

# TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

3/90

INHALT

Rob van Acht  
Niederländische Blasinstrumente, 1670-1820

Dörte Schmidt  
Über Möglichkeiten – Zu Mauricio Kagels  
Musik für Renaissanceinstrumente

Lucienne Rosset  
Antonio Pasculli (1842-1924)

Das Porträt: Hans-Martin Linde wird 60

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

*Rob van Acht: Niederländische Blasinstrumente, 1670-1820* (169)

*Dörte Schmidt: Über Möglichkeiten – Zu Mauricio Kagels Musik für Renaissanceinstrumente* (186)

*Lucienne Rosset: Antonio Pasculli (1842-1924)* (194)

Das Porträt: *Hans-Martin Linde* wird 60 (199)

#### TIBIA-Kunstbeilage:

*Johann Georg Ziesenis (Kopenhagen 1716-1776 Hannover)*

*KURFÜRSTKARL THEODOR VON DER PFALZ BEIM FLÖTENSPIEL*

*IN SEINEM KABINETT IM*

*SCHWETZINGER SCHLOSS (1757)*

*Öl auf Leinwand, 46 x 31,8 cm (Ausschnitt)*

*Bayerisches Nationalmuseum, München*

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. 15. Jahrgang, Heft 3/1990

*Herausgeber:* Nikolaus Delius, Gerhard Braun, Ulrich Thieme, 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 eingesandte Manuskripte und Fotos übernehmen Verlag und Redaktion keine Haftung. Die Redaktion behält sich vor, Leserbriefe gekürzt zu veröffentlichen.

*Verlag und Vertrieb:* Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Inhaber: Dr. Hermann Moeck. Postfach 143, D-3100 Celle 1. **Telefax-Nr. 88 53 42**

*Erscheinungsweise:* viermal jährlich – Januar, April, Juli, Oktober. Redaktionsschluß jeweils der 1. des Vormonats.

Kleinere Beiträge (201): *Hermann Moeck: Was soll's denn mit dem Holz? oder: Ebenholzklarinette und Regenwald* / *Peter Thalheimer: Aspekte zur Geschichte der Blockflöte in c'''* / *Martin Nitz: G. B. Fontana: „6 Sonaten für Violine (Sopranblockflöte) und B.c.“ – Überlegungen zu den Temporelationen ihrer 2er- und 3er-Taktabschnitte* / *Chatradari Devroop: Blockflöte und Apartheid? – Aspekte der Musikerziehung in Südafrika*

Berichte (209): *Erinnerung an Gaston Crunelle (1898-1990)* / *Symposion: Rohrblattinstrumente zwischen 1650 und 1800 in Graz* / *4. Köstritzer Arbeitstreffen zur Aufführungspraxis Alter Musik vom 10. - 18. Februar 1990* / *Demonstrations-Matinée in Düren* / *Bodybuilder für Flötisten und andere Bläser* / *Zu guter Letzt... oder: Wie man auf den Geschmack kommt* / *Seminare am Flötenhof Markt Wald*

Das Letzte (216): *F. Lautes hilfreiches Diffinitorium. Teil 3*

Zeitschriften/Periodica (220)

Bücher (220)

Noten (227)

Schallplatten (249)

Leserforum (253)

Nachrichten (255)

Die Ausgabe enthält Beilagen der Gesellschaft für Alte Musik e.V., der Musik-Akademie der Stadt Basel sowie des Moeck Verlages.

*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 (1/16 Seite) bis DM 660,00 (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschriften. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt. Anzeigenschluß: 1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September.

*Gesamtbestellung:* Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, 3100 Celle

*Titelentwurf:* Karl-Heinz Lingner, Celle

© 1990 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.  
Printed in the Federal Republic of Germany  
ISSN 0176-6511

## Niederländische Blasinstrumente, 1670 – 1820

### Einleitung

Die wirtschaftliche Entwicklung der Niederlande im 17. und 18. Jahrhundert manifestierte sich im Wachstum der Städte, was in erster Linie durch die Bevölkerungszunahme sichtbar wurde. Parallel dazu verlief eine Verbesserung der Infrastruktur in den städtischen Regionen. In dieser Situation war es nicht ungewöhnlich, daß ein Land, welches eine Phase wirtschaftlichen Wohlstandes erlebte, international an politischem Einfluß gewann. Dies traf auch auf die Niederlande in jener Zeit zu und ging Hand in Hand mit einer breiten kulturellen Entwicklung. Ein Beweis dafür ist auch die Tatsache, daß die niederländische Malerei in jenem goldenen Zeitalter eine Blütezeit erlebte. Nicht so bekannt ist die Tatsache, daß die Niederlande im 17. und 18. Jahrhundert einige bedeutende Komponisten hervorgebracht haben. Jan Pieterszoon Sweelinck und Cornelis Schuyt waren um 1600 aktiv; ab etwa 1670-1770 waren es Komponisten wie Van Blankenburg und De Fesch, die dem Musikleben in Holland Glanzlichter aufsetzten. Ihre Instrumentalmusik fand weite Verbreitung, insbesondere in den Städten Amsterdam, Den Haag und Utrecht.<sup>1</sup> In der Musik der oben erwähnten Periode gibt es relativ wenige Hinweise auf die Instrumente, für die sie geschrieben wurde. Die Rolle, die den Instrumenten in einer Komposition zugeordnet war, kann deshalb oft nicht exakt beschrieben werden.

---

<sup>1</sup> Auch der Instrumentenbau war weitgehend in Amsterdam, Den Haag und Utrecht konzentriert. Über die Instrumentenbauer in Amsterdam haben S.A.C. Dudok van Heel und M. Teutscher früher schon publiziert:

„Amsterdam als centrum van ‚Fluytenmakers‘ in de 17e en 18e eeuw“. In: *Historische blaasinstrumenten*. Katalog einer Ausstellung in Kasteel Ehrenstein in Kerkrade, Den Haag 1974, S. 53-57; und „Van wiel-draaiers en fluitenmakers tot fabrieken van blaasinstrumenten“. In: *Ons Amsterdam*, Nr. 32 (1980), S. 40-43.

Wenn man also etwas über den Stellenwert der Blasinstrumente in den Niederlanden des 17. und 18. Jahrhunderts erfahren will, ist es notwendig, die Instrumente selbst zu betrachten: Wie viele wurden hergestellt, wo wurden sie gespielt, was wissen wir über die Instrumentenmacher selbst, wo können wir heute noch alte Blasinstrumente finden? Der vorliegende Artikel versucht, einen Einblick in die Aktivitäten der holländischen Blasinstrumentenbauer jener Zeit zu ermöglichen und sie in einen nationalen wie auch internationalen Kontext einzuordnen. Zu diesem Zweck wurden Informationen aus Archiven und andere Quellen der Zeit zwischen 1670-1820 zu Rate gezogen, Quellen, die bisher kaum bekannt waren. Hinsichtlich der zeitlichen Eingrenzung ist zu bemerken, daß das Jahr 1670 als Ausgangspunkt gewählt wurde, weil etwa in dieser Zeit die Produktion von Blasinstrumenten in den Niederlanden begann und weil wir eine ganze Reihe relevanter Informationen aus der Zeit zur Verfügung haben; die Untersuchung endet mit dem Jahr 1820, weil zu diesem Zeitpunkt die Mechanisierung der Blasinstrumentenherstellung begann, endgültigere Formen anzunehmen, wodurch die Natur und der Charakter der Instrumente grundsätzlich beeinflusst wurden. Im 17. und 18. Jahrhundert erlebte der Instrumentenbau in den Niederlanden und insbesondere in Amsterdam eine bemerkenswerte Blüte. Nach dem Fall von Antwerpen 1585 wanderten eine Reihe von Instrumentenherstellern nach Norden und fanden hier neue Beschäftigung. Die Produktion von Blasinstrumenten in den Niederlanden kam mit der Ankunft von Richard Haka endgültig in Gang. Haka war ein Instrumentenbauer, der etwa um 1652 von London nach Amsterdam kam. Er begründete eine große Schule von Blasinstrumentenmachern, welche von 1670 bis 1770 existierte. Daneben fand man außerordentlich fähige Instrumentenmacher mit hoher Produktivität in den Gebieten östlich

der IJssel und der Maas. Dort standen die Berufe des Kunstschlagers und des Drechslers in hohem Ansehen, und von den Instrumentenmachern wurde erwartet, daß sie in diesen Berufen Erfahrung gesammelt hatten, bevor sie für eine Ausbildung als Blasinstrumentenmacher angenommen wurden. Eine Reihe von ihnen wanderte aus diesem Gebiet nach Amsterdam, besonders nach 1700, weil sich im 18. Jahrhundert das musikalische Leben dort besonders belebte. Die Blasinstrumentenmacher dieser Zeit waren auch oft in erster Linie Hersteller von Blockflöten und Traversflöten. Dies geht vor allem auf die enorme Popularität dieser Instrumente im Laufe der Jahrhunderte zurück. Darüber hinaus wurden aber, besonders unter dem Einfluß von Richard Haka, viele Oboen (die Gebrüder Richter) und Fagotte (Aardenberg, Boekhout und Wijne) in den Niederlanden hergestellt.<sup>2</sup>

## Einwanderungsströme

Zwei Faktoren beeinflussten den holländischen Holzblasinstrumentenbau besonders. In erster Linie verdankten der Ausbildungsstand und die Qualität der hergestellten Blasinstrumente vieles den Anregungen und Einflüssen aus dem Ausland. Wenn man Amsterdam als Zentrum musikalischer und kultureller Entwicklung in den Niederlanden im 17. und 18. Jahrhundert betrachtet (daneben natürlich auch Den Haag und Utrecht), dann kann man etwa drei Einwanderungsströme unterscheiden, die sich über eine Periode von mehr als hundert Jahren erstreckten und insbesondere den Blasinstrumentenbau beeinflussten. So war der Instrumentenbau in den Niederlanden und besonders in Amsterdam für eine recht lange Zeit, von 1670 bis 1770, vergleichbar dem in Frankreich, Deutschland und England.

1. Ein erster und sehr bedeutender Zuwandererstrom begann nach dem Fall von Antwerpen, als rund 30.000 Einwohner der Stadt in Richtung Amsterdam flohen. Es handelte sich dabei zum Teil um Protestanten, die vor den katholischen spanischen Herrschern flohen. Aber es kamen auch Kaufleute, Handwerker und Künstler nach Amsterdam, weil sie rasch erkannten, daß der Ruhm Antwerpens verblaßte. Es handelte sich dabei oft um Leute mit besonderen Fähigkeiten,

die sich zum Ziel gesetzt hatten, Antwerpen Konkurrenz zu machen und später zu überbieten. In der Tat übernahm Amsterdam nach der Blockade von Antwerpen durch die Flotte der Sieben Vereinigten Holländischen Provinzen auf einer ganzen Reihe von Gebieten in Westeuropa die Führung vor Antwerpen.<sup>3</sup> Dieser Zustrom von „Ausländern“ nach Amsterdam war um 1635 integriert worden. Die bekanntesten Instrumentenbauer sind Artus Burlon (vorwiegend Gamben und Violinen) und Marten van der Biest (Cembali). Die Qualität der Cembali und der Saiteninstrumente aus Antwerpen galt im Europa zwischen 1570 und 1650 als besonders hoch. Der französische Einfluß ist wahrscheinlich auf diese Beziehung zu Antwerpen zurückzuführen, im 18. Jahrhundert aber auch zu den späteren Verbindungen zu Brüssel und Paris. In diesem Kontext haben wir es aber offenbar weitestgehend mit Herstellern von Saiteninstrumenten zu tun.

2. Zwischen etwa 1670 und 1770 gab es eine erneute (Wieder-)Belebung des musikalischen Lebens in Amsterdam. Zu den Komponisten von Instrumentalmusik gehören in dieser Periode Hacquart, Groneman, Locatelli, Van Blankenburg, De Fesch und Hellendaal. Diese Umstände zogen Instrumentenbauer aus den verschiedensten Gegenden nach Amsterdam. Die Rolle als Zentrum, welche diese Stadt eindeutig spielte, bedeutete, daß es wirtschaftlich attraktiv war, sich dort niederzulassen. Der erste und in gewisser Weise bedeutendste Instrumentenmacher war Richard Haka, geboren in London 1646, der 1705

---

<sup>2</sup> Die Popularität der Blockflöte wird durch die erhaltenen Musikinstrumente aus der Zeit zwischen 1670-1710 belegt. Im Falle der vier oder fünf genannten Hersteller übersteigt die Zahl der Blockflöten die aller anderen Instrumente; das ist zweifellos auf die musikalische Praxis der Zeit zurückzuführen. Nur Hendrik und Frederik Richters machten (hauptsächlich) Oboen.

<sup>3</sup> Eine Detailuntersuchung über die Emigranten aus Antwerpen in die Republik und nach Amsterdam liegt vor. Ein beträchtlicher Prozentsatz der „Antwerpener“ in Amsterdam war katholisch. Für diese Gruppe war folglich der Glaube kein Grund für die Flucht vor der spanischen Besetzung Antwerpens. Soziale, politische und rein ökonomische Faktoren mögen hier eine Rolle gespielt haben.

in Amsterdam starb.<sup>4</sup> Haka baute Blasinstrumente von außerordentlicher Qualität, aber er bildete daneben auch eine Reihe von Schülern aus, so daß sein Name bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in Erinnerung blieb. Zu seinen Schülern gehörte zunächst sein Neffe Coenraad Rijkel (sein Vater kam ebenfalls aus London), weiterhin Abraham van Aardenberg aus Amsterdam, Jan Steenberg, der in Heerde geboren wurde, und wahrscheinlich der Amsterdamer Michiel Parent, der „Erfinder“ der Doppelblockflöte oder Akkordblockflöte. Man kann vermuten, daß der große Zuwachs in der Produktion von Musikinstrumenten parallel zu dem sich ab 1670 entwickelnden musikalischen Leben in Holland verlief. In dieser Periode musikalischer Blüte in den Niederlanden erreichte der Instrumentenbau sowohl bei Saiten- wie auch bei Blasinstrumenten eine europäische Führungsposition.

3. Ein (vorübergehender) letzter Zustrom begann um 1690, als eine große Zahl von Instrumentenmachern aus der Gegend der IJssel und der Maas nach Amsterdam wanderten: sie kamen vorzugsweise aus Nijmegen, dem Achterhoek, Twente sowie aus der Region um Münster und aus anderen deutschen Orten. In diesen Regionen waren die Berufe des Drechslers, des Kunsttischlers und des Schreiners hoch angesehen. Es war ursprünglich ein Gebiet mit flachem, sandi-



Abb. 1: Baß-Traverse von J. B. Beuker und Oboen von C. Rijkel

<sup>4</sup> Der Name Haka ist bislang in den Londoner Archiven noch nicht entdeckt worden. Haka ist möglicherweise eine phonetische Version des verbreiteten Namens Harker. Der Name von Richard Hakas Mutter wird in den Archiven von Amsterdam dreimal erwähnt: am 4. August 1652 als *Angenies Aecqui* und am 23. Januar als *Agnietje Haca*. Als der Name *Agniene Robbers* 1664 auftaucht, war Thomas Haka bereits gestorben.

<sup>5</sup> Buchsbaum und Ebenholz waren, in dieser Reihenfolge, die wichtigsten Hölzer für den Blasinstrumentenbau im 18. Jahrhundert. Buchsbaum wurde ohne Zweifel wegen seiner niedrigen Dichte bevorzugt; Ebenholz war vermutlich ein exklusiveres Holz zu jener Zeit, weil es importiert werden mußte. Erst nach 1820 wurde Ebenholz häufiger verwendet, vermutlich wegen seiner größeren Stabilität; die beträchtliche Zunahme der Klappenzahl an Blasinstrumenten bedeutete auch, daß Schrauben im Holz verankert werden mußten.

gem Untergrund, auf dem viele niedrige Kulturhölzer wuchsen wie z.B. Buchsbaum (*buxus sempervirens*). Das Holz dieses Busches oder Baumes ist wegen seiner Härte, der geringen Gefahr des Reißens und seiner niedrigen Dichte besonders geeignet für den Holzblasinstrumentenbau.<sup>5</sup>

Die Namen der bekanntesten Blasinstrumentenbauer dieser Zeit sind (in alphabetischer Reihenfolge): Jan Barend Beuker – Dortmund/Mengede; Thomas Boekhout – Kampen; Johannes Christiani – Warstein; Van Driel – Hamburg; Jan Jurriansz van Heerde – Grol (Groenlo); Andries Hillebrands – Nordhausen; Johannes Imandt – Trier; Jan Jurriansz de Jager – Aken; Jan Steenberg – Heerde; Engelbert Terton – Rijssen; Willem Wijne & Robert Wijne – Nijmegen.

Man kann annehmen, daß der Blasinstrumentenbau, der sich vornehmlich auf Amsterdam konzentrierte, bestimmten Einflüssen von außerhalb ausgesetzt war. Diese Einflüsse erfolgten in bemerkenswertem Ausmaß aus dem Süden (Belgien und geringerem Umfang Frankreich), aus dem Westen, besonders London, sowie aus dem Osten (das Gebiet an Maas und IJssel bis in den Raum Münster). Es waren gerade diese Einflüsse von außerhalb, die eine Konstellation schufen, aus der ein eigenständiger niederländischer Stil des Instrumentenbaus hervorging.

## Die Entwicklung verschiedener Typen von Blasinstrumenten

Ein zweiter bedeutender Faktor für die Einschätzung des holländischen Blasinstrumentenbaus ist die Rolle, welche die Niederlande oder die Niederländer in der Entwicklung einer Reihe von Typen von Blasinstrumenten spielten. In der Übergangsphase vom Früh- zum Spätbarock kam den Niederlanden in Westeuropa eine wichtige Stellung zu.

1. An erster Stelle zu nennen ist die „Erfindung“ der deutschen Schalmei. Dieses Instrument stellt eine Übergangsform zwischen der Schalmei mit ihrer weiten und der Oboe mit ihrer engeren konischen Bohrung dar. Die deutsche Schalmei wurde wahrscheinlich von Richard Haka um 1670 eingeführt. Jan Jurriansz van Heerde gab später an, daß er auch „Velt-scharmeyen“ herstellte (möglicherweise der gleiche Instrumententypus, vielleicht eine Schalmei, was durch die Beschreibung „Velt“ erklärt werden sollte). Das Instrument ist oben eng und hat eine starke konische Bohrung. Es existiert meist in Sopranlage, hat ein Daumenloch und eine hölzerne Fontanelle über einem der Resonanzlöcher.<sup>6</sup> (vgl. Abb. 3)

2. Eine zweite Neuerung, ebenfalls aus dieser Übergangsphase, war die holländische Alt-Traversflöte oder *flûte d'amour*, obwohl diese letztere Bezeichnung wohl weniger zutreffend ist. Im Falle der Alt-Traversflöte von Richard Haka, eines dreiteiligen Instruments aus Buchsbaum (Sammlung Ehrenfeld, Utrecht) wie auch des Instruments von Van Heerde, eines vierteiligen Ebenholz-Instruments (Haags Gemeentemu-

seum), handelt es sich um Instrumente, die um 1700 entstanden. Außer der Vierteiligkeit der Traversflöte von Van Heerde fallen an diesen Instrumenten auch die weite Bohrung und die im Vergleich zu den *flûtes d'amour* ungewöhnliche Länge auf, und der daraus resultierende dunkle Klang, in dem die Grundtöne besonders gut ansprechen, verleiht diesen Instrumenten einen besonderen Charakter. Eine Reihe von Instrumentenmachern aus Amsterdam behauptete um 1700, die Baßtraversflöte erfunden zu haben, ein Instrument, das sich als mit der oben genannten Traversflöte identisch herausstellen könnte. Als Abart nimmt diese holländische Traversflöte sicherlich einen selbständigen Platz innerhalb der reichen Vielfalt des Instrumentenbaus im 17. Jahrhundert ein. Man sollte jedoch vorsichtig sein, übereilte Schlüsse aus dieser Information zu ziehen; um ein vollständiges Bild zu gewinnen, ist noch extensive Forschung erforderlich.<sup>7</sup> Andererseits ist aber klar, daß dieser Instrumententypus hier verwendet wurde und daß er durchaus eine Rolle im normalen Musikleben jener Zeit spielte.

3. Ein dritter Instrumententypus, dem nachgesagt wird, er sei in den Niederlanden erfunden worden, ist die Doppelblockflöte oder Akkordflöte. Eine Anzeige im *Amsterdamse Courant* und später im *Haagse Courant* 1710 erwähnt die folgende Tatsache: ... *Michiel Parent, in sijn leven vermaert Fluytemaker en inventeur der dubbelde Fluyt* (... Michiel Parent, zu seinen Lebzeiten ein gefeierter Flötenbauer und Erfinder der Doppelblockflöte). Die Doppelblockflöte findet sich

<sup>6</sup> An den Instrumenten von Richard Haka ist die gesamte Entwicklung der Übergangsperiode abzulesen. Der Pommer, Schalmeien mit Daumenloch, deutsche Schalmei und die Oboe sind Typen, die er gebaut hat.

<sup>7</sup> Christopher Addington vermutet, daß die erwähnte Baßtraversflöte identisch sein könnte mit der *flûte d'amour* oder Alttraversflöte mit weiter Bohrung, wie man sie in den Niederlanden antrifft. Vergleiche C. Addington: „In search of the Baroque flute. The family 1680-1750“. In: *Early Music* 12(1984), S. 34-37. Vergleiche auch die Antwort von R.M. Laszewski: „The Baroque Flute“. In: *Early Music* 12(1984), S. 587-89. Es ist jedoch noch weitere Forschung erforderlich, um diesen Typus von Blasinstrumenten in der Aufführungspraxis um 1700 einzuordnen und zu werten.

meist in der Volksmusik als Hirtenflöte. Die dvoynice aus Jugoslawien ist ein weithin bekanntes vergleichbares Instrument in der Vergangenheit wie in der Gegenwart. Ob dieses Instrument von Michiel Parent und anderen in den Niederlanden kopiert worden ist, weiß man nicht. Aber ein vergleichbares Instrument von Johann Walch (Deutschland) ist auf jeden Fall erhalten; es wurde 1662 gebaut.<sup>8</sup>

Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt des holländischen Instrumentenbaus ist die qualitativ wie quantitativ hohe Produktion von Holzblasinstrumenten, insbesondere in den Jahren 1685-1735. Diese Periode bildet eindeutig den Zenith. Der Beruf des ‚Fluyttemakers‘<sup>9</sup> stand in hohem Ansehen; er wurde gut bezahlt, und die Produktivität war groß. Der Oboenbauer Hendrik Richters war gegen Ende seines Lebens ohne Zweifel einer der reichsten Bürger von Amsterdam. Die Tatsache, daß diese hohe Produktivität sich nicht in Kom-

---

<sup>8</sup> Die Behauptung, die Parent zu Recht oder Unrecht aufstellt, nämlich, die Doppelblockflöte oder Akkordflöte „erfunden“ zu haben, wird kaum durch die Tatsache beeinflusst, daß die Doppelblockflöte auch anderswo auftauchte. Die Unterscheidung zwischen Volksmusik und offizieller „Kunst-Musik“ existierte bereits. Auf holländischem, belgischem oder englischem Boden ist kein vergleichbares Instrument bekannt.

<sup>9</sup> In einer Anzeige vom 16. Oktober 1698 im *Amsterdamsche Courant* stellt Richard Haka fest, daß er ... *Fluyttemaker, 15 jaren op 't Spuy, by de Oude Lutersche Kerk gewoont hebbende verhuist is.* (... Flötenmacher sei und umgezogen ist, nachdem er 15 Jahre lang am Spui in der Nähe der alten Lutherischen Kirche gelebt hat.)

<sup>10</sup> Drei Holzblockflöten aus früherer Zeit sind nun in Holland bei Ausgrabungen ans Licht gekommen: eine aus Dordrecht, datiert um 1400, eine aus Lisse aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und eine aus Amsterdam, deren Alter nicht bekannt ist. Auch eine Traversflöte wurde gefunden, und zwar im *Behouden Huys* auf Nova Zembla; sie stammt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Siehe dazu auch R. Weber und C. von Gleich: „Recorder Finds from the Middle Ages and Results of their Reconstruction“. In: *Galpin Society Journal* 29(1976), S. 35-41. Ferner: G. Vellekoop: „Voorlopers van onze blokfluiten“. In: *TNVM* 20(1966), S. 178-85. Vergleiche auch J. Rimmer: „An archeo-organological Survey of the Netherlands“. In: *World Archaeology* 12(1981), S. 233-45.

positionen für Traversflöte und andere Holzblasinstrumente (besonders für Oboen, von denen ebenfalls viele gebaut wurden) widerspiegelte, führt nicht unbedingt zu einem historischen Dilemma. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß das Instrument, auf dem die Musik zu spielen war, in jener Zeit oft nicht genannt wurde. Darüber hinaus bedarf es noch vieler weiterer Forschungen auf dem Gebiet der Besetzung in der Zeit um 1700.

### Instrumentenbauer: Produktion und geographische Verbreitung

Die Hersteller von Holzblasinstrumenten in den Niederlanden kann man chronologisch in 3 Gruppen einteilen:

1. Eine erste Generation von Instrumentenbauern lebte von etwa 1640 bis 1710. Die Meister waren Richard Haka, Michiel Parent, Jan Jurriansz van Heerde und Thomas Boekhout. Ihre Hauptschaffensphase lag zwischen 1670 und 1710. In diesem Zusammenhang ist interessant anzumerken, daß meines Wissens nur wenige holländische Instrumente des 17. Jahrhunderts aus der Zeit vor 1670 erhalten sind.<sup>10</sup>

2. Zur Generation von 1710 bis 1750 zählen rund dreißig bis vierzig gute bis exzellente Instrumentenhersteller. Die bekanntesten Namen sind Willem Beukers sen., Philip Borkens, Jan und Albertus van Heerde, Hendrik Richters, Coenraad Rijkel, Jan Steenbergen und Engelbert Terton. Holländische Instrumente aus der Zeit von 1670 bis 1820 fanden Verbreitung bis nach England, Frankreich, Süddeutschland und Skandinavien (und heutzutage bis in die USA und Japan). Es war eine Zeit, in der die Niederlande an Einfluß gewannen, und dies förderte zweifellos den Instrumentenbau. Gerade dort, wo die holländische Kultur und Wirtschaft stark von den umgebenden Ländern beeinflusst worden war, profitierten diese Länder umgekehrt wiederum vom Kreislauf der Kunstwerke, welche als kultureller Beitrag und als Erneuerung aufgenommen wurden. Auch in dieser Hinsicht waren die internationale Position und die integrative Kraft der Niederlande in Europa offenkundig.

3. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren drei bedeutende Blasinstrumentenbauer in den Niederlanden aktiv: Willem Beukers jun.,

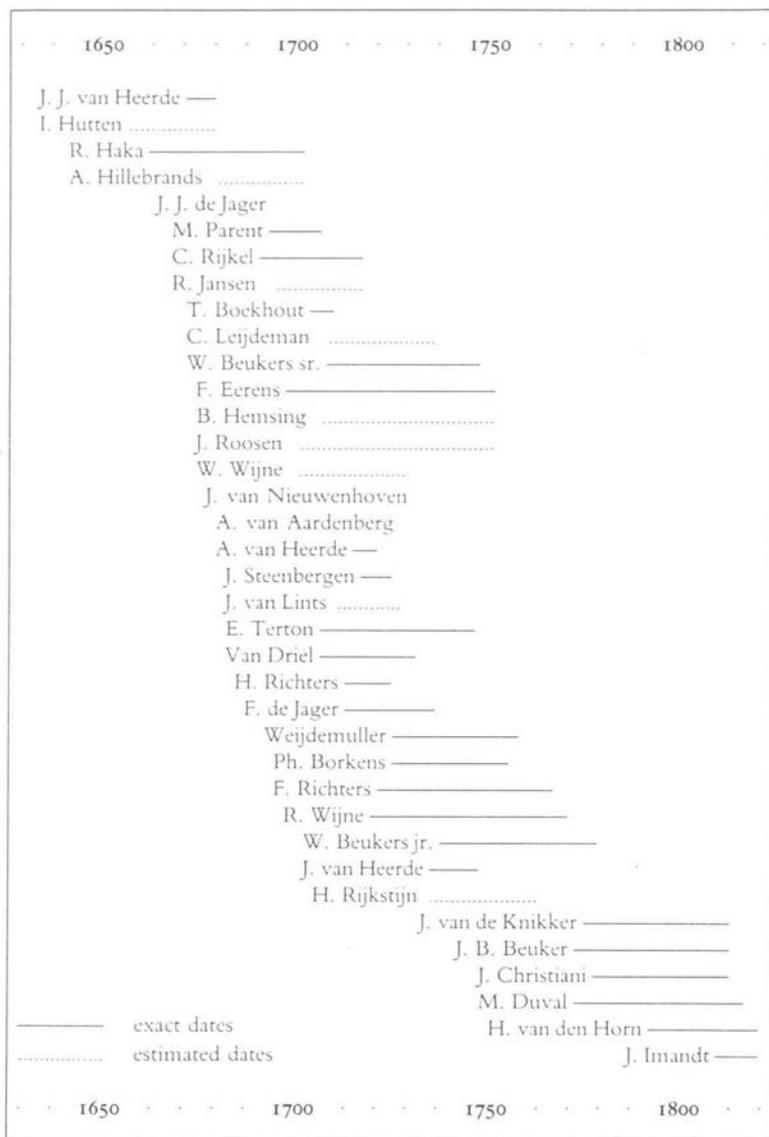


Abb. 2: Silberverzierung von Richters (Rebus)

Frederik Richters und Robert Wijne. Zu dieser bedeutendsten Periode des holländischen Blasinstrumentenbaus gehörten schließlich auch Jan Barend Beuker, Johannes Christiani, Johannes van de Knikker und Michel Duval, die alle bis ca. 1815 Instrumente herstellten. Sowohl hinsichtlich der Zahl der Instrumentenhersteller als auch der Zahl der Instrumente erreichten die Niederlande in der Periode von 1685 bis 1735 den absoluten Höhepunkt. Wenn man die Zahl der bekannten Instrumente gleichmäßig über die Schaffensperiode eines Instrumentenbauers (ab einem Alter von 20-22 Jahren) verteilt, gewinnt man einen Überblick über die Erweiterung der Produktion: In der fünfzigjährigen Blütezeit von 1685-1735 gab es 18 Instrumentenbauer, von denen insgesamt 176 Blasinstrumente erhalten sind. Aus der Zeit zwischen 1690 bis 1730 kennen wir 11 bis 16

Namen von Instrumentenbauern, die dem holländischen Blasinstrumentenbau zugeordnet werden können. Betrachtet man den Höhepunkt der Produktion noch näher, so stellt man fest, daß im Jahre 1705 alle 18 erwähnten Hersteller mit der Ausnahme von Frederik de Jager, Peter Borkens, Frederik Richters, Willem Beukers jun. und Jan van Heerde vertreten sind. Die letztgenannten waren im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts und in den Folgejahren bis 1780 aktiv. Die Tatsache, daß wir uns hier mit Instrumenten von hoher Qualität im internationalen Vergleich beschäftigen, bestätigt ebenfalls die großen handwerklichen Fähigkeiten der holländischen Instrumentenbauer der Zeit. Es wird sicher schwierig sein, vielleicht sogar unmöglich, eine genaue Vorstellung von der wirklichen Zahl der Instrumente zu erhalten, die sie produzierten. Nur ein kleiner Anteil blieb erhalten. Ein Überblick ist *qualitate qua* unvollständig, einige Instrumente liegen in öffentlichen, andere in privaten Sammlungen, deren Bestände permanent wechseln, viele sind verschollen; eine Übersicht über Instrumente und Hersteller folgt weiter unten.<sup>11</sup> Die großen Namen im holländischen Blasinstrumentenbau in der Zeit zwischen 1670 und 1780 sind hier nochmals im Überblick: Abraham van Aardenberg, Willem Beukers sen. und jun., Thomas Boekhout, Peter Borkens, F. Eerens, Richard Haka, Jan Jurriansz, Albertus und Jan van Heerde, B. Hemsing, Frederik de Jager, Michiel Parent, Hendrik und Frederik Richters, Coenraad Rijkel, Jan Steenbergen, Engelbert Terton und Robert und Willem Wijne. Über 184 erhaltene Instrumente stammen aus den Werkstätten von rund 20 Herstellern. Die meisten dieser Instrumente wurden von Richard Haka und Hendrik Richters gebaut, gefolgt von

<sup>11</sup> Da die Instrumente aus Privatsammlungen oft versteigert werden oder auf andere Weise von Hand zu Hand gehen, ist ein Überblick über die erhaltenen Blasinstrumente nicht möglich. Eine Analyse auf der Basis hauptsächlich von öffentlichen Sammlungen kann daher nur einen allgemeinen Eindruck hinsichtlich Zahl, Qualität und gegenseitiger Beeinflussung der unterschiedlichen Typen vermitteln. Der vorliegende Überblick verzeichnet auf jeden Fall alle öffentlichen Sammlungen (Museen etc.) und eine Reihe von Privatsammlungen.



Übersicht: 37 holländische Blasinstrumentenmacher in der Zeit von 1638 bis 1833

Thomas Boekhout, Jan Steenbergen, Robert Wijne und Engelbert Terton. Die geographische Verteilung dieser Hersteller in den Niederlanden und angrenzenden Gebieten belegt die schon oben erwähnte Wanderung aus den kleineren Städten und vom Land nach Amsterdam, welche zwischen 1680 und 1700 stattfand. Mehr als drei Viertel aller Blasinstrumentenmacher fanden schließlich den Weg dorthin.

### Archivmaterial und andere Quellen zum holländischen Blasinstrumentenbau

Die Quellenforschung in den Archiven von Amsterdam, Den Haag und Utrecht sowie Notizen aus dem *Amsterdamsche* und *Haagse Courant* können uns ein klares Bild des Blasinstrumentenbaus in den Niederlanden in der Zeit zwischen 1670 und 1820 vermitteln. Erste Forschungen die-

Übersicht über die verschiedenen Arten von Holzblasinstrumenten von 30 holländischen Herstellern aus der Zeit zwischen 1670 und 1820 in privaten und öffentlichen Sammlungen (soweit bekannt)

| Hersteller                     | Instrumente<br>210 | Blockflöten<br>75 | Traversen<br>38 | Oboen<br>75 | Fagotte<br>3 | Klarinetten<br>10 | andere<br>9 |
|--------------------------------|--------------------|-------------------|-----------------|-------------|--------------|-------------------|-------------|
| Aardenberg                     | 15                 | 10                |                 | 5           |              |                   |             |
| Beuker                         | 6                  |                   | 5               | 1           |              |                   |             |
| Beukers sen. & jun.            | 13                 | 5                 | 3               | 5           |              |                   |             |
| Boekhout                       | 15                 | 10                | 1               | 3           |              | 1                 |             |
| Borkens                        | 6                  | 1                 | 2               | 1           |              | 2                 |             |
| Christiani                     | 11                 | 3                 | 4               |             |              | 4                 |             |
| Duval                          | 2                  |                   | 2               |             |              |                   |             |
| Eerens                         | 4                  | 1                 | 3               |             |              |                   |             |
| Haka                           | 33                 | 15                | 1               | 8           | 1            |                   | 8           |
| Van Heerde                     | 10                 | 5                 | 3               | 2           |              |                   |             |
| Hemsing                        | 3                  |                   | 3               |             |              |                   |             |
| Van den Horn                   | 2                  |                   |                 |             |              | 2                 |             |
| Imandt                         | 3                  |                   | 2               |             |              | 1                 |             |
| F. de Jager                    | 1                  | 1                 |                 |             |              |                   |             |
| Van de Knikker                 | 4                  |                   |                 | 3           | 1            |                   |             |
| Parent                         | 5                  | 5                 |                 |             |              |                   |             |
| Hendrik & Frederik<br>Richters | 26                 |                   |                 | 26          |              |                   |             |
| Roosen                         | 1                  | 1                 |                 |             |              |                   |             |
| Rijkel                         | 5                  | 3                 |                 | 2           |              |                   |             |
| Rijkstijn                      | 2                  |                   |                 | 2           |              |                   |             |
| Steenbergen                    | 17                 | 7                 |                 | 10          |              |                   |             |
| Terton                         | 10                 | 5                 | 1               | 4           |              |                   |             |
| Weijdemuller                   | 1                  |                   | 1               |             |              |                   |             |
| Robert Wijne                   | 12                 | 3                 | 6               | 3           |              |                   |             |
| Willem Wijne                   | 3                  |                   | 1               |             | 1            |                   | 1           |

Stand: 1.1.90

ser Art wurden von dem Historiker und Sammler A. Bredius zusammen mit dem Bankier und Musikwissenschaftler D.F. Scheurleer vorgenommen. Letzterer besaß eine bedeutende Sammlung holländischer Blasinstrumente, welche später, 1935, die Grundlage für die Instrumentensammlung im *Haags Gemeentemuseum* bildete.

Der damalige Konservator des Museums, Dirk Balfoort, setzte die Forschungsarbeit fort und veröffentlichte 1949 seinen zweibändigen Index der europäischen Blasinstrumentenmacher. Diese maschinenschriftliche Publikation stellte den Ausgangspunkt für L. G. Langwills *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*, Edinburgh 1960, dar. Neuere Forschungen wurden von S.A.C. Dudok van Heel und J. Giskes in den Archiven von Amsterdam und von J. Burgers in Den Haag angestellt.

*Abraham van Aardenberg* wurde 1672 in Amsterdam geboren und arbeitete zeitlebens dort. Er war Schüler von Richard Haka. Ab 1698 war er selbständig und zog von der Herengracht in die Nieuwe Spiegelstraat um. Aardenberg stellte Flöten, Oboen und Fagotte her. Er starb 1717.

*Jan Barend Beuker* wurde 1737 in Mengede (heute Dortmund) geboren und arbeitete in Amsterdam. Ein Inventar von 1793 erwähnt Flöten, Oboen, Klarinetten und „Ivoorgoed“ (Waren aus Elfenbein). Er lebte am Heiligeweg nahe dem Singel und starb dort 1816.

*Willem Beukers sen.* wurde um 1669 in Utrecht geboren. In Amsterdam wohnte er erst in der Laurierstraat und später in der Korte Dijkstraat. Er starb im Haus seines Sohnes in der Dijkstraat



Abb. 3: Fagott von Willem Wijne sowie Oboe, Deutsche Schalmey, Sopran und Alt, von Richard Haka

im Jahre 1750. Beukers stellte Flöten und Oboen her. Es ist nicht immer klar, ob die Instrumente von Vater oder Sohn stammen.

Willem Beukers jun. wurde 1703 in Amsterdam geboren. Er war Schüler seines Vaters und setzte dessen Tradition fort. Wahrscheinlich verwendeten beide das gleiche Brandzeichen auf ihren Instrumenten. Willem Beukers lebte in der Korte Dijkstraat und starb im Jahre 1781.

Thomas Boekhout lernte bei Jan de Jager, mit dem er durch seine Heirat mit Barbera de Jager verwandt war (Jan de Jager war ihr Onkel). Boekhout wurde 1666 in Kampen geboren. In Amsterdam wohnte er zunächst in der Keizersgracht und ab 1713 in der Kerkstraat. Er stellte Flöten,

Oboen, Fagotte und Baßtraversen her. In den Ausgaben des *Amsterdamsche Courant* Nr. 68, 71 und 77 (8., 15. und 29. Juni 1713) wird erwähnt, daß er ... *maekt en verkoopt (...)* *BasFluyten die al haar toonen geven als op een gemeene Fluyt, en een nieuw soort van Bassons, beyde door hem geinverteert.* (Er baut und verkauft Baßtraversen, auf denen man alle Noten spielt wie auf einer normalen Traversflöte, und eine neue Art von Fagotten, beide von ihm erfunden.) Auch eine Klarinette von Boekhout ist bekannt! Er starb 1715 in Amsterdam.

Philip Borkens wurde 1693 in Amsterdam geboren. Er erhielt die Bürgerschaft am 4. Januar 1724. Ursprünglich lebte Borkens in der Buiten Bantammerstraat und später in der Goudsbloemstraat. Flöten, Oboen und Klarinetten von seiner Hand sind überliefert. Er muß um 1765 herum gestorben sein.

Johannes Christiani stammte aus Warstein in Westfalen und ist wohl um 1745 geboren. Er lebte ab 1786 in der Kalverstraat in Amsterdam und machte dort Flöten und Klarinetten. Er starb daselbst 1816. Sein Sohn Franciscus und sein Enkel Philip Franciscus setzten die Familientradition des Blasinstrumentenbaus fort.

Van Driel. Folgt man einer Annonce im *Amsterdamsche Courant* Nr. 109 vom 11. September 1714, so stammt Van Driel aus Hamburg. Man weiß von ihm, daß er Blockflöten, Traversflöten (einschließlich Baßtraversen), Oboen und Fagotte in der Huydestraat verkaufte. Von den Baßtraversen sagt er, sie seien *op een nieuwe manier door hem zelf uitgevonden, en nooit voor dezen [1714] van niemand so gemaekt.* (... sie seien auf neue Art von ihm selbst gefertigt und zuvor [also vor 1714] noch nie und von niemandem in dieser Art gemacht worden.)

Michel Duval wurde 1747 in der Normandie geboren. Er kam nach Maastricht und lebte dort *achter de Molens* (hinter den Mühlen). Von ihm sind nur Traversflöten bekannt. Er starb 1815.

F. Eerens arbeitete zu Anfang des 18. Jahrhunderts sowohl in Utrecht und Den Bosch (letzteres wird belegt durch ein Brandzeichen auf zwei erhaltenen Traversflöten: Die Charakteristika des Namens sind identisch, aber in einem Fall wird Utrecht, im anderen Fall Bosch angegeben). Von Eerens sind nur Flöten bekannt.

*Richard Haka* wurde 1646 in London geboren. 1676 heiratete er Grietje van den Bogaert und lebte in der Kalverstraat. Sein Vater Thomas Haka war von Beruf Spazierstockhersteller und kam 1652 oder etwas früher von London nach Amsterdam. Richard Haka kann als Gründer der Amsterdam/holländischen Blasinstrumentenmacherschule angesehen werden. Aardenberg, Rijkel, Steenbergen und vielleicht auch Parent waren seine Schüler. Haka zog mehrfach um, er wohnte nacheinander in der Kalverstraat, auf dem Spui *In de vergulde Basfluyt* (in der vergoldeten Baßflöte), am Singel und schließlich an der Keizersgracht. Nach seiner Lehre bei Haka zog sein Neffe Coenraad Rijkel in Hakas Haus und benutzte dessen Brandeisen, um seine eigenen Instrumente zu signieren. Aus diesem Grunde kam es zwischen beiden zu Streitigkeiten (siehe unter Rijkel). Auch einer von Hakas Söhnen war zeitweilig als Instrumentenmacher beschäftigt. Richard Haka stellte Schalmeien, Deutsche Schalmeien, Flöten, Oboen und Fagotte her. Er starb 1705.

*Jan Jurriansz van Heerde* wurde 1638 in Grol oder Groenlo (Gelderland) geboren. Er wanderte zunächst nach Naarden, später nach Amsterdam. 1663 wohnte er in der Bloemstraat und war von Beruf Drechsler. 1670 war er bereits Flötenmacher und lebte in der Eerste Bloemdwardsstraat. Schließlich verlegte er seinen Wohnsitz in die Lindegracht, wo seine Witwe und seine Söhne nach seinem Tod 1691 das Geschäft weiterführten. Jan Jurriansz van Heerde baute ... *Fluyten* [traversos], *Hoboën*, *Bassons*, *Velt-scharmayen* [möglicherweise sog. *Duytse Schalmey*, eine Art Pommer] und *Fluyt Konststokken* [Stockflöten]; diese Angaben sind dem *Amsterdamse Courant* Nr. 52 vom 1. Mai 1691 zu entnehmen. Van Heerde starb 1691 in Amsterdam.

*Albertus van Heerde* wurde 1674 in Amsterdam geboren. Er trat in die Fußstapfen seines Vaters und verbrachte sein ganzes Leben als Blasinstrumentenmacher in Amsterdam. 1698 wohnte er in der Warmoesstraat. Im Jahre 1699 erhielt er die Bürgerrechte als Flötenmacher. Er arbeitete bis etwa 1720.

*Jan van Heerde*. Der Sohn von Albertus wurde 1704 in Amsterdam geboren. Er führte das Geschäft in der Warmoesstraat fort. Unter dem Namen Johannes van Heerde, Flötenmacher,

erhielt er die Bürgerrechte zuerkannt. Im *Amsterdamse Courant* Nr. 54 vom 5. Mai 1742 findet sich eine Anzeige, in der Jan van Heerde bekanntgab ... *dat door hem is gemaekt en by hem te bekomen, zekere Fluyt Travers, die men hoog en laeg kan stellen, met het zelve gemak en accurraetheid als men een Fiool doet.* (... daß er eine sogenannte Fluyt Travers herstelle und verkaufe, die man mit der gleichen Leichtigkeit und Genauigkeit wie eine Violine höher und tiefer stimmen könne.) Jan van Heerde starb 1750.

*B. Hemsing*. Von ihm sind zwei Flöten aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts bekannt. Er war wahrscheinlich Schüler von Jan Jurriansz van Heerde. Wie bei van Heerde, stellt das Brandzeichen auf den Flöten einen kletternden Löwen und eine Krone um seinen Namenszug herum dar.

*Andries Hillebrands* wurde 1663 Bürger von Amsterdam und lebte in der Voetboogstraat. Er stammte aus Nordhausen und wird als Flötenmacher bezeichnet.

*Hijd (?) van den Horn* war um 1800 in Leiden tätig. Bis heute ist von ihm nur eine 5-klappige Klarinette bekannt.

*Isaack Hutten* arbeitete in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Dordrecht. Einem Dokument vom 30. März 1675 ist zu entnehmen, daß Hutten 400 Gulden für die Lieferung eines *accord van fluyten* zustehen – damit ist ein kompletter Blockflötensatz von Sopran bis Baß gemeint.

*Johannes Imandt* wurde 1779 in Trier geboren und arbeitete wie auch sein Bruder oder Neffe ab etwa 1800 als Instrumentenmacher in Rotterdam. Er starb dort 1833.

*Jacobus Imandt* wurde 1782 in Trier geboren. Bis heute ist nur eine Terzflöte von seiner Hand bekannt, die aber auch von seinem Bruder oder Neffen stammen kann. Er starb 1833 in Rotterdam.

*Jan de Jager* wurde 1658 in Aachen geboren und kam als Kaufmann nach Amsterdam. Er lebte zunächst an der Herengracht und später an der Keizersgracht. Thomas Boekhout heiratete eine seiner Nichten, Barbera de Jager. Sohn Frederik arbeitete eine Reihe von Jahren für Boekhout. Jan de Jager starb 1692. In einer Anzeige im *Amsterdamse Courant* Nr. 142 vom 27. November 1694 (und dann noch einmal am 7. Dezember) gab seine Witwe bekannt, daß ... *aen de meest bie-*

dende verkogt sullen worden Blaes en Snaer-Instrumenten [...] opgemaekt als onopgemaekt, bestaende in Hoboys, Bassons, Fluyten, Dwarsfluyten, en eene Muzelle, en andre soorten meer. (... daß an den Meistbietenden Blas- und Streichinstrumente zu verkaufen seien [...] fertige und halbfertige, und zwar Oboen, Fagotte, Blockflöten, Traversflöten, eine Musette und andere Arten von Instrumenten).

Frederik de Jager wurde 1685 in Amsterdam geboren und arbeitete eine Reihe von Jahren, von 1694 (mit einer Unterbrechung) bis 1707, für Thomas Boekhout. Wir kennen heute nur noch das Fragment einer Altflöte von seiner Hand. Er arbeitete in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Amsterdam.

Reindert Jansen war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Amsterdam tätig. Der Sterbeurkunde vom 7. Oktober 1691 ist zu entnehmen, daß Reindert Jansen (van Bijlevelt, also aus Bielefeld) Flötenmacher an der Prinsengracht gewesen ist.

Johannes van de Knikker wurde 1731 in Tilburg geboren. Neben seiner Tätigkeit als Instrumentenmacher reparierte er auch die Turmglocken in Tilburg. 1810 wird er als *horlogier* erwähnt. Man weiß von ihm, daß er Oboen und Fagotte baute. Er starb 1815.

Caspar L(e)ijdeman lebte um 1700 in Amsterdam. Am 12. Juli 1701 machte er sein Testament als Flötenmacher.

Gerrit Lighthart war um 1700 in Amsterdam aktiv. 1699 war er *fluytemaker* und lebte am Botermarkt.

Johannes van Lints wurde 1677 in Amsterdam geboren. Gemäß einem notariell beglaubigten Vertrag vom 15. Februar 1692 soll ... *Michiel Parent, musycqmeester en fluytemaker Anthony van Lints' zoon, Johannes, 15 jaer oud, instrueeren, leeren de musycq ende het fluytemaken vijf jaren lang.* (... soll Michiel Parent, Musikmeister und Flötenmacher, Anthony van Lints' 15jährigen Sohn Johannes 5 Jahre lang in Musik und Flötenbau unterrichten.) Van Lints war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aktiv.

Johannes van Nieuwenhoven lebte und arbeitete in Amsterdam in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er wurde 1694 Bürger von Amsterdam. Ein Inserat

im *Amsterdamse Courant* Nr. 113 vom 20. September 1696 verkündet, daß er ... *Fluyten, Hobois en Bassons* [verkauft], *en onderwijst de Liefhebbers op de voorsz. instrumenten.* (Er verkauft also Traversos, Oboen und Fagotte und unterrichtet Liebhaber im Spiel dieser Instrumente). Van Nieuwenhoven lebte an der Rozengracht; er starb vor 1717.

*Michiel Parent* wurde 1663 in Amsterdam geboren. Väterlicherseits stammte seine Familie aus Doornik in Belgien. Parent war einer der führenden Flötenmacher in Amsterdam während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Seinen Ruhm verdankte er insbesondere der Erfindung der Akkord- oder Doppelblockflöten. 1691/92 wohnte er in einem Haus *In de vergulde Basson* (im vergoldeten Fagott), Kloveniersburgwal 117. Michiel Parent war auch Interpret. Im Jahre 1697 gründete er zusammen mit anderen ein *musijck-collegie*, das während des Winters in Den Haag und während des Sommers in Amsterdam spielte. In verschiedenen Anzeigen in Amsterdam und Den Haager Zeitungen bot nach seinem Tode 1710 die Witwe durch den Makler Raket zum Verkauf an: ... *een quantiteit Musicale Blaes Instrumenten, als Bassons, Hobois, Fluytedoes en dubbele Fluyten, Discanten en Octaven, Faseletten en Fluytrottingen, van alles ettelijke van swart Ebbenhout met Yvoor gemonteert, naergelaten van wylen Michiel Parent, in sijn leven vermaert Fluytemaker en inventeur der dubbele Fluyt, alles van den overleden selver gemaekt.* (... eine Anzahl von Blasinstrumenten, wie Fagotte, Oboen, Blockflöten und Doppelblockflöten, Sopran- und Sopraninoblockflöten, Flageolettes und Stockflöten, einige aus Ebenholz mit Elfenbeinringen, aus dem Nachlaß des verstorbenen Michiel Parent, zu Lebzeiten ein gefeierter Flötenmacher und Erfinder der Doppelblockflöte. Alle Instrumente stammen von dem Verstorbenen selbst.)

*Hendrik und Frederik Richters* stellten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Amsterdam Oboen her. Die Familie Richters stammte aus Deutschland; der Vater Frederik Richters (Rigters) wurde in Laar im Münsterland geboren und zog vor 1677 nach Amsterdam.

*Hendrik Richters* wurde 1683 in Amsterdam geboren. Obwohl er bereits im Alter von 45 Jah-

ren starb, hat Hendrik Richters dem Oboenbau in Amsterdam doch seinen Stempel aufgeprägt. In weniger als 30 Jahren baute er eine große Anzahl von Instrumenten, die sich durch ihre perfekte Formgebung und glänzende Elfenbeindrechslerei auszeichneten. Seine Oboen standen durchweg in der Tradition der Amsterdamer *Fluyttemakers* (Haka, Rijkel, Aardenberg, Steenbergen etc.), aber Richters brachte an der äußeren Form noch eine Reihe von Verfeinerungen an. Es würde kaum überraschen, wenn er spezielle Fachleute herangezogen hätte, um die Instrumente zu versilbern, silberne Paßstücke und Klappen anzufertigen (wir finden das Silberzeichen von Hillebrand van Flory) und um die delikaten Elfenbeindrechseleien an Fuß- und Kopfstücken herzustellen.

