fülle von Kuriosa in sprachlicher und sachlicher Hinsicht („Die häufigste Gehörlosigkeit findet man unter den Klavierspielern“ oder die Verwendung der Violine als Unterrichtsinstrument für Klarinetten), ist vielleicht vorschnell als solche eingestuft. Die Gedanken, die sich Backofen am Schluß des ersten Teiles über die verschiedenen Artikulationen macht und durch praktische Notenbeispiele belegt, sind z.T. noch heute gültig.

Wenn auch die kurzen, etwas bruchstückhaft wirkenden Übungen (mit Begleitung des Cellos) ebenso wie die etwas umfangreicheren Duette für 2 Klarinetten auf die technische Vervollkommnung gerichtet sind, so kann doch ihr melodienreicher Schwung auch heute noch erfreuen.

Das Vorwort der Herausgebers enthält vervollständigende Fakten und Daten aus dem Leben Backofens. Bezieht man den betulich geschraubten Stil Backofens mit ein, wird daraus eine amüsante Lektüre.

Die abschließende kurze Abhandlung über das Bassethorn bringt, abgesehen von der Erwähnung einiger

abseitiger Haltungen des Instruments in damaliger Zeit, nichts Neues. Alles in allem eine empfehlenswerte Anschaffung, die zudem nicht teuer ist.

Werner Böckmann

## Neueingänge

*Pierre-Yves Artaud: La Flute.* J.C. Lattes/Salabert, Paris 1986

*Betty Bang Mather: Dance Rhythms of the French Baroque. A Handbook for Performance.* Indiana University Press, Bloomington, USA, 1987

*Hans Günther Bastian: Jugend musiziert. Der Wettbewerb in der Sicht von Teilnehmern und Verantwortlichen.* Schott Verlag, Mainz 1987

*Die Saxophone von Karl Ventzke, Claus Raumberger u. Dietrich Hilkenbach. Beiträge zu ihrer Baucharakteristik, Funktion und Geschichte.* 2. erw. Auflage. Bochinsky Verlag, Frankfurt 1987

*Gesellschaft für Musikforschung: Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985.* Bärenreiter Verlag, Kassel 1987

*Uta Henning: Musica Maximiliana.* Verlag Stegmüller, Neu-Ulm 1988

*Moshe Menuhin: Die Menuhins.* dtv/Bärenreiter Verlag, Zürich-Kassel 1985

*Greta Moens-Haenen: Das Vibrato in der Musik des Barock.* Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988

*Stephan Pflicht: „...fast ein Meisterwerk“. Die Welt der Musik in Anekdoten.* Schott Verlag, Mainz 1987

*Dane Rudhyar: Die Magie der Töne. Musik als Spiegel des Bewußtseins.* dtv/Bärenreiter, Kassel-München 1988

*Hans-Peter Schmitz: Quantz heute. Der „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen“ als Lehrbuch für unser Musizieren.* Bärenreiter Verlag, Kassel-München 1988

## NOTEN

### Französische Barockmusik für Blockflöte

*Pierre Danican Philidor: Quatrième Suite, für Altblf. und B.c., hrsg. von M. Nitz. Ed. Pelikan 2034. DM 15,--*

– *Sixième Suite, für Altblf. und B.c., hrsg. von M. Nitz. Ed. Pelikan 2035. DM 15,--*

Musik Hug & Co., CH-Zürich

*Louis de Caix d'Hervelois: Suite D-Dur, op. 6 Nr. 2, für Sopranblf. (Fl.) und B.c., hrsg. von W. Waechter. Ed. 2536. DM 13,--*

– *Suite C-Dur, op. 6 Nr. 4, für Sopranblf. (Altblf., Fl.) und B.c., hrsg. von W. Waechter. Ed. 2534. DM 8,20*

Moeck Verlag, Celle

Über Sinn und Unsinn der Wiedergabe französischer Querflötenmusik auf der Blockflöte ist schon viel gesagt worden. Sicher ist, daß nicht alle Stücke für eine Adaption gleich gut geeignet sind und auch Stimmung und Bauart des verwendeten Instruments eine Rolle spielen.

Zu den besser geeigneten Stücken gehören die Suiten von Pierre Danican Philidor, von denen die „Cinquième Suite“ schon seit Jahren in einer Ausgabe von M. Piguet und M. Derungs vorliegt. Die 4. und 6. Suite

NEU für das Musizieren  
daheim und in der Schule



WOLFGANG AMADEUS MOZART

## Eine kleine Nachtmusik

Die berühmte Serenade KV 525,  
für **Sopran-Blockflöte und Klavier**  
bearbeitet von

**ALBRECHT ROSENSTENGEL**

BoE 3970 – DM 15,--

Auch für Blockflöten-Spielgruppen  
und Schlaginstrumente erschienen.

Bitte Katalog mit Partiturauszügen  
anfordern!

**BOSWORTH EDITION**  
D-5000 Köln 1

## INSTRUMENTALBAUSÄTZE

### Cembalino

Das „Cembalino“ aus dem Programm des Early Music Shops basiert auf dem Design eines Virginals von Demonicus Pisauraensis (1533-1775), ist aber als kleines italienisches Cembalo konzipiert. Der Bausatz ist außergewöhnlich detailliert und fügt sich zusammen zu einem Cembalo, dessen klarer Klang manches größere Instrument übertrifft.

Disposition: 45 Töne

1 x 8', C/E-e'''

kurze untere Oktaven)

Länge: 55" (140 cm)

Breite: 26" (67 cm)

Tiefe: 6 1/2" (16,5 cm)

Wenn Sie unse-

ren neuen

Farbkatalog

wünschen,

senden Sie

biten £ 2,50

ein. Der Betrag wird Ihnen bei der ersten Bestellung angerechnet.

WORLDWIDE  
TELESALES  
Bradford  
0044 (274) 393753



## The Early Music Shop

Hauptausstellungsraum, Verkauf und Versand

28 Sunbridge Road, Bradford,

West Yorkshire. BD1 2AE

Tel.: 00 44 / 274 / 39 37 53

folgten jetzt im selben Verlag, ediert von Martin Nitz. Die Stücke sind interessant und lohnen genaues Studium – obwohl man ihnen anmerkt, warum Piguet gerade die 5. Suite ediert hat: Ihre Originalität wird von der 4. und der 6. Suite nur in Einzelsätzen erreicht.

Angesichts der Tatsache, daß die Suiten Pierre Philidors schon seit Jahren im Faksimile vorliegen, muß man an eine für Blockflöte transponierte Ausgabe hohe Anforderungen stellen. Diesen Erwartungen werden die Ausgaben jedoch leider nicht ganz gerecht, wie an einigen herausragenden Stellen der 4. Suite belegt werden soll: 1. Satz, T.2 steht die Bezifferung unter dem 3. Achtel eine Note zu früh, im gleichen Takt, 4. Viertel, B.c.-Aussetzung, muß es *as'* statt *a'* heißen; in T.10, 11, 20 wurden die Nachschläge ohne Vermerk im Revisionsbericht rhythmisch geändert; in T.13 findet sich in der Blockflötenstimme eine unsinnige Unterteilung des originalen Balkens (Phrasenverkettung!). Auch in den übrigen Sätzen wird das Normalmaß an Druck- und Übertragungsfehlern überschritten. Der Verlag tat ein Übriges und druckte am Schluß der Suite die „Air en Musette“ ein zweites Mal ab.

Nachzudenken wäre auch über den Sinn der Originalschlüssel, die dem transponierten Notentext vorgestellt wurden. Sinnvoll wäre eine Wiedergabe des

Incipits bis zum 1. Notenwert, insbesondere bei original a-Moll (4.Suite).

Fazit: Beim sorgfältigen Studium treten Fragen auf, die nur anhand des Originaldrucks zu beantworten sind. Wofür gibt es dann Neuausgaben?

Zu Louis de Caix d'Hervelois und der Wiedergabe seiner Querflötenstücke auf der Blockflöte: Angefangen hat es damit, daß Carl Dolmetsch 1941 die Suite op. 6 Nr. 3 von 1736 in einer gekürzten, stark bearbeiteten und für Sopranblockflöte eingerichteten Fassung herausbrachte. Diese Ausgabe ist heute noch käuflich als Ed. Schott London 10016. Der Originaldruck nennt als Besetzung übrigens „Flüte-traversière, avec la basse, qui conviennet aussi au pardessus de viole“. Im Jahre 1979 erschien dieselbe Suite vollständig und neu ediert (Ed. Moeck Nr. 2514) für „Sopranblockflöte (Querflöte) und Basso continuo“, was noch zu verschmerzen wäre angesichts des schönen Stücks und der sonst sorgfältigen Ausgabe, hätte nicht der Herausgeber versucht, die von ihm vorgeschlagene Besetzung mit Blockflöte wie folgt zu begründen: „Die Flötenstimme ist im französischen Violinschlüssel notiert, bei dem *g'* auf der ersten Linie steht. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, daß die Suite ebenfalls auf der Blockflöte zu spielen war.“ So muß man zu dem Schluß kommen, daß die Herausgeber damals ihre erste Quelle französischer Querflötenmusik vor sich hatten.

Vor diesem Hintergrund sind die Neuausgaben der Suiten op. 6 Nr. 2 und Nr. 4 zu sehen. Von der Qualität der Stücke her ist eine Publikation durchaus gerechtfertigt, insbesondere, wenn man an eine Wiedergabe auf Traversflöte oder Pardessus de Viole denkt. (In diesem Fall wäre aber die bei U.C.P. Paris erschienene „Premiere Suite“ A-Dur noch interessanter als z.B. die „Quatrième Suite“ C-Dur.) Aber was soll man sich denken, wenn nun die Besetzungsangabe „Flöte (Querflöte, Sopranblockflöte)“ heißt, der große Reihentitel aber „Das Blockflötenrepertoire“? Bei op. 6/4 geht der Herausgeber noch weiter und sagt im Vorwort: „Der Tonumfang der Flötenstimme läßt eine Wiedergabe auf der Sopran- oder der Altblockflöte ohne weiteres zu.“ Läge nicht ein Hinweis auf Tenorflöte oder Voice flute näher? Oder eine Terztransposition für Altblockflöte?

Philologisch sind die Suiten sorgfältig ediert. Trotzdem bleiben noch Fragen offen, die anhand dieser Ausgaben diskutiert werden könnten, sowohl grundsätzliche (z.B. „die Sopranblockflöte als Soloinstrument in der französischen Barockmusik“) als auch ins einzelne gehende (z.B. die Übertragung von  $\uparrow \uparrow \uparrow$  in  $\uparrow \uparrow \uparrow$ ).

Ein Aspekt scheint noch wichtig, nämlich der Hinweis des Herausgebers im Vorwort, man solle sich „über die Artikulation und die Ornamentik in der fran-

zösischen Musik“ bei Quantz und Hotteterre informieren. Quantz und Hotteterre passen zwar als Quellen zur Aufführungspraxis für vieles, aber nicht für Caix d'Hervelois. Wenn man z.B. versucht, Hotteterre-Artikulationssilben auf die Flötenstimme anzuwenden, stellt man fest, daß immer dort, wo die Silbenartikulation zur Anwendung käme, originale Bögen stehen, eine Anwendung der „Regeln“ Hotteterres also von d'Hervelois systematisch verhindert wird. Die Erklärung dafür findet sich in der 1735 erschienenen „Methode pour apprendre aisément joüer de la Flute traversiere“ von Michel Corrette, Kapitel „Des Coups de Langues“: „Autre-fois on se servoit des deux syllabes tu, ru, pour exprimer les Coups de langues: Mais les Virtuose(s) d'apresent ne les montrent plus par tu, ru; et regardent cela comme une chose absurde qui ne sert qu'à embarrasser l'Ecolier.“

Fazit: Genaues Edieren des Notentextes genügt nicht, wenn es eine wirklich empfehlenswerte Ausgabe werden soll. Auch die Angaben im Vorwort müssen stimmen. Caix d'Hervelois – französische Barockmusik für Blockflöte? *Peter Thalheimer*

## Flöte amüsante?

*Francesco Mancini: Sechs Sonaten für Altblockflöte (Fl., Vl.) und B.c., hrsg. von H. Ruf. Verlag Noetzel, Wilhelmshaven. 3 Hefte; N 3553, 3554, 3555. Je DM 18,--*

Mancini war Neapolitaner, Nachfolger Scarlattis als Kapellmeister des Königs von Neapel, starb 61jährig – gerade vor 250 Jahren – und hinterließ kaum Kammermusik. Vorliegende 6 Sonaten entstammen dem (nach RISM) einzig überlieferten Druck von Instrumentalwerken des Meisters, der 1724 in London erschien. Der Druck enthielt ein Dutzend Sonaten und erlebte noch zwei weitere Auflagen. Die Sonaten „for Violin or Flute“, wie es im Titel heißt, sind in der hier getroffenen Auswahl sowohl nach Tonarten (e, C, B, g, f, G) wie nach Umfängen für die Blockflöte nicht nur vorzüglich geeignet, sondern gute, manchmal große Musik. Ich kenne wenige Sonaten der Zeit für Blockflöte mit so hervorragenden Schlußsätzen wie dem in g-Moll oder eine in ihrer ganzen Haltung so temperamentvolle Sonate wie die letzte in G-Dur. Liegt das daran, daß der Komponist von der Violine ausging? Nicht zufällig ist wohl die Betreuung der schon bald bei Walsh erschienenen 2. Auflage durch Geminiani.