Wie Frederik, so lernte auch Hendrik sein Handwerk beim Vater. Sein Name erscheint in einer Liste, die 1716 von Abraham Joosten auf Biten des Ältestenrates von Amsterdam zusammengestellt wurde und welche die zehn prominentesten und qualifiziertesten Drechsler der Stadt enthielt. Hendrik Richters setzte sein eigenes Motto in die Tat um: *Vat den Tijd en Leer de Wereld Kenne* (Erfasse die Zeit und lerne die Welt kennen) – dieses Motto ist in einem Rebus auf einer Reihe von Silberklappen an seinen Oboen dargestellt; er nutzte seine Zeit bestens und hatte keine Angst vor Einflüssen von außerhalb, um Instrumente von außergewöhnlicher Qualität anzufertigen. Besonders wegen ihrer äußeren Schönheit wurden diese Instrumente von den reichen Bürgern von Amsterdam sehr bewundert. Die Richter-Brüder verdienten gut daran; nach ihrem Tod hinterließen Hendrik und Frederik ein Vermögen von mehr als 10.000 Gulden.

Neben der unterschiedlichen Signatur auf dem Brandzeichen hatte Hendrik ein Kleeblatt mit rechtsgebogenem Stiel unter seinem Namen, während Frederik eines mit linksgebogenem Stiel verwendete. Als 1727, nach dem Tode von Hendrik Richters, der Besitz aufgeteilt wurde, erwähnte man im Nachlaß neben Geld und Grundbesitz auch Musikinstrumente und Teile davon. Gemäß den Archiven der Stadt Amsterdam, Abteilung notarielles Archiv Nr. 9097, Akte 7, handelt es sich dabei um: ... 4 *oude kapotte fluitrottingen*, 24 *moffe fluyten*, 9 *ivoren fluiten*, 1 *kwartfluit met ivoor*, 7 *fluyt doesen waarvan 1*

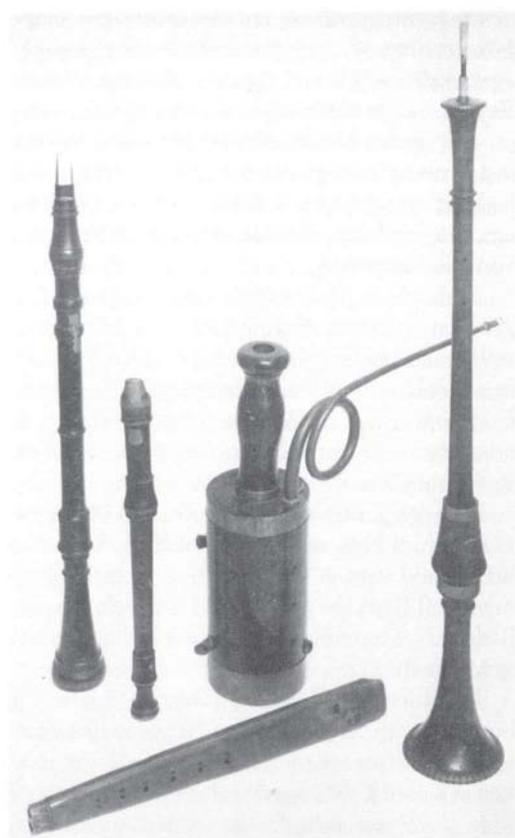


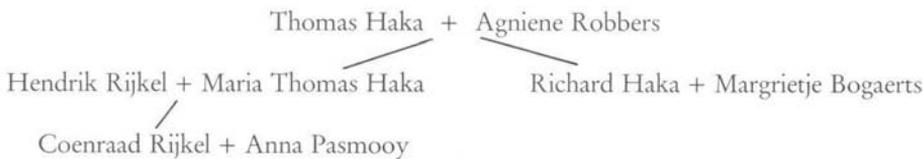
Abb. 4: Klarinette von Philip Borkens, Sopranblockflöte von Willem Beukers, Doppelblockflöte von Michiel Parent, Rankett von einem anonymen holländischen Hersteller und eine Deutsche Schalmei von Richard Haka.

*oude*, 2 *fesellette fluyten*, 2 *dwarsfluiten*, 3 *oude alt*, 3 *basfluiten en 1 niet opgemaakte basfluit*, 1 *oude basson*, 3 *nieuwe hobo's en oude kleine hobo*, 1 *hobo de moer*, 9 *salmooy's*, 5 *oude violen*. (... 4 alte zerbrochene Stockflöten, 24 "moffe" Blockflöten, 9 Elfenbeinblockflöten, 1 Quartflöten mit Elfenbein, 7 flûtes douces, davon eine alte, 2 Flageolets, 2 Traversos, 3 alte Altflöten, 3 Baßtraversen und 1 nicht fertiggestellte Baßtraverse, 1 altes Fagott, 3 neue Oboen und 1 alte kleine Oboe, 1 Oboe d'amore, 9 Schalmeien, 5 alte Violinen). Darüber hinaus werden folgende Gegenstände erwähnt: ... 137 *violkammen*, 100 *violschroeven*, 57 *strijktokken*, *snaren*, 34 *palmhou-*

ten stokken, ivoor, een partij prullen van fluyten, een rietje met een zilveren pijpje, 3 koperen rietendoosjes, 20 stukken letterhout, allerlei soorten knopen en knoppen, netenkammen, koperen pijpen, onder- en bovenbanden...; (137 Violinstege, 100 Violinwirbel, 57 Bögen, Saiten, 34 Buchsbaumbögen, Elfenbein, verschiedene c-Blockflöten von schlechter Qualität, ein Rohrblatt mit Silberhülse, 3 kupferne Rohrschachteln, 20 Stücke Schlangenholtz, verschiedene Knöpfe und Knäufe, ein Läusekamm, Kupferrohre, Unter- und Oberbänder...). Das Inventar verzeichnet auch 11 *stoffluyters*“.

Frederik Richters wurde 1694 in Amsterdam geboren. Nach dem Tode seines Bruders zog Frederik zunächst in dessen Haus und übernahm seine Werkstatt. Ab 1741 setzte er seine Tätigkeit in einem Haus am anderen Ende der Stadt fort, in der Nieuwe Leliestraat 11. Von Frederik sind nur Oboen bekannt, wenn auch wesentlich weniger als von der Hand seines Bruders. Er starb 1770.

Coenraad Rijkel wurde 1664 in Amsterdam als Neffe von Richard Haka geboren. Die verwandtschaftliche Beziehung ist wie folgt:



Coenraad Rijkel lebte kurze Zeit in England; im Alter von 15 Jahren kehrte er nach Amsterdam zurück und lernte 7 Jahre lang bei seinem Onkel Richard Haka den Beruf des Flöten- und Holzblasinstrumentenmachers. In dieser Zeit wird er auch mehrfach als Fagottspieler bei Theateraufführungen erwähnt. 1696 zog Richard Haka vom Spui zum Singel um, während Coenraad Rijkel im früheren Haus seines Onkels blieb. Später ergaben sich aus dieser Tatsache zahlreiche Unstimmigkeiten zwischen den beiden, insbesondere deshalb, weil Coenraad weiterhin den Namen seines Onkels auf eigene Instrumente setzte. In zwei Anzeigen im *Amsterdamsche Courant* vom 18. Oktober und 4. November 1698 gab Haka folgende Gegendarstellung ab: ... (*dat*) *nu een ander persoon in 't voorsz. huys woont (op 't Spui), die zeyt dat hy Richard Haka hiet, wiens stempel en*

*merkcyser hy heeft laten namaken, en drukt daer mede de naem van R. Haka op sijn Fluyten en instrumenten, settende ook de naem van R. Haka op de styl der voordeur, in schijn of gemelde Haka daer nog woond.* (... daß jetzt eine andere Person in besagtem Haus (am Spui) lebt, die von sich behauptet, Richard Haka zu heißen, dessen Marke und Brandeisen er imitiert hat. Er zeichnet mit dem Namen R. Haka auf seinen Flöten und Instrumenten und setzte auch den Namen über seine Eingangstür, als wenn der genannte Haka noch immer dort lebte.) Coenraad Rijkel wurde gezwungen, dieses „Mißverständnis“ im *Amsterdamsche Courant* vom 31. Oktober 1699 aufzuklären. Er veröffentlichte eine Anzeige, in der er erklärte, daß ... *Coenraet Rykel nu omtrent 3 jaren het huys, winkel, gereetschappen &c. van syn oom heeft overgenomen en de naem van Haka op sijn instrumenten gebruykt: is van meening nu voortaan en in de toekomende sijn eygen naem te gebruyken en op de instrumenten te drukken C: Rykel.* (... Coenraet Rykel hat vor etwa 3 Jahren Haus, Geschäfte, Werkzeuge etc. von seinem Onkel übernommen und den Namen Haka

auf seinen Instrumenten weiter verwendet: er beabsichtigt, in Zukunft seinen eigenen Namen auf die Instrumente zu drucken C: Rykel.)

Im Jahre 1700 kaufte er ein weiteres Haus am Spui, wo er bis zu seinem Tode 1726 seine Instrumente baute und verkaufte. Es ist bekannt, daß Rijkel Flöten, Oboen und Fagotte herstellte, aber es sind nur 2 Oboen und 3 Blockflöten erhalten.

*H. Rijkstijn* stammte wahrscheinlich aus Friesland und war in der Zeit um 1750 aktiv. Von ihm sind 2 Oboen bekannt: eine mit dem Namen Doue de Boer, die andere mit H. Richters; darüber steht der Name Rijkstijn.

*Jan Steenbergen* stammte aus Heerde, wo er 1676 geboren wurde. Er war Schüler von Richard Haka und stellte verschiedene Arten von Blasinstrumenten her. Dies ist einer Anzeige im *Amsterdamsche Courant* vom 10. Juni 1700 zu entnehmen.

Er lebte und arbeitete in der Kerkstraat nahe der Amstel bis etwa 1730. Eine Reihe von Blockflöten und Oboen von seiner Hand sind erhalten.

*Engelbert Terton* wurde 1676 in Rijssen (Overijssel) geboren. Er kam vor 1710 nach Amsterdam; in diesem Jahr erhielt er die Bürgerschaft als Instrumentenmacher. 1711 lebte er in der Warmoesstraat, 1731 kaufte er ein Haus am Nieuwezijds Achterburgwal in der Nähe des Korte Lijnbaanssteeg *waar Hamburg in de gevel staat* (wo Hamburg am Giebel steht). Er blieb dort bis zu seinem Tode. Terton war wahrscheinlich Schüler von Albertus van Heerde. Von ihm sind Blockflöten, Oboen und eine Traversflöte erhalten. Ohne Zweifel gehörte Engelbert Terton zu den führenden Holzblasinstrumentenmachern, nicht nur national sondern auch international. Daß er ein erfolgreicher Mann war, geht auch daraus hervor, daß er die letzten zehn Jahre seines Lebens vor seinem Tod im Jahre 1752 als Pensionär mit einem Jahreseinkommen von 1.000 Gulden unabhängig leben konnte.

*Robert Wijne* wurde 1698 in Nijmegen geboren, wo er als Holzblasinstrumentenmacher lebte und arbeitete. Seine Familie stammte entweder aus Nijmegen oder aus Hees. Zwei seiner Söhne, Wilhelmus (1730-1816) und Johannes (1743-1807), waren ebenfalls Instrumentenmacher. Von Robert Wijnes Instrumenten sind Blockflöten, Traversen und Oboen erhalten. Er starb 1774.<sup>12</sup>

*Willem Wijne* war wahrscheinlich ein Onkel, Sohn oder ein Neffe von Robert. Er arbeitete entweder in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts oder im 18. Jahrhundert in Nijmegen. Weitere Informationen liegen nicht vor, außer daß drei Blasinstrumente in Museen von Den Haag, Berlin und Lautlingen liegen. Insbesondere das Barockrankett aus der Sammlung der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin weist deutliche Konstruktionsmerkmale des 17. Jahrhunderts auf.

<sup>12</sup> Vgl. H. Feldhaus: *Über den Instrumentenbauer Robert Wijne und seine zuletzt aufgefundene Sopranblockflöte*. Münster 1977.

## Anhang A

a) Blasinstrumente von 30 niederländischen Herstellern sind in der Sammlung von Haags Gemeentemuseum zu finden. Die Inventarnummer ist hinter der Bezeichnung des Instruments angegeben. 31 von 76 Instrumenten sind Leihgaben vom Rijksmuseum Amsterdam. Sie sind durch ein x in der Inventarnummer gekennzeichnet.

### *Abraham van Aardenberg*

|                   |    |             |
|-------------------|----|-------------|
| Sopranblockflöte  | Ea | 29-x-1952*  |
| Sopranblockflöte  | Ea | 29a-x-1952* |
| Sopraninoblockfl. | Ea | 581-1933*   |
| Altblockflöte     | Ea | 23-x-1952*  |
| Altblockflöte     | Ea | 24-x-1952*  |
| Altblockflöte     | Ea | 32-x-1952*  |
| Oboe              | Ea | 438-1933    |
| Oboe              | Ea | 444-1933    |

### *Jan Barend Beuker*

|             |    |          |
|-------------|----|----------|
| Baßtraverse | Ea | 32-1936* |
| Oboe        | Ea | 285-1933 |

### *Willem Beukers sen. & jun.*

|                  |    |            |
|------------------|----|------------|
| Sopranblockflöte | Ea | 25-x-1952* |
| Sopranblockflöte | Ea | 278-1933*  |
| Altblockflöte    | Ea | 26-x-1952* |

|          |    |           |
|----------|----|-----------|
| Oboe     | Ea | 10-x-1952 |
| Oboe     | Ea | 1017-1933 |
| Oboe     | Ea | 1-1978    |
| Traverse | Ea | 414-1933* |

### *Thomas Boekhout*

|               |    |            |
|---------------|----|------------|
| Altblockflöte | Ea | 27-x-1952* |
| Oboe          | Ea | 24-1937    |
| Oboe          | Ea | 16-x-1952  |

### *Philip Borkens*

|            |    |           |
|------------|----|-----------|
| Traverse   | Ea | 39-x-1952 |
| Klarinette | Ea | 306-1933  |

### *Johannes Christiani*

|                 |    |           |
|-----------------|----|-----------|
| Traverse        | Ea | 44-x-1952 |
| Traverse        | Ea | 290-1933* |
| Traverse        | Ea | 460-1933  |
| Stockflageolett | Ea | 299-1933  |
| B-Klarinette    | Ea | 677-1933  |
| C-Klarinette    | Ea | 300-1933  |

\* Von diesen Instrumenten liegen technische Zeichnungen in der Dokumentationsabteilung von Haags Gemeentemuseum. Von diesen Instrumenten werden technische Zeichnungen im Museum verkauft.

|   |    |            |  |  |    |            |
|---|----|------------|--|--|----|------------|
| <i>F. Eerens</i>                                    |    |            |  | Altblockflöte  | Ea | 978-1933*  |
| Stock-Blockflöte                                    | Ea | 475-1933   |  | Traverse   | Ea | 49-x-1952* |
| <i>Richard Haka</i>                                 |    |            |  | Oboe   | Ea | 437-1933*  |
| Stock-Blockflöte                                    | Ea | 532-1933   |  | <i>Weijdemuller</i>  |    |            |
| Deutsche Schalmel, Sopr.                            | Ea | 18-x-1952  |  | Traverse   | Ea | 1-1943     |
| Deutsche Schalmel, Sopr.                            | Ea | 21-x-1952  |  | <i>Willem Wijne</i>  |    |            |
| Deutsche Schalmel, Alt                              | Ea | 19-x-1952  |  | Fagott   | Ea | 585-1933   |
| Schalmel  | Ea | 20-x-1952* |  | <i>Robert Wijne</i>  |    |            |
| Oboe  | Ea | 6-1952     |  | Sopranblockflöte   | Ea | 323-1933*  |
| <i>Jan Jurriansz, Albertus &amp; Jan van Heerde</i> |    |            |  | Traverse   | Ea | 11-1935*   |
| Altblockflöte                                       | Ea | 33-x-1952* |  | Traverse   | Ea | 22-1981*   |
| Traverse  | Ea | 68-1983*   |  | Tenoroboe  | Ea | 77-x-1952  |
| Alttraverse   | Ea | 292-1933*  |  | <i>Anonym</i>  |    |            |
| <i>B. Hemsing</i>                                   |    |            |  | Rankett  | Ea | 65-x-1952  |
| Alttraverse   | Ea | 38-x-1952* |  |  |    |            |
| <i>Hijd (?) van den Horn</i>                        |    |            |  |  |    |            |
| C-Klarinette  | Ea | 53-x-1952  |  | b) Blasinstrumente von niederländischen Herstellern in anderen bedeutenden Sammlungen  |    |            |
| <i>Johannes Imandt</i>                              |    |            |  | <i>Abraham van Aardenberg</i>  |    |            |
| Traverse  | Ea | 47-x-1952  |  | Blockflöten: Geldrop, Paul Bogaarts (Sopranino); Zwolle, Guido Klemisch (Alt); Niemwegij, Greta Isings (Alt); Vermillion, Shrine to Music (Sopran).  |    |            |
| <i>Frederik de Jager</i>                            |    |            |  | <i>Jan Barend Beuker</i>   |    |            |
| Altblockflöte                                       | Ea | 279-1933*  |  | Baßtraverse: Paris, Musée du Conservatoire National de Musique. Traverse: Utrecht, Ehrenfeld; Lippenhuizen, Dolstra.   |    |            |
| <i>Johannes van de Knikker</i>                      |    |            |  | <i>Willem Beukers sen. &amp; jun.</i>  |    |            |
| Oboe  | Ea | 14-x-1952  |  | 2 Oboen: London, Victoria and Albert Museum. sen. & jun. Blockflöten: Berlin, Instrumentenmuseum der Staatlichen Hochschule für Musik; Washington, Library of Congress. Traverse: Utrecht, Fiscalini (Alt); Utrecht, Ehrenfeld.  |    |            |
| Fagott  | Ea | 64-x-1952  |  | <i>Thomas Boekhout</i>   |    |            |
| <i>Michiel Parent</i>                               |    |            |  | Blockflöten: New York, Metropolitan Museum of Art (Sopr.); München, Deutsches Museum für Technik und Naturwissenschaft (Baß); Leningrad, Eremitage (Baß); A. van Zuylen (Baß); Brüssel, Instrumentenmuseum van het Koninklijk Conservatorium (2 Baß). Traverse: Berlin. Klarinette: Brüssel. |    |            |
| Doppelblockflöte                                    | Ea | 82-x-1952  |  | <i>Philip Borkens</i>  |    |            |
| Doppelblockflöte                                    | Ea | 1-1985     |  | Sopranblockflöte, A. van Zuylen. Traverse und Klarinette: London, Horniman Museum. Oboe (Fragment): London, Horniman   |    |            |
| <i>Hendrik &amp; Frederik Richters</i>              |    |            |  | <i>Johannes &amp; Franciscus Christiani</i>  |    |            |
| Oboe  | Ea | 4-x-1952   |  | Blockflöte, Klarinette und Stock-Flageolet: Berlin. Traverse: Washington, Dayton C. Miller Collection in der Library of Congress. Pfeife: Amsterdam, Jaap Frank. Klarinette: Stichting Behoud Cultuurbezit.  |    |            |
| Oboe  | Ea | 5-x-1952   |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 7-x-1952   |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 8-x-1952*  |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 15-x-1952  |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 17-x-1952  |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 284-1933   |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 286-1933   |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 436-1933   |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 439-1933   |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 442-1933   |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 548-1933   |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 624-1933   |  |  |    |            |
| <i>J. Roosen</i>                                    |    |            |  |  |    |            |
| Baßblockflöte                                       | Ea | 22-x-1952* |  |  |    |            |
| <i>Coenraad Rijkel</i>                              |    |            |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 6-x-1952*  |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 440-1933   |  |  |    |            |
| <i>Jan Steenbergen</i>                              |    |            |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 3-x-1952   |  |  |    |            |
| Oboe  | Ea | 7-1952     |  |  |    |            |
| <i>Engelbert Terton</i>                             |    |            |  |  |    |            |
| Sopranblockflöte                                    | Ea | 374-1933*  |  |  |    |            |
| Altblockflöte                                       | Ea | 31-x-1952* |  |  |    |            |



Abb. 5: Traverso von Robert Wijne, Nijmegen ca. 1740

*Michel Duval*

Traversen: Washington, Dayton C. Miller collection; Berlin.

*F. Eerens*

Traversen: Amsterdam, Jaap Frank; Delft, Hildo Schuurman; Groningen, L. Snieders.

*Richard Haka*

Blockflöten: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Sopranino); Berlin (2 Sopran, 1 Alt); Leipzig, Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität (Sopran); Amsterdam, Frans Brüggén (Sopran); Edinburgh (Sopran); Paris (Alt); Sigmaringen, Fürstliches Hohenzollerisches Museum (Alt); Florenz, Istituto Musicale (Alt); A. van Zuylen (Tenor); Paris; Göteborg, Historisk Museet (Baß); Berlin (Flageolett). Pommer oder Deutsche Schalmey: Stockholm; Berlin; Kopenhagen, Musikhistorisk Museum; New Haven, Yale University; Oxford, University, Music Faculty. Oboen: Stockholm; Berlin (Fragment); Bremen, R. Müller; Leefdaal, Paul Dombrecht; Amsterdam, Han de Vries; Wien, Musikabteilung des Kunsthistorischen Museums (2 Tenor-Oboen). Alt-Traverse: Utrecht, Sammlung P. Ehrenfeld. Fagott: Schloß Wimmershausen (DDR).

*Jan Juriansz, Albertus & Jan van Heerde*

Alt-Blockflöten: Stockholm; Edinburgh, University and Galpin Society Collection; Leipzig. Baß-Blockflöte: Paris. Oboe: Brüssel. Traverse: Alkmaar, Verhoef.

*B. Hemsing*

Traverse: Hastings Museum; Amsterdam, Scheepvaart Museum (Fragment)

*H. van den Horn*

Klarinette: Alkmaar, Verhoef.

*J. Imandt*

Klarinette: Glashütten, Johan van Kalkar. Pfeife: Amsterdam, Jaap Frank.

*J. van de Knikker*

Oboe: Edgware, Boosey & Hawkes Ltd. Oboe d'amore: Oxford (Fragment).

*Michiel Parent*

2 Doppelblockflöten: Berlin

*Hendrik & Frederik Richters*

Oboen: Amsterdam, Han de Vries; Washington, Library of Congress; Wien; New York; London, Horniman Museum; Brüssel; Bonn, Beethovenhaus; Basel, Michel Piguet; London, Guy Oldham; Vermillion. Oxford. Tenor-Oboe: Paris.

*Coenraad Rijkkel*

Alt-Blockflöten: Paris (Fragment); Berlin; Stockholm; Sigmaringen (dieses Instrument ist teils mit Haka, teils mit Rijkkel signiert – siehe auch Haka).

*H. Rijkstijn*

Oboen: Leeuwarden, Frysk Museum; Berlin (Name über dem Brandzeichen von H. Richters).

*Jan Steenbergén*

Blockflöten: Berlin (3 Sopran); Stockholm, Amsterdam, Frans Brüggén; Uithuizen (Alt). Oboen: Berlin (2); Brüssel (3); Waverveen, Keizer.

*Engelbert Tertón*

Alt-Blockflöten: Brüssel; Washington, Library of Congress. Oboen: Berlin (2); Washington, Smithsonian Institution.

*Robert Wijne*

Blockflöten: Amsterdam, Frans Brüggén (Sopran); Oxford (Alt). Traversen: Ede, Museum Oud Ede; Vlaardingen, Ton Stolk; Nijmegen, Museum Commanderie van St. Jan. Oboe: New Haven. Tenor-Oboe: Alkmaar, J. van der Grinten.

*Willem Wijne*

Rankett: Berlin.

Stand: 1.10.89

## Anhang B

Brandzeichen der verschiedenen Hersteller, wie sie auf den Blasinstrumenten erscheinen.

Abraham van Aardenberg



Jan Barend Beuker



Willem Beukers



Thomas Boekhout



Philip Borkens



Johannes Christiani



F. Eerens



Richard Haka



Jan Jurriansz. Albertus & Jan van Heerde



Frederik de Jager



Michiel Parent



Frederik Richters



Hendrik Richter



Coenraad Rijkel



Jan Steenberg



Engelbert Terton



Robert Wijne



## Über Möglichkeiten –

### Zu Mauricio Kagels Musik für Renaissanceinstrumente

*Der Mensch ist das fragende Tier. An dem Tag, an dem wir zu fragen verstehen, wird es einen Dialog geben. Vorläufig entfernen uns die Fragen in atemberaubender Weise von den Antworten.*

Julio Cortázar, *Rayuela: Himmel und Hölle*.

#### I.

In einem Interview für die Zeitschrift *Melos* antwortete Kagel 1966 auf die Frage, ob er glaube, starken Einflüssen ausgesetzt gewesen zu sein:

*Natürlich! Doch die Einflüsse waren mehr ideologischer Natur als technisch-ästhetischer Art. Meine Lehrmeister waren: intellektueller Anti-Chauvinismus und die »Agrupación Nueva Música« (»Verein für neue Musik«) von Buenos Aires. Anti-Chauvinismus, weil die wirkenden Persönlichkeiten der argentinischen Intelligenz, denen ich mich schon in jungen Jahren anschloß, nationale Kultur nicht im Gegensatz zu europäischer Kultur verstanden (...). Die Werke von Jorge Luis Borges oder Julio Cortázar sind gute Beispiele dafür. Als ich das Fehlen einer homogenen kulturellen Tradition in meinem Heimatland entdeckt hatte, war ich von der unfruchtbaren europäisch-amerikanischen Antinomie frei geworden. Der Ausspruch »La tradición soy yo« (Ich bin die Tradition) hatte damals große Bedeutung für mich gewonnen.<sup>1</sup>*

Der hier beschriebene Hintergrund führte Kagel in eine ganz spezifische Situation innerhalb der Diskussion besonders im Rahmen der Darmstädter bzw. der deutschen Avantgarde, die in weiten Teilen auf seinen besonderen Umgangsmöglichkeiten, wenn nicht -notwendigkeiten, mit Tradition beruht. Das Vorhaben, eine *Musik für Renaissanceinstrumente* zu schreiben – das, wie er in der Werkeinführung für das Uraufführungsprogrammheft schreibt, schon während der Studienzeit in Argentinien erwogen worden war –, mußte deutlich die Züge dieser vielschichtigen Reflexion mit verarbeiten.