Jedenfalls ein Zugewinn für die Blockflötenliteratur (und andere), ein ernsthafter zudem, der mir gar nicht recht zum Reihentitel „Flöte amüsante“ zu passen scheint. *Nikolaus Delius*

# NOVITÄTEN AUS DEM Querflöten-Repertoire!

**Carl Philipp Emanuel Bach**

**Sonate D-dur Wotz 131**

für Flöte und Basso continuo. Ausgabe für Flöte und Gitarre  
(R. Buttman) EB 8526 DM 14,--

**Wilhelm Friedemann Bach**

**Sechs Duette**

für 2 Flöten. Neuausgabe (G. Braun) Heft I EB 8517 DM 17,--  
erscheint Mai 1988

**César Franck**

**Sonate A-dur**

für Violine und Klavier. Ausgabe für Flöte und Klavier (P.-L. Graf) EB 8260 DM 17,50  
erscheint Mai 1988

**Antonio Vivaldi**

**Der Frühling aus den**

**„Vier Jahreszeiten“**

für Violine solo und Streichorchester, bearbeitet für Flöte solo von Jean-Jacques Rousseau (L. Hay) EB 8522 DM 7,50

## MUSIKBÜCHER

**Herbert Heyde**

**Flöten**

Katalog Band 1 des Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig  
Format 18 x 24,5 cm, 160 Seiten, zahlreiche Abbildungen im Text, 16 Tafeln, Ganzleinen  
BV 207  
ISBN 3-7651-0207-5 DM 43,--

**Johann Joachim Quantz**

**Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen**

mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert.

Im Anhang 24 ausklappbare Kupfertafeln.

Faksimile der Ausgabe Berlin 1752

Mit einer Einführung von Barthold Kuijken

Format 17 x 23,5 cm, 420 Seiten, Ganzleinen

BV 241

ISBN 3-7651-0241-5 DM 46,--

Fordern Sie bitte unseren Katalog „Edition Breitkopf 1988/89“ an.



**Breitkopf & Härtel**  
Wiesbaden



# MUSICA

## FLAEMISCHES ZENTRUM FUER ALTE MUSIK

### **Facsimileausgaben:**

In unserer 87er Reihe sind u.a. folgende Titel erschienen:

- Ms. 18.810, C. 1524, Collection of German Songs
- Het derde musyck boexken ... allerhande danserye, Antwerpen, T. Susato, 1551
- Clemens non Papa, Souterliedekens, III. Het sevenste musyck boexken mit dry partien, Antwerpen, T. Susato, 1557.

Eine genaue (sachliche und technische) Beschreibung unserer Faksimileausgaben finden Sie im neuen Katalog des Verlags. Der Katalog enthält auch eine Uebersicht der schon früher erschienenen Titel.

### **Kurse:**

Ein umfangreiches Angebot an Wochenend- und mehrtägigen Kursen für Amateure und alle, die aus beruflichem Interesse daran teilnehmen möchten.

Einteilung nach verschiedenen Altersklassen.

Fortbildung un Vervollkommnung in Fachthemen der alten Musik.

Betreuung durch künstlerisch und pädagogisch gebildete Spezialisten aus dem In- und Ausland.

**Katalog und Kursprospekt auf Wunsch erhältlich.**

Musica

POB 45

B-3570 PEER

011/632164

## Trio e Quadro

Johann Philipp Kirnberger: *Trio A-Dur, für Flöte (Vl.), Vl. und B.c., hrsg. von H. Kölbel. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 2036. DM 18,--*

Georg Philipp Telemann: *13. Triosonate in e-Moll, für Altblf. (Fl.), Ob. (Vl.) und B.c., Cont.-Auss. W. Hess. BP 2440. DM 14,--*

– 28. *Triosonate in c-Moll, für 2 Ob. (Fl., Vl.) und B.c., hrsg. von B. Püuler, Cont.-Auss. W. Hess. BP 451. DM 15,--*

– 70. *Triosonate in F-Dur, für Altblf. (Fl.), Ob. (Vl.) und B.c., Cont.-Auss. W. Hess. BP 499. DM 16,--*

Johann Gottlieb Janitsch: *Quadro in G-Dur, für Altblf. (Fl.), Ob., Vl. und B.c., hrsg. von K. Hofmann (Herbipol). BP 478. DM 26,--*

Amadeus Verlag, CH-Winterthur

Solange die entsprechende Abteilung des Telemann-Werkverzeichnisses noch nicht vorliegt, ist es schwierig, gerade bei den vielen Triosonaten einen Durchblick zu gewinnen. Die Amadeus-Ausgaben bedienen sich daher der Numerierung der Darmstädter Quelle, der wohl bedeutendsten Sammlung von Werken Telemanns, die von Graupners Hand dort überliefert ist. Die Auswahl gibt wieder einen Blick frei in die Vielfalt der Möglichkeiten, die in Telemanns Trios begegnen und in die Vielfalt von Einfällen, die ihm zu Gebote standen. Püuler zitiert im Vorwort zum 28. Trio Quantz' Empfehlungen zum Gebrauch der Stücke: „Vorzüglich will ich Telemanns, im französischen Geschmacke gesetzte Trio, deren er viele ..verfertigt hat... zu dieser Übung vorschlagen.“ Jener Geschmack trifft hier allerdings nur auf das 28. Trio zu – im dritten Satz *Lentement, Avec douceur* zu spielen! Nummer 13 ist das (u.a. aus dem Hortus Musicus) lange bekannte und beliebte Trio, dessen Instrumentierung mit Blockflöte und Oboe auch weiterhin die schönste bleiben dürfte. Für das in F-Dur mag dasselbe gelten, ein im übrigen munteres, nicht schweres Trio, dessen lebhaftes Ecksätze ein Affettuoso umschließen, das für Telemanns Schreibweise charakteristisch ist.

Kirnbergers Trio setzt die Publikationen seines Herausgebers von Musik aus der Umgebung des großen Friedrich fort. Besonders der erste Satz verrät die Nähe des Kreises um Graun und Benda, die Sprache des in Berlin gepflegten Stils, dessen galanten Zügen auch Kirnberger sich nicht verschließt – bei aller Strenge. Flötisten kennen bisher noch kein Trio von ihm, und so ist dieses eine ebenso schöne Bereicherung des Berliner Repertoires wie das Quartett von Janitsch. Zum gleichen Kreis von Musikern gehörig, ist der Komponist derselben musikalischen Sprache verbunden. In diesem

dreisätzigen Quartett – Satzfolge berlinisch von langsam zu schnell – verteilt sich das Gespräch kunstvoll auf die drei Oberstimmen, doch nicht ohne stellenweise sogar lebhaftes Teilnahme des Basses. Hofmann zitiert im Vorwort den Zeitgenossen Hertel „...seine Quartetten sind noch zur Zeit die besten Muster dieser Art.“ (1784). Wenn auch aufgrund der originalen Bezeichnung „Flauto“ für Blockflöte ausgewiesen, scheint mir doch die Verwendung eines Traverso mindestens so gerechtfertigt zu sein, wie schon der Titel deutlich berücksichtigt. Nikolaus Delius

## Ungestüme Sonaten

Jakob F. Kleinknecht: *Zwei Sonaten f. Querfl. u. B.c., hrsg. von M. Schneider. Bärenreiter, Kassel. BA 6825. DM 19,--*

Seit Günter Schmidt (Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, 1956) und Köffner (Eine Augsburger Sammelhandschrift im Archiv f. Geschichte Oberfranken, 1969) war es um die Kleinknechts wieder stiller geworden. Dabei dürfte weder die Bedeutung dieser Familie für die Musikgeschichte des oberfränkischen Raumes noch die Einordnung des

Die Deutsche Gesellschaft für Flöte  
präsentiert:

Ein Tag mit  
Jean-Pierre Rampal

Öffentliche Probe  
(Rampal als Solist und Dirigent)

Meisterklasse

Konzert mit dem Südwestdeutschen  
Kammerorchester Pforzheim

Leitung: V. Czarnecki

Gast:

András Adorján

Außerdem:

Flötenorchester für alle Teilnehmer

Freitag, den 13. Mai 1988, 11.30-22.00 Uhr  
Frankfurt/M. - Volkshaus  
Eschenheimer Tor

Information und Anmeldung:  
Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V.  
Heinestr. 4 · 6000 Frankfurt 1

**Die erste umfassende,  
wissenschaftliche Arbeit  
über das populäre Instrument**



Inhalt: Die akustischen Phänomene - Geschichte der Flöteninstrumente - Theobald Boehm - Physiologie der Blastechnik - Methoden der Tonbildung - Stil und Technik der Artikulationspraktiken - Haltung und Fingertechnik - Interpretation - Analysen zu Werken von Bach, Mozart, Schubert, Hindemith, Debussy, Messiaen, Varèse, Kadenzen und Eingänge zu den klassischen Flötenkonzerten - Marginalien zu bedeutenden zeitgenössischen Werken - Literaturverzeichnis - Sachregister.

**Best.-Nr. ED 6364 (ISBN 3-7957-2765-0), 264 Seiten mit 49 bildlichen Darstellungen und 196 Notenbeispielen, Linson gebunden. DM 54,-**

„Den besonderen Reiz des Werkes aber macht eben die so persönliche, ganz von liebevoller Hingabe an Musik und Flöte getragene Darstellungsweise aus. Ich halte es jedenfalls für ein echtes Lesevergnügen, bei wissenschaftlich exaktem Stil und angenehm flüssigem Plauderton hin und her getragen zu werden. Abschließend bleibt nur die Feststellung: dieses umfassende Buch gehört in die Bibliothek eines jeden Flötisten, gleich ob Berufsmusiker oder Laie. Aber auch Nicht-Flötisten werden es mit Gewinn lesen.“

Hans-Martin Linde, Musik und Bildung

**SCHOTT**

Werkes ihrer Mitglieder ausreichend erforscht oder gründlich untersucht worden sein. Jacob Friedrich, einer von vier Musikersöhnen des Ulmer Kantors, war bekannt als Kapellmeister des Bayreuther Markgrafen und geschätzt als Komponist. Eine ganze Reihe seiner Kompositionen erschienen auch im Druck, so die sechs *Sonate da camera* gleich zweimal - 1748 in Nürnberg bei Haffner und (wohl wenig später) in Paris bei Boivin. Aus dieser Sammlung stammen die hier neu herausgegebenen Sonaten in e- und h-Moll. Dreisätzig, an Carl P. E. Bach geschult, zu Recht „Sturm und Drang“ zugeordnet (Schneider), sind die Sonaten Beispiele für einen Stil, der nicht nur in Potsdam bzw. Berlin kultiviert wurde, sondern mit gleich affectueuser Intensität auch an jenen kleineren Höfen, unter denen Bayreuth nach dem Willen von Friedrichs Liebblingsschwester Wilhelmine in Kunst und Geschmack nicht nachstehen sollte. Welchen stilistischen Weg deutsche Flötenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchlief, läßt sich schon allein an Werken Kleinknechts dokumentieren, wenn man diese (frühen) ausdrucksstarken, manchmal geradezu ungestümen Sonaten der konzertanten Sinfonie für 2 Flöten (30 Jahre später) gegenüberstellt. Wir haben da noch einiges aufzuarbeiten. Diese Ausgabe mag helfen.

Nikolaus Delius

**Moderne Musik für Flöte solo**

*Immanuel Lucchesi: per flauto solo. Zeitgen. Flötenmusik von Komponisten der DDR. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig (Ausl. Bärenreiter). dufm 8050. DM 15,-*

Ein interessantes und empfehlenswertes Solobuch hat Immanuel Lucchesi im VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig herausgegeben: Die Sammlung *per flauto solo* stellt zeitgenössische Kompositionen für unbegleitete Flöte vor, geschrieben von Komponisten der Deutschen Demokratischen Republik. Die Kompositionen sind in vielfacher Hinsicht unterschiedlich: einerseits wird die eigenschöpferische Beteiligung des Interpreten gefordert, bei anderen Stücken hingegen ist die Interpretation vom Notenbild her genau festgelegt. Moderne Spieltechniken und neue Notationsformen bringen insbesondere die Kompositionen von Manfred Schubert, Ruth Zechlin, Lothar Voigtländer und Manfred Weiss. Bemerkenswert sind ferner eine serielle *Invention* von Friedrich Goldmann, der *Monolog* des Eisler-Schülers Ernst H. Meyer und ein kurzes *Nocturno* von Siegfried Matthus, das sich besonders auf der Altflöte wirkungsvoll darstellen läßt.

Das Solobuch ist zum Studium sehr zu empfehlen, und das eine oder andere Stück stellt sicherlich auch

eine Bereicherung eines modernen Konzertprogrammes dar.

Der technische Schwierigkeitsgrad ist unterschiedlich, aber durchweg doch ziemlich anspruchsvoll.

Gerhard Braun

### Flötentöne für junge Leute...

*Joseph Bodin de Boismortier: Zwölf kleine Sonaten, op. 13, für 2 Flöten. Zimmermann Verlag, Frankfurt. Sonaten Nr. 1-6, ZM 2560; Sonaten Nr. 7-12, ZM 2561. Je DM 18,-*

Flötentöne für junge Leute, so der Obertitel für zwölf kleine Sonaten von J. B. de Boismortier, die im Zimmermann Verlag neu erschienen sind.

Boismortier, als Komponist zahlreicher Flötenwerke bekannt, schrieb mit diesen meist viersätzig angelegten Sonaten unterhaltsame Stücke, die durch ihren lebendigen Rhythmus und ihren galanten Stil den Flötenspieler erfreuen.

Sie dienen nicht nur im Anfängerunterricht als reizvolle Ergänzung zur Förderung des Zusammenspiels, sondern sind auch für fortgeschrittene Schüler als Übung im stilgerechten Spiel französischer Barockmusik geeignet.

Erfreulich ist der übersichtliche Druck der in zwei Heften herausgegebenen Sonaten, wobei für jeden Spieler eine vollständige Spielpartitur zur Verfügung steht.

Ute Dischinger

### Brillantes

*Jules Demersseman und Felix Ch. Berthélemy: Guillaume Tell, für Fl., Ob. (E.br.) oder 2 Fl. und Klav., hrsg. von A. Adorján. Ed. Billaudot, F-Paris. Keine Preisangabe in DM.*

*Anton B. Fürstenau: Rondo brillant op.102, für 2 Fl. und Klav., hrsg. von K. Burmeister. VEB Ed. Peters, Leipzig (Alleinvert. C.F. Peters, Frankfurt/M.). EP 9956. DM 14,50*

*Felix Mendelssohn: Rondo capriccioso op.14, arr. für Fl. und Klav. von J. Galway und T.L. Christiansen. Ed. Hansen, Kopenhagen/Frankfurt. Ed. 29918. DM 21,50*

*Il Flauto Rubato* ist ein Reihentitel, unter dem Adorján die Fantasie über Wilhelm Tell neu veröffentlicht. Ob das Sternchen beim Titel (Fußnote: Rubato de l'opéra ...) die Reihe getauft hat oder umgekehrt diese die Fußnote erfand ... wer weiß? Das Wortspiel paßt jedenfalls, denn Rossini dominiert deutlich die Fantasie des Komponisten. Über den Koautor konnte ich nichts ausfindig machen. — Spaß zu dritt und nützlich dazu,



### Amsterdam Loeki Stardust Quartet present:

Antonio Vivaldi  
**Konzert C-Dur.** Für Blockflötenquartett arr. von Bertho Driever. Ed. Nr. 2801. DM 27,00

Karel van Steenhoven  
**Wolken.** Für 4 Altblockflöten oder 4 gleichgestimmte Instrumente. Ed. Nr. 2802. DM 13,00

Paul Leenhouts  
**When Shall the Sun Shine?** Ed. Nr. 2803. DM 15,00

Trees Hoogwegt  
**Tekanemos.** Für 2 Blockflöten. Ed. Nr. 2804. DM 13,00

Paul Leenhouts  
**On the trail of the Pink Panther (Henry Mancini),** für 4 Blockflöten. Ed. Nr. 2805. DM 22,00

Frans Geysen  
**Installaties.** Für Blockflötenquartett. Ed. Nr. 2806. DM 15,00

Henry Purcell  
**Pavane c-Moll und Fantasie a-Moll.** Für 4 Blockflöten. Ed. Nr. 2807. DM 15,00

Tarquinio Merula  
**Zwei Canzonen** für Sopranblockflöte, obligates Violoncello und Basso continuo. Hrsg. von Bertho Driever. Ed. Nr. 2808. DM 19,60

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK  
D-3100 CELLE · POSTFACH 143

Notz/Bergmann  
**Altblockflötenschule**  
 mit Kassette

Methodisch klar aufgebaut. Schöne Musikstücke. Übersichtlich. Leicht verständlich. Informativ. **Ein Lehrwerk, wie es heute sein sollte.** DM 36,-. Erhältlich im Musikalienhandel oder, zzgl. Versandkosten, beim Verlag.

**Comusica**  
 Hermann-Hummel-Str. 15 a. 8032 Gräfelfing



denn hier kann professionelle Instrumentenpartnerschaft vorbereitet, erprobt und gepflegt werden. Das Pastorale ist vollständig drin – mit Britischhorn-Stimme!

Viele gemeinsame Konzertreisen hat Fürstenau anfänglich mit seinem Vater Kaspar unternommen. Dieses Rondo werden sie allerdings nicht gespielt haben; es dürfte eher in den späten Jahren Fürstenaus herausgekommen sein. Ursprünglich hatte es eine Orchesterbegleitung. Einem pathetisch einleitenden Rezitativ folgt das Rondo, das dem Beiwort brillant Ehre macht. Von den Solisten ist dabei beste Terzenthuchführung gefordert.

Haben wir zu wenig Flötenmusik? Wohl kaum, wenn sich die Frage so stellt. Zu wenig gute? Da mag man für manche Bereiche schon bedenklicher werden. Vielleicht ist die Adaption des Rondos von Mendelssohn (original für Klavier) keine so schlechte Idee, zumal es auch hier ein wenig sommernachtet.

Nikolaus Delius

### Konzertantes

Antonio Vivaldi: *Concerto in D Major, RV 89, für Fl., 2 Vl., und B.c., hrsg. von D. Sumbler. MR 2128.*

Franz Krommer: *Sinfonia Concertante op.80, für Fl., Klar., Vl. und Klav., hrsg. von W. Martin. MR 2121.*

*Musica Rara, F-Monteux. Keine Preisangaben in DM.*

Das *Concerto* Vivaldis ist eines von jenen, die im Quartett musiziert werden, ähnlich den „Vorgängern“ des bekannten Opus 10. Nach Ryom ist die Autorschaft Vivaldis nicht gesichert. Wenn man dazu den äußerlichen Grund heranzieht, daß dieser Vivaldi sozusagen „neben“ Pergolesi (in Stockholm) lag, mag man schon auch an zeitgenössische Unterschreibungen denken. Nun, es gibt aber auch genug an diesem Stück, was sich als vivaldisch definieren ließe. Die erste Violine bleibt die mit Figurationen am besten bedachte und

somit bevorzugte Instrumentalstimme, der die bescheidener ausgestattete Flöte aber mit leicht konzertanten Ansätzen ab und an begegnet, wenn sich nicht gerade alle als Tutti treffen. Musikalisch dankbar, technisch relativ einfach, erweitert die Ausgabe unser Vivaldi-Repertoire um ein brauchbares Kammermusikwerk.

Bei Krommer stehen drei Solisten einem ganzen Orchester gegenüber. Krommer, Zeitgenosse von Mozart und Beethoven, den er überlebte, hat viel komponiert, auch für Blasinstrumente. Außer Fagott hat er alle Holzbläser mit Konzerten bedacht und zudem eine Reihe konzertanter Sinfonien geschrieben, wie sie gerade in jener Zeit in Mode waren. Während die in G-Dur, op.39, kein so ausgreifendes Werk ist (1956 bei Hofmeister wieder aufgelegt), haben wir es beim vorliegenden Opus mit einer auf fünf Sätze angelegten Sinfonie zu tun. (Tonarten: D-A-D-G-D.) Das Klavier der Studienausgabe ersetzt ein Streichorchester mit Hörnern (für das ggf. Leihmaterial erhältlich ist).

Krommer ist meist ein einfallsreicher Komponist, so auch hier, wenn er z.B. im Finale die Flöte allein das Thema intonieren läßt oder im ersten Satz versucht, abwechslungsreiche Kombinationen der Soloinstrumente zu schaffen und die beiden Holzbläser sich nicht in Parallelführungen erschöpfen zu lassen. Daß der Violine natürlich größte Wendigkeit zugetraut, figurenreiches Phrasentum allen nicht ganz erspart bleibt, versteht sich schon aus dem Anspruch des Titels. Die klanglich reizvolle Kombination der Soloinstrumente sollte wohl animieren, das Stück mal aufzuführen.

Nikolaus Delius

### Gute Nacht, mein Kind!

Jean-Baptiste Lully und Marin Marais: *Trios pour le coucher du roy. Für 2 Melodieinstrumente u. B.c., hrsg. von H. Schneider, Generalbassausv. von M. Lutz. Heugel, F-Paris. Le Pupitre LP 70, P + St. Keine Preisangabe in DM.*

„Mit dem Namen Lully war bis in jüngste Zeit ... kaum der eines Komponisten von Kammermusik verbunden“ beginnt das Vorwort Herbert Schneiders, das sich eingehend mit Quellen, Konkordanzen, Datierungen, aber auch mit den Möglichkeiten auseinandersetzt, die sich für eine Instrumentierung anbieten. Weder eine gemischte Besetzung (ähnlich Couperins *Concerts*) mit Flöte, Violine, Baß bzw. Basso continuo ist auszuschließen, noch für viele Sätze auch eine reine Bläserbesetzung mit 2 Oboen und Fagott. Das instruktive Vorwort schildert auch die Rolle Lullys bei der Entwicklung des Kammertrios und die Bedeutung der hier nach einer Pariser Handschrift vorgelegten *Trios de la chambre*.



## NOVITÄTEN

### KLARINETTE

**Bernhard Henrik Crusell**

KONZERT FÜR KLARINETTE op. 11

Ausgabe für Klarinette und Klavier  
herausgegeben von Pamela Weston

UE 18267

DM 24,--

**Franz Schubert / Carl Baermann**

SECHS LIEDER

für Klarinette und Klavier  
herausgegeben von Pamela Weston

UE 18269

DM 19,--

## NOVITÄTEN

### SAXOPHON

**Dominic J. Muldowney**

IN A HALL OF MIRRORS

für Saxophon und Klavier

UE 17776

DM 15,--

**Wolfgang Schlei**

INVENTION

für Saxophonquartett  
Partitur und Stimmen

UE 17779

DM 14,--

## NOVITÄTEN

### FAGOTT

**Joseph Haydn / Christian Ludwig Dieter**

6 DUETTINOS

für zwei Fagotte  
herausgegeben von William Waterhouse

UE 18121

DM 18,--

Ausführliche Informationen enthält unser Katalog  
NEUERSCHEINUNGEN FRÜHJAHR 1988.  
Bitte anfordern!

UNIVERSAL EDITION WIEN

Die Zweckbestimmung – Aufführung anlässlich der Zeremonie des „Coucher du Roy“ – führte denn auch zum Titel der Ausgabe.

Der größere Teil der Stücke ist tonartlich zusammengefaßt, wie wir es von den *Pièces en trio* von Marais kennen. Die meisten der Sätze sind noch aus anderen Quellen belegbar. Nicht alle sind von Lully selbst. 16 der Sätze, so hat sich herausgestellt, sind von Marais, wie dessen Druck von 1692 zeigt. Mit dieser Feststellung korrigiert Schneider auch sein Lully-Werkverzeichnis. Einige weitere *Pièces* vermutet Schneider ebenfalls von Marais komponiert, was aber vorläufig nicht nachweisbar ist. Ein Vergleich der gestochenen *Pièces en trio* von Marais mit den hier enthaltenen zeigt nie völlige Übereinstimmung, meist Abweichungen in der Placierung des +, durch ausgeschriebene Ornamentik, rhythmische Varianten (unklar, ob sie immer solche sein sollen), bei Marais oft abweichende Satzbezeichnungen, die in dieser Sammlung häufig einfach „Symphonie“ heißen. Größere Differenzen zeigen gerade Sätze aus der B-Dur-Suite (Sarabande!). Auch Harmonisches ist nicht immer ganz identisch. Bei Marais finden wir Baßbezeichnungen, die nicht immer zum selben Ergebnis führen wie hier. Vielleicht können sie aber auch als Belege dienen für das, was wohl

gemeint sein dürfte, z.B. Nr. 16, T.14, 1. Stimme, 3. Viertel ♯ (Fis); Nr. 28, T.8, 1. Stimme, 2. Viertel ♯ (C)?

Im ganzen gewinnt man den Eindruck, daß die gestochenen Suiten von Marais die weitergehende Fassung bieten, wenn man z.B. gerade den Eingangssatz der e-Moll-Suite mit den wechselnden Tempoanweisungen betrachtet, die in dieser Handschrift (noch?) fehlen.

Es ist jedenfalls gut, die unterschiedlichen Versionen nicht nur dieser Stücke an einem zuverlässigen Text studieren und überhaupt aus einer so prominenten Quelle unser Bild der Triosuite vervollständigen zu können. Ihrem Ziel, „den korrekten Text der Kopie Rés.1397 für die Praxis zur Verfügung zu stellen“, wird die Ausgabe voll gerecht. Gerade dafür ist auch das ausreichend zur Verfügung gestellte Stimmenmaterial begrüßenswert.

Damit bei Lesern des deutschen Vorworts keine Verständnisfehler auftreten, ein kleiner Hinweis: In Absatz fünf des Vorworts ist natürlich Symphonie Nr. 38 gemeint. Und abschließend ein Bonbon aus dem Lesarten-Vergleich:

Nr. 17: Gavotte (Marais)  
hier

Marais 1692



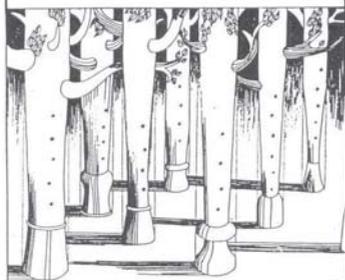
Nikolaus Delius

### Ein Findling?

Joseph Pränzer: *Terzetti No. 1 und No. 5 für 3 Flöten*, hrsg. von H. Voxman. Southern Music Company, USA-Texas. ST-594, ST-596. Keine Preisangabe in DM.

Wer war Pränzer? Da die üblichen Lexika (und auch die unüblichen) Pränzer nicht kennen, hatte ich den Verdacht, er sei frei erfunden. Dafür aber sind die Stücke eigentlich zu gut. Herauszufinden war dann, daß wir es wohl mit einem Klarinettenisten zu tun haben, der auch komponierte. RISM verzeichnet als einzigen Nachweis von ihm zwei Reihen *Duos concertants* (verlegt in Paris bei Wimann) in der Pariser Nationalbibliothek. Deren Katalog nennt als Datum ca. 1788. Das paßt nicht ganz zum Namen des im Titel genannten Stechers Van Ixem, dessen Arbeit nach Devries/Lesure erst ab 1794 belegbar ist. Wie auch immer – zur Musik

## Flötenhof e.V.



Markt Wald

### Wochenendfortbildungskurse

für

Blockflöte, Traversflöte, Barockvioline,  
Barockcello, Cembalo

Kursleiter

Michael Schneider, Walter van Hauwe,  
Michi Gaigg, Barthold Kuijken,  
Gerhard Darmstadt

Fordern Sie Prospekte an von  
Flötenhof e.V.

Gartenstr. 6 · 8939 Markt Wald  
Telefon 082 62 / 15 50

# NEU FÜR HOLZBLÄSER

**Herbert Baumann**

**MONODIE für Saxophon solo (1987)**

**DM 9,-**

**Girolamo Arrigo**

**PROBABLE  
for flute solo  
(1972)**

**DM 18,-  
(Verlag Margun)**

**Heinz Lohmann**

**PARTITA über  
B-A-C-H und das  
Thema regium  
für Klarinette solo  
(1983)**

**DM 12,-**

**Erwin Koch-Raphael**

**JAHRESZEITEN. Trio für Oboe,  
Klarinette und Fagott, op. 15**

**DM 18,-**

**BOTE & BOCK**



passen die Daten sehr gut, und wir dürfen vielleicht vorläufig unterstellen, daß es sich um einen Zeitgenossen Mozarts handelt. Sonst war nichts zu ermitteln.