Anfang der 60er Jahre hatte Kagel mit *Heterophonie* ein Werk vorgestellt, das auf einem Ensemble mit fast allen Instrumentalkombinationen der Kammermusikliteratur basiert:

*Ich traf eine Auswahl aus kammermusikalischen Werken von 1900 bis 1960, die am prägnantesten charakteristische Klangideale dieses Zeitraumes verwirklichen, um damit eine Art von »musikgeschichtlichem Formant« aufzubauen. Es ging nicht um die Montage von Zitaten verschiedenster Herkunft, sondern um die Aufstellung einer »Registerdisposition« (wie bei der Orgel): ich konnte daher mit präformierten Klangfarbengemischen arbeiten, die eine klanghistorische Bedeutung hatten und auf morphologische Zusammenhänge hinwiesen.<sup>2</sup>*

Für die *Musik für Renaissanceinstrumente* gilt diese Vorstellung eines „musikgeschichtlichen Formanten“ auf dem Hintergrund der Diskussion der Zeit in noch komplexerem und vor allem polemisch aufgeladenerem Maße. Zum einen liefen die Entwicklungsprozesse der Avantgarde-Komponisten und der Musiker, die sich um historische Aufführungspraxis – und damit auch um den Nachbau historischer Instrumente – bemühten, nahezu voneinander isoliert ab.<sup>3</sup> Zum anderen wurde die weitgehende „Nicht-zur-Kenntnisnahme“, besonders seitens der Avantgarde – was immer sich hinter diesem ambitionierten Schlagwort auch verbergen mag –, in vielfältiger Weise polemisch gerechtfertigt. Man erinnere sich an die zahlreichen „Kanonenschläge“ Adornos gegen die Blockflöte, die er geradezu zum Paradigma der Spielmusik und damit des entfremdeten Umgangs mit Geschichte erhob.<sup>4</sup> In seiner Hörertypologie

<sup>1</sup> Mauricio Kagel, *Fünf Antworten auf fünf Fragen*“. In: *Melos* 10/1966, S. 306.

<sup>2</sup> Programmheft zu Uraufführung WDR *Musik der Zeit*, 22.5.1962; Hervorhebung im Original.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu auch den Beitrag von Hans Martin Linde, „Neue Musik für alte Instrumente“. In: *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, hrsg. von Peter Reidemeyer und Veronika Gutmann, Winterthur 1983, S. 395 ff.

<sup>4</sup> Etwa in den Aufsätzen *Kritik des Musikanten* (1956) und *Zur Musikpädagogik* (1957).

– entstanden als Vorlesung an der Frankfurter Universität Anfang der 60er Jahre – ordnet er gar die Sphäre der Aufführungspraxis dem „Ressentimenthörer“ zu:

*Der Ressentiment-Hörer, im Protest gegen den Musikbetrieb scheinbar nonkonformistisch, sympathisiert dabei meist mit Ordnungen und Kollektiven um ihrer selbst willen, mit allen sozialpsychologischen und politischen Konsequenzen (...). Das Bewußtsein dieses Typus ist präformiert durch die Zielsetzungen ihrer Bünde, die meist kraß reaktionären Ideologien anhängen, und durch den Historismus. Die Werkreue, die sie dem bürgerlichen Ideal musikalischer showmanship entgegenhalten, wird zum Selbstzweck; es geht ihnen nicht so sehr darum, den Sinn der Werke adäquat darzustellen und zu erfahren, als eifern darüber zu wachen, daß um kein Tütelchen von dem abgewichen wird, was sie, anfechtbar genug, für die Aufführungspraxis vergangener Zeiten halten.<sup>5</sup>*

Der Musikwissenschaftler Rudolf Stephan sprach in einem Vortrag zum Berliner Germanistentag 1968 über „Sichtbare Musik“. Mauricio Kagels Idee des instrumentalen Theaters führte er als einen der herausragenden Gedanken zu diesen „vielen Musikern unernst erscheinenden Problemen“<sup>6</sup> an. Direkt anschließend an die Rekursion auf Kagel widmete sich Stephan mit einem ganzen Abschnitt dem Problem der Aufführungspraxis alter Musik, in dem der Zusammenhang mit der

Diskussion der 60er Jahre – besonders auch bei Adorno – noch einmal anklingt. Mit deutlicher Bitterkeit wird hier – unter diesem besonderen Aspekt – die Regressivität im vermeintlich Neuen der durch historische Authentizität verjüngten „alten Musik“ an die Seite gestellt dem „Altern der Neuen Musik“, als weiteres Indiz für das Scheitern der Emanzipation der Musik: „Ein Bewußtsein, das sich *absoluter Tonkunst*, wie Eduard Hanslick sie genannt hat, gewachsen zeigt, hat sich, wie es scheint, nicht entwickeln können. Die Hoffnung, daß es sich noch entwickeln wird, ist heute, da die Autonomie der Kunst selbst als etwas Veraltetes gilt, gering.“<sup>7</sup>

Vor diesem Hintergrund ergeben sich vielfältige Fragemöglichkeiten im Blick auf die *Musik für Renaissanceinstrumente*, die uns vielleicht zunächst „in atemberaubender Weise von den Antworten entfernen“ mögen, aber dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – eine produktive Auseinandersetzung mit dem Werk ermöglichen.

## II.

Ohne direkte Verbindung oder Stringenz des kompositorischen Denkens suggerieren zu wollen, sollen die Darmstädter Diskussionsbeiträge Kagels aus den Jahren 1964 und 1965<sup>8</sup> zum Anlaß für einige Beobachtungen an der Partitur der *Musik für Renaissanceinstrumente* genommen werden. Innerhalb der 19. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1964 befaßte sich ein Kongreß mit dem Thema „Notation Neuer Musik“.

*Die Idee dieses Kongresses entsprang zunächst rein praktischen Erwägungen: Das Notenbild Neuer Musik ist teilweise so unübersichtlich, unklar, ja widerspruchsvoll geworden, daß sich selbst für die unentwegtesten Interpreten kaum zu überwindende Hindernisse in der Aufführungspraxis ergeben haben. Darmstadt mit seiner Verbindung von Kompositions- und Interpretationskursen mußte daher der geeignete Ort sein, diese Probleme anzurühren und obendrein Kontakte herzustellen: zur Wissenschaft, die schiefe Vorstellungen von Historie und Tradition zurechtrücken konnte (...).<sup>9</sup>*

Mauricio Kagels Beitrag zu diesem Thema trägt den Titel „Komposition – Notation – Interpretation“. Kagel weist gleich zu Beginn auf eine – ihm zentral erscheinende – in der geschichtlichen Entwicklung deutliche Paradoxie der Bemühungen um das Aufzeichnen musikalischer Sachverhalte hin; die mit den Problemen des

<sup>5</sup> Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt 1975, S. 24; dieses Buch war für die Diskussion der 60er Jahre so wichtig, daß es 1968 innerhalb der Reihe *Rowohlt's dt. Enzyklopädie* eine Neuauflage der 1962 erstmals publizierten Sammlung gab.

<sup>6</sup> Zit. nach: Rudolf Stephan, *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz 1985, S. 307.

<sup>7</sup> A.a.O., S. 308; zum Problem des Begriffes Authentizität vgl. auch: *Authenticity in Early Music. A Symposium*, hrsg. von Nicholas Kenyon, Oxford/New York 1988, für unseren Zusammenhang besonders die Beiträge von Howard Mayer Brown und Robert P. Morgan.

<sup>8</sup> Seit 1964 gab es sowohl eine thematische Orientierung der Diskussion als auch die Beteiligung seitens der Musikwissenschaft in Darmstadt.

<sup>9</sup> Ernst Thomas, „Vorwort des Herausgebers,“ In: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 9, Darmstadt 1965.

\* Flageoharmonik: einige der angegebenen Tonhöhen können nur etwas höher oder tiefer intoniert werden.

Bass (1)  
Z  
M  
T  
O  
J  
K  
Y  
U  
O  
J  
E

Bass (2)  
Bass (3)  
Großbass (4)

Bsp. 1: Partitur S. 2

Mediums Schrift, dem Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem, unlösbar verknüpft sind:

„Die musikalische Notation brauchte eine lange Entwicklung, um von der Undeutlichkeit und der Mehrdeutigkeit zur Genauigkeit und zu einer immer einprägsameren Klarheit zu gelangen“, schreibt Willy Tappolet 1949 in seinem Buch *La Notation Musicale*. Wie wir heute sehen, hat die musikalische Notation eine kurze Entwicklung gebraucht, um zum Undeutlichen, Vagen und Mehrdeutigen zurückzufinden.

Die Evolution der musikalischen Sprache und die ständige Einführung anderer Kompositionsmethoden erforderten ein immer deutlicheres, präziseres, eindeutigeres Zeichensystem. Dieser gegenseitige Einfluß von kompositorischer Vorstellung und graphischer Darstellung zeigte sich am deutlichsten in einer Reihe von Werken, die – im letzten Jahrzehnt entstanden – das Mehrdeutige in die Komposition, Notation und Interpretation einzubeziehen begannen.<sup>10</sup>

In der Partitur der *Musik für Renaissanceinstrumente* findet sich diese Ambivalenz, das Spiel mit Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit, in vielfältiger Weise ausgeformt. Kagel hält die Besetzung der *Musik für Renaissanceinstrumente* variabel, sie bildet sozusagen ein Arsenal an Möglichkeiten, das sowohl in seiner Gesamtheit als auch in Teilen – reduzierbar bis auf zwei Spieler, dann mit dem Titel *Kammermusik für Renaissanceinstrumente* – denkbar ist. Alles, was sich über damit zusammenhängende Aspekte der Partitur sagen ließe, wird so von vornherein zum Potentialis, zum spekulativen Sprechen über Mögliches in Ermangelung schriftlich fixierter Unveränderbarkeiten. Mit der Betrachtung des schriftlich Fixierten befinden wir uns direkt im Zentrum der Unwägbarkeiten, die letztlich nur die Entscheidung der Interpreten für eine Klanggestalt aufheben

könnte – womit wieder über das Werk in seiner Gesamtheit nichts gesagt wäre ...

In der Spielanweisung zur Partitur heißt es zur „Kammerfassung“:

In der *KAMMERMUSIK FÜR RENAISSANCEINSTRUMENTE* dürfen die Spieler:

(a) (kurze) Partien von Instrumenten gleicher oder ähnlicher Klangfarbe übernehmen;

(...)

(c) einzelne Passagen mit Renaissanceinstrumenten uninstrumentieren, die in der Originalaufstellung nicht vorkommen (z.B.: Rauschpfeifen, Rankett, Trumscheit, usw.). In solchen Fällen bleibt der Notentext unverändert;<sup>11</sup>

Diese Anweisungen legen eine traditionelle Klangnotation grundsätzlich nahe. In der Partitur findet sich diese Notationsform jedoch gemischt sowohl mit Formen traditioneller Aktionsnotation, die historisch mit den jeweiligen Instrumenten verbunden sind – beispielsweise Tabulaturen für Laute und Theorbe in einigen Abschnitten – als auch mit neuen Aktionsbezeichnungen, die die traditionelle Notation modifizieren. Bei der Behandlung der Bläser zeigt sich dies in verschiedenen Zusammenhängen:

Durch zusätzliche Anmerkungen zum Notentext wird „sprechen“ oder „singen“ verlangt, sowohl genau fixiert in Tonhöhe und -dauer als auch frei (Bsp. 1).

<sup>10</sup> Mauricio Kagel, „Komposition – Notation – Interpretation.“ In: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 9, Darmstadt 1965, S. 55.

<sup>11</sup> Partitur, Universal Edition, Wien. UE 13 555 LW.



Bsp. 4: Partitur S. 27

Kagel nennt dies „polyphone“ Verwendung von Spielmöglichkeiten“, durch die „der gewöhnliche Klang der Instrumente allmählich aufhört, bekannt zu sein.“<sup>14</sup>

Deutlich wird in diesen „Andeutungen“ in jedem Fall, daß es in der *Musik für Renaissanceinstrumente* keineswegs eindimensional um die Entfaltung von neuen Klangmöglichkeiten alter Instrumente geht. Symptomatisch stellt man immer wieder das Aufbrechen einer am Klang orientierten Notationsform durch Aspekte einer Aktionsnotation fest. Über das klangliche Ergebnis entscheidet in vielen Fällen letztlich nicht die Notation. Kagel entwickelt hier eine äußerst kom-

Bsp. 5a: [Abschn. A., S. 5, Gamben]

weist Kagel im Zusammenhang mit der Möglichkeit einer „mehrschichtigen Artikulation“ des Klanges auf einen Effekt hin, bei dem diese an sich am Klang orientierte Notation (Bsp. 5) (Kagel spricht von „analytischer Notationsform“) Aspekte einer Aktionsnotation bekommt:

Wenn die Anzahl der unabhängig voneinander (aber gleichzeitig geschehenden) Abläufe zu hoch ist, verliert der Spieler die Gesamtübersicht und somit die Möglichkeit, zur vollkommenen Synthese der Notenschrift zu gelangen. So entsteht die ruckartige Zerlegung in ineinander übergehende Teilkombinationen.<sup>15</sup>

plexe Wechselwirkung zwischen kompositorischer Idee, den Bedingungen der Schriftlichkeit bzw. Notation, den Klangmöglichkeiten der Instrumente und den Bedingungen der Ausführung, die nur in der Entscheidungssituation einer Aufführung zu jeweils einer spezifischen klanglichen Gestalt führen. Einige Aspekt des so entstehenden Spiels sieht er im Denken der Renaissance

<sup>13</sup> A.a.O., S. 57.

<sup>14</sup> A.a.O., S. 58.

The image shows a handwritten musical score for 'Baukasten' by Mauricio Kagel. It consists of four staves: Soprano (Sopran), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The score is divided into sections, with annotations such as 'Baukasten', 'Formen', and 'Struktur'. There are also performance instructions like 'pp' (pianissimo) and 'ff' (fortissimo). The score is numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Bsp. 5b: [Abschn. B, S. 9, Pommern]

vorgeprägt, so kann er die Anweisung formulieren:

*Sowohl in der Musik für Renaissanceinstrumente wie in den kammermusikalischen Fassungen könnten die Mitwirkenden ihren Partien außer den vorgeschriebenen auch andere Klangfarbenveränderungen hinzufügen. Der Notentext soll dann klangfarbenmäßig verziert werden, ähnlich wie bei der Aufführungspraxis mancher Musik der Renaissance und des Barocks.*<sup>15</sup>

### III.

*Wesentlich für die Betrachtung (...) dürfte sein, daß das Thema Notation – zwar nicht ganz unerwartet – doch überraschend gradlinig in ein Generalthema der Neuen Musik einmündet: in das Thema ‚Form‘, das Gegenstand eines Kongresses innerhalb der 20. Internationalen Ferienkurse 1965 sein wird.*<sup>16</sup>

Ernst Thomas' Feststellung kann hier ebenfalls gefolgt werden. Der Beitrag Kagels zum Thema „Form“ ist schon äußerlich gekennzeichnet von einem deutlichen Mißtrauen gegen „eindeutige Formen“. Er gliedert sich in Abschnitte, die zu verschiedenen möglichen „Formen“ des Aufsatzes führen können: verschiedene Fassungen von „Expositionen“, „Übergängen“ etc. bieten sich an. Diese Vieldeutigkeit und deren Bedingungen und Funktionsweisen sind dann auch Kagels Thema. In dem Abschnitt „2. Variation und Durchführung des Übergangs (1. Fassung)“ stellt er fest:

*Es ist nicht unbegreiflich, daß der erwartete große Schritt nach vorn, der rhetorische Durchbruch zu einer*

*Formenlehre der neuesten Musik noch nicht gelungen ist: weder in den mit dem Fortschritt noch in den mit der Verachtung des Fortschritts kokettierenden Musikideologien. Das Denken in Abschnitten, welches den Formaufbau beherrschte, das »Baukastensystem«, wurde noch nicht durch ein anderes Prinzip ersetzt (...). In der Interpretation von Werken mit Einbeziehung des totalen, gelenkten oder gezügelten Zufalls werden fast alle Bearbeitungen hemmungslos in Abschnitten formuliert (...).*

*Eine lange Liste von Ersatzdefinitionen hat sich im Verlauf der letzten Jahre angesammelt. So z.B. der Begriff Struktur. Schon die Wahl dieses beliebten Terminus verrät, daß man an formale Grenzen dachte. Anfang und Ende einer Struktur konnten in der Regel klar wahrgenommen werden (...).*<sup>17</sup>

Zurück zur Musik für Renaissanceinstrumente. Dieses Werk ist geprägt von einem Denken in Abschnitten, die verschiedene Aspekte des Werkes ausprägen können – aber nicht müssen, da sie etwa durch die Variabilität der Besetzung in der Kammerfassung nicht eindeutig festliegen. In den Erläuterungen zur Partitur heißt es:

*Das Werk ist in 11 Abschnitte gegliedert (A, B, C, ...K). Mit einem beliebigen Abschnitt kann begonnen werden und der zyklischen Reihenfolge nach bis zum fetten Doppelstrich vor dem Anfangsabschnitt gespielt werden (z.B.: G, H, I, J, K, A ...F). Wenn nicht ausdrücklich vermerkt, sind Pausen zwischen den Abschnitten zu vermeiden: sempre attacca!*

*Einer oder mehrere Abschnitte können übersprungen werden.*

Es stellt sich im Blick auf den Formaspekt zunächst die Frage nach dem, was außerhalb der Verfügbarkeit des Interpretieren steht: Hat er sich einmal für den Anfangspunkt seiner Fassung entschieden, steht der Endpunkt fest. Damit bekommen die Nahtstellen zwischen den Abschnitten doppelte Funktionsmöglichkeiten. Zum einen fungieren sie als Übergänge, zum anderen sind sie

<sup>15</sup> Partitur, o.S.

<sup>16</sup> Ernst Thomas, „Vorwort des Herausgebers.“ In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 9, Darmstadt 1965.

<sup>17</sup> „Mauricio Kagel.“ In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 10, Darmstadt 1966, S. 55.

aber auch so, wie sie aneinanderstoßen, mögliche Anfänge und Schlüsse. Dieses Doppelmoment ist für das *Formwerden* des Werkes konstitutiv. Ein zyklisch angelegtes Werk mit determiniertem Beginn und Ende kann zurückkehren in seinen Ausgangspunkt, es kann aber auch gerichtet von diesem Ausgangspunkt wegführen, sich auf ein Ziel hin folgerichtig entwickeln oder ziellos quasi ins Unendliche führen. Je nachdem, welche dieser Möglichkeiten an einer der Nahtstellen verwirklicht werden kann, funktioniert sie auch als Übergang verschieden: Übergänge lassen sich ebenfalls gestalten zum einen als Weiterführung eines Aspekts des Vorangegangenen (was analog wäre zu einem Schluß, der zyklisch in den Ausgangspunkt zurückkehrt), zum anderen als Kontrast in zweifacher Weise. Kontrast kann auch hier bedeuten ein zielgerichteter Weg, im Extremfall in ein dialektisches Gegenteil, aber auch nicht logisch zwingende Reihung von Stufen einer Sukzession. Es zeigt sich, daß die Möglichkeiten der Schlußbildung in zyklischen Werken denen der Übergangsbildung strukturell gleichen. Ihre Funktion erhalten sie durch die Stellung im Werk, durch das *Werden* der Form. Beispiele aus der Partitur können die Vielfältigkeit der Möglichkeiten der Formbildung nur andeuten (*Bsp.* 6).

Das eindeutigste verbindende Element dieser Nahtstelle ist der ausgehaltene Ton im Becken. Auch wenn die Aufführung hier endet, ist dieser Ton der letzte, der noch zu hören ist. Auch die Blockflötenpassage verbindet die Abschnitte, jedoch wechselt der Sopranblockflötist, in dessen Stimmen die Weiterführung liegt, nach diesem ersten Einsatz zum Sopran-Krummhorn. In diesen beiden Fällen – wie in vielen anderen denkbaren – kann durch bestimmte Entscheidungen über die Besetzung das verbindende Element dieser Nahtstelle verschleiert, wenn nicht sogar ganz zum Verschwinden gebracht werden. Diese Entscheidungen – im konkreten Fall etwa das Weglassen des Beckens oder der Sopranblockflöte – haben dann jedoch auch Auswirkungen auf andere Aspekte der so entstehenden Fassung, es wird dadurch quasi das gesamte System verschoben ... Deutlich wird in diesem Zusammenhang, welche Kriterien für die Entscheidungen des Interpreten von Belang sein werden, deutlich wird ebenfalls, daß die die Form betreffende Grundin-

ten-tion des Werkes letztlich nicht in die Entscheidung des Interpreten gestellt ist. Das Doppelmoment der Nahtstellen – Anfang und Ende einerseits, Übergang andererseits –, das in diesem Werk so grundlegend entfaltet ist, entspricht Kagels Einschätzung, die Dimension, die ihm als die charakteristischste erscheine, sei

*die des stetigen Übergangs als Formprinzip (...). Übergang als formales Prinzip ist zeitgemäß und unzeitgemäß. Die Form, welche aus Übergängen besteht, ist notwendig dem Moment des Geschmacks verbunden (...). Es scheint ein Widerspruch zu bestehen zwischen dem Willen, alles mit allem verbinden zu wollen und der Form, die danach strebt, sich aus der Eintönigkeit vorfabrizierter Zusammenhänge zu emanzipieren. Denn im echten Zustand des Übergangs ist eine Form Verwandlungsprinzipien unterworfen, die sie dauernd erneuern und jede Festlegung unterdrücken und auflösen.*<sup>18</sup>

Die zweite Frage wäre nun die nach dem Stellenwert der Aspekte des Werkes, die in die Entscheidung des Interpreten gestellt sind. Sowohl was die Instrumentation als auch was die Ausführung anbetrifft, sind den Ausführenden größte Freiheiten eingeräumt, die jedoch, wie sich bei den vorangegangenen Überlegungen angedeutet hat, einige grundlegende Bedingungen des Werkes nicht berühren. Es zeigt sich, daß auch für den Formaspekt gilt, was im Zusammenhang mit der Notation festgestellt wurde: Wenn man sieht, was in der Partitur gegeben ist, findet man sich sozusagen am Ausgangspunkt wieder mit der neuerlichen Frage nach der konkreten Gestalt des Werkes. In diesem Sinne haben wir hier gleichsam ein Gegenmodell zur Musizierpraxis der Renaissance vor uns, wo etwa ein einstimmiges Stück gegeben ist, das dann erst durch Instrumentation, improvisatorische Einwüfe und Auszierungen zu dem Werk wird, das dann auch tatsächlich erklingt. Das war sozusagen „Musik zum Auseinanderfalten“ – in der *Musik für Renaissanceinstrumente* liegt nun eine Werkidee vor, die man dazu dialektisch gewendet und so darauf zurückverweisend als „Musik zum Einfalten“ ansehen könnte: Die Totalität der Möglichkeiten scheint in der Partitur gegeben. Die Entscheidungssituation der Interpreten ist jedoch hier wie dort zumindest

<sup>18</sup> A.a.O., S. 56.

Moto in Sopran-Kommune

10'' 13'' 10'' 7'' 12''  
3 5 1 2 4

ALTLAUT  
THEORBE  
Klavier  
Orgel  
Trompete  
Klarinette  
Bass  
Kontrabaß

♯ SCHRITZIG I: Diese Zeilen gilt nur wenn die Auführung hier benutzt aber mit  $\text{\textcircled{D}}$  fortgesetzt wird.

Bsp. 6: Partitur S. 17

vergleichbar. In beiden Fällen betreffen die Entscheidungen der Ausführenden das Entstehen, nicht das Sein des Werkes.

#### IV.

Im Kommentar zur Uraufführung schreibt Mauricio Kagel:

Es gibt in diesem Werk weder Verkündigung, zukunftsweisende Zeigefinger, noch vergangenheitsbezogenen Trost: Die Einbeziehung von Renaissanceinstrumenten folgt hier keiner programmatischen Absicht, die sich verallgemeinern ließe. Entscheidend allein war die Tatsache, daß der leicht beschädigte Ton dieser Instrumente meiner Klangvorstellung mehr entsprechen konnte als die Streicher und Bläser heutiger

Ausführung. Die systematische Entfremdung des gewöhnlichen Instrumentalklanges, der sich berechtigterweise in Material und Methode der jüngsten Musik äußert, schien mir einmal den Versuch wert, die Denkform für einen Teil der Klangfarbenkomposition umzukehren (...). Das Werk ist in memoriam Claudio Monteverdis geschrieben. Trotzdem finden hier keine Collagen alter Musik statt.<sup>19</sup>

1990 nach dem Bezug zu Monteverdi befragt und besonders nach der Bedeutung des „trotzdem“ in der Absage an Collagen alter Musik, antwortet Kagel:

„Trotzdem“ bedeutet einfach, daß ich zu Ehren Monteverdis nicht den einfachen Weg des Zitats beschritt. Dieser Komponist hat mich mein Leben lang beschäftigt, und seine Modernität fußte auf einer Zuspitzung vorhandener Modelle, die zu neuen Formen führte.<sup>20</sup>

Hier stoßen wir auf einen Schlüsselgedanken dieses Werkes, der auf allen Ebenen der Betrachtung durchscheint: Es wurden hier Denkweisen aufgegriffen, die auf dem Hintergrund der damaligen aktuellen kompositorischen wie ästhetischen Diskussion brisant waren und weitergedacht werden konnten, die eben – und damit kann der an den Anfang dieser Überlegungen gestellte Gedanke Julio Cortázars wieder aufgegriffen werden – nicht nach Antworten suchen, sondern nach neuen Fragen:

Wie würden die Komponisten der Vergangenheit heute schreiben? Diese Frage hat mich in ihren mögli-

chen Auswirkungen immer beschäftigt, weil ich mich in der Kontinuität einer unaufhörlichen Musiktradition begreife.<sup>21</sup>

Die Verwendung von Zitaten würde hier gleichsam den Status der „schon vorhandenen“ und damit übernehmbaren Lösungen einnehmen und somit nicht nur „trotzdem“, sondern sogar „deshalb“ verworfen werden müssen. Tradition wird hier verstanden weniger als Akt des Bewahrens denn als Akt des aktiven Weiterdenkens. In diesem Sinne ist die *Musik für Renaissanceinstrumente* gerade innerhalb eines Denksammenhangs, der sich im allgemeinen mit dem Restaurieren und Bewahren alter Klangformen, Instrumente und Spielweisen befaßt, ein so unerhört aufregendes und wichtiges Werk, besonders, da der Anteil der Ausführenden an diesem Weiterdenken – so sehr dies auch zunächst verwirren mag – sich für die *Musik für Renaissanceinstrumente* als konstitutiv erweist.