Mehr weiß vielleicht der Herausgeber, doch seine Ausgabe verrät weder Daten noch Quellen, geschweige denn mehr. Die vorliegenden Trios könnten auch für Flöten eingerichtete Klarinetten trios sein, an denen die Flötisten auf jeden Fall Freude haben werden. Sie sind zudem leicht zu spielen. Unvorbereitet wird sich die Freude aber auch mit herber Enttäuschung mischen, denn so schön die Stücke sind, die der Partitur beigegebenen Stimmen vermeiden radikal jede Rücksicht auf Wendemöglichkeiten. Leider sind 15 US \$ pro Trio auch eine Menge Geld.

*Nikolaus Delius*

## Unterschiede

*Bernhard Molique: Concerto für Flöte und Orchester. Für Fl. u. Klav. hrsg. von A. Marion. Ed. Billaudot, F-Paris. Keine Preisangabe in DM.*

Bernhard Molique (1802-1869), Wunderkind auf der Geige, 18jährig im Münchner Hoforchester, mit 24 Konzertmeister in Stuttgart, lebte seit 1849 in London, bevor er sich 1866 nach Cannstatt zurückzog.

Seine Flötenkompositionen sind fast alle in London entstanden oder wenigstens gedruckt worden. Deren berühmteste, das Konzert, erlebte später mehrere Ausgaben. Wir kennen gewöhnlich die von Wetzger (C.F. Schmidt) oder „neu bearbeitet“ von Barge (Eulenburg). Auffallend an diesen war, daß sich Differenzen im Solo-part im Rahmen der Vortragsbezeichnungen bewegten, damit zusammenhängend gelegentlich in der Artikulation. Auffallend an dieser Neuausgabe durch Marion ist, daß sich fast nichts mit den gewohnten Fassungen deckt. Wer hat nun frei fantasiert? Vom Gefühl her scheint mir das Thema des Rondos z.B. die richtige Version zu haben, wenn die Vorschläge kurz sind – aber wer weiß? Daß nun als langsamer Satz bei Marion ein Andante in G-Dur und 6/8 Takt steht, bringt mich vollends aus der Fassung. Leider gibt es in dieser Ausgabe kein einziges erklärendes Wort, schon gar keine Quellenangabe. Wo ist das Original, wie sieht es aus?

*Nikolaus Delius*

## Expressiv

*Friedrich Goldmann: Sonate, für Oboe und Klavier. EP 10307. DM 42,-*

Georg Katzer: *Trio, für Ob., Vc. u. Klav. EP 10304.*  
DM 30,--

Edition Peters, Leipzig/Dresden/Frankfurt

Friedrich Goldmann und Georg Katzer sind zwei der namhaftesten DDR-Komponisten der mittleren Generation (mit zum Teil identischen biographischen Stationen).

Goldmanns *Sonate* und Katzers *Trio* sind außer der Entstehungszeit ein Expressionsdrang gemeinsam, der mit Vorliebe Extremwerte aufsucht. Katzers Stück für Oboe, Violoncello und Klavier leistet darin noch Bemerkenswerteres. Untertitel: *Essai avec Rimbaud*. Verse aus den „Illuminations“ des Symbolisten werden von den Musikern simultan oder komplementär geflüstert oder gesprochen. Es gibt gestisch-mimische Anweisungen, „Nebeninstrumente“ (wie Becken und Mundharmonika, Pfeifen und Singen inbegriffen), präparierte Klaviersaiten, durch die Cellosaiten gezogenes Papier, Blasen mit drei Rohren, sensible Kantilenen und brüitistische Explosionen, aleatorische Unschärfen und vertrackte rhythmische Verschachtelungen – nicht selten jenseits der Ausführbarkeit („so schnell wie nicht mehr möglich“). Ein gewagtes, farbiges, virtuoses, fantasievolles Stück – nichts für Hörer, die sich leicht beunruhigen lassen.

Goldmanns *Sonate* ist ein Auftragswerk des WDR für Witten 1981 und dem vorzüglichen DDR-Oboer Burkhard Glaetzner gewidmet. Ihre Anlehnung an Berios Oboen-Sequenzen darf sicher als Hommage verstanden werden: der Ton *h'* in allen möglichen klangfarblichen Schattierungen ist Ausgangs- und Zielpunkt. Um ihn herum entwickeln sich zunehmend heftigere und hektischere Floskeln, die das gesamte neuzeitliche Vokabular – in dichter Verzahnung mit häufigen Martellato- und Repetitionsfiguren des Klaviers – brillant-konzertant verwenden. *Rainer Peters*

### Barockmusik für Klarinette

Molter, Johann Melchior: *Konzerte für Klarinette, Str. und B.c. Nr. 3 und 4, Klavierauszug hrsg. von M. Obst. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. 2 Hefte Nr. 8403, 8404. Je DM 18,--*

Die Partituren der vier Molter-Konzerte wurde in Band 41 von „Das Erbe Deutscher Musik“ unter dem Titel *Klarinettenkonzerte des 18. Jahrhunderts* im Jahre 1957 mit einem Vorwort von Heinz Becker publiziert. Die vorliegenden Ausgaben der Konzerte 3 und 4 bieten einen Klavierauszug und Solostimmen für Klari-

**NEU**

### FLÖTE UND GITARRE

ZM 2668 Chopin, F.

#### Variationen

über die Arie „Non più mesta“ aus  
„La Cenerentola“ von G. Rossini  
(R. Spacca)

DM 7,50

### KLARINETTE UND KLAVIER

ZM 2678 Mozart, W. A.

Sonate in B, KV 378  
(Korody-Kreutzer)

DM \*\*, \*\*

### FAGOTT

ZM 2567 Mahler, G.

Orchesterstudien Fagott (G. Piesk) DM \*\*, \*\*

### MUSIK FÜR FLÖTENORCHESTER

Neu im Vertrieb: SINFONIA-Verlag, Tokyo

Alleinauslieferung für die Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz

*Verlangen Sie das ausführliche Verlagsverzeichnis!*

**ZIMMERMANN · FRANKFURT**

nette in D bzw. alternativ für Klarinette in A. Die Klavierauszüge besorgte Michael Obst.

Heinz Becker hat die Ausgabe mit viel Information über die Konzerte bereichert. Er führt aus, wie die Konzerte zu einer Zeit geschrieben wurden, als die Teile der Klarinette ihre endgültige Form erreicht hatten, und daß es für die Aufführung dieser Musik einiger Virtuosität bedarf. Er nimmt an, daß die 4 Konzerte in der gleichen Schaffensperiode des Komponisten entstanden sind, da es zwischen den einzelnen Werken nur wenige stilistische Unterschiede gibt. Er weist auch darauf hin, daß die Konzerte zu den frühesten überhaupt gehören, die für Klarinette geschrieben wurden.

Die Konzerte sind vergleichbar mit jenen Corellis und seiner Zeit. Molter war kein progressiver Komponist, er richtete sich vielmehr nach den gängigen Formen, Stilen und Instrumentierungen, die typisch für die späte Barockzeit waren. Der Part der Soloklarinette ist vornehmlich im Clarinistil und kennt im Chalumeau-Register nur Dreiklangsmaterial. Diese Werke gehören zu den wenigen im originalen Klarinetten-Repertoire, die in barockem Stil geschrieben sind. Das macht die vorliegenden Ausgaben zu exzellentem Konzertmaterial.

Die beiden Konzerte sind im typischen Concertogrosso-Stil gehalten und weisen das dreisätzigige Muster schnell-langsam-schnell auf. Die Stimmen sind im echten Clarinistil ediert, und der Klavierauszug stellt eine vorzügliche Reduktion der Partitur dar. Die hohe Lage der Klarinettenstimme und ihre rhythmische Komplexität erfordern einen Spieler mit großem Können und ist für den professionellen Musiker exzellente Sololiteratur aus dem Barock. Die Alternativstimme für A-Klarinette erscheint mir unpraktisch, weil sie zu hoch notiert ist. Meiner Ansicht nach wäre, wenn man überhaupt eine Alternativstimme für notwendig hält, eine für Es- oder B-Klarinette sinnvoller, auch wenn diese Instrumente in der damaligen Zeit noch nicht bekannt waren. Am besten aber sollte man auf die Alternativstimme ganz verzichten. Der Rezensent empfiehlt diese beiden Publikationen wärmstens. *Norman Heim*

### Repertoireerweiterung

*Konradin Kreutzer. Trio in Es-Dur op. 43, K WV 5105. Für Klar., Fag. und Klav., hrsg. von R. Tyree. Musica Rara, F-Montoux. MR 2147. Keine Preisangabe in DM.*

Für die Besetzung Klarinette, Fagott und Klavier gibt es nur ein recht schmales Repertoire, innerhalb dessen sich die Trios von Glinka und Hurlston als die besten auszeichnen. Die vorliegende Neuausgabe des Trios in F op. 43 von Konradin Kreutzer, herausgege-

## TAGE ALTER MUSIK THUN

15. – 25. Juli 1988

### KURSE

INTERPRETATION 15. – 25. JULI

Barockgesang

David Cordier, Köln

Traversflöte, Blockflöte

Sabine Kaipainen, Thun

Barockoboe, Barockfagott, Dulciana, Pommer

Tuomas Kaipainen, Thun

Renaissance- und Barock-Laute, Chitarrone

Steven Stubbs, Hamburg

BLOCKFLOETEN-KLINIK 16. – 17. JULI

Guido Klemisch, Zwolle/NL.

BAROCKTANZ 17. – 24. JULI

Lenchen Busch, München

Tanzbegleitung:

Angelika Oertel, Laute

### AUSSTELLUNG

15. - 17. Juli

Nachbauten historischer Musikinstrumente,  
Musikalien, Schallplatten usw.

### KONZERTE · REFERATE

Auskünfte:

T. Kaipainen · Lauenenw. 47e · CH-3600 Thun

ben von Ronald Tyre eröffnet den Klarinettenisten, die einen fähigen Fagottisten zur Seite haben, neue Spielmöglichkeiten. Konradin Kreutzer (1780-1849) stammt aus Messkirch und interessierte sich hauptsächlich für die Oper. Er wirkte in Stuttgart, Donaueschingen und Wien. Er bewies jedoch auch immer wieder Interesse an der Kammermusik und schrieb verschiedene Werke, in denen er Blasinstrumente einsetzte.

Die Neuausgabe des Trios op. 43 folgte den früheren Veröffentlichungen durch Hofmeister und Peters, und Ronald Tyree liefert eine Reihe interessanter Informationen über den Komponisten und über Kreutzers Bläsermusik. Das Trio weist die gängige dreisätzigige Form auf mit den nicht unbedingt üblichen Tempoangaben: 1. Maestoso, Metr. de Mälzel – Romance (Allegro Moderato); 2. Andantino grazioso und 3. Rondo (Allegro). Die Musik ist typisch für den Stil der Zeit. Ihre Stärken sind der hübsche Dialog zwischen Klarinette und Fagott sowie der klangliche Kontrast zwischen den beiden Instrumenten. Es handelt sich nicht um ein Meisterwerk, aber es ist gute Musik eines überdurchschnittlichen Komponisten. Der 2. Satz ist wahrscheinlich der originellste, mit hübschem melodischem Material und klangfarblicher Kontrastierung der drei Instrumente. Der 1. und der letzte Satz haben einige

## RENAISSANCE-BLOCKFLÖTEN



mit dem bekannten Stempel aus Dänemark. Neun Größen von Sopran in c'' bis Subbaß in F.

Die Werkstatt des reinen Handwerks erweitert jetzt das Programm mit wohlklingenden, sanften

## TROMMELN

Ture Bergström · Instrumentenbau  
Smidstrupvej 4 · DK-4720 Praestø

Schwächen besonders dort, wo das Material tongerecht wiederholt wird. Der Herausgeber weist auf die Uneinheitlichkeit in Artikulation und dynamischer Auszeichnung hin. Er hat diese Uneinheitlichkeiten in der Edition übernommen, damit die Spieler eine Vorstellung von der ursprünglichen Intention des Komponisten bekommen können. Änderungen durch den Herausgeber sind gekennzeichnet.

Die Bläserstimmen sind recht konservativ in der Ausnutzung des Tonumfangs und bereiten dem durchschnittlichen Spieler wenig Schwierigkeiten. Das Klavier hat in der Regel Begleitfunktion, doch erreicht es einen Grad an Übergewicht und Aktivität, der den Klavierpart im Vergleich zu den Bläserstimmen zu einer größeren Herausforderung macht.

Dieser Reprint stellt eine sehr gute Ausgabe eines Werkes dar, welches das Repertoire für die Fagottisten und Klarinetten erweitert. Die Komposition erreicht nicht die Klasse des Glinka-Trios (gleiche Besetzung), aber es ist dennoch eine ausgezeichnete Repertoireerweiterung. Man sollte es spielen. Norman Heim

### Etüden für Klarinette

Ludwig Wiedemann: 75 Etüden für Klarinette, hrsg. von F. Klüger. VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig (Ausl. B. & H., Wiesbaden). EB 4197. DM 26,--

Bei den 75 Etüden, die in dieser Ausgabe zusammengefaßt sind, handelt es sich um eine Auswahl aus zehn früher veröffentlichten Bänden mit Übungen. Der Name Wiedemann ist den Klarinettenpädagogen gut bekannt. Er steht für einen Autor, der zahlreiche Bände mit Übungen verfaßt hat, in denen er sich um die Verbesserung der Spieltechnik vom Anfänger bis zum Ende der Oberstufe bemüht. Offenbar sind für den vorliegenden Band die besten Etüdenbeispiele aus zehn Übungsbänden Wiedemanns ausgewählt worden, die nach Schwierigkeitsgrad geordnet sind: die Anfangs-

etüden sind leichter, spätere Übungen schwieriger. Das Heft ist also wohl dafür gedacht, daß der Klarinetist seine Technik fortlaufend verbessert und nicht einen einmal erreichten Stand wahrte. Das Hauptaugenmerk dieses Bandes liegt zweifellos auf der Technik und weniger auf der Seite der melodischen Gestaltung. Da generell sehr wenige dynamische Hinweise gegeben werden, muß der Student (wie der Lehrer) im Interesse eines musikalischen Resultats für reiche Ausgestaltung sorgen. Wer Übungsmaterial zur Verbesserung seiner Technik sucht, dem sei dieser Band empfohlen.

Norman Heim

### 15 Kanons

Friedrich Kiel: 15 Kanons im Kammerstil, für Fl., Ob., Klar. und Fag., hrsg. von J. Michaels. Sikorski, Hamburg. Nr. 1433 P. DM 28,--

Friedrich Kiel (1821-1885) war ein westfälischer Komponist, für dessen Ausbildung und erste Anstellung Prinz Albrecht I von Wittgenstein-Berleburg sich einsetzte. Kiel studierte in Berlin bei Siegfried Dehn und ließ sich dann in Berlin nieder; er lehrte anfangs am Sternschen Konservatorium und später in der Hochschule für Musik.

Kiel lebte zwar im 19. Jahrhundert, aber er war ein Kontrapunktiker, und die Mehrzahl seiner Werke ist für Klavier oder Chor geschrieben. Er liebte die Musik Johann Sebastian Bachs — die 15 Kanons, die 1850 entstanden, sind ein Resultat der Beschäftigung mit den Werken Bachs. Die vorliegende Ausgabe der 15 Kanons ist eloquent aufbereitet, eingerichtet und herausgegeben von Jost Michaels. Er spürte, daß die Einrichtung für Holzblasinstrumente durch den jedem Instrument eigenen Klang jeder einzelnen Stimme zu größerer Klarheit verhelfen könne. Michaels bereichert die Ausgabe durch Informationen hinsichtlich der Wahl der Schlüssel, der Artikulation, der Dynamik und der Metronomangaben und gibt gute Gründe an, warum die Reihenfolge der Kanons von derjenigen der originalen Klavierfassung abweicht. Er gibt auch exzellente Empfehlungen für die musikalische Gestaltung der Kanons.

Die Ausgabe enthält Duos, Trios und Quartette und sorgt so für große Abwechslung zwischen den Kanons. Die unterschiedliche Besetzungsfolge ermöglicht nicht nur eine größere Abwechslung, sondern ist auch von Vorteil hinsichtlich des Durchhaltevermögens der Spieler. Alle Kanons sind relativ kurz, und die Musik ist sehr gut. Es ist bedauerlich, daß Kiels Musik nicht besser bekannt ist. Diese Musik wäre eine exzellente Repertoire-Musik insbesondere deshalb, weil nur wenig kontrapunktische Holzbläserliteratur existiert.

Norman Heim

## Zeitgenössische Bläserquintette mit und ohne Klavier

*Tibor Puztai: Woodwind Quintet, für Fl., Ob., Fag. und Hr. Margun Music Inc. (Ausl. Bote & Bock, Berlin). DM 60,--*

*Joseph Suder: Quintett in drei Sätzen, für Fl. (Picc.), Ob. (E.br.), Klar., Hr. und Fag. Amadeus Verlag, CH-Winterthur. BP 654. DM 28,--*

*Reinhard Schwarz-Schilling: Quintett op.1 (1926). Variationen über ein Thema von Padre Martini. Für Ob., Klar., Hr., Fag. und Klav. B&B 22913. DM 75,--*

*Martin Christoph Redel: Espressioni (1980). Quintett für Ob., Klar., Hr., Fag. und Klav., op. 29. B&B 22893. DM 75,--*

*Bote & Bock, Berlin*

Tibor Puztai (geboren 1946 in Budapest, Leiter des Balletts der Deutschen Oper Berlin) legt mit seinem *Woodwind Quartet* (1974) sein erstes Werk für traditionelles Ensemble vor. Das kurze Vorwort dieser amerikanischen Ausgabe weist darauf hin, daß Puztai sich nicht von traditionellen Vorstellungen einengen lassen wollte. Freilich darf hier die Frage erlaubt sein, was im Jahre 1974 noch unter „traditions indigenous to this complement of instruments“ zu verstehen ist. So stellt

sich Puztais einsätziges Quintett als ein Ineinander von Duos, Trios oder Solopartien dar, die zum Teil parallel zueinander laufen, also kein Miteinander-, sondern eher ein Zusammen-Musizieren. In den zehn Minuten, die das Stück dauert, wird den Bläsern so ziemlich alles abverlangt, was technisch machbar ist – stellenweise auch noch etwas mehr. Folgerichtig sind daher die Auf- und Ausführungshinweise auch der längste Abschnitt im einführenden Text.

Joseph Suders *Quintett in drei Sätzen* aus dem Jahre 1976 ist die letzte größere Komposition des 1980 verstorbenen Wahl-Münchners. Auch Suder stellt zum Teil beträchtliche Anforderungen an das technische Können der Interpreten, aber seine Linien und Melodien haben einen „natürlichen“ Kern, eine intuitiv nachvollziehbare Grundlage und eine satztechnische Korrektheit, die die Aufgaben der Interpreten bei allen Problemen lösbar machen. Hier geht es nicht um Modernität um jeden Preis, sondern um eine zeitgemäße Ausdrucksform unter Beachtung auch der Grenzen der Musik und vor allem des Musik-Machens. Der eindringliche Reiz dieses Werkes aber liegt sicher im Kontrast der beiden rasanten Ecksätze zu einem Adagio von herber Schönheit und einer Spur von Melancholie im Zentrum der Komposition. Die Ausgabe im Amadeus-Verlag ist vorbildlich. (Das Werk ist auch in einer

## SIMROCK - NEUERSCHEINUNGEN

### Agnes Bendrin

Mein erstes Flötenbuch

EE 5174 (Band I) EE 5175 (Band II)  
je DM 11,50

Ein neues Lehrbuch für Kinder von 5-8 Jahren. Nach den Grundprinzipien der KODALY-METHODE wird das elementare Blockflötenspiel in kurzer Zeit erlernt. Das gemeinsame Spielen mit Orff-Instrumenten ist eingebaut. Die bekanntesten Kinderlieder mit Text zum Mitsingen – mit teils farbigen, teils zum Selbstaussmalen bestimmten Bildern.

### Robert Kahn

Serenade f-moll op. 73  
für Oboe (oder Klarinette), Horn und Klavier

EE 5172 (Klavierstimme) DM 15,--  
EE 5172a (Solostimme) je DM 4,50

### FRÜHJAHR 88

Neu-Arrangements für Saxophon- (oder Klarinetten-)Quartett von Dieter Hotz

### Edvard Grieg

Hochzeitstag auf Trolldhaugen op. 65  
EE 4013 (Partitur und Stimmen)

### Karl Komzák

Volksliedchen und Märchen op. 135  
EE 4015 (Partitur und Stimmen)

### Joh. und Jos. Strauss

Pizzicato Polka  
EE 4014 (Partitur und Stimmen)

MUSIKVERLAG N. SIMROCK

Werderstraße 44 · 2000 Hamburg 13

gediegenen Einspielung der Münchener Philharmonischen Solisten bei Colosseum Nürnberg greifbar.)

Reinhard Schwarz-Schillings *Quintett op.1* trägt den Untertitel „Variationen über ein Thema von Padre Martini“, jenem gestrengen Vertreter des „Stile antico“ in der italienischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts und Lehrer des jungen Mozart in Bologna. Das nicht gerade anspruchsvolle Thema verarbeitet Schwarz-Schilling in acht Variationen (deren sechste erst 1946 aus eher formalen Gründen hinzukomponiert wurde) originell und vor allem rhythmisch abwechslungsreich, immer jedoch auf dem Boden einer zwar erweiterten, aber doch „traditionellen“ Harmonik (das Werk entstand 1926 im letzten Studienjahr Schwarz-Schillings bei Walter Braunfels in Köln). Die einzelnen Variationen sind auch in sich abwechslungsreich und von teilweise beträchtlicher Länge (Variation 8), so daß das ganze Stück eine Aufführungsdauer von ca. 18 Minuten erreicht. Die Anforderungen an die Ausführenden sind teilweise beträchtlich, aber auch nicht zu hoch, das Notenmaterial ist einwandfrei verwendbar, bis auf die etwas unübersichtliche Partitur, die zugleich die Klavierstimme enthält. Zudem ist die Partitur voller Montageschmutzpartikel.

Ausgesprochen ärgerlich ist dagegen das Erscheinungsbild von Martin Christoph Redels *Espressioni* op.29. Die Klavierstimme (auch hier zugleich Partitur) durchziehen nämlich seitenlang schwarze Balken, deren einzige Aufgabe es ist, dem Pianisten den Gebrauch des Pedals anzuzeigen. Dabei wird freilich nicht auf das altbekannte Ped.-Zeichen zu Beginn verzichtet, nur das sonst übliche Schlußzeichen \* fällt dadurch weg. Ergebnis dieser krampfhaften Notenschrift-Erneuerung für Pedal-Analphabeten ist nicht die geringste Vereinfachung oder Verdeutlichung, sondern eine völlig überflüssige Überfrachtung des Notenbildes. Unverständlich, wie ein Lektor einen solchen Blödsinn akzeptieren kann und womöglich der Komponist es an seine Schüler weiterlehrt. Darüber hinaus ist diese Pedalschrift mit Musik verbunden, deren Permanentklingen höchst anzweifelbar sein dürfte. Resultiert sie am Ende aus Redels Schlagzeug-Abkunft? Ansonsten reihen sich die *Espressioni* durchaus in die Reihe anhaltend red(el)seliger Holzbäser-Kammermusiken.

Robert Vogel

## Neueingänge

Bärenreiter Verlag, Kassel

Boismortier, J.B. de: Sonata g-Moll (Altblf. u. B.c.), BA 8086

Mozart, W.A.: Konzert in A (Klar. u. Klav.), BA 4773a  
– Konzert in C (Ob. u. Orch.), StP 252

– Konzert in C (Ob. u. Klav.), BA 4856a

Quantz, J.J.: Triosonate B-Dur (2 Fl. u. B.c.), BA 6824  
Scheidt, S.: Canzone über ein belgisches Lied (Blf.-Ens., auch mit and. Blas- oder Streichinstr., zu 5 St. u. Generalbaß ad lib.), BA 6272

Gérard Billaudot, F-Paris

Auteurs, D.: Cinq Duos (Klar. u. Hf.), G4187B

Beethoven, L. van: Sonate en re, op. 6 (Fl. u. Klav.), G4390B

Boismortier, J.B. de: Six Concertos, op. 38 (2 Traversfl. o. Baß), G3464B

Couperin, F.: Premier Concert [Sopran- od. Tenorfl. (Vl., Ob., Querfl.) u. B.c. (Vla. da gamba od. Fag.)], G4183B

Debussy, C.: Danse (4 Klar.), G3854B

Donjon, J.: Rondon op. 7 (Fl. u. Klav.), G4176B

Durey, L.: Divertissement (Ob., Klar., Fag.), G4277B

Chen, Q.: Yi (Klar. u. Streichquartett), G4339B

Gebauer, E.-F.: 12 Variations (Fl. solo), G4179B

Grieg, E.: Sonate (Fl. u. Klav.), G4173B

Händel, G.F.: Concerto (Ob. u. Klav.)

Holliger, R.: Sept Pièces-Séquences (Blf. u. Metallkleinschlagzeug), G3549B

Lancen, S.: Duetto (Fl. u. Git.), G4088B

Mercadante, S.: 10 Arias (Fl. solo), G3243B

Lesur, D./Werner, J.J.: Collection Panorama. Zeitgenössische Kompositionen, Klarinette 1 und 3 (Klar. u. Klav.), 2 Hefte G4301B, G4252B

Molique, B.: Concerto (Fl. u. Orch.), G4217B

Massenet, J.: *Elégie* (des Erinnyes), (Fl. u. Klav.), G4177B

Naudot, J.J.: Six Sonates (Fl. u. Klav.), G4175B

– Six Sonates, Teil 1 (Traversfl. u. B.c.), G4180B

Rougeron, Ph.: Deux Pièces en Duo (2 Fl.), G3746B

Sciotino, P.: 3 Signatures (3 Klar.), G4172B

Succari, D.: Sin (Fl. u. Klav.), G4201B

Tisné, A.: Conte révé (Klar. u. Klav.), G3808B

Vivaldi, A.: Concerto (Klar. u. Orch.), G3622B

Bote & Bock, Berlin-Wiesbaden

Koch-Raphael, E.: Jahreszeiten (Ob., Klar. u. Fag.), B&B 22980

Michael, F.: Trio (Fl., Vc. u. Klav.), B&B 23127

Broekmans en Van Poppel B.V., NL-Amsterdam

Steen, P. van: Right Side Up/Windkracht 6 (3 Fl.), Ed. 1549

Verhey, T.: Konzert in d-Moll (Fl. u. Klav.), Ed. 1548  
VEB Deutscher Verlag für Musik, DDR-Leipzig (Ausl.: Bärenreiter, Kassel)

Schwarz, R.: Spielbuch für Oboe [Ob. u. Klav. (Ob. solo)], DVfM 32085

Doblinger, Wien-München

Hartzell, E.: Monologue 12 (Englischhorn solo), D 05280

Dolce Edition, GB-Brigton

Bernstein, L.: 17 Pieces (Altblf. u. Tasteninstr.), DOL 102

– 39 Pieces (4 Blfl.), DOL 101

Thomas, B.: 9 Pieces (Altblf. u. Klav. od. Cemb.), DOL 106

Editions Salabert, F-Paris

Rosse, F.: Mod'Son 1 (Fl. in c), EAS 18160

Musik Hug & Co., CH-Zürich

Rossini, G.: Cavatina „Una voce poco fa“ [Klar. u. Klav. (Hf.)], GH 11351

Verlag Müller & Schade, CH-Bern

Balmer, L.: Divertimento clarinettistico con pianoforte (Klar. u. Klav.), M&S 1001

Derungs, G.A.: Quasi Ciacona (Klar. solo), M&S 1080  
Moeschinger, A.: Suite pour clarinette seule (Klar. solo), 2 Hefte M&S 1035, M&S 1036

Schweizer, A.: 5 Miniaturen u. Reminiszenzen (Bläserquintett), M&S 1030

– Oktober (beliebige Besetzung), M&S 1049

– September (9 Instr. in beliebiger Zusammensetzung), M&S 1048

Musica Rara, F-Montoux (Ausl.: Hänssler, Neuhausen-Stuttgart)

Krommer, F.: Concerto in C (Fl., Ob. u. Klav.), MR 2153

Pasculli, A.: Gran Concerto (Ob. u. Klav.), MR 2154



**ARIEL** Blockflöten aus Israel  
Dolmetsch Blockflöten aus England  
Preiswertes Schulblockflöten-  
Sortiment · Sonderangebote

**ADAMS** Musik-Instrumente  
Schubertstr. 4 · 4010 Hilden · Tel. 0 21 03 / 4 32 61

Musikedition Grüneis, München

Playford, J.: Altenglische Country Dances. Instrumentalsätze für 2 - 5 St. (Blfl., hist. Blas- und Streichinstr.)