<sup>19</sup> Programmheft WDR *Musik der Zeit*, 24.6.1967; Hervorhebung vom Verfasser.

<sup>20</sup> Brief an die Verf. vom 22.1.1990.

<sup>21</sup> „Ein Lufthauch der Musikgeschichte. Ein Gespräch zwischen Mauricio Kagel und Werner Klüppelholz über Komponieren in der Postmoderne.“ In: *NZfM* 6/1989, S. 6.

Lucienne Rosset

## Antonio Pasculli (1842 - 1924)

Antonio Pasculli, einer der größten Oboenvirtuosen aller Zeiten, wurde am 13. Oktober 1842 in Palermo geboren. Er begann seine Solistenkarriere mit vierzehn Jahren und reiste vor allem durch ganz Italien, Deutschland und Österreich. 1860 wurde er als Professor für Oboe und Englischhorn an das Königliche Konservatorium von Palermo berufen, an dem er bis 1913 unterrichtete. Ab 1869 war er für einige Jahre auch als Professor am Konservatorium in Ferrara tätig und als Solo-Oboist an den königlichen Theatern in Rom.

Viele Konzerte gab er mit seinem Violine spielenden Bruder Gaetano. Antonio Pasculli verstand es stets, das Publikum außerordentlich zu beeindrucken. Sein Spiel war geprägt von einer bis dahin unvorstellbaren Leichtigkeit und Wendigkeit. Dies mag eine Kritik aus dem Jahre 1869 veranschaulichen:<sup>1</sup>

Am 14. dieses Monats gaben die Brüder Pasculli im Saal der Philharmonie ein vokal-instrumentales Konzert, an dem auch die bekannten Künstler Frau Bonafy-Lucas, Herr Lucas, Herr Storti, Herr Zucchelli, Herr Bellotta und das Orchester des Königlichen Theaters Bellini teilnahmen.

<sup>1</sup> *L'ARTE*, Anno 1, Num 6, Palermo 15 Marzo 1869. Übersetzung: L. Rosset.



Abb. 1: Antonio Pasculli

Zu Beginn gab man die schöne Sinfonie des Maestro Alfano, die man stets mit Vergnügen hört. Danach ein Septett für Oboe, Klavier, Violine, Viola, Violoncello, Flöte und Kontrabaß über Themen aus den „Vesperi Siciliani“, ein hervorragendes Werk des Oboisten Antonio Pasculli, das er selber mit den Herren Geraci, La Cara, Cavaretta, Pasculli Gaetano, Pironi und Li Bassi spielte. Die unerhörte Virtuosität, die Klangfülle, die er seinem Instrument entlockte, brachten das Publikum zum Staunen, und es wurde nicht müde, bei den einzelnen Bravourstellen zu applaudieren. ... In „Omaggio a Bellini“ für Englischhorn und Harfe wurde Herr A. Pasculli wiederum außerordentlich bewundert, das Publikum genoß uneingeschränkt diese unvergleichliche Interpretation. Die Veranstaltung schloß mit einer Fantasie für Oboe über die Barcarole aus der Oper „L'Elisir d'amore“. Dieses außerordentliche Stück brachte das Publikum völlig zum Rasen, der hervorragende Interpret wurde mit wahren Ovationen gefeiert. Diesem einzigartigen Solisten sei unser von Herzen kommender Schmerz über seinen baldigen Wegzug (er ist für kommende Saison in Rom engagiert) ausgedrückt, der aber von der Überzeugung gelindert

wird, daß der Künstler, wo auch immer er auf diesem Kontinent aufrete, unbegrenzten Ruhm erlangen und unserer Stadt Palermo zur Ehre gereichen wird.

Die Instrumente, die Pasculli spielte, waren von Triébert in Paris hergestellt: sowohl Oboe als auch Englischhorn aus Buchsbaum gefertigt mit je 11 Klappen.

Ab 1884 trat Pasculli auf Anraten seines Arztes nicht mehr öffentlich als Oboist auf, da seine Augenkrankheit sonst zu völliger Erblindung hätte führen können. Er ließ sich nun endgültig in seiner Vaterstadt nieder, heiratete und hatte sechs Töchter, von denen zwei Harfe studierten, sowie drei Söhne, die in jungem Alter starben.

1877 war Pasculli zum Dirigenten der städtischen Blasmusik von Palermo ernannt worden. Hier setzte er sich mit Begeisterung dafür ein, ein künstlerisch hochstehendes Ensemble heranzubilden. Er ließ seinen Bläsern sogar Unterricht auf Streichinstrumenten erteilen, so daß er nach wenigen Jahren bereits ein „Banda-Orchestra“ — eine einmalige Mischung aus reinem Blas- und Sinfonieorchester — zur Verfügung hatte und mit diesem Orchester neben dem Bläser-Repertoire auch Orchesterwerke seiner Zeitgenossen Debussy, Grieg, Sibelius, Wagner sowie Sinfonien von Haydn und Beethoven mit größtem Erfolg auführen konnte. Als Gastdirigent dieses Ensembles wirkte übrigens u.a. kein Geringerer als Richard Wagner!



Abb. 2: Englischhorn und Oboe Antonio Pascullis (Triébert, ca. 1850)

1913 wurde Pasculli pensioniert, worauf sich sein Orchester kurze Zeit später auflöste. Pasculli starb am 23. Februar 1924.

Pasculli komponierte den größten Teil der von ihm interpretierten Werke selbst, da er – ähnlich wie Paganini – keine Literatur fand, die seine überragenden Fähigkeiten voll zur Geltung brachte. Damit leistete er gleichzeitig einen entscheidenden Beitrag zur Evolution der Oboentechnik. So führte er etliche bis dahin auf diesem Instrument kaum verwendete Spieltechniken wie schnelles Staccato, Oktavläufe, Arpeggien, chromatische Tonleitern ein, und dies alles in rasantester Geschwindigkeit, sowie die „zirkuläre Atmung“.

Zu jener Zeit nahm die Gattung Oper im italienischen Musikleben mit Komponisten wie Donizetti, Bellini, Ponchielli, Verdi, um nur einige zu nennen, eine absolute Vorrangstellung ein. Da Pasculli zudem ein der menschlichen Stimme eng verwandtes Instrument spielte, erscheint es nur folgerichtig, daß er seine Inspirationen vorwiegend aus der Oper bezog. So entstanden zahlreiche „Oboenkonzerte“ und „Fantasien“ – mit Klavierbegleitung – über Themen aus den bekanntesten Opern seiner Zeit: *La Favorita*, *L'Elisir d'amore*, *Poliuto*, *Vespri Siciliani*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *Die Hugenotten*, sowie für Englischhorn und Harfe *Ommaggio a Bellini* über Themen aus *Il Pirata* und *La Sonnambula*. Des Weiteren eine *Erinnerung an Neapel*, *Drei charakteristische Etüden* für Oboe und Klavier (darunter *Die Bienen*), ein konzertantes Trio für Oboe, Violine und Klavier über Themen aus *Guillaume Tell*, eine Sammlung von Tonleitern und Übungen sowie Übertragungen von Rodes Geigen-Kapriolen auf die Oboe. Für das „Banda-Orchestra“ komponierte er mehrere Sinfonien sowie *Libera* für vier Solostimmen und Orchester, *Am 8. September in Altavilla*, die Sinfonische Dichtung *Najaden und Sylphiden*, eine Trauer-Elegie zum Gedenken an seinen im ersten Weltkrieg gefallenen Sohn *Di qui non si passa*, *Ischia*, *Ein Matrosentraum*, *Garibaldi's Apotheose*, *Risorgimento* wie auch verschiedene Märsche und Tänze.

Diese Werke waren für lange Zeit in Vergessenheit geraten, bis Heinz Holliger einige wiederentdeckte und auch an seine Schüler weitergab.



Abb. 3: Die beiden noch lebenden Töchter Pascullis: Concetta Pezzini Pasculli (links) und Laura Beuf Pasculli mit Omar Zoboli in Palermo 1985

Verschiedene Stücke liegen nun in Neuausgaben vor (siehe unten), andere können in den Bibliotheken der Konservatorien von Mailand (Via del Conservatorio) und Palermo fotokopiert werden. Einige der z.T. unlesbaren Manuskripte sowie die Instrumente des großen Oboisten wurden von seinen beiden zur Zeit (1990) noch lebenden Töchtern Concetta (geb. 1898) und Laura (geb. 1902) dem italienischen Oboisten Omar Zoboli in Anerkennung seiner Verdienste um Pascullis Werk geschenkt. Von ihnen stammen auch die Angaben über den bisher weitgehend vergessenen Lebenslauf.

#### Werke von Antonio Pasculli in Neuausgaben

*La Favorita*. Musica Rara

*I Vespri Siciliani*. Musica Rara

*Poliuto*. Musica Rara

*Le Api* („Bienen“-Etüde). Mc Ginnis & Marx (im „Ziehharmonika“-Format)

*Le Api*. Ricordi (ohne Wendemöglichkeit)

*Staccato-Etüde* sowie *Galopade*. Beide demnächst bei Ricordi

*Ommaggio a Bellini*. Zanibon, Padua

*La Favorita*, *I Vespri Siciliani* und *Le Api*. Orchesterversionen, auf Anregung von O. Zoboli von Giacomo Zani instrumentiert. Sonzogno, Milano

AN'Amico **LUIGI LA CARA**  
Autore: Concertista di Napoli



Spesso è nata dai tratti decorativi... (Proprietà per tutti i paesi)  
Tutti i diritti sono riservati, riproduzioni e ristampe sono vietate

84933



G. RICORDI & C.  
MILANO

PARIGI - ROMA - FIRENZE - LONDRA

Werke von Antonio Pasculli in Einspielungen

*Robin Canter:*

I Vespri Siciliani. Amon Ra Records, Finchcock Serie  
vol. 18, SAR 22

*Burkhard Glaetzner:*

La Favorita (Virtuose Oboenkonzerte der Romantik).  
Berliner Sinfonieorchester; Instrumentation von  
Zani. Capriccio Nr. 10281CD.

*Heinz Holliger:*

Demnächst bei Philips: La Favorita, Omaggio a Bellini

*Malcolm Messiter:*

La Favorita. RCA RL 25 367. In etwas überladener  
spätromantischer Orchestration.

*Hansjörg Schellenberger:*

I Vespri Siciliani. Denon 33 C 37 - 7908.

*Omar Zoboli:*

I Vespri Siciliani, La Favorita, Le Api, Omaggio a Bel-  
lini (Il Pirata, La Somnambula). Accord ACC  
140042. Siehe Besprechung von J. Schläder in *TIBIA*  
1/85, S. 315

I Vespri Siciliani, La Favorita, Le Api, Omaggio a Bel-  
lini, Poliuto. Accord, Musidisc-Teldec CD 149042.

# RICORDI <sup>n</sup>-und Musik macht Freude

Die neue Querflötenschule

Band 1



Lern Querflöte spielen

Elisabeth Weinzierl  
Edmund Wächter

unter Mitarbeit von  
Peter-Lukas Graf



84.285

RICORDI

## Band 1

Sy. 2485

DM 25,-

## Band 2

Sy. 2486

DM 27,-

## Band 3

Sy. 2487

DM 32,-

# RICORDI

VON HUENE WORKSHOP, INC.  
THE EARLY MUSIC SHOP OF NEW ENGLAND  
MAKERS & DEALERS OF HISTORICAL INSTRUMENTS  
59-65 Boylston Street, Brookline, Massachusetts 02146, USA  
Telephone 617-277-8690

---

HÜBEN *und* DRÜBEN 1990

In Breslau geboren, in Mecklenburg aufgewachsen, fand ich in den U.S.A. eine neue Heimat und eine schöne Arbeit: Holzblasinstrumente der Renaissance und des Barock nachzubauen. Meine Kunden sind oft meine Freunde und besuchen mich "Hüben und Drüben." Flöten sind ein unerschöpfliches Thema worüber ich mich gerne mit meinen Landsleuten und Kollegen unterhalte.

Vor einigen Jahren richtete ich eine kleine Zweit-Werkstatt in der Nähe von Bonn ein und verbringe dort jedes Jahr eine Woche im Oktober um den Service meiner Instrumente zu machen und Kunden persönlich zu sprechen. Dieses Jahr plane ich ausserdem, mit Ingeborg, eine Reise nach Berlin und Markneukirchen. Bitte schreiben Sie mir wenn Sie meine Hilfe brauchen. Natürlich können Sie uns auch anrufen: bei uns "drüben" ist es 6 Stunden früher am Tag als in Deutschland.

Meine beiden neuen Broschüren mit Zeichnungen historischer Block- und Querflöten die mir als Vorbild dienen, können für je DM 5. erworben werden. Eine Auswahl meiner Nachbauten kann innerhalb von zwei Monaten fertig gestellt werden, darunter folgende Blockflöten: die Denner- und Stanesby Jr. Alt in a-415, die Rippert Alt in a-440, die Terton Sopran in a-415, die Ganassi Sopran in a-440 und die barocke Tenor in a-440.

Ich garantiere die Qualität meiner Instrumente und bin bestrebt, "hüben und drüben" nur zufriedene Kunden zu haben.

Friedrich von Huene

## Hans-Martin Linde wird 60

Ein ausführliches Porträt von Hans-Martin Linde brachte *TIBIA* bereits im Juni 1978, doch scheint der 60. Geburtstag Anlaß genug, an hervorgehobener Stelle unseres Magazins gewürdigt zu werden. Mit dem nachfolgenden Geburtstagsgruß reiht sich *TIBIA* in den Reigen der Gratulanten ein.

Im Mai ist Hans-Martin Linde sechzig Jahre alt geworden. *Schon* sechzig? Das werden sich manche gefragt haben, die ihn in letzter Zeit bei Kursen oder Konzerten erlebten. Die bewundernde Feststellung, daß man einem Jubilar sein Alter nicht ansehe, gehört zum festen Bestand an schmeichelnden Festtagsgaben. Bei Hans-Martin Linde trifft sie nun einmal wirklich zu, und es muß nicht deswegen beteuert werden, weil ein Geburtstagskind jenseits der 50 einen Anspruch auf Freundlichkeiten hat.

Aber wenn sich viele Musik- und Flötenfreunde bei der Nachricht von Lindes Geburtstag verwundert fragen: Was, *erst* sechzig? — dann können wir sie auch verstehen.

Der Aufstieg der Blockflöte in den 50er und 60er Jahren hängt doch mit Lindes Wirken nicht zufällig, sondern ursächlich zusammen. Er ist einer der Motoren gewesen, die die Alte Musik zur „Bewegung“ gebracht und in Bewegung gehalten haben. Er gehört zu den Pionieren, die nicht nur die Wege zeigten, sondern sie auch selbst gegangen sind. Wer hat nicht, als Lerner, von dem künstlerischen Ernst und der technischen Solidität seiner Schulwerke profitiert, wer hat sich nicht mit Gewinn durch seine Etüden gearbeitet, für wen verloren nicht die (damals) neuen Spieltechniken mit *Music for a bird* ihren Schrecken, wer erprobte, mit dem *Märchen*, nicht gern das eigene komödiantische Talent? Lindes zahllose Funk- und Plattenaufnahmen machten



Foto: N. Stein

und machen ihn noch immer allgegenwärtig, und wenn man seit Jahrzehnten im Radio die Ansage hören kann: „Es spielt das Linde-Consort unter der Leitung von Hans-Martin Linde, Solist ist Hans-Martin Linde“ — dann wird die Frage *erst sechzig?* schon ein wenig verständlich.

Sollte der Zeitgeist Flöte spielen, dann läßt er sich heute eher in einem vielstimmigen Konzert vernehmen, aus dem Lindes singender Ton gleichwohl unverwechselbar herausklingt. Diese Stimme auch weiterhin so hören zu können — das wünschen wir uns. Glück und Gesundheit im neuen Jahrzehnt — das wünscht *TIBIA* Hans-Martin Linde!

Ulrich Thieme

**ERSTMALS!**

**Wichtig  
für Oboisten  
in Orchestern  
und Studium**

**Technische  
Übungen  
mit  
Kommentaren  
und Übetips**



**deutsch/englisch**

**Rolf Julius Koch**  
**TECHNIK DES OBOENSPIELS**  
**Eine Sammlung des gebräuchlichsten Übungsmaterials  
zur Bewältigung blastechnischer Probleme**  
Best.-Nr. ED 7634, DM 34,—

Rolf Julius Koch, Oboist im Rundfunkorchester des SWF, Kaiserslautern, unternimmt hier den Versuch, in den Kapiteln: Atmung - Tonleitertechnik - Triller - Staccato - 6 Einblasübungen für Fortgeschrittene - 6 Übungen nach Paganini mit Artikulationsvarianten - Wie übe ich richtig? - auftretenden Schwierigkeiten spieltechnischer Art und blastechnischen Problemen entgegenzuwirken bzw. abzubauen. Jedes Thema ist in sich abgeschlossen, mit jeweils steigenden Anforderungen an den Spieler, so daß je nach Leistungsstand des Übenden mehrere Abschnitte parallel und sich ergänzend behandelt werden können.

#### **BUCHHINWEIS**

**Bruno Bartolozzi**  
**NEUE KLÄNGE FÜR HOLZBLASINSTRUMENTE**  
82 Seiten mit zahlr. Notenbeispielen und Klangbeispielen auf Single  
Best.-Nr. ED 6391, DM 48,—

**Gunther Joppig**  
**OBOE & FAGOTT**  
**Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente  
und ihre Musik**  
196 Seiten mit 246 Abb., teilweise farbig,  
zahlr. Notenbeispielen und Literaturverzeichnis  
Best.-Nr. ED 8866, DM 38,—

#### **BEWÄHRTES STUDIENMATERIAL**

**Raina East**  
**TECHNICAL EXERCISES**  
Best.-Nr. ED 11233, DM 11,50

**Richard Strauss**  
**ORCHESTERSTUDIEN  
AUS SEINEN BÜHNENWERKEN**  
Heft 1: Guntram - Elektra  
Best.-Nr. AF 6418, DM 22,—  
Heft 2: Feuersnot - Salome  
Best.-Nr. AF 6419, DM 22,—  
Heft 3: Rosenkavalier  
Best.-Nr. AF 6420, DM 22,—



**SCHOTT**

Hermann Moeck

Was soll's  
denn mit dem Holz?

oder: Ebenholzklarinetten und Regenwald

Vor einigen Wochen bekam ich einen traurigen Brief:

*Sehr geehrter .....!*

*Ich habe bei Ihnen schon verschiedene Flöten gekauft, u. a. aus Edelhölzern.*

*Wie Sie sicher wissen, wird für den Gewinn solcher Hölzer sehr oft ohne Wissen Raubbau an der Natur geleistet. Der Regenwald muß jedoch im Interesse aller Menschen als unabdingbare Lebensgrundlage erhalten bleiben.*

*Sie sind bestimmt kein Massenkäufer von diesen Hölzern, doch kann es vielleicht sein, daß Sie besonders ausgewählte Hölzer verwenden, wo für einen bestimmten brauchbaren Baum andere gerodet werden müssen, um daranzukommen? Gibt es da nicht vielleicht gute heimische Hölzer? Vielleicht Nußbaum als Ersatz, um sicherzugehen! Ich würde heute keine Flöte aus Edelh Holz der Regenwälder mehr kaufen. Hoffentlich ein kleiner Beitrag. Wie denken Sie darüber?*

Also setzte ich mich gleich hin und schrieb dem Betreffenden:

*Sehr geehrter .....!*

*Dank für Ihren Brief. Das Problem des Regenwaldes ist nicht das Fällen einiger seltener Bäume, z. B. für Musikinstrumente, auch nicht das Fällen der riesigen Leichtholzbäume, die für Spanplatten für den Möbelbau etc. gebraucht werden, als vielmehr die hinterher zum Zwecke kurzfristiger Plantagen stattfindende Brandrodung. Die der Brandrodung zum Opfer fallenden „uninteressanten“ Bäume machen oft bis zu 80 % aus. Darum: ebendiese Brandrodung müßte verboten werden und nicht der Einschlag von Holz als solcher, denn Holz regeneriert sich immer wieder von neuem.*

*Darüber hinaus, wenn wir der 3. Welt kein Holz mehr abkaufen, würden wir vielen dort die Existenz nehmen. Natürlich, man sollte eben, wenn man Holz von dort kauft, zur Bedingung machen, daß keine Brandrodungen mehr stattfinden.*

*Blockflöten können wir auch aus einheimischen Laubbölzern machen, aber klanglich sind gewisse Edelhölzer nicht zu ersetzen. Aber natürlich, man kann auch darauf verzichten. Was wäre eventuell die Alternative?*

*Kunststoff?? Irgendwie liegt in der ganzen Frage nicht so rechte Logik, sondern mehr etwas emotional Demonstratives.*

*Mit freundlichen Grüßen*

*Ihr*

Ich bin zwar in diesen Dingen kein so großer Fachmann, habe aber immerhin zweimal (einmal in Afrika und einmal im Amazonas-Gebiet) an Holzexpeditionen teilgenommen und weiß sehr wohl, wie es vor Ort aussieht. Um aber dieses Thema hier noch mehr zu fundieren, will ich (mit Genehmigung des Autors) zitieren aus der Schweizer Holzbörse vom 26.1.1990, wo ein Referat von Jürgen Krauth am 11.12.89 im Institut für Wald- und Holzforschung der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich wiedergegeben wird. Es steht hier zu lesen:

*Die Brandrodung von Tropenwäldern verschlingt ungefähr 1,4 Mia. m<sup>3</sup> Holz... Von der so gerodeten Fläche entfallen laut den Ermittlungen der Vereinten Nationen etwa 60 % auf Rodungen durch Bauern, 30 % auf Verluste als Folge sogenannter nationaler Großprojekte und 10 % auf unsachgemäßes Verhalten der Menschen. Die von wandernden Bauern abgebrannten 60 % dienen ... in den entsprechenden Gebieten gewissermaßen als Ernährungsgrundlage, und zwar begrenzt auf eine Familie oder Sippe. Da diesen Bauern keine andere Lebensgrundlage zur Verfügung steht, werde das Brandrodungen so lange weitergeben, bis für sie eine Alternative geschaffen wird. ...*

*Neben den 1,4 Mia. m<sup>3</sup>, die durch Brandrodung verlorengehen, werden ... ebenfalls rund 1,4 Mia. m<sup>3</sup> Holz effektiv eingeschlagen. Davon gehen 82 % in die Verwendung zu Koch- und Heizzwecken der Bewohner. Wenn somit das Abbrennen vermieden und eine alternative Energiequelle für den Heimverbrauch geschaffen werden könnte, würden rund 2,5 Mia. m<sup>3</sup> Holz stehenbleiben. Für die industrielle Nutzung werden lediglich 18 % des in Rede stehenden Einschlags von Tropenholz verwendet; das sind rund 254 Mio. m<sup>3</sup>. Hiervon werden indessen nur rund 24 Mio. m<sup>3</sup> als Rundholz exportiert. Die übrigen 230 Mio. m<sup>3</sup> oder 91 % ... werden in den Produzentenländern verarbeitet, wo damit Arbeitsplätze und Lebensgrundlagen für zahlreiche Menschen entstanden sind. Von der Verarbeitungsmenge verbleiben 197 Mio. m<sup>3</sup> im Lande, und 33 Mio. m<sup>3</sup> oder nicht ganz 17 % werden als Verarbeitungsprodukte exportiert.*

Aber zurück zu des Pudels Kern: Wenn es gelingt, weltweit die Brandrodung zu verbieten (aber wo gibt es eine solche Instanz in der Welt? Immerhin, ein weltweites Artenschutzabkommen, das seltene Tiere schützt, hat bisher schon guten Erfolg gehabt, und das macht Hoffnung), brauchen solche Briefe wie der eingangs zitierte nicht geschrieben zu werden. Auch Verheizen des Waldes zur Erzgewinnung vor Ort im Amazonasgebiet sollte verboten werden, vielleicht auch die sich mehrenden Weiden fürs Steak-Schlachtvieh.

Die Forderung kann nur sein: nachhaltige Bewirtschaftung und schonender, d.h. selektiver Einschlag. Leider, in den betreffenden Gebieten sind offensichtlich weitgehend unkontrollierte Raubritter am Werk. In Nr. 1/1990 bringt *Greenpeace-Magazin* einen Aufsatz „Mordfall Regenwald, Tatmotiv Raffgier. Unser hemmungsloser Konsum von Erzen, Holz, Öl und Fleisch macht den Urwald zur Wüste“. Darin wird allerdings wie beim Rühreiermachen alles in eine Pfanne gehauen. Dem möchte man sich auch nicht anschließen. Es muß differenziert gehandelt werden, wobei Palisander, Grenadill etc. für Holzblasinstrumente zu ächten nicht mal eine Teillösung des Problems wäre.

Peter Thalheimer

#### Aspekte zur Geschichte der Blockflöte in c'''

Die höchsten Instrumente des heute hauptsächlich gebräuchlichen C-F-Blockflötenstimmwerkes sind das Sopranino in f' und die sogenannte Garkleinflöte in c'''. Die Bezeichnung des kleinsten Instruments geht auf das „Gar kleine Plockflötlein“ bei Michael Praetorius<sup>1</sup> zurück. Praetorius versteht darunter jedoch – abweichend vom heutigen Sprachgebrauch – eine Blockflöte mit dem Grundton d''' mit nur drei vorderständigen Grifflöchern und einem Daumenloch.<sup>2</sup>

Daß Blockflöten mit dieser Grifflochanordnung schon im 16. Jahrhundert eine gewisse Verbreitung hatten, wird durch das „klein Flötlin mit vier Löchern“ bei Martin Agricola 1529<sup>3</sup> belegt. Es steht in g'' und reicht nach Agricolas Griffabelle von f' bis h'' (unter Einbeziehung des Schallochs).

Lenz Meierott<sup>4</sup> hat erstmals ein erhaltenes Instrument des 16. Jahrhunderts in diesen Zusammenhang gebracht. Es befindet sich in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien<sup>5</sup> (*Abbildungen 1, 2*) und entspricht in Abmessungen und Grifflochanordnung dem „Gar klein Plockflötlein“ bei Praetorius (*Abbildung 3*).