Sikorski, Hamburg

Zander, H.-J.: Fantasie (Saxophonquartett), Ed. 1531

Syrinx Verlag, Detmold

Müller-Dombois, R.: 120 Klingende Perlen für alle Gelegenheiten (3-4 Fl.)

The American Recorder Society, Inc., USA-New York

Strizich, R.: Aphorism (Altblf.), mit Kassette

– Fantasia (Blfl.-Quartett) mit Kassette

Zimmermann, Frankfurt

Abel, C.F.: Sonate D-Dur (2 Fl. u. B.c.), ZM 2594

Chopin, F.: Neun Mazurken (Fl. u. Klav.), ZM 1930

Gabrielski, J.W.: Trio (3 Fl.), ZM 2559

Klughardt, A.: Quintett (Fl., Ob., Klar., Hr. u. Fag.), ZM 1311a

Telemann, G.Ph.: Suite [Fl. (Blfl.) u. Klav. (Cemb.)], ZM 2532

---

## SCHALLPLATTEN

---

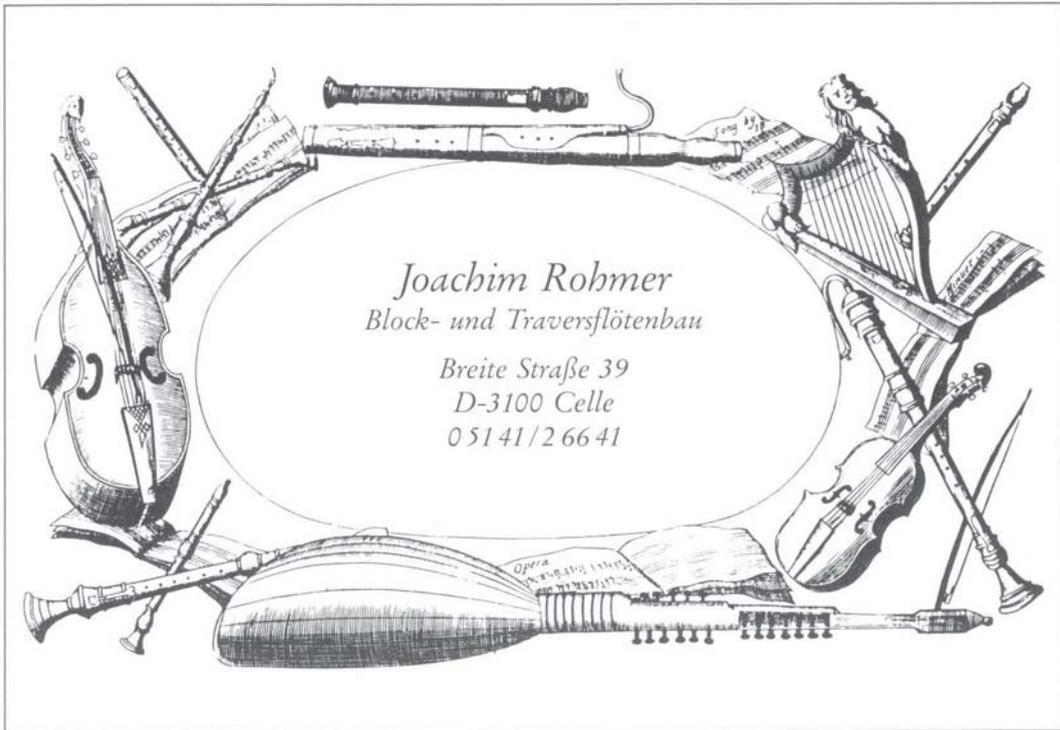
### Musik der Stadtpfeifer

*Musik der Stadtpfeifer. Intraden, Tänze, Canzonen und Sonaten. Musica Fiata: R. Wilson, J. West (Zink); W. König, P. Sommer, R. A. Lister (Posaune); C. Lehmann (Org., Regal). Harmonie der Welt HMW 622 D stereo digital. Prod. 1983.*

Der Begriff „Stadtpfeifer“ taucht erstmals in der Mitte des 14. Jahrhunderts auf und wird seit dem 16. Jahrhundert allgemein als Bezeichnung für die in städtischen Diensten stehenden Berufsmusiker verwendet. Ihr Aufgabenbereich war die Mitwirkung bei der Kirchenmusik, Verstärkung der Hofmusik (besonders bei festlichen Anlässen), öffentliche und private Ereignisse (Hochzeiten), vor allem aber das „Abblasen“ (eigentlich Herabblasen von einem erhöhten Punkt) von Fanfaren, Signalen und Chorälen sowie der Turmmusik vom Turm des Stadttors, der Kirche, des Rathauses

oder Schlosses. Obwohl von der Bezeichnung her auf Blasinstrumente fixiert, darf man nicht außer acht lassen, daß die Ausbildung des Stadtpfeifers nicht auf ein Instrument beschränkt war, sondern die ganze Bandbreite des damaligen Instrumentariums umfaßt. Die Ausbildung des musikalischen Nachwuchses war nach einer dem Handwerk angeglichenen Ordnung ausgerichtet (Lehrling – Geselle – Meister) und dauerte fünf bis sechs Jahre; nach einer Wanderzeit erfolgte dann die Bewerbung durch ein Probespiel. Die Stadtpfeiferei war ähnlich wie die Zünfte organisiert.

Es ist in diesem Rahmen unmöglich, die Entwicklung von den ersten Signaltönen des Mittelalters bis hin zu Beethovens „Equalen für vier Posaunen zum Abblasen am Tag Allerseelen“ aus dem Jahre 1812 auch nur annähernd zu skizzieren. Die vielfältigen Aufgaben der Stadtpfeifer haben eine Fülle von Originalkompositionen und Bearbeitungen entstehen lassen, die sich bei



den Turmbläsern in der Advents- und Weihnachtszeit bis heute erhalten hat und gepflegt wird.

Mir scheint wichtiger, ein paar Bemerkungen zum Instrumentarium zu machen. Frühe Quellen bezeichnen die Stadtpfeifer auch als „Bassuner“ oder „Zinkenisten“, woraus zu ersehen ist, daß die städtischen Musiker vor allem Blasinstrumente bedienten, was sich im Laufe der Zeit, vor allem im späten 17. und 18. Jahrhundert, änderte, dem Geschmack und der Anschauung der Zeit folgend. Dem Zink kommt weniger Bedeutung als Signalinstrument zu, vielmehr wurde er als Diskantinstrument benötigt, der er, im Gegensatz zur „feineren“ Trompete, sowohl diatonisches als auch chromatisches Musizieren erlaubte und so vielseitig verwendbar war. In Kombination mit der Posaunenfamilie (Alt-, Tenor- und Baßinstrument, engmensuriert) ergibt sich ein eigenwilliges, vor allem durch den zum Unsauberen (relativ gesehen natürlich) neigenden Klang der Zinken eigenwilliges Klangbild, das unseren „wohltemperierten“ Ohren wahrscheinlich fremd vorkommt. Das Fundament der Bläsergruppe bilden bei der Freiluftmusik Pauken, beim Dienst in der Kirche Orgel oder Regal. Wer für alte Musik allerdings ein Ohr hat, für den übt Ensemblesmusik dieser Art einen große Reiz aus.

Dem Hörer der vorliegenden Schallplatte wird ein Überblick über die verschiedenen Funktionsbereiche der Stadtpfeiferei gegeben. Ein Magnificat von Melchior Vulpius (ca. 1570-1615) deckt den kirchlichen Bereich ab, für die Hofmusik sind Teile aus Johann Hermann Scheins (1586-1630) *Banchetto Musicale* von 1617 sowie aus der *Musicalischen Taffelfrent* (1621) von Isaac Posch (gest. 1622) ausgesucht. Die übrigen Stücke sind aus frühen Suitensammlungen (Scheidt, Peurl) oder auch einer Sammelhandschrift (Giovanni Martino Cesare, *Musicali Melodie* von 1621) entnommen. Aus „Turmmusik“ können die Stücke von Johann Vierdanck (1605-1646) und Valentin Haussmann (ca. 1570-1614) gelten. Die stilistischen Mittel reichen von polyphon kontrapunktischer Satzweise bis hin zum homophon konzipierten Tanz- und Liedsatz.

Die vom Ensemble „Musica Fiata“ verwendeten Instrumente sind nach Museumsexemplaren hergestellte Kopien, die versuchen sollen, einen möglichst originalen Klangeindruck zu vermitteln. Ob die Erfüllung dieser Aufgabe allerdings so einfach ist, bleibe dahingestellt. Das Ensemble musiziert mit außerordentlicher Sorgfalt und läßt Liebe zum Detail und zur Materie erkennen, ebenso auch Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit der Zeit. Gelungene Interpretation und

makellose Aufnahmetechnik machen das Hören der Schallplatte zu einem Genuß. Den einzigen Wermutstropfen bilden die arg spärlichen bibliographischen Angaben zu den einzelnen Werken. Da hätte sich ein in bezug auf alte Musik verwöhnter Rezensent ein wenig mehr Sorgfalt gewünscht. Ansonsten aber ist die Platte für Freunde alter Musik und solche, die es werden wollen, nur zu empfehlen. *Peter Gnoss*

### Mozart und Spohr

*W. A. Mozart: Konzert f. Flöte, Harfe und Orchester KV 299; L. Spohr: Concertante Nr. 1, f. Violine und Harfe. P.-L. Graf (Fl.), U. Holliger (Hf.), H. Schneeberger (Vl.), Kammerorchester Lausanne, English*

*Chamber Orchestra (Ltg. P.-L. Graf). Claves, CD 50-208.*

Diese CompactDisc ist eigentlich nichts Neues. Beide Aufnahmen sind mittlerweile nämlich knapp 18 Jahre alt (entsprechend rauscht es trotz digitaler Neuabmischung auch) und schon seit einigen Jahren als herkömmliche Analogplatten im Handel. Leider lagen nicht beide Platten zum direkten Vergleich vor; und daher bleiben einige Fragen bei dieser CD-Neuveröffentlichung offen:

Wenn trotz des auffallenden Grundrauschens die digitalisierte Neufassung nicht deutliche klangliche Vorzüge aufweisen sollte, dann wäre die CD-Version, zumindest des Mozart-Konzertes, wohl entbehrlich gewesen. Nicht, daß die Aufnahme nicht befriedigend wäre — das sollte bei Namen wie Peter-Lukas Graf und Ursula Holliger auch erstaunen machen. Aber die Liste der Einspielungen des Werkes ist lang, und die Interpretation bleibt dennoch sehr konventionell. Graf in der Doppelrolle als Solist und Dirigent des Kammerorchesters Lausanne konnte sich wohl nicht mit der nötigen Aufmerksamkeit dem Orchester zuwenden.

Sowohl vom Repertoirewert als auch vom dirigentischen Standpunkt aus überzeugt da Spohrs *Concertante* für Violine, Harfe und Orchester schon eher, zumal auch Hansheinz Schneeberger ein adäquater Partner von Frau Holliger ist und sich Peter-Lukas Graf als Nur-Dirigent (hier des English Chamber Orchestras) der ganzen Sache entschiedener annehmen konnte. *Robert Vogel*

Zu verkaufen

### Yamaha-Flöte YFL 411

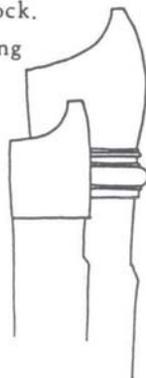
Silberrohr, E-Mechanik, vollst. überholt  
DM 1600,--

Tel.: 09 11 / 31 49 89

## STEPHAN BLEZINGER Meisterwerkstätte für Flötenbau

Blockflöten für die Musik  
aus Früh- und Hochbarock.

Qualifizierte Ausführung  
von Reparaturen.



Prospekt

anfordern!

D-6417 Hofbieber - Langenbieber  
Bergstrasse 4 06657-1423



### Neueingänge

*C. Ph. E. Bach: Sämtliche Flötensonaten.* K. Hünteler (Traversfl.), A. Bylsma (Barock-Vc.), J. Ogg (Hammerflügel). Dabringhaus u. Grimm, Detmold, MD+G L3284/85. 2 Compact Disc

*Bläserquintette.* Werke von Françaix, Hindemith, Ibert u. Taffanel. Syrinx-Quintett: I. Salewski (Fl.), D. Salewski (Ob.), W. Meyer (Klar.), K.-T. Molberg (Hr.), R. Schottstädt (Fag.). Dabringhaus u. Grimm, Detmold. Compact Disc Nr. MD+G L3291

*Englische Blockflötenduoette des Barock.* Werke von Croft und Finger. S. Kaipainen, T. Kaipainen (Altblfl.), Vleugels-Tonträger, Hardheim ÖV-65 016

*Italienische Barockmusik, Concerti, Sonate e Divertimenti.* Werke von Corelli, Boni, Vivaldi, Pasquini, Mancini. Hannover Baroque-Ensemble, U. Thieme, B. Horsch (Blfl.), A. Rasi (Basso di viola), L. Contini (Chitarrone), S. Rampe (Cemb.). Intercord Ton GmbH, Stuttgart, Compact Disc Nr. INT 830.847

*Musiche Veneziane per Trombe e Tromboni.* Werke von Gabrieli, Maschera, Cavaccio, Guami, Merulo, Viadana, Grillo, Marini, Banchieri, Antegnati, Buonamente. Berner Blechbläserquartett: F. Schmid-

häusler, R. Schmidhäusler (Tr.), B. Slokar, E. Meier (Pos.); Slokar-Posaunenquartett: B. Slokar, P. Buchner, M. Reift, E. Meier (Pos.), J.-F. Michel (Tr.). Claves, Thun, Compact Disc Nr. CD 50-8010

*Neue Musik für Klarinette.* Werke von Palsson, Nordal, Schulze. S.I. Snorrason (Klar.), A.G. Gudmundsdottir (Klav.). Das Isländische Symphonieorchester, Dir.: P.P. Palsson. Teldec, Hamburg.

G. Ph. Telemann: Duette für Holzbläser. S. Kaipainen (Altblf., Traversfl.), T. Kaipainen (Altblf., Ob., Barockfag.). Pan Vlg., Vleugels, Hardheim, PAN OV-30106

A. Vivaldi: Die vier Jahreszeiten; Concerto in C. M. Petri (Blf.), Guildhall String Ensemble, G. Malcolm (Cemb.). RCA Schallplatten, Hamburg, RL 86656

**Renate Hildebrand**  
lädt ein zum  
**5. Schalmeyen- und Pommern-Seminar**  
am 10./11. 9. 1988 in Coesfeld / Münster  
Informationen und Anmeldung:  
R. Hildebrand, Auedeich 86 b,  
2103 Hamburg 95 · 040 / 7 42 84 72

C. M. von Weber: Der Freischütz. Harmoniemusik. Consortium Classicum, G. Schmalfuß, Ch. Hartmann (Ob.), D. Klöcker, W. Wandel (Klar.), K. Wallendorf, W.-J. Eisermann (Hr.), K.-O. Hartmann, E. Buschmann (Fag.), W. Güttler (Kontrabaß). Dabringhaus u. Grimm, Detmold, Compact Disc Nr. MD+G L3267

## LESERFORUM

Anmerkungen zu Peter Thalheimers Rezension Ed. Moeck Nr. 2534/36 auf S. 129 f. des vorliegenden Heftes

Es ist verständlich, wenn es einen engagierten Traversflötenspieler schmerzt, Traversoliteratur im „Blockflötenrepertoire“ herausgegeben zu sehen. Dennoch kommt Unbehagen auf, wenn er als Rezensent unpräzise recherchiert und unwiderlegbare Meinungen mit widerlegbaren Fakten vermischt wie im vorliegenden Fall. Seine Kritik ist in den folgenden Punkten zurückzuweisen beziehungsweise zu ergänzen:

1. Der Untertitel der Reihe „Das Blockflötenrepertoire“ lautet: „Kammermusik und Studienliteratur (!)...“, wie immer man dazu generell auch stehen mag.

2. Bereits im zweiten Satz des Vorwortes ist – durch Schrägdruck sowie kolumnenmäßig hervorgehoben – der Originaltitel zitiert („... pour la flûte traversière ...“); darüber hinaus enthält das Titelblatt der beiden rezensierten neueren Ausgaben sehr bewußt die Zuordnung „Für Flöte (Querflöte, Sopranblockflöte)“ – man beachte die Reihenfolge! –, damit ja kein Zweifel daran aufkommt, was original gemeint ist.

3. Aus Gründen der Originalitätstreue wird *nicht* der üblichen Praxis der Terztransposition gefolgt, sondern in der Tat der Ur-Text vorgelegt (auch Traversospieler auf der Suche nach Schmankerln für ihr Instrument lesen wohl die Blockflötenliteratur-Listen).

4. Die beanstandete „3“ unter den drei Sechzehnteln steht in unserer Ausgabe *in Klammern*, was sie ausdrücklich als Zutat des Herausgebers ausweist (siehe Vorwort). Sie kann also nicht als „Übertragungs“-Fehler des Herausgebers gebrandmarkt werden, wie hier unfairerweise geschehen.

5. Der Hinweis auf Literatur ist bewußt sehr allgemein gehalten: „Über die Artikulation und die Ornamentik in der französischen Musik geben namhafte Lehrwerke (!) Auskunft, wie z.B. (!) ... Quantz ... oder ... Hotteterre“. Zum Beispiel ...! Im übrigen können dergleichen Literaturhinweise in der Regel immer nur sehr vorsichtig gemeint sein: Wer sie im Stil von Backrezepten anwendet, gerät bei übertriebenem Eifer leicht in die Gefahr, die den Stücken inwohnende Musik zu vernachlässigen.

„zu spielen auff allerley Instrumenten“

4. Renaissance-Tage in Horgen  
23. – 25. September 1988

Kurs für Anfänger und fortgeschrittene Spieler  
historischer Instrumente

Leitung:

U. + A. Bartels, U. Hopstetter, Köln

Anfragen und Anmeldung:  
Robert Sägeser

Zugerroseweg 5 · CH-8810 Horgen  
Tel.: 00 41-1/725 84 31

## Sommerkurs für Alte Musik 1. – 5.6. Schöntal

Ulrike Engelke  
Travers- und Blockflöte  
Robert Spencer (London)  
Laute, Lautengesang, Gitarre

Auskünfte: Bildungshaus Kloster Schöntal  
7109 Schöntal · Tel. 0 79 42 / 20 83

Bei dieser Gelegenheit seien noch zwei Hinweise gestattet. Es wurde mehrfach nachgefragt, ob das Auflösungszeichen im Prélude der D-Dur-Suite op. 6/2, Takt 15, nicht schon innerhalb des ersten Viertels kommen müsse. Laut Erstdruck nicht, sondern so, wie in unserer Ausgabe notiert; ob es ein Fehler des Erstdrucks ist, mag jeder Interpret selbst entscheiden. Und

schließlich: die noch „fehlende“ Erste Suite A-Dur aus op. 6 erscheint demnächst bei UE in der „Wiener Querflötenedition“. Sie dürfte in der Tat der Traversflöte am adäquatesten sein.

Wolfram Waechter  
8500 Nürnberg

Ergänzung zur Besprechung des „Ile Livre des Pièces“ von A. Danican-Philidor in TIBIA 1/88, S. 48 f., von Peter Gnoss.

Das Ile Livre des Pièces von Anne Danican-Philidor liegt bereits seit 1985 in einer Ausgabe für Altblockflöte und Basso continuo vor. (Amadeus-Verlag Winterthur).

Martin Nitz  
Hamburg

## NACHRICHTEN

### Interpreten

Mit der dieser Tage erfolgten Berufung von *Angela Hug*, Mainz, auf die zweite vakante Hauptfachstelle für *Blockflöte* an der berufsbildenden Studienabteilung der Musikakademie Kassel ist das *Studio für Alte Musik* an der Musikakademie mit *Winfried Michel* (Blf.), *Gregor Hollmann* (Cemb.) und *Ursula Blume-Grund* (Vla. da gamba) wieder in vollem Umfang besetzt worden. Weiter wurde *Stephan Thomas* (Stimmführer im Staatstheater-Orchester Kassel) mit einem neuengerichteten Lehrauftrag speziell für *Orchesterstudien/Violine* betraut.

Die Musikakademie Kassel, die 1989 das Jubiläum ihres 50jährigen Bestehens feiert und deren Studentenzahl sich innerhalb der letzten 5 Jahre fast verdoppelt hat, wird ab dem kommenden Sommersemester 1988 einen speziellen Studiengang für *Berufschorsänger* einrichten. Mit der Koordination dieses Studienganges wurde die international renommierte Sopranistin *Karin Eickstaedt* betraut, die seit mehreren Jahren an dem Institut lehrt.

### Fortbildungs- und Ferienkurse

Huismuziek, die Vereinigung für *Musik und Instrumentenbau*, hat eine Broschüre ihrer *Aktivitäten 1988* herausgegeben. Die Fülle von Veranstaltungen macht eine Auswahl von Kursen für fast alle Instrumente, für Solisten, Ensembles, Volksmusik, Musiktheater, Tanz, Instrumentenbau nahezu unmöglich. Wir empfehlen den Veranstaltungskalender. Er ist erhältlich bei: Huis-

muziek, Vereniging voor muziek en instrumentenbouw, Utrechtsestraat 77, Postbus 350, NL-3400 AJ IJsselstein.

Eine Auswahl aus dem Kursprogramm des Internationalen Arbeitskreises für Musik e.V. (iam):

Nr. 30 *Die Musik der Medici*, für Sänger und Spieler historischer Instrumente. Ltg. L. Lützen, S. Cássola, U. Bartels. 28.5.-5.6., Weil der Stadt.

Nr. 35 *Woche für Blockflöte und Viola da gamba*. Ltg. M. Harras, G. Darda-Lang, R. Friedrich, Chr. Glase-napp-Kohl, R. Utzinger. 4.-10.7., Heimvolkshochschule Fürsteneck bei Bad Hersfeld.

Nr. 38 *Seminar für Querflöte und Streicher*. Ltg. S. Huber, M. Meinberg. 9.-16.7., Vlotho.

Nr. 39 *Sommer-Blockflötenwoche*, für fortgeschrittene Blockflötisten. Ltg. S. Krieg, H. Felix, U. Fuckert. 9.-16.7., Volkshaus Waldhof, Freiburg-Littenweiler.

Nr. 42 *Musizieren mit Blockflöten*, für fortgeschrittene Spieler. Ltg. F. Behn, L. Beul, G. Darda-Lang, G. Riemenschneider. 16.-23.7., Volkshaus Waldhof, Freiburg-Littenweiler.

Neuwertiges

Clavichord „Anthony Sidey“

100 X 37 X 13 cm

für ca. DM 4400,- zu verkaufen

Jacobsen · 8036 Widdersberg

## Suche

### Barock Alt-, Tenor- und Baßposaune von Meinel + Lauber

Tel. 0 40 / 7 15 03 86

Nr. 46 *Intensivkurse für Instrumentalisten*. Ltg. u.a. B. Schwarze (Fl.), U. Bernert (Klar.), A. Huber-Winkler (Fag.), F. Stückrath (Ob.). 23.-29.7., Bad Waldsee.

Nr. 47 *Woche für Kammermusik des Barock und der Frühklassik*. Ltg. G. Darmstadt, W. Ehrhardt, A. Groß, H. Groth, E. Pfefferle. 23.-29.7., Vlotho.

Nr. 53 *Ensemblearbeit für Blockflöte*, für fortgeschrittene Jugendliche, Blockflötenlehrer und -studenten. Ltg. U. Volkardt, U. Lehmann. 30.7.-6.8., Königswinter bei Bonn.

Das Gesamtprogramm und ausführliche Informationen sind erhältlich beim Internationalen Arbeitskreis für Musik e.V., Heinrich-Schütz-Allee 29, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Sommerkurs für Alte Musik im Kloster Schöntal vom 1.-5.6.1988. Ltg. U. Engelke, R. Spencer. Auskunft und Anmeldung im Bildungshaus Kloster Schöntal, 7109 Schöntal.

Die 3. *Internationale Händel-Akademie*, die vom 21.5.-10.6.1988 in der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe stattfindet, bietet in diesem Jahr diverse Instrumental- und Vokalkurse an. Dozenten: B. v. Asperen, J. Kowalski, F. de Roos, J. Berger, L. Devos, J. Metternich, I. Seifert, H.-P. Westermann, M. Laird, J. Hübscher. Weitere Informationen erteilt die Geschäftsstelle der Internationalen Händel-Akademie, Postfach 1449, 7500 Karlsruhe 1.

## BLOCKFLÖTENNOTEN

Verlangen Sie bitte den Katalog 1988  
der Neuherausgaben.

Freie Musikschule Linsenhofen  
Theo Wartmann, Pfarrgasse 2  
D-7443 Frickenhausen 3

Vom 4.-23.7.1988 finden in Vaduz die *XVII. Internationalen Meisterkurse* statt. Dozenten: M. Radulescu, G. Mantel, S. Geszty, J. Ellermann, H. M. Kneis. Weiterhin ein Seminar für zeitgen. Orgelmusik mit X. Darasse und C. Chassin vom 14.-16.7. Prospekte und Auskünfte: Internationale Meisterkurse, Liechtensteinische Musikschule, FL-9490 Vaduz.

Aus dem Kursprogramm G. Pillat / Fahrenbach:  
12.-15.5.88 – *Orlando di Lasso: Weltliche und geistliche Werke instrumental und vokal besetzt*, Ltg. N. Bousset.

2.-5.6.88 – *Die Welt der Obertöne*, Ltg. S. Wolff.

26.-28.8.88 – *Englische Renaissancemusik*. J. Taverners Missa „gloria tibi trinitatis“; instrumentale und vokal-instrumentale Fantasien über „in nomine“, Ltg. P. Thalheimer.

Einzelheiten und Anmeldeformulare: G. Pillat, Bahnhofstr. 20, 6951 Fahrenbach.

Die *Breiteneichkurse in Geras* finden in diesem Jahr vom 17.-31. Juli statt. Angeboten werden ein *Ensemblekurs* für frühe Blasinstrumente (E. Lister), *Instrumentenbau*: Renaissance-Holzblasinstrumente (J. Hanchet), *Historische Tänze* (H. Hill). Das genaue Programm ist erhältlich beim Kunst- und Bildungszentrum Stift Geras, A-2093 Geras.

Zu verkaufen

**Johannes Hammig Weiß-Gold Flöte**

mit Silbermechanik

Bestechend im Klang und Ansprache.