Das Instrument hat eine Gesamtlänge von 13,7 cm, der Grundton ist nach heutiger Stimmung es'''. Die Innenbohrung verläuft in etwa zylindrisch, außen ist

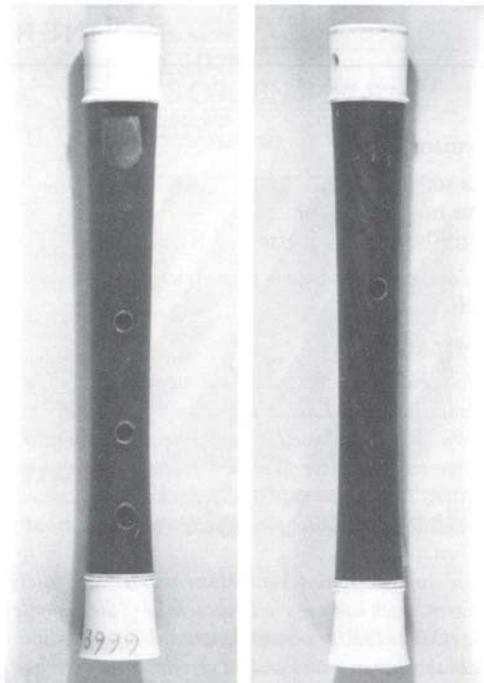


Abb. 1 und 2: „Gar klein Plockflötlein“ in d''' (a' = 465 Hz), Kunsthistorisches Museum Wien.

Fotos: Inge Kitlitschka-Strempel

der Korpus gegen die Mitte zu verschmälert. Mensur und Aufschnitt sind – gemessen an der geringen Länge des Instruments – sehr weit proportioniert. (...) Mit der Griffabelle Agricolas lassen sich die meisten Tonstufen auf dem Instrument sauber gewinnen; durch teilweises Decken der unteren Schallöffnung kann der Umfang nach unten bis um eine große Terz erweitert werden.<sup>6</sup>

Außer den kleinen Blockflöten mit drei Vorderlöchern und einem Daumenloch kannte das 16. Jahrhundert auch frühe Formen des französischen Flageolets<sup>7</sup> (4 vorderständige Löcher, 2 Daumenlöcher) und die

<sup>1</sup> Michael Praetorius: *Syntagma musicum II, De Organographia*; Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck Kassel 1958, <sup>2</sup>1964, S. 34

<sup>2</sup> Ebda., Tafel IX

<sup>3</sup> Martin Agricola: *Musica Instrumentalis deutsch*; Wittemberg 1529 und 1545, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1529, Hildesheim 1969

<sup>4</sup> Lenz Meierott: *Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*; Tutzing 1974, S. 85 und S. 128

<sup>5</sup> Signatur 292 A 306

<sup>6</sup> Lenz Meierott, S. 85

<sup>7</sup> „arigot“ bei Thoinot Arbeau: *Orchésographie*; Angères 1588

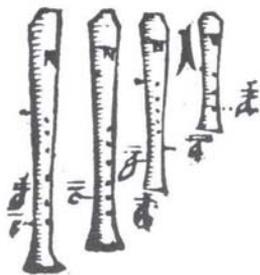


Abb. 3: Michael Praetorius, *Syntagma musicum II* 1619, Ausschnitt aus Tafel IX: Blockflöten in c'', d'', g'' und „Gar klein Plockflötlein“ in d''.

„russpfeif“ des Sebastian Virdung<sup>8</sup> (4 Vorderlöcher, wohl ein Daumenloch). Zusammen mit der alten Einhandflöte (2 Vorderlöcher, 1 Daumenloch) und den sechslochigen, daumenlochlosen Blockflöten mit Traversflöten-Grifflochanordnung („Fluste à six trous“<sup>9</sup>, „Doltzflöit“<sup>10</sup>) ergibt sich ein Bild vielfältiger Arten: Bei den kleinsten Instrumenten scheint viel experimentiert worden zu sein, während etwa ab g'' hauptsächlich Instrumente mit der Grifflochanordnung 7 + 1 nachweisbar sind. Im 17. und 18. Jahrhundert wurden Instrumente in g'' und höher meist als Flageolette (4 + 2 Löcher), Instrumente in g'' und tiefer meist als achtlöchrige Blockflöten (7 + 1) gebaut. Zwar existieren Belege für größere Flageolette, für achtlöchrige Blockflöten in der Lage um c''' fehlten diese bisher jedoch völlig.

Im Zusammenhang mit der Restaurierung der Holzblasinstrumente der Musei Civici Modena kam nun eine Blockflöte ans Licht, die dieses Bild verändert (Abbildung 4)<sup>11</sup>. Sie hat den Grundton c''' bei a' = 435 Hz und die Grifflochanordnung 7 + 1. Die Gesamtlänge beträgt 16,44 cm, die Flöte ist einteilig und aus Elfenbein gefertigt. Die umgekehrt konische Bohrung verengt sich von 7,7 mm auf 5,5 mm. Der Restaurator Rainer Weber, der als erster die Bedeutung dieses

Instrumentes erkannt hat, schreibt in seinem Restaurierungsbericht: „Das Wellenprofil scheint auf einer besonderen Nürnberger Tradition zu beruhen. Daß das Instrument mit einem „M“ als Meisterzeichen gezeichnet ist, macht eine Entstehung nach Einführung der Nürnberger Handwerksordnung 1670 wahrscheinlich. Das „M“ könnte auf die Familie Mazel (Nürnberger Wildruf- und Hornmacher) deuten.“ Jedenfalls fügt sich das Instrument aufgrund seiner Baumerkmale in die Reihe der erhaltenen kleinen Blockflöten und Flageolette Nürnberger Herkunft<sup>12</sup> problemlos ein. Seine besondere Bedeutung liegt in der Kombination der 7 + 1-Grifflochanordnung mit dem Grundton c''', einer Lage, die sonst den Flageoletten (4 + 2 Löcher) oder Instrumenten mit 3 + 1-Anordnung vorbehalten blieb.

Weil dieses Instrument erst jetzt auftauchte, zahlreiche Instrumentenbauer aber seit Jahren Blockflöten in c''' bauen, scheint ein Blick in die neuere Geschichte der höchsten Blockflötenart sinnvoll.

Im Zuge der Wiederentdeckung der Blockflöte als Ensembleinstrument gab es offenbar schon früh das Bedürfnis nach höheren Instrumenten als den Sopranflöten, die damals in a', c'' und d'' gebaut wurden. Schon vor 1930 hat Arnold Dolmetsch das Sopranino in f'' „erfunden“ – historische Belege und Originalinstru-

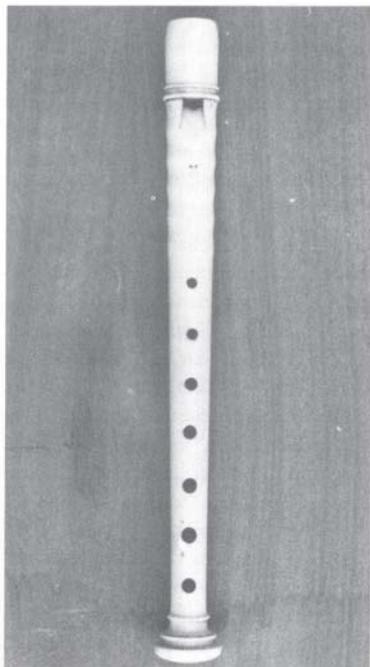


Abb. 4: Blockflöte in c''', wohl Nürnberg nach 1670, Musei Civici Modena

<sup>8</sup> Sebastian Virdung: *Musica getuscht und außgezogen*; Basel 1511, Faksimile-Nachdruck Kassel 1970

<sup>9</sup> Marin Mersenne: *Harmonie universelle*; Paris 1636, Faksimile-Nachdruck Paris 1965

<sup>10</sup> M. Praetorius, S. 35 und Tafel IX

<sup>11</sup> Für die Meßdaten, den Einblick in den Restaurierungsbericht sowie zahlreiche weitere Informationen wird Herrn Rainer Weber herzlich gedankt.

<sup>12</sup> z.B. f''-Blockflöte aus Elfenbein, signiert „D“ in der Baseler Sammlung, Elfenbein-Flageolette im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und im Stadtmuseum München.

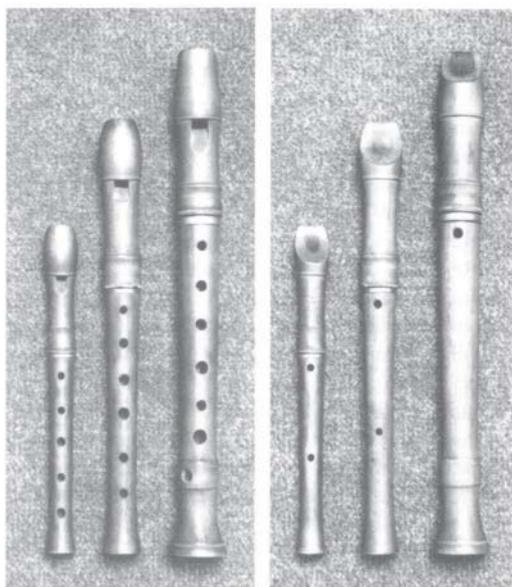


Abb. 5 und 6: Drei Instrumente eines Blockflötensatzes von Carl Kruspe, Erfurt ca. 1930; c'''-Blockflöte mit 5 + 2 Grifflöchern; g''-Blockflöte mit 6 + 2 Grifflöchern; f''-Sopraninoblockflöte.

mente konnte er noch nicht.<sup>13</sup> Deutsche Blockflötenbauer wie Walter Merzdorf und Hermann Moeck lieferten um 1935 kleine Blockflöten in g'',<sup>14</sup> Etwa zur gleichen Zeit konstruierte die Firma Carl Kruspe, Erfurt, wohl erstmals ein Instrument in c'''. Ein Exemplar, vielleicht der Prototyp, ist erhalten geblieben. Es gehört zu einem Satz Blockflöten in c''', g'', f'', c'' und g' aus dem Nachlaß von F. J. Giesbert (*Abbildungen* 5, 6).<sup>15</sup> Außergewöhnlich an diesen Instrumenten sind die unterschiedlichen Grifflochanordnungen. Sie spiegeln ein ähnliches Experimentierstadium wider, wie wir es im 16. und 17. Jahrhundert finden: Das Instrument in c''' stellt mit seinen 5 + 2 Grifflöchern eine Variante des französischen Flageollets dar, die als „Brucker Almpfeiferl“ vom 19. Jahrhundert bis etwa 1930 eine Bedeutung in der Volksmusik der Steiermark hatte.<sup>16</sup> Das nächstgrößere Instrument in g'' ist mit 6 vorderständigen Grifflöchern und 2 Daumenlöchern ein Unikum – vielleicht kannten jedoch Giesbert und Kruspe die ebenso konzipierte Elfenbeinflöte der Sammlung Claudius, Kopenhagen, die aus dem 18. Jahrhundert stammt.<sup>17</sup> Die übrigen Instrumente von Carl Kruspe in f'', c'' und g' haben die normale Grifflochanordnung, die sogenannte „deutsche Griffweise“ und entsprechen den Standardinstrumenten jener Zeit.

Unabhängig von Kruspes Instrumenten und überhaupt ohne jede Vorlage baute Rainer Weber 1947 und

1948 seine ersten Blockflöten in c'''. Die Grifflochanordnung übernahm er ganz selbstverständlich von den größeren Blockflöten. Als Material verwendete er anfangs Bambus, weil er noch keine Drechselbank besaß.

*Das sollte eine Renaissance-Flöte sein, klanglich in den Satz passend. Dabei kam die Idee zur recht weiten Mensur von den f''-Oktaven im süddeutschen Orgelbau.*<sup>18</sup>

Seit 1950 drechselt Rainer Weber seine c'''-Blockflöte aus Holz und nennt sie frei nach Praetorius „Garkleinblockflöte“.



Abb. 7: „Garkleinblockflöte“ in c''' von Rainer Weber, Bayerbach 1988.

Nachdem andere Instrumentenbauer Webers Neukonstruktion (*Abbildung* 7) mehr oder weniger modifiziert übernommen hatten, wurde die c'''-Blockflöte

<sup>13</sup> Edgar Hunt: *The Recorder and its Music*. London 1962, 21964, S. 139

<sup>14</sup> Solche Instrumente befinden sich im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Göttingen, Sammlung Moeck.

<sup>15</sup> Jetzt in der Sammlung des Verfassers.

<sup>16</sup> L. Meierott, S. 67. Ein Paar „Brucker Almpfeiferl“ befindet sich im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.

<sup>17</sup> *Katalog Sammlung Claudius*, Kopenhagen 1931, Nr. 415 (232)

<sup>18</sup> Schriftliche Mitteilung von Rainer Weber, 12.7.1989.

um 1970 selbstverständlicher Bestandteil des Stimmwerks. Nun — 40 Jahre nach dem Bau der ersten *c''*-Blockflöte — bekam Rainer Weber mit dem Instrument aus Modena die Bestätigung für seine Idee in die Hand.

Heute werden von mehreren Instrumentenbauern *c''*-Blockflöten angeboten, die nach sehr unterschiedlichen Prinzipien gebaut sind. Die Skala reicht von zylindrischen, in der Höhe sanften (z.B. von R. Weber, B. Junghänel u.a.) bis zu umgekehrt konischen, klangstarken Instrumenten (z.B. von H. Paetzold, P. Kobliczek u.a.). Kopien sowie im Stimmton modifizierte Nachbauten des Wiener Garkleinflötleins und der *c''*-Blockflöte in Modena fehlen bis jetzt auf dem Markt. Interessierte Instrumentenbauer sollten sich dieser Marktlücke annehmen — jedenfalls klingt und funktioniert das Modena-Original besser als manches heutige Instrument. Auch wenn große wirtschaftliche Erfolge nicht zu erwarten sind, so könnte doch dadurch vielleicht das Image dieses auch „Glasschneider“ oder „Gar-kein-Flötlein“ genannten Instrumentes verbessert werden.

Martin Nitz

G. B. Fontana: „6 Sonaten für Violine (Sopranblockflöte) und B.c.“

Überlegungen zu den Temporelationen ihrer 2er- und 3er-Taktabschnitte

Anlaß zur Veröffentlichung dieser Gedanken gab die seit kurzem erschienene dritte Neuauflage dieser Sonaten<sup>1</sup>, in der zum ersten Mal<sup>2</sup> die Temporelationen zwischen den 2er- und 3er-Takten festgelegt (und damit für die „unwissenden“ Ausführenden „festgeschrieben“) werden.

Zur Problematik der Temporelationen in den Kompositionen eines Zeitgenossen Fontanas äußerte sich bereits vor über 10 Jahren Mirjam Nastasi in ihrem Aufsatz „Zur Tempofrage bei Frescobaldi“ (*TIBIA* 1/79, S. 217 ff.). Karin Paulsmeier<sup>3</sup> befaßte sich mit dem gleichen Thema. Beiden Schriften sind die folgenden Überlegungen verpflichtet. Sie entstanden aus der jahrelangen Beschäftigung mit diesen Sonaten (die mit ausgezeich-

<sup>1</sup> Amadeus, Winterthur 1989 (Hrsg.: Esther Zumbrunn); frühere Ausg. Moeck, Celle 1985 (Hrsg.: Gerhard Braun; Doblinger, Wien 1962 (Hrsg.: Friedrich Cerha).

<sup>2</sup> sieht man von der bei Schott, Mainz, (OFB 122) erschienenen I. Sonate ab.

<sup>3</sup> K. Paulsmeier: „Temporelationen bei Frescobaldi“. In: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Winterthur 1983, S. 187 ff.



## RUDOLF JETTEL

(1903 — 1981)

### Flöte solo

|                |        |        |      |
|----------------|--------|--------|------|
| Fünf Etüden    |        | 05 008 | 14,— |
| Zwanzig Etüden | Heft 1 | 05 014 | 17,— |
|                | Heft 2 | 05 015 | 17,— |

### Klarinette solo

|                    |               |        |       |
|--------------------|---------------|--------|-------|
| 18 Etüden          |               | 05 314 | 17,—  |
| 10 Etüden          |               | 05 315 | 15,—  |
| Klarinetten-Schule | Band 1 Teil A | 05 301 | 19,—  |
|                    | Band 1 Teil B | 05 302 | 19,—  |
|                    | Band 2        | 05 303 | 21,50 |
|                    | Band 3        | 05 304 | 16,50 |

|                          |  |        |       |
|--------------------------|--|--------|-------|
| Bender, H. — Jettel, R.: |  |        |       |
| Skalen-Übungen           |  | 05 305 | 13,50 |

### Mehrere Klarinetten

|   |              |        |      |
|---|--------------|--------|------|
| Thema und Variationen für 3 Klarinetten |              |        |      |
|   | Part. u. St. | 05 333 | 20,— |

### Klarinette und Klavier

|   |  |        |       |
|---|--|--------|-------|
| Konzerttüde über ein Thema aus Mendelssohn  |  |        |       |
| Bartholdys Musik zu „Ein Sommernachtstraum“ |  | 05 392 | 11,50 |
| Sonate in B                                 |  | 05 379 | 21,—  |
| Zehn kleine Übungsstücke                    |  | 05 351 | 12,50 |

### Saxophon solo

|                  |                          |        |       |
|------------------|--------------------------|--------|-------|
| Saxophon-Studien | Heft 1                   | 05 459 | 17,50 |
|                  | Heft 2 (Ganzton-Übungen) | 05 460 | 17,50 |

### Kammermusik

|   |      |        |       |
|---|------|--------|-------|
| Bläserquintett                                | St.  | 06 423 | 33,—  |
|   | Stp. | 181    | 13,50 |
| Trio c-Moll für Klarinette, Violine und Viola |      |        |       |
|   | St.  | 06 731 | 27,50 |

Für weitere Informationen: INFO-Doblinger  
Postfach 882, A-1011 Wien



Bitte senden Sie eine Broschüre an:

Name

Adresse

PLZ/Ort

**Ein gutes  
Instrument.  
Von Anfang an.**

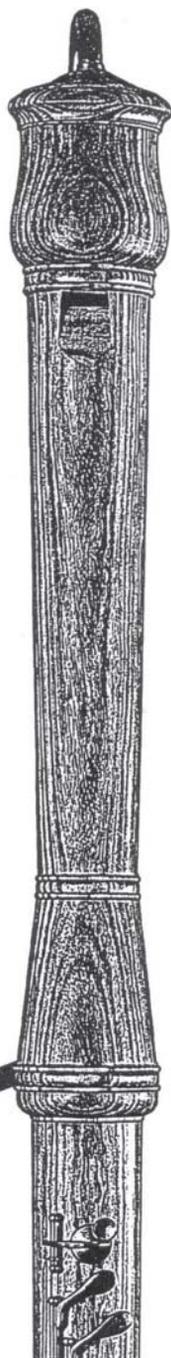
Warum,  
verraten wir Ihnen  
in unserer neuen  
Broschüre.

Wir schenken sie  
Ihnen, zusammen  
mit vielen  
Informationen über  
uns und  
unsere Instrumente.

Fragen Sie  
danach, bei Ihrem  
Fachhändler oder  
direkt bei uns.

Küng  
Blockflötenbau  
CH-8200 Schaffhausen  
Grabenstrasse 3

# KÜNG BLOCKFLÖTEN



ner Wirkung auch auf der Sopranblockflöte – 1. und 5. Sonate auch auf Tenor – gespielt werden können) und stellen, obwohl „erzwungenermaßen“ nur auf praktischen Erfahrungen (durch Unterricht und eigenes Spiel) beruhend – denn für das 17. Jh. existiert keine Notationstheorie, die sich auf diese Sonaten anwenden ließe – den Versuch dar, einen theoretisch denk- und natürlich auch spielbaren Raster für die Tempo-Übergänge der einzelnen Abschnitte zu schaffen.

Die allen drei Neuauflagen zugrunde liegende Vorlage ist der in der Nationalbibliothek von Florenz befindliche Druck.<sup>4</sup> Dieses einzige uns bekannte Werk Fontanas enthält 18 Sonaten in verschiedenen Besetzungen. Die *6 Sonaten für Violine und B.c.* erscheinen als erste. Sie wurden nicht, wie damals üblich, in Stimmbüchern gedruckt, sondern als Einzelstimme für die Violine und als Partitur – ein zu Beginn des 17. Jh. seltenes Verfahren, das auf die bei der Ausführung zu beachtende rhythmische Flexibilität hinweist.

Die Vorlage zeigt für die Tripeltaktabschnitte dieser Sonaten zwei Notationsformen (in Klammern die moderne Übertragung):

a)  $\circ \circ \circ$  (  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  ) bzw.  $\circ \circ \circ \circ$  (  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  )  
 b)  $\circ \circ \circ$  (  $\circ \circ \circ$  )<sup>5</sup>

Eine Sonderstellung nimmt der 3er-Takt der 2. Sonate ein, der in schwarzer Notation gedruckt wurde:  $\bullet \bullet$ . Sie könnte ein Hinweis auf ein schnelles Tempo sein. (Übertragung bei Amadeus:  $\circ \text{♩}$ , bei Moeck und Doblinger:  $\text{♩} \text{♩}$ )

Diesen Tripeltaktabschnitten wurden bestimmte Mensur- bzw. Proportionszeichen vorangestellt, wobei im Druck Solostimme und Partitur hierin einige Male voneinander abweichen.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Faksimile-Edition von M. Castellani, Florenz 1978, vervollständigt mit Hilfe des Druckes aus Bologna.

<sup>5</sup> Die Amadeus-Ausgabe verkürzt die Notenwerte von b) um die Hälfte, so daß der Unterschied zwischen beiden Notationsformen aufgehoben wird.

<sup>6</sup> Diese Uneinheitlichkeit resultiert aus der Notationspraxis der damaligen Zeit (vgl. die „Canzoni“ von Frescobaldi). Die aus dem 16. Jh. stammenden Proportionszeichen stellen zu Beginn des 17. Jh. bereits einen Überhang von Möglichkeiten dar, gemessen an den Bedürfnissen dieser Musik.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Frescobaldis eigenen Hinweis in seinem 1. Buch der „Capricci“ (Rom, 1624), in dem er den  $\circ \circ \circ$ -Takt als den langsamsten beschreibt, den  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ -Takt als im mittleren und den  $\text{♩} \text{♩}$ -Takt als im schnellen Tempo auszuführen den.

<sup>8</sup> Vgl. K. Paulsmeiers Ausführungen (S. 199 f) zu den in schwarzer Notation gedruckten sog. Emiolia-Takten in Frescobaldis „Canzoni“ und deren Austauschbarkeit mit bestimmten 3er-Takten in weißer Notation.

Überwiegend jedoch tauchen auf:

$\text{C} 3$  bei  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  und bei  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$

$\text{C} \frac{3}{2}$  bei  $\circ \circ \circ$  wobei zu berücksichtigen ist, daß es sich um die Proportion 3:2 handelt und nicht um das spätere Zeichen für einen 3/2-Takt.

Hauptinformationsträger für das Tempo der 3er-Takte ist natürlich das Notenbild selbst, die Mensur- und Proportionszeichen bestätigen es nur mehr oder weniger.<sup>7</sup>

Das könnte also für diese Sonaten bedeuten:

$\text{C} - \text{C} 3: \text{♩} = \text{♩}$  (5. Sonate, T. 163; 6. Sonate, T. 34; 2. Sonate, T. 92, in der Übertragung bei Moeck und Doblinger; Amadeus vermerkt hier [aufgrund der verdoppelten Notenwerte]  $\text{♩} = \circ$ .)

$\text{C} - \text{C} \frac{3}{2}: \circ = \circ$  (1. Sonate, T. 51 und 93; 4. Sonate, T. 47 und 73, bei T. 71 natürlich umgekehrt; 5. Sonate, T. 89 ebenso. In der Amadeus-Edition müßte es hier heißen:  $\circ = \circ$ )

Übrig bleiben die (überwiegend) mit  $\text{C} 3$  bezeichneten 3er-Takte in  $\circ \text{♩}$  oder  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  Bewegung. (1. Sonate, T. 1-23; 3. Sonate, T. 42f, 104f). Aus zwei Gründen kann hier die Temporelation zu den 2er-Takten nicht wie bei den vorher erwähnten ebenfalls mit dem Zeichen  $\text{C} 3$  versehenen Abschnitten behandelt werden:

1. Hier handelt es sich um eine dreizeitige Bewegung ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ) und nicht wie oben um eine zweizeitige ( $\text{♩} \text{♩}$ ). Die Temporelation  $\text{♩} = \text{♩}$  ergäbe keinen Sinn.

2. Die Anhebung dieser Relation auf die nächsthöhere rhythmische Ebene, nämlich  $\circ = \circ$ , hätte zur Folge, daß die beiden Zeichen  $\text{C} 3$  und  $\text{C} \frac{3}{2}$  austauschbar wären, mithin also  $\circ = \circ$  der Temporelation  $\circ = \circ$  entspräche. Dem steht offenkundig die unterschiedliche Notation der 3er-Takte entgegen.

Eine – wie allerdings schon angedeutet – nur aus der Praxis gewonnene Möglichkeit besteht darin, die Abschnitte in der 3. Sonate nicht als Proportions-Dreiertakte, sondern als Verkürzung der vorausgehenden  $\text{C}$ -Takte zu behandeln. Es entstehen dann hemiolische Übergänge,<sup>8</sup>  $\text{C} - \text{C} 3: \text{♩} = \circ$ , die auf die nächstniedrigere rhythmische Ebene ( $\text{C} - \text{C} 3: \text{♩} = \text{♩}$ ) umzudeuten sind, da diese 3er-Takte in  $\text{♩}$  und nicht in  $\circ$  gezählt werden. Es ergibt sich ein annehmbarer (und vor allem leicht zu erfassender) Tempo-Übergang.

Die 1. Sonate beginnt mit einem  $\text{C} 3$ -Takt. Hier müßte das Verfahren umgekehrt werden:  $\text{C} 3 - \text{C} : \circ$

= ♩ bzw. (weil praktischer)  $\text{C}3 - \text{C} : \text{♩} = \text{♩}$ . Jedoch ist in diesem Fall eine strenge Temporelation gar nicht vorgesehen – zumindest nicht nötig –, da der Abschnitt auf einer auch im Original ausdrücklich mit einer Fermate bezeichneten Note endet.

Sollte dieser Beitrag zu Diskussionen anregen, die möglicherweise zu ganz anderen Lösungen führen, wäre sein Ziel erreicht.

## Chatradari Devroop

### Blockflöte und Apartheid?

#### Aspekte der Musikerziehung in Südafrika

Kunst lebt von der Freiheit des Künstlers. Daher sind Kunst und Freiheit zwei Begriffe, die sehr eng zusammengehören. In einem Land, in dem es Rassismus gibt, ist solche Freiheit lediglich einer privilegierten Minderheit – in diesem Fall den Weißen in Südafrika – möglich. Sie regieren das Land und haben es in vier Gruppen eingeteilt: Weiße, Mischlinge, Inder und Schwarze. Um diese Bevölkerungsgruppen voneinander fernzuhalten, existieren völlig getrennte öffentliche Einrichtungen, unterschiedliche Bildungssysteme und

außerdem separate Wohngegenden. Die weiße Regierung bestimmt das Bildungsniveau der einzelnen Gruppen und sorgt z. B. durch zentrale Kontrolle der Lehrpläne dafür, daß alle Nicht-Weißen kaum den Bildungsstand der Weißen erreichen können. Diese müssen in den Schulen zwar europäische Geschichte und Kultur lernen, werden aber hinsichtlich ihrer eigenen Vergangenheit im unklaren gelassen.

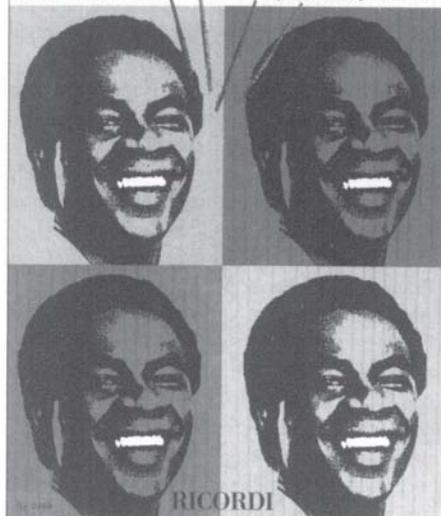
Im Bereich der Musikerziehung sind ebenfalls die Weißen deutlich im Vorteil. Ihre Kinder haben die Möglichkeit, in der Schule sämtliche Musikinstrumente zu lernen. Die Inder, zu denen ich selbst gehöre und die als kleinste Bevölkerungsgruppe im Bildungsbereich etwas mehr Freiheit besitzen als die übrigen Nicht-Weißen, bieten ab dem fünften Schuljahr zusätzlich zum normalen Musikunterricht jedem Interessierten Blockflötenunterricht an. Ab dem achten Schuljahr bis zum Abitur kann man Blockflöte in Verbindung mit Theorie als Schulfach wählen. Andere Instrumente kommen allerdings nicht in Frage, da sie zu teuer sind. Nach meiner eigenen Erfahrung werden dort wirklich auch nur die billigsten Flöten aus Plastik verwendet. Schwarze und Mischlinge haben in der Schule so gut wie keine Möglichkeiten, ein Instrument zu lernen.

# RICORDI *- und Musik macht Freude*

## Ragtimes für 4 Querflöten

Ragtimes for 4 flutes

Joplin/Debussy/Wächter



## RAGTIMES FÜR 4 QUERFLÖTEN

oder Flötenorchester

bearbeitet und herausgegeben von  
Elisabeth Weinzierl u. Edmund Wächter  
unter Mitarbeit von Matthias Kurz

**Joplin:** Original Rags,  
The Entertainer, The Strenuous Life

**Debussy:** Le petit nègre

Partitur und Stimmen

Sy. 2489

DM 29,-

Zusatzstimmen

Sy. 2489/01-04

je DM 5,-

# RICORDI

Fast alle privaten Musikschulen in Südafrika sind nur Weißen zugänglich. Dort, wo Nicht-Weiße Unterricht bekommen könnten, ist es für diese normalerweise viel zu teuer. Es gibt auch private Instrumentallehrer. Doch die Qualifizierten unter ihnen sind aufgrund der unterschiedlichen Bildungssysteme zumeist Weiße, und diese verlangen gute Bezahlung.

Jede Bevölkerungsgruppe hat ihre eigenen Universitäten. Es gibt jedoch auch einige „gemischte“ Universitäten, an denen jeder studieren darf, der die dortigen Anforderungen erfüllen kann. Das Abiturniveau der Nicht-Weißen ist im allgemeinen so niedrig, daß an den „gemischten“ Universitäten nur wenige von ihnen zu studieren in der Lage sind. Wer Berufsmusiker werden möchte, kann an einigen Universitäten Musik studieren. Doch wird dort mehr Wert auf theoretische und wissenschaftliche Ausbildung gelegt als auf rein praktische.

An einigen Universitäten wird aus finanziellen Gründen auch im Hauptfach Gruppenunterricht erteilt. Ich selbst habe z. B. als Dozent an einer schwarzen Universität acht Studenten in 45 Minuten unterrichten müssen, während ich innerhalb meines eigenen Studiums an einer indischen Universität 60 Minuten Einzelunterricht erhielt. Dieser beschränkte sich jedoch in der Hauptsache nur auf die Vermittlung der Griffe und des Rhythmus' einzelner Werke, die lediglich nach dem optischen Eindruck des Notenbildes in verschiedene Schwierigkeitsgrade eingeteilt worden waren. Musikalisch-künstlerische Aspekte werden entweder gar nicht berücksichtigt, oder man orientiert sich an den wenigen vorhandenen Schallplatten von Frans Brüngen, Hans-Martin Linde oder Michala Petri, wobei dann Verzerrungen, Atemstellen und Tempi so exakt

wie möglich nachgeahmt werden. Die Dozenten besitzen selbst kaum die nötigsten Informationen über die Stücke, die sie unterrichten. Die wenigen von ihnen, die vor mehreren Jahren die Möglichkeit hatten, in Europa zu studieren, können normalerweise ihren Wissensstand von damals nicht aktualisieren. Da deren Schüler oft selbst wieder in Schulen oder an Universitäten unterrichten, kann sich das Niveau im Blockflötenbereich praktisch nicht verbessern.

Das Konzertleben in Südafrika ist aufgrund des internationalen Kulturboikotts stark eingeschränkt. Musiker aus dem Ausland treten nur sehr selten auf, Blockflötisten so gut wie gar nicht. Dadurch entsteht in der Öffentlichkeit der Eindruck, als sei die Blockflöte nur ein Kinder- oder Schulinstrument, weshalb die wenigen guten südafrikanischen Blockflötisten kaum Auftrittsmöglichkeiten finden können.

Der internationale Boykott versucht, durch Waren- und Informationsstop das Land zu isolieren, um die Regierung unter Druck setzen zu können. Die Folge z. B. für Musikstudenten ist, daß kaum Noten, Instrumente, Schallplatten oder wissenschaftliche Arbeiten aus dem Ausland zur Verfügung stehen. Für die Blockflöte bedeutet das u. a., daß keinerlei Information über den aktuellen Stand von historischer Forschung und neuer Spieltechnik ins Land kommen. Ein Vorteil des Boykotts ist allerdings, daß die Regierung die Forschung im eigenen Land verstärkt unterstützen muß und sich gezwungen sieht, auch Nicht-Weiße an den weißen Universitäten zuzulassen. Um die Veränderungen im Land zu beschleunigen, ist jedoch nicht nur der kulturelle Boykott notwendig, sondern vor allem die internationale Unterstützung für die nicht-privilegierten nicht-weißen Musiker in Südafrika.

---

## BERICHTE

---

### Erinnerung an Gaston Crunelle (1898-1990)

Gaston Crunelle wurde am 17. August 1898 in Douai (département du Nord) geboren. Im Jahre 1914 verläßt er Douai, um nach Paris zu ziehen. Seine Familie muß nach Paris flüchten. Er hatte in Douai schon bei einem sehr guten Lehrer angefangen, und als er sich bei Herrn Hennebains, Professor am Conservatoire von Paris, vorstellt, findet dieser ihn sehr begabt. Crunelle

wird im Jahre 1916 ins CNSM (Conservatoire National Supérieur de Musique) aufgenommen.

Nach dem Tod Hennebains nimmt er Unterricht bei Herrn Lafleurance, der die Vertretung wahrnimmt. Leider wird Crunelle im Jahre 1917 eingezogen, doch nach dem Waffenstillstand nimmt er 1919 das Studium wieder auf, jetzt unter der Leitung von Philippe Gaubert, der seinerseits aus dem Militärdienst entlassen worden war. 1920 wird ihm einstimmig ein 1. Preis mit



Gaston Crunelle 1988, im Alter von 90 Jahren

zeichnung (prix d'excellence) verliehen, der nur selten vergeben wird.

Crunelle spielt dann in einem Stummfilmkino bis er 1921 eine Stelle am Théâtre des Ternes bekommt, wo vor allem Operetten gespielt werden. Das bedeutet für ihn den Anfang einer herausragenden Karriere. Man spielte damals gerade eine Operette von Louis Ganne: *Les Saltimbanques* (*Die Gaukler*). Eines Abends hört der Komponist zu und ist überwältigt, einen so ausgezeichneten Flötisten zu hören. In der Pause läßt er sich den Flötisten vorstellen, lobt ihn und fragt: „Wollen Sie mit mir in das Orchester kommen, das ich in Monaco dirigiere?“. „Gern“, antwortet Crunelle, überrascht von diesem unerwarteten Angebot, und nachdem man über das zukünftige Orchester und die Stadt gesprochen hat, wagt der junge Musiker die Frage zu stellen, die ihn beschäftigt: „Meister, wieviel werde ich verdienen?“. Ganne antwortet lachend: „Sehr viel mehr, als Du ausgeben kannst.“

Crunelle zieht also 1921 nach Monaco und plant, nicht in der Stadt selbst zu wohnen, sondern auf der Anhöhe von Beausoleil, wo die Mieten niedriger sind. Ein Karren, von einem Mann gezogen, bringt seinen großen Reisekoffer dorthin. Als er sieht, wie der Mann sich abmüht, zögert Crunelle nicht, schieben zu helfen. Auf dem Bürgersteig kommt ihnen ein elegant gekleideter Herr entgegen, der bei ihnen anhält und ihn

anspricht: „Sind Sie vielleicht der neue Flötist von Herrn Ganne?“. – „Ja“, antwortet Crunelle. – „Dann ist Ihr Platz nicht hinter dem Karren!“ ... Bei seiner Ankunft erfährt er dann, daß sein monatliches Gehalt FF 3000,--betragen wird, eine große Summe für die Zeit, wenn man bedenkt, daß ein Stummfilmmusiker FF 820,--monatlich für 32 Dienste bekam.

Im Jahre 1923, nach dem Tod von Louis Ganne, kommt er nach Paris zurück und wird nach einem glänzenden Probespiel Soloflötist der Concerts Padeloup, bleibt in diesem Orchester von 1923 bis 1945 und wird Mitglied des Vorstandes dieser Konzerte. Er tritt auch in das Orchester der Opéra-Comique ein – als Stellvertreter des dortigen Soloflötisten Marcel Moysé. Als dieser zurücktritt, wird G. Crunelle Soloflötist und Präsident der Sozialversicherung der Künstler der Opéra-Comique.

Im Jahre 1941 übernimmt er die Flötenklasse am CNSM, die er bis zum Jahre 1969 betreuen wird, um die Aufgabe an Jean-Pierre Rampal zu übergeben. An der Opéra-Comique läßt sich G. Crunelle mit 66 Jahren und am CNSM mit 70 Jahren pensionieren, nachdem er während seiner langen Laufbahn mehr als 160 erste Preisträger ausgebildet hat.

Am 13. Januar 1990 starb Crunelle in seinem 92. Lebensjahr. Seine Beisetzung war außerordentlich bewegend: Nach den Gedenkworten des Priesters, der an seine großen Fähigkeiten als Musiker, sein nimmermüdes Wohlwollen, seine glänzende Karriere als Solist und Lehrer erinnerte, hörte man die Melodien des Andante aus dem Konzert C-Dur für Flöte und Harfe von Mozart, das er mit dem Harfenisten Jamet und dem Orchestre Padeloup aufgenommen hatte. Trotz eines Altersunterschiedes von 8 Jahren ist die Freundschaft, die uns, G. Crunelle und mich, ein ganzes Leben verbunden hat, zwischen 1918 und 1921 entstanden, als wir beide in der Klasse von Gaubert waren. Ich verdanke ihm viel: Er hat mich Herrn Ruhmann empfohlen, dem Direktor der Oper und des Casino von Aix-les-Bains, wo ich für die Spielzeiten von 1924 bis 1931 angestellt war, und durch Crunelle habe ich Herrn Chauvet kennengelernt, den Direktor des Theaters von Bordeaux und des Casino von Vichy, wo ich von 1932 bis 1939 Soloflötist war. In Vichy traf ich Joseph Rampal wieder, auch er Schüler des CNSM im Jahre 1920.

Während seines Ruhestandes hatte ich die Freude, einmal im Jahr Chernay und Crunelle zu mir nach Hause einzuladen, und wir frischen unsere Erinnerungen auf, denn wir waren die letzten drei aus der Klasse von 1920. Es war eine Freude, Gaston zuzuhören, einem geborenen Erzähler, dem wahren Gaskogner des Nordens mit seinen Anekdoten, die häufig witzig und immer voller Wohlwollen waren. Robert Hériché

# MUSIK FÜR OBOE(N)

## Bernhard Krol

*Rosarium* op. 80. Drei Préludes f. Oboe DM 10,-  
*Pezzo lirico* op. 95a per 2 oboi e 2 corni ingl.  
 2 Spielpartituren DM 18,-

## Ton de Kruyf

*Echoi* op. 25 per oboe solo DM 10,-

## Wolfgang Ludewig

*Soni* für Oboe (E.H.) solo (1974) DM 10,-

## Johann Heinrich Luft (Karl Steins)

*Etüden* op. 11 für zwei Oboen DM 18,-

## Frank Michael

*Serenade* op. 47,1 für Oboe solo DM 14,-

## Hans Ludwig Schilling

*Bicinia serena* für zwei gleichstimmige  
 Blasinstrumente (1968) 2 Spielpart. DM 24,-

## Fjölfnir Stefansson

*Duo* für Oboe und Klarinette DM 15,-

## Walter Steffens

*Grande Rose* op. 21 für Oboe  
 (Oboe d'amore/Englischhorn) DM 8,-

## Alec Wilder

*Four Duets* for oboe and english horn  
 or french horn 2 Spielpartituren DM 14,-

## Isang Yun

*Piri* für Oboe solo (1971) DM 12,-  
*Inventionen* für zwei Oboen (1983)  
 2 Spielpartituren DM 24,-

*Pezzo fantasioso* per due strumenti e basso  
 ad libitum (1988) 3 Spielpartituren DM 25,-

## Hans Zender

*Tre pezzi* per oboe solo (1963) DM 8,-



# BOTE & BOCK



Symposium: Rohrblattinstrumente zwischen 1650 und 1800 in Graz

Das Grazer Institut für Aufführungspraxis und die dort ansässige Gesellschaft zur Erforschung der Blasmusik hatten vom 30.11. bis zum 2.12.89 zum Symposium geladen. Diese Institutionen können dabei schon auf eine längere Tradition an instrumentenkundlichen Veranstaltungen zurückblicken. Dabei wurde ein unkonventioneller Weg beschritten: Ein Konzert auf Originalen und Kopien von Instrumenten aus dem behandelten Zeitraum war zwischen den Referaten ein integrierter Bestandteil der Tagung. Magister Klaus Hubmann vom Institut für Aufführungspraxis hatte dazu Fachleute aus Österreich, der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Italien und England eingeladen, von denen mancher sowohl als Referent als auch als Interpret im Konzert zu hören war.

International bekannte Musiker wie Günter Angerhöfer (Leipzig), Alfredo Bernardini (Rom), Kurt Birsack (Salzburg) und William Waterhouse (London) sprachen über Themen aus ihren gegenwärtigen Forschungsgebieten, und Musikwissenschaftler wie Prof. Dr. Jürgen Eppelsheim (München) und Instrumenten-

bauer wie Guntram Wolf (Kronach) traten als Instrumentalisten im Konzert auf.

Die Fagottisten wurden mit gleich drei Vorträgen bedacht, dabei von Günter Angerhöfer eine weitreichende Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Kontrafagottes unter Einbeziehung der Pommern und Dulziane in Kontrabaßlage, die durch Jürgen Eppelsheims Referat über den musikalischen Einsatz dieser Instrumente sinnvoll verdeutlicht wurde.

Klaus Hubmann zeigte in seinen Ausführungen zu Mozarts Sonate KV 292, die bisher hauptsächlich als Duo für Fagott und Violoncello bekannt war, eine höchst diskutierenswerte Idee der Aufführung auf dem (Hoch)-Quartfagott auf, die er durch eine dem Vortrag folgende Aufführung, hier mit einer ausgesetzten Cembalostimme mit Violoncello, eindrucksvoll unterstrich.

Alfredo Bernardini wählte den Weg der ikonographischen Sichtweise zur Erhellung der Spieltechnik der Oboe und legte dabei vier Portraits von Oboisten mit ihrem Instrument aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert zugrunde.

Der praktische Instrumentenbau war durch Guntram Wolfs Vortrag über Bohrungstendenzen mit

*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

wichtigen Erläuterungen vor allem über die Pommern/Oboen und die Dulziane/Fagotte vertreten. Durch seine langjährige Erfahrung als Restaurator und Erbauer von getreuen Kopien konnte er vieles auf diesem heiklen Gebiet aus erster Hand an die Zuhörer vermitteln.

Der international bekannte Fagottist und Forscher William Waterhouse, Herausgeber des mit Spannung erwarteten *New Langwill Index of Musical Wind Instrument Makers*, gab eine Übersicht über die wichtigsten Erbauer von Rohrblattinstrumenten des Barock und der Klassik. Leider war hier wie auch in anderen Vorträgen die Zeit viel zu kurz, um ein so komplexes Thema darzustellen.

Die wenigen, aber nicht minder stark interessierten Klarinettenisten, die angereist waren, konnten in Kurt Birsaks Betrachtungen über die Ästhetik des Klarinettenspiels Wesentliches aus den zeitgenössischen Quellen erfahren. In der sich dem Vortrag anschließenden Diskussion wurde auch die immer wieder auftauchende Frage des „über sich“ oder „unter sich“ Blasens (bezüglich der Position des Blatts) intensiv behandelt.

Kurt Brixel (Graz) berichtete über die Bläserpersönlichkeiten im Umfeld Mozarts, und Gerhard Stradner (Wien) sprach über die Rohrblattinstrumente in einem Wiener Traktat von 1800.

Das Konzert auf Originalen und Kopien von Instrumenten des behandelten Zeitraumes gab den Teilnehmern die Gelegenheit, selten bis nie gehörte Instrumente wie etwa Oktavfagott, Quartfagott, Quart-Baßdulzian und das barocke Kontrafagott einmal live zu hören.

Durch die Mitwirkung einer Sängerin, einer Cembalistin und zweier Naturhornisten konnten Raritäten wie Reinhard Keisers *Arie der Octavia* von 1705 mit der Begleitung von fünf Fagotten und Kontrafagotten und I.G.M. Trosts *Partie* für zwei Oktavfagotte, zwei Quartfagotte, zwei Hörner und zwei Fagotte, die bis zur neulichen Aufführung auch der Fachwelt nur aus der Literatur bekannt waren, aufgeführt werden.

Gleichermaßen erfreulich für die Teilnehmer und die Interessenten, die den Termin nicht wahrnehmen konnten, ist der Abdruck der Referate in einer Schwerpunktausgabe (1/90 und 2/90) der Zeitschrift *Oboe, Klarinette, Fagott*. Mit dem gewählten Zeitraum von 1650 bis 1800 ist der Rohrblattinstrumentenbau des Barock und der Klassik behandelt worden, so wäre es sinnvoll und wünschenswert, wenn beide Institute bald zu einem Symposium, das daran anschließend die faszinierenden Ereignisse der Entwicklung dieser Instrumente im 19. Jahrhundert zum Thema hat, ins gastliche Graz einladen würden. *Thomas Kiefer*

#### **4. Köstritzer Arbeitstreffen zur Aufführungspraxis Alter Musik vom 10.-18. Februar 1990**

„Schütz und Venedig“ war das Thema des nun 4. Arbeitstreffens zur Aufführungspraxis Alter Musik, das in diesem Jahr im Barockschloß in Krossen stattfand. Initiator ist das Vokal- und Instrumentalensemble der Schützakademie der DDR, die in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Archiv, Dresden, und dem Schütz-Haus in Bad Köstritz dieses Arbeitstreffen planten und durchführten. Unweit des Geburtshauses des Komponisten Heinrich Schütz befindet sich das Barockschloß Krossen mit einem herrlichen, akustisch außerordentlich guten Barocksaal, in dem sich unter Leitung von Prof. Howard Arman aus Salzburg eine Woche lang namhafte Künstler aus dem Inland und erstmals auch aus dem Ausland zusammenfanden, um sich mit der Aufführungspraxis „Alter Musik“ ganz spezifisch auseinanderzusetzen.

Dr. Steude vom Schütz-Archiv in Dresden gab zu Beginn eine Einführung in Werke, die in dieser Woche erarbeitet werden sollten, er beleuchtete sie von musikwissenschaftlicher Seite. Im Mittelpunkt dieses Treffens stand der wesentliche Einfluß, den die venezianischen Meister Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi auf

das Schaffen des „Musicus Poeticus“ Schütz ausgeübt haben. So widmeten sich die Vokalistinnen und Instrumentalisten aus der DDR, der Bundesrepublik Deutschland, der ČSSR, Österreichs, den Niederlanden und Berlin-West zum Beispiel dem Schütz-Werk *Magnificat anima mea* für fünf Chöre oder dem klangprächtigen *O quam gloriosa* seines Lehrers Giovanni Gabrieli.

„Jedes Werk stellt eine Herausforderung sowohl an die jungen Musiker als auch an mich als künstlerischen Leiter dar“, äußerte Prof. Arman in einem Gespräch. Im vergangenen Jahr war für den Leiter des Treffens der Reiz des Neuen da, diese anspruchsvolle Aufgabe zu übernehmen. In diesem Jahr waren es die guten Beziehungen zu den einzelnen Musikern und Sängern, die eine produktivere Arbeit zuließen, sowie Pläne und Vorhaben, die ihn mit dem Ensemble der Schütz-Akademie verbinden.

Das klingende Resultat des Symposiums waren zwei Konzerte in der Geraer St. Salvatorkirche und im Apollosaal der Deutschen Staatsoper in Berlin-Ost. Zu weiteren Plänen der Schütz-Akademie gehören ein zweites Treffen des Ensembles in Berlin im November und die Aufführung der 1660 entstandenen *Weihnachtshistorie*. Im Verlauf des Jahres finden in kleineren Ensembles der Schütz-Akademie mehrere Konzerte statt. Ins Auge gefaßt wurden Auftritte an verschiedenen Wirkungsorten des Komponisten Heinrich Schütz nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien.

Tim-Dietrich Meyer

### Demonstrations-Matinée in Düren

Etwas Besonderes hatten sich die Musikschule Düren und ihr Blockflötenlehrer Rainer Lehbruck (siehe auch *TIBIA* 4/87) ausgedacht: Sie boten am 18. Februar 1990 im Leopold-Hoesch-Museum der Stadt Düren eine Demonstrations-Matinée „Die Blockflöte zwischen 1920 und 1940“ mit zeitgenössischen Kompositionen, Instrumenten und Texten. Der Dürener Sammler Karl Ventzke (s. Porträt in: *TIBIA* 2/90, S. 123 ff.) hatte Frühzeuginstrumente der Blockflötenrenaissance zur Verfügung gestellt, mit denen Werke der 30er Jahre und des 16. Jahrhunderts dargeboten wurden; er selbst erläuterte in Kurzvorträgen zwischen den von Rainer Lehbruck und seinen Schülern aufgeführten Musikstücken die unterschiedlichen Stationen und Beweggründe der Blockflötenwiederverwendung nach einer Unterbrechung von eineinhalb Jahrhunderten, würdigte die Pionierleistungen von Peter Harlan (1898-1966) und Gustav Scheck (1901-1984) und beschrieb die Blockflötenszene am Ende der 30er Jahre. Ausgestellt



Foto: Georg Möritz

und/oder vorgeführt wurden fünf Blockflöten von Peter Harlan (Markneukirchen um 1930), gesetzlich geschützte Modelle von Rudolph Otto (Markneukirchen 1933) und nach dem System Ziemann-Molitor (1932), Czakanflöten mit einer und vier Klappen (um 1930) und andere Blockflöten jener Zeit. Die Matinée war gut besucht. Unter den Teilnehmern aller Generationen fiel auf, daß die „reifere Jugend“ gut vertreten war; sie ließ sich durch Wort und Musik gewiß gern an frühere Zeiten erinnern, und die jungen Teilnehmer konnten in seltener Anschaulichkeit etwas über geistig-historische Zusammenhänge zwischen Instrument und Musik erfahren.

Martina Mäsch-Donike

### Bodybuilder für Flötisten und andere Bläser

*Flute Stick. Erfunden von Eva Maria Lücker-Dröner, Kreisjugendmusikschule des Landkreises Schaumburg. Zu beziehen über Böhmlötenvertrieb, Düsseldorf. DM 35,-*

*Liptrainer. Made by Königsberg/W.-Germany. Vertrieb: ITC, Am Dorfplatz, CH-8126 Zumikon. sFr. 69,-*

Als ich ihn geschickt bekam (den Stick), hielt ich es für einen Silvesterschurz. Aber den gibt es meist ohne Gebrauchsanweisung. *Flute Stick*, unter welchem Namen sich das am einen Ende trillerpfeifenähnlich geschnäbelte (aber massive) Stück Holz vorstellte, ist ein ca. 6,5 cm langer Buchenstab (Ø knapp 2 cm). Aus *Flöte aktuell* 4/89 konnte ich jetzt auch den Namen der Konstrukteurin erfahren, die ihre Erfindung dort propagiert, und nun weiß ich, daß das Ding dort viel seriöser *Ansatzmodulationsstift* heißt. Er soll in den Mund gesteckt oder besser gesagt wie ein Blockflötenschnabel zwischen die Lippen genommen werden, wobei eine der in das Holz gefrästen Rillen – je nach Zahnstand Auswahl zwischen drei Positionen – das Festhalten mit

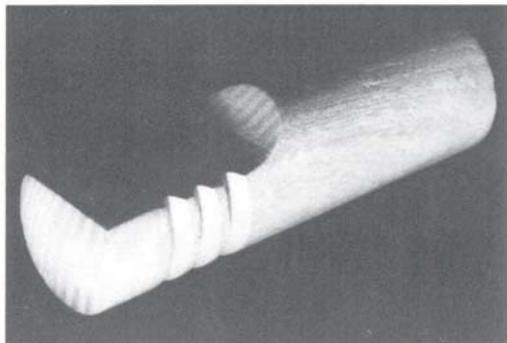


Abb. 1: Flute Stick

den Schneidezähnen erleichtert. Sprachliche Artikulationsübungen (mit Holz im Mund, bitte!) sollen nun zur Entspannung der Muskulatur führen (*nicht verkrampfen!*) und damit zum „Wiederfinden“ des optimalen Tones, der „je nach Wetterlage, Stimmung etc. nicht immer optimal ist“ (Gebrauchsanweisung). Clou des Ganzen ist ein Verkürzen der „Einspielzeit“ bis zur völligen Einsparung. Ob die Unregelmäßigkeiten in den Zahnrillen Absicht oder Fabrikationsgeheimnis sind, wird nicht beschrieben. Zahnärzte dürften von ihnen nicht erbaut sein.

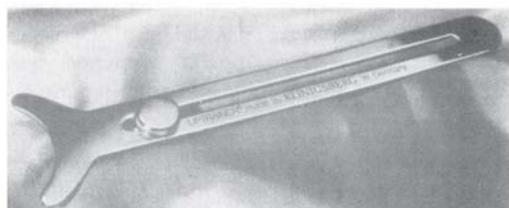


Abb. 2: Liptrainer

Im besagten offiziellen Organ firmierte dieser Erfindungsbericht unter dem Motto: Neu und nützlich. Wirklich? Mich erinnert das an englische Sprachübungen mit dem Löffel im Mund – das gab es auch einmal. Was trägt das Holz zur von der Erfinderin gesuchten Entspannung der Lippen bei? Wie wäre es denn mit Übungen ohne Holz? (Trotz der in der Literatur zu findenden Einwände, daß Küssen den Ansatz verdirbt... nach Fitzgibbon/Kölbel.)

Die entgegengesetzte Tendenz – Spannung – verfolgt der Liptrainer, ein flacher, an der Mundseite verbreiteter Metallstab, der mit den Lippen gehalten werden soll, zur Steigerung der Haltekräfte mit einem verschiebbaren Gewicht versehen. Nach dem Vorbild bodybuilding soll so eine bessere Konditionierung der Lippenmuskulatur erreicht werden. Eine darauf zielende Wirksamkeit dürfte gegeben sein. Daß man allerdings „stundenlanges Töneaushalten“ (Prospekt) durch wenige Minuten Liptraining kompensieren könne, beruht auf dem Glauben, Töneaushalten sei nur dem Muskelvergnügen dienlich. Welche Mentalität!

*Nikolaus Delius*

#### Zu guter Letzt...

**oder: Wie man auf den Geschmack kommt.**

United States Patent Nr. 4.856.405 vom 15.8.1989

Sean P. Humphrey aus Des Moines im Staate Iowa der Vereinigten Staaten hatte eine glänzende Idee und diese auch dort und sogar hier zum Patent angemeldet: Klarinettenblätter, Oboen- und Fagottrohre sind so labberig im Mund. Man sollte sie mit Geschmacksstoffen versehen. Wie wäre es zum Beispiel mit Erdbeer und Zitrone oder vielleicht sogar Whisky, oder wie wär's mit dem Duft bzw. dem Geschmack der ...? Würde aber doch vielleicht zum Überdruß ausarten.

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

## Seminare am Flötenhof Markt Wald

Für das Jahr 1990 hat der Flötenhof Markt Wald neben dem Weiterbildungsangebot für studierende und ausgebildete Musiker und Musikpädagogen auch Seminare für Laienmusiker auf dem Programm.

Die erste Veranstaltung in diesem Jahr: „Ensemblekurs I“ vom 16. bis 18. Februar unter der Leitung von Shlomo Tidhar (Israel) wandte sich vor allem an nicht professionell Musizierende.

Das Programm „Englische Ensemblesmusik zur Zeit Königin Elisabeth der I. und der II.“ mit Werken von Holborne, Byrd und Britten wurde teils im Plenum, teils in kleineren Ensembles erarbeitet. In den Einzelkationen erhielten besonders die festen Ensemblegruppen unter den Teilnehmern Anregungen für ihr regelmäßiges Zusammenspiel.

Dieses Seminar sieht eine Fortsetzung im „Ensemblekurs II“ vom 5. bis 7. Oktober vor, bei dem neben den Teilnehmern des ersten Kurses auch „Neulinge“ sehr erwünscht sind. Literatur: Ward, Byrd, Jenkins u.a.

Das Wochenendseminar „Die barocke Querflöte“ vom 2. bis 4. März unter der Leitung von Volkmar Geißhardt fand mit kleiner, aber interessierter Besetzung statt. Das Spektrum der Teilnehmer reichte von

Instrumentalpädagogen bis zu Laienmusikern aus den Bereichen Blockflöte und Böhmlöte, die den Einstieg auf dem Traverso suchten.

J.J. Quantz' *Versuch einer Anweisung...* und Oskar Peters Abhandlung *Die Klangenthüllung der einklappigen Traversflöte* bildeten die Grundlage für die Arbeit mit Ansatz, Klang und Artikulation. „Der Anfänger sollte sich fürs erste während längerer Zeit in der Bildung eines guten und sicheren Ansatzes üben und sich eine innere Klangvorstellung erarbeiten, die dem Wesen des Instrumentes adäquat ist.“ (O. Peter, a.a.O.) Dieser Anweisung gemäß lag der Schwerpunkt des Seminars nicht auf virtuosem Spiel, sondern auf dem „Herantasten“ an das eigene Instrument und individueller Klanggestaltung. Den technischen Übungen folgten erste leichtere Traversostücke, die von den Teilnehmern erarbeitet und gemeinsam besprochen wurden.

Trotz der zunehmenden Beliebtheit, deren sich die Traversflöte bei Berufs- und auch bei Laienmusikern erfreut, sind reine „Ein- oder Umsteiger“-Kurse noch selten. Daß der Flötenhof dieses Seminar jährlich anbietet, ist bisher wenig bekannt und gilt noch – hoffentlich nicht mehr lange – als Geheimtip.

Carola Bodanowitz



# MOECK

## Alte Musik aus dem „Blockflöten-Repertoire“

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)  
Trisonate F-Dur, für 2 Altblockflöten und Basso continuo (Braun/Petrenz) (O). Kpl. Ed. Nr. 2532. DM 28,20

**Louis de Caix d'Hervelois** (1690-1760)  
Suite C-Dur op. 6 Nr. 4, für Sopranblockflöte und Basso continuo (Waechter/Petrenz) (M/O). Kpl. Ed. Nr. 2534. DM 8,20

– Suite D-Dur op. 6 Nr. 2, für Sopranblockflöte und Basso continuo (Waechter/Petrenz) (M/O). Kpl. Ed. Nr. 2536. DM 13,00

**Französische Duette des frühen 18. Jahrhunderts**  
(Philidor / de la Barre / Couperin) für 2 Altblockflöten (Thieme) (M). Ed. Nr. 2535. DM 13,50

**Hans Gerle** (Ende des 15. Jh.-1570)  
„Musica Teutsch“ 1546. 9 Liedsätze für Blockflöten-(Violen-)quartett und Laute (Gitarre) (Klier) (U). SpP. Ed. Nr. 2538. DM 23,50

**Henry Purcell** (1659-1695)  
Three Parts upon a Ground, für 3 Altblockflöten und Basso continuo (Haag/Petrenz) (M). Kpl. Ed. Nr. 2539. DM 13,40

**Alessandro Scarlatti** (1660-1725)  
Clori mia, Clori bella. Kantate für Sopran, Altblockflöte und B.c. (Müller-Busch) (M). Ed. Nr. 2554. DM 26,00

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)  
Sonaten – I, für Sopranblockflöte (Vl./Oboe) und B.c. (Eichberger/Derungs) (M). Band I – Ed. Nr. 2553. Band II – Ed. Nr. 2555. Je DM 35,00

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

**F. Lautes hilfreiches Diffinitorium**

Teil 3: Buchstabe C

**Caecilianismus** war früher eine nicht ungefährliche Gemütskrankheit. Heute stehen der Medizin sehr wirkungsvolle Mittel gegen dieses Leiden zur Verfügung.

**calando:** Halbbruder des Orlando.

**Cancan.** Vgl. auch → Cotillon, → Fandango, → Sarambade, u.v.m.: musikalische Gesellschaftsspiele auf unterer Ebene.

**Cantatorium.** Überaum für Sänger in Theatern und Opernhäusern.

**Cantino** → Refectorium.

**Cantus durus.** Minnesängers Lied auf die Mutter der Angebeteten.

**Cantus figuratus.** Im Minnesang ein Lied, das die Schönheit der Herzensdame anschaulich beschreibt. Gegenbegriff: Cantus planus.

**Cantus firmus.** Ein Minnelied bei Tagesanbruch zu singen: „Fir müssen uns sputen, der Tag bricht hereyn“ (Oswald von Wolkenstein).

**Capodaster:** Halsschmuck, ähnlich der Krawatte dazu da, den Hals abzuschneiden.



con sordino

**C-Dur:** helle, strahlende Tonart, da keine dunklen Tasten mitgespielt werden müssen.

**Chaconne à son goût.**

**Chalumeau.** Wärmflasche. Wortkontraktion von frz. chaud und frz. plumeau. Wörtlich: Heißes Kissen.

**Chansonnier.** Impresario (Manager) eines Liedermachers.

**Charakterstück** nennt man eine Komposition, für die der Autor keinen Vorschub verlangt hat.

**Chasse.** Speziell für Autoren eingerichtete Ausgänge an Verlagsgebäuden.

**Chiavette.** Eine besonders knifflige Aufgabe beim Dressurreiten.

**Chitarra battente.** In der Musikpädagogik verbreitetes Züchtigungsinstrument.

**Chitarrone.** Gewürz. Üblich in balkanischen Gerichten – eine scharfe Schote.

**Chordophon.** Veraltete Bezeichnung für Telephon (Kommunikation über eine Schnur/Leitung).

**Chromatik.** Schaltfreier Übergang von einem Ton zum andern.

**Cinelli.** Med. Bezeichnung für Becken.

**Cithrinchen.** Bezeichnung für ein ängstliches kleines Mädchen. Vgl. auch: Klein Englisch Zitterlein.

**Climax** ist wirklich nur eine musikalisch-rhetorische Figur: „eine mehrmalige, auf gleichförmige Steigerung angelegte Wiederholung“ (Riemann).

**Close shake** nennen die britischen Barmixer ein Getränk, das sie ihren Gästen zum Feierabend zusammenrühren.

**Coda:** komponierte Falle für den Umblätterer.

**Comes:** Teil eines Chores, der den Einsatz verpaßt hat.

**comodo:** Notenschrank.

**Concerto grosso.** Begriff aus der Militärmusik. Heute eingedeutscht meist „Großer Zapfenstreich“ genannt.

**con forza:** ...

**con sordino:** siehe Abb.

**Copula** → Liaison.

**Cor omnitonique.** Ein Horn, auf dem alle Töne gleichzeitig erklingen.

**Cotillon:** Die Wortbildung entspricht dem „Postillon“ – nur wird hier etwas anderes transportiert.

**Credo** kennt inzwischen sogar der musikalische Laie aus jedem Drogeriemarkt.

**Crwth.** Buchstabensalat ohne Vokale.



# FÜR BLOCKFLÖTE

*Die Händel-Forschung hat in den vergangenen Jahren auch im Hinblick auf die Sonaten zahlreiche neue Aspekte geliefert, die heute eine Neuauflage notwendig machen. Die nach Urtext-Standards erstellte Neuauflage basiert auf den vom Komponisten gefertigten Reinschriften. Nicht nur vom Gesichtspunkt der neuesten Erkenntnisse der Quellenforschung aus sind die im Laufe der nächsten Zeit erscheinenden Bände von großem Interesse, sie sind auch aus editionstechnischer Sicht durch den unterlegten Baß eine Novität.*

|   |  |
|---|--|
|     | <b>Georg Friedrich Händel</b>  |
| Universal Blockflöten Edition   | Sonate g-Moll (HWV 360)<br>Sonate F-Dur (HWV 369)<br>für Blockflöte<br>und Basso continuo  |
| Universal Recorder Edition  | Sonata G minor (HWV 360)<br>Sonata F major (HWV 369)<br>for Recorder<br>and Basso Continuo |
|  |  |
|  |  |
| Universal Edition UE 18736  |  |

**Georg Friedrich Händel**  
Sonate g-Moll HWV 360  
Sonate F-Dur HWV 369  
für Blockflöte (F) und  
Basso continuo  
herausgegeben von  
Gerhard Braun  
Generalbaßaussetzung von  
Siegfried Petrenz  
Schwierigkeitsgrad 3  
UE 18736 DM 18,-

**Georg Friedrich Händel**  
Sonate a-Moll HWV 362  
Sonate C-Dur HWV 365  
für Blockflöte (F) und  
Basso continuo  
herausgegeben von  
Gerhard Braun  
Generalbaßaussetzung von  
Siegfried Petrenz  
Schwierigkeitsgrad 3  
UE 18737 DM 24,-

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
Ausgewählte Stücke aus  
„Die Zauberflöte“  
für 2 Csakane oder  
Blockflöten  
nach einer Bearbeitung  
von Wilhelm Klingensbrunner  
(um 1807)  
herausgegeben von  
Marianne Betz  
Schwierigkeitsgrad 2  
UE 18741 DM 14,-

**Georg Friedrich Händel**  
Instrumentalsätze aus Opern  
für Altblockflöte und  
Cembalo (Violoncello ad lib.)  
nach einer Ausgabe von  
John Walsh (1735)  
herausgegeben von  
Gerhard Braun  
Generalbaßaussetzung von  
Siegfried Petrenz  
Schwierigkeitsgrad 2/3  
UE 18735 DM 25,-

**Arcangelo Corelli**  
Sechs Sonaten  
für 2 Altblockflöten und  
Basso continuo  
Band 2  
herausgegeben von  
Gerhard Braun  
Generalbaßaussetzung von  
Siegfried Petrenz  
Schwierigkeitsgrad 2/3  
UE 18743 DM 22,-  
Bereits lieferbar:  
Band 1  
UE 18739 DM 19,-

**Hans Ulrich Staeps**  
Mobile  
Bewegungen um ein Thema  
für Sopranblockflöte und  
Klavier  
Schwierigkeitsgrad 1/3  
UE 18742 DM 13,-

Auf Wunsch übersenden wir Ihnen gerne unsere informativen Kataloge!



UNIVERSAL EDITION · WIEN



Dominante

#### Buchstabe D

**Dämpfer** ist die deutsche Bezeichnung für Gage. Sänger wie Aushilfen im Orchester bekommen ihren D. meist gleich nach der Vorstellung.

**Diatonik.** Lichtbildervortrag mit Musikunterma- lung. Vgl. auch: Tonbildschau.

**Differenzen** sind das A und O der musikalischen Kommunikation. Der Komponist fordert vom Interpreten Dinge, von denen dieser zu wissen glaubt, daß das Publikum sie zumindest *so* nicht hören will, während das Publikum sich um solche Zwi- stigkeiten nicht schert und seinem Beethoven treu bleibt.

**Dilettant** nennt man all diejenigen, die eine andere Auffassung vertreten.

**Dirigieren.** Obsolet für Vorturnen.

**Dirty tones** lassen sich nach längerem Einweichen problemlos mit einem weichen Lappen reinigen. In hartnäckigen Fällen drohe man dem Musikschüler mit einer Scheuerbürste.

**Discantus.** Gesang in Dis-Dur.

**Diskographie** ist eine (falsch geschriebene) Rechtschreibschwäche.

**Distanz.** Abstand zwischen Musik und Publikum. Zeitliche D. verhält sich umgekehrt proportional zur emotionalen D.

**Distinctio.** Fähigkeit, Musiker nach dem Geruch zu unterscheiden.

**Dolzaina** (ital. Dulzaina, span./portug. Dulzinea). Nach Cervantes Prototyp der angebeteten Frau. Gegenbegriff: Dominante.

**Dominante** heißt das Pferd des Don Quixote.

**Doppelfuge.** Mittellinie auf Tennisplätzen, welche das Spielfeld in zwei Hälften sowie die Doppelpartner voneinander trennt.

**Doppelschlag.** Im Tennis der von beiden Doppelpartnern gemeinsam ausgeführte und deshalb mit besonderer Wucht geschlagene → Schmetterball.

**Dudelsack** nennt man einen langweiligen Alleinunterhalter.

**Durchbrochene Arbeit.** Eine Spitzenleistung! Bezeichnung für eine besonders zarte, durchsichtige Instrumentierung. Vgl. frz.: instrumentation negligée.

**Durchkomponiert** nennt man in der Sprache der Bohemiens eine durchzechte Nacht. Noch heute behaupten Komponisten, sie hätten nächtelang durchkomponiert — aber wir wissen das jetzt besser.

**Durchstecher** kamen früher beim Dirigieren gelegentlich vor — meist wurde dabei der Fuß des Dirigenten in Mitleidenschaft gezogen. Sogar ein Todesfall wurde gemeldet (Lully).

**Dvojnice.** Balkanischer Grillspieß mit zwei verschiedenen Fleischsorten. Dazu gibt es frischgeschnittene Zwiebeln, saure Sahne mit grünem Pfeffer und Djuvec-Reis. — Von hohem Wohlgeschmack!

*Jetzt auch bei Moeck erhältlich:*

**Christoph Mühle**

Untersuchungen über die Resonanzeigenschaften der Blockflöte. 88 Seiten, Klebebindung. Best.-Nr. 4499, ISBN 3-920112-73-3, DM 18,00

# MOZART FÜR

# BLÄSNER

## Adagio und Allegro f-moll KV 594

für ein Orgelwerk in einer Uhr.  
Ausgabe für Flöte, Oboe,  
Klarinette [B], Horn [F] und  
Fagott (K. H. Pillney)  
EB 6495 DM 17,50

## Andante C-dur KV 315 (285e)

für Flöte und Orchester.  
Ausgabe für Flöte und Klavier  
(C. Burchard/W. Mader)  
EB 3341 DM 10,--

## Andante F-dur KV 616

für eine Orgelwalze.  
Ausgabe für Flöte, 2 Violinen  
und Viola (Cembalo ad lib.)  
(K. H. Pillney)  
EB 6405 DM 15,--

## Fünf Contretänze KV 609

für Orchester. Ausgabe für  
Flöte (2. Flöte), Trommel und  
Klavier (St. W. Hiby)  
KM 2264 DM 14,--

## Divertimenti

für 2 Oboen, 2 Hörner und  
2 Fagotte  
F-dur KV 213 OB 4972 DM 24,--  
B-dur KV 240 KM 2171 DM 24,--  
Es-dur KV 252 (240a) OB 4974 DM 24,--  
F-dur KV 253 KM 2175 DM 24,--  
B-dur KV 270 KM 2176 DM 24,--  
Es-dur KV 289 (271g) KM 2177 DM 24,--

## Fünf Divertimenti

### KV Anh. 229 (439b)

für 3 Bassethörner [F]  
(2 Klarinetten [B] und Fagott  
oder 3 Klarinetten [B])  
(Trio di Clarone - S. Meyer,  
W. Meyer, R. Wehle)  
Nr. 1 KM 2241 DM 16,--  
Nr. 2 KM 2242 DM 18,--  
Nr. 3 KM 2243  
(erscheint Frühjahr 1991)  
Nr. 4 KM 2244 DM 15,--  
Nr. 5 KM 2245  
(erscheint Herbst 1990)

## Divertimento „Die Hochzeit des Figaro“

für 3 Bassethörner [F]  
(2 Klarinetten [B] und Fagott  
oder 3 Klarinetten [B])  
(Trio di Clarone - S. Meyer,  
W. Meyer, R. Wehle)  
KM 2249 DM 24,--

## Fantasie f-moll KV 608

für eine Orgelwalze, Ausgabe  
für Flöte, 2 Oboen, 2 Klari-  
netten [B], 2 Hörner [Es] und  
2 Fagotte (K. H. Pillney)  
EB 6496 DM 30,--

## Gran Duo aus KV 309 (284b) und KV 264 (315d)

für 2 Flöten (M. Betz)  
EB 8468 DM 21,--

## Konzert B-dur KV 191 (186e)

für Fagott und Orchester.  
Ausgabe für Fagott und  
Klavier (H. Kling)  
EB 3396 DM 15,--

## Konzert C-dur KV 299 (297c)

für Flöte, Harfe und Orchester.  
Ausgabe für Flöte, Harfe und  
Klavier (C. Burchard)  
EB 3095 DM 20,--  
dazu: Drei Kadenzten  
(C. Reinecke)  
EB 6859 DM 10,--

## Konzert Nr. 1 G-dur KV 313 (285c)

für Flöte und Orchester.  
Ausgabe für Flöte und Klavier  
(A. Horn)  
EB 2576 DM 17,--

## Konzert Nr. 2 D-dur KV 314 (285d)

für Flöte und Orchester.  
Ausgabe für Flöte und Klavier  
(C. Burchard)  
EB 2577 DM 16,--  
dazu: Drei Kadenzten  
(K. J. Andersen)  
EB 6978 DM 8,--

## Konzert A-dur KV 622

für Klarinette und Orchester.  
Ausgabe für Klarinette [A]  
und Klavier (Trio di Clarone,  
H. Kling)  
EB 8523 DM 23,--

## Quartett D-dur KV 285

für Flöte, Violine, Viola und  
Violoncello  
KM 497 DM 16,--

## Quartett A-dur KV 298

für Flöte, Violine, Viola und  
Violoncello  
KM 498 DM 15,--

## Quartett F-dur KV 370 (368b)

für Oboe, Violine, Viola und  
Violoncello  
KM 499 DM 16,--

## Quintett Es-dur KV 452

für Oboe, Klarinette [B], Horn  
[Es], Fagott und Klavier  
KM 874 DM 25,--

## Quintett A-dur KV 581

für Klarinette [A], 2 Violinen,  
Viola und Violoncello  
KM 84 DM 17,50

## Serenade Es-dur KV 375

für 2 Oboen, 2 Klarinetten [B],  
2 Hörner [Es] und 2 Fagotte  
PB 4394 Partitur DM 32,--  
OB 4394 Stimmen DM 48,--

## Serenade c-moll KV 388 (384a)

für 2 Oboen, 2 Klarinetten [B],  
2 Hörner [Es] und 2 Fagotte  
PB 4395 Partitur DM 28,--  
OB 4395 Stimmen DM 48,--

## Trio Es-dur KV 498

„Kegelstatt-Trio“  
für Klarinette [B] (Violine),  
Viola und Klavier  
EB 3737 DM 18,--

*Unser Sonderkatalog „Mozart“  
informiert außerdem über die  
Orchestermaterialien zu den  
Bläserkonzerten, über Kompo-  
sitionen über Mozart, über  
Mozart-Literatur u. a. m. - bitte  
fordern Sie ihn bei uns an.*

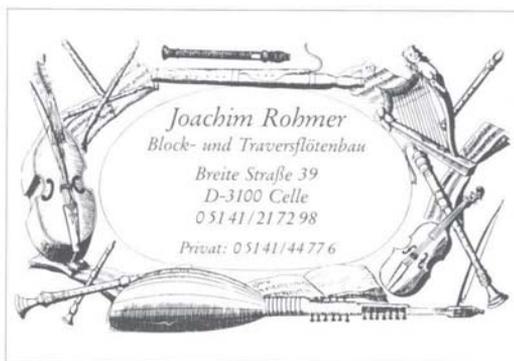
## Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

**Üben & Musizieren.** Zeitschrift für Musikschule, Studium und Berufspraxis. B. Schott's Söhne, Mainz. Jahrgang 1989.

Zwei Aufsätze zur historischen Aufführungspraxis verdienen im Jahrgang 1989 das besondere Interesse unserer Leser: Michael Schneiders „Quasi una fantasia“. Interpretationen zwischen Freiheit und Bindung, Erfahrung im Umgang mit (nicht nur) ‚Alter Musik‘. Dabei wird insbesondere der allzu freie und improvisatorische Umgang mit den Flöten-Fantasien von G. Ph. Telemann, wie er leider auch von berühmten Interpreten immer wieder demonstriert wird, durch die Klärung des historischen Fantasie-Begriffs zurechtgerückt (Heft 5/89). Lesenswert auch die „Gedanken zum Triller und dessen Ausführung und Gestaltung“ (vorwiegend in der Musik des 18. Jahrhunderts) von Manfredo Zimmermann (Heft 4/89). Der Aufsatz gibt einen Überblick über die vielfältigen Möglichkeiten der Trillergestaltung und könnte zu eigenen stilistischen Überlegungen und praktischen Erprobungen anregen.

**Concerto.** Das Magazin für Alte Musik. Concerto Verlag, Postfach 420 157, 5000 Köln 41. Jahrgang 1989.

Die vor 5 Jahren mit großem Anspruch gegründete und in opulenter Gestaltung erschienene Zeitschrift ist inzwischen vorwiegend nur noch Mitteilungsblatt der



Gesellschaft für Alte Musik e.V. mit Berichten über Kurse und Tagungen und Hinweisen auf kommende Konzerte. Von weiterreichendem Interesse sind vielleicht die Gespräche mit Dirigenten und Interpreten wie z.B. Hans-Martin Linde (August 89), Ton Koopman (März 89) und Roger Norrington (Mai 89). Klaus Miehling versucht, seine Thesen zum schnellen Tempo im 18. Jahrhundert anhand der autographen Aktdauernangaben von zwei Händelschen Oratorien zu untermauern (April 89). Ein fragwürdiges Unterfangen, das durch hämische Hinweise auf ältere und natürlich *viel zu langsame* Einspielungen nicht gerade wissenschaftlichen Standard erhält. Gerhard Braun

## BÜCHER

### Musik als Botschaft

Constantin Floros: *Musik als Botschaft*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1989. BV 26. 187 S. DM 48,-

Constantin Floros, ausgewiesen zunächst als hervorragender Kenner neuerer byzantinischer Musik und durch seine *Universale Neumenkunde*, sodann durch größere Arbeiten über Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner, Mahler und Berg, legt mit seinem neuen Buch *Musik als Botschaft* mit dem Schwerpunkt im 19. Jahrhundert (und auch Beginn des 20.) eine anregende Studie vor, die dem Leser viele Antworten gibt, aber viel-

leicht auch noch mehr Fragen aufwirft. Nach einer mehr allgemein gehaltenen Einleitung stehen im Mittelpunkt der Darstellung Wagner mit seiner „Idee der Kunstreligion“, Mahler mit seiner *Sinfonie der Tausend* als „Botschaft an die Menschheit“, dann unter dem Signum „Musik und Poesie“ Schumann, Wagner und Liszt, dann Berlioz' Konzeption des „instrumentalen