Verhandlungsbasis DM 39.000.–

Tel. Deutschland 07 11 / 71 36 47

*Musizieren aus alten Drucken und Manuskripten, Baukurs Rohrblätter, Rohrblattinstrumente, Zinken*. Dozenten: M. Angad-Gnauer (Tanz), C. Arfken (Rohrblattinstrumente), C. Rinkes (Blf.), M. van de Velde (Gambe), W. Becu (Blech), H. Baeten (Chor), L. Misschaert (Laute), J. Hanchet (Rohrblattinstrumente), F. Heller (Zink); vom 29.7.-7.8. in Lanaken, Ter Dennen (Belgien). Informationen: Musica, Flämisches Zentrum für Alte Musik vzw, Postbus 45, B-3570 Peer.

Internationales Seminar für Alte Musik im Landesbildungszentrum Schloß Zell a.d. Pram (OÖ) vom 31.7.-7.8.1988. Thema: *Galante Musik*. Dozenten: H. Schaller, E. Kubitschek, L. Brunmayer, M. Wolf, M. Ronez, U. Kinast-Kneuer. Information und Anmeldung bei Chr. Pesendorfer, Hauptstr. 61 b, A-3001 Mauerbach b. Wien.

Meisterklassen und Musikpädagogische Fortbildungskurse in der Musikbegegnungsstätte Haus Marteau: Nr. 37 *Kurs für Duo Flöte/Klavier*, 1.-8.5.88, Ltg. P. Meisen, G. Rosenberg.

Nr. 42 *Meisterkurs für Flötisten*, 6.-12.6.88, Ltg. P. Meisen. Weitere Informationen erteilt der Bezirk Oberfranken, Verwaltung des Hauses Marteau, Ludwigstr. 20, 8580 Bayreuth.

## Wettbewerbe

Die Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD) schreiben den 37. *Internationalen Musikwettbewerb* aus. Er wird in München vom 6.-23.9.1988 in den Kategorien Gesang, Violine, Horn, Blockflöte und Klaviertrio ausgetragen. Prospekte (dt., engl., frz., it.): Internationaler Musikwettbewerb, Bayerischer Rundfunk, 8000 München 2.

Vorankündigung: Im Mai 1989 werden wieder die „Offenen Niederländischen Blockflötentage Utrecht“ stattfinden. Interessenten, die an diesem Wettbewerb teilnehmen möchten, erhalten Informationen bei SONBU, St. Janshovenstr. 221, NL-3572 RB Utrecht.

## Veranstaltungen

Zu folgenden Veranstaltungen laden die Freunde der Querflöte e.V. (fdq) ein:

27.-29.5. – *Gemeinsames Musizieren* in der Ev. Jugendbildungsstätte Neetze b. Lüneburg. Thema: Einführung in die barocke Spielweise und Verzierungspraxis. Ltg. A. Köper.

2.7. – *Sommerfest der fdq* mit geselligem Musizieren in Escheburg.

18.7. – 5. *Jahreshauptversammlung* in Schwarzenbach.

15.-23.7. – *Tagung für Querflötenspieler und andere Instrumentalisten*. Musizieren, Referate, Instrumentenausstellung.

15.-23.7. – *Neue Wege im Querflötenunterricht*. Themen: Frühinstrumentalunterricht, Gruppenunterricht aus pädagogisch-psychologischer Sicht, Grundlagen des Flötenspielers und ihre Vermittlung. Ltg. B. Metzger, E. Edler-Busch.

8.-17.7. – *Ferienkurs* für Flötenamateure. Musizieren, Lernen, Tanzen, Unterricht, Klavierbegleitung. Ltg. C. Bintz, M.-A. Alman.

23.-30.7. – 11. Flötenwoche Intragna (Tessin). *Interpretationskurs* für Querflötenspiel, für Musikstudenten, Musiklehrer, begabte Schüler, Liebhaber. Ltg. D. Hunziker, A. Utavage.

Informationen zu allen Kursen erteilt die Geschäftsstelle der Freunde der Querflöte e.V., Körnerstr. 51, 5820 Gevelsberg.

## VERKAUFE

neue Altblockflöte nach Stanesby a' = 415 + 410  
von Ph. Bolton für DM 1700,-

Altblockflöte nach Terton von J. Bouterse  
a' = 415 für DM 800,-

Andreas Plückthun · Tel. 0 23 27 - 5 34 73



**Renaissance  
bzw. Frühbarock:**  
Sopran, Alt, Tenor, Baß  
nach Kinsecker  
(462 Hz und 443 Hz)

**Barock:**  
Altblockflöten  
nach Eichentopf und  
Gahn (beide 415 Hz)

**Moderne:**  
Garklein bis Tenor  
(eigene Modelle 443 Hz)  
Kontrabaß in F  
(viereckig)  
preisgünstige Schul-  
modelle: Sopran und Alt  
direkt an den Lehrer

**Herbert Paetzold  
Blockflötenbau**

Gartenstr. 6  
8939 Markt Wald  
Tel.: 0 82 62 / 15 50

In Los Angeles, Kalifornien, wird vom 22.-26.6.1988 das *E. Nakamichi Baroque Music Festival* mit vielen Konzerten und einer Instrumentenausstellung veranstaltet. Information: UCLA Department of Music, 405 Hilgard Avenue, USA-Los Angeles, Cal.

Vom 25. August bis 4. September 1989 veranstaltet die Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe unter der künstlerischen Gesamtleitung von Prof. Gerhard Braun ein großes *Internationales Blockflöten-Symposium*. Im Gottesauer Schloß, dem neuen Domizil der Hochschule, werden über 20 renommierte Flötisten und Ensembles aus ganz Europa mit Konzerten, Seminaren, Workshops, Vorträgen und Lectures einen umfassenden Überblick über das Blockflötenspiel am Ende des 20. Jahrhunderts vermitteln.

Die Veranstaltung wird durch mehrere Ausstellungen (Noten, Schallplatten, Instrumente) ergänzt. Alle führenden Blockflötenhersteller aus Europa und Übersee sind anwesend und können ihre Instrumente in kleinen Konzerten vorstellen.

Junge Interpreten haben Gelegenheit, ihr Können bei einem „Podium junger Solisten“ unter Beweis zu stellen. Anfragen und Vorbestellungen an das Sekretariat der Musikhochschule, Kennwort „Blockflöten-Symposium“, Weberstr. 8, D-7500 Karlsruhe 1.

Die *Tage Alter Musik Thun* bieten vom 15.-25.7.1988 ein reichhaltiges Angebot an Konzerten, Kursen, Referaten und eine Instrumentenausstellung an. Information: Freunde Alter Musik Thun, Sekretariat K. Schäublin, Fasanenweg 8, CH-3600 Thun.

*Historische Musik in historischen Mauern.* Musik der Renaissance und des Frühbarock auf Schloß Dhaun im Hunsrück, 14.-20.8.1988. Ltg. J. Singer. Auskünfte: Heimvolkshochschule Schloß Dhaun, 6570 Hochstetten-Dhaun.

### Die Autoren der Hauptartikel

*Angelo Zaniol*, Via Tomitano 3, I-31.033 Castelfranco v. To(TV). Jahrgang 1937. Absolvierte ein Privatstudium der Musik (Kompositionslehre) und promovierte als Sprachwissenschaftler. Derzeit Dozent für Französisch an der Universität Venedig und Mitarbeiter des „Dipartimento di Storia e Critica della Arti“ im Bereich Musikwissenschaft und Organologie. Publiizierte etwa 50 musikwissenschaftliche Artikel in zahlreichen Zeitschriften und arbeitete als Herausgeber alter Blockflötenmusik für verschiedene Verlage. Als Hobby-Blockflötenbauer stellte er in den letzten 10 Jahren etwa 150 Instrumente, meist Kopien von Renaissance- und Barockflöten, her. Befasst sich gegenwärtig besonders mit der sogenannten „Ganassi“-Blockflöte.

*Elisabeth Feller*, Lessingstr. 16, 3200 Hildesheim. Geboren 1958. Schulmusik- und Theologiestudium in Freiburg i.Br.; zur Zeit Lehrerin in Hildesheim.

### Für unsere Blockflötenstimmabteilung

suchen wir weitere Mitarbeiter in Dauerstellung. Bewerber, die schon im Blockflötenbau tätig gewesen sind, bevorzugt. Wir lernen aber auch geeignete andere Bewerber an. Bewerbungen werden streng vertraulich behandelt.

MOECK Verlag + Musikinstrumentenwerk  
Postfach 143 · D-3100 Celle  
Tel. 0 51 41 / 88 53 21

*Roger Mather* ist Adjunct Professor an der School of Music der Universität Iowa, wo er und seine Frau Betty Bang Mather die Flötenoberstufe betreuen. Er bietet Workshops im Flötenspiel an und lehrt daneben Atemkontrolle, und zwar für Spieler aller Rohrblatt- und Blechblasinstrumente in allen Ausbildungsstufen. Er hat zahlreiche Artikel über Flöten und Flötenspiel geschrieben. Von seinem auf 3 Bände angelegten Werk „The Art of Playing the Flute“ sind bisher 2 Bände erschienen. Seine wichtigsten Flötenlehrer waren Georges Laurent, James Pappoutsakis, Fernand Caratgé und Lucien Lavailotte. Er entwickelte Flötenkopfstücke, die von verschiedenen amerikanischen Herstellern angeboten werden.

*Bruce Haynes*, Ty Napper, Ste-Anne la Palud, Plonevez-Porzay, F-29127 Plomodiern. Biographische Angaben lagen bei Redaktionsschluß noch nicht vor.

Nr. 3/88 erscheint im Juli 1988 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Andreas Habert: Folklore in der englischen Blockflötenmusik

Ingolf Bork / Jürgen Meyer: Zum Einfluß der Spieltechnik auf den Klang der Querflöte

Karl Lenski: Louis Lot und das goldene Zeitalter der Flöte in Frankreich

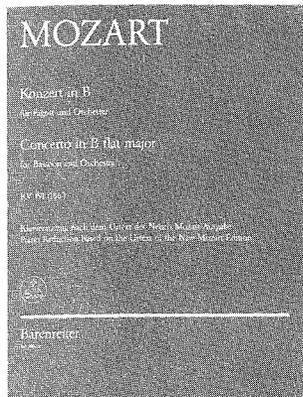
Marianne Betz: Johann Sebastian Bachs Sonate BWV 1032

sowie ein Porträt des Fagottisten William Waterhouse

# Wolfgang Amadeus Mozart

## Bläserkonzerte

mit dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe



Erst mit Hilfe von begleitenden Ausgaben (Aufführungsmaterial, Klavierauszüge, Studienpartituren) können in der Praxis die wichtigsten Ergebnisse der musikalischen Gesamtausgaben umgesetzt werden.

Für einige Bläserkonzerte Mozarts steht jetzt solches Material zur Verfügung.

### **Konzert in B KV 191 (186<sup>e</sup>) für Fagott und Orchester**

Klavierauszug BA 4868a, ca. DM 19.–, erscheint im September 1988

Studienpartitur TP 253, DM 7.50  
Partitur (in BA 4589) käuflich  
Aufführungsmaterial (BA 4868), erscheint im September 1988

Eine zuverlässige und zweckmäßige Ausgabe nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe sowohl zum Einstudieren des Werkes als auch für eine kammermusikalische Aufführung mit Fagott und Klavier.

### **Konzert in A KV 622 für Klarinette und Orchester**

(traditionelle Fassung für Klarinette und rekonstruierte Fassung für Bassettklarinette)

Klavierauszug BA 4773a, DM 19.50

Studienpartitur TP 254, DM 10.50

Aufführungsmaterial BA 4773 (Partitur für Bassettklarinette BA 4773b) käuflich

### **Konzert in G KV 313 (285<sup>c</sup>) für Flöte und Orchester**

[mit Andante in C KV 315 (285<sup>c</sup>)]  
Klavierauszug BA 6817, DM 22.–

Studienpartitur TP 250, DM 9.50  
Partitur (in BA 4589) und Aufführungsmaterial (BA 4854) käuflich

### **Konzert in D KV 314 (285<sup>d</sup>) für Flöte und Orchester**

Klavierauszug BA 6818, DM 19.–

Studienpartitur TP 251, DM 7.50  
Partitur (in BA 4589) und Aufführungsmaterial (BA 4855) käuflich

### **Konzert in C KV 314 (285<sup>d</sup>) für Oboe und Orchester**

Klavierauszug BA 4856a, DM 19.–

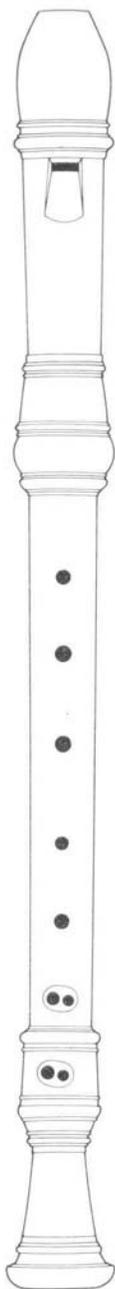
Studienpartitur TP 252, DM 7.50  
Partitur (in BA 4589) und Aufführungsmaterial (BA 4856) käuflich



## Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York

*Die französische Musikzeitschrift DIAPASON HARMONIE veranstaltete für ihre Ausgabe XI/87 einen Blockflötentest, bei dem 80 Instrumente verschiedener Hersteller geprüft wurden. Fünf Fachleute führten den Test durch: Dominique-Pierre Gauthier, Jean-Pierre Nicolas, Hugo Reyne,*



*Alain Sobczak und Jean-Claude Veilhan. Für Holzblockflöten vergab die Jury insgesamt 4 goldene Stimmgabeln – drei davon für MOECK-Blockflöten: Tuju-Sopran Nr. 223, Rottenburgh-Sopran Nr. 329, Rottenburgh-Alt Nr. 439. Wir sind stolz auf diese Anerkennung.*

# MOECK

*engagiert und erfahren im Bau von Blockflöten*

*Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, D-3100 Celle*

*Bitte fordern Sie ausführliche Informationen an. Lieferung durch den Fachhandel im In- und Ausland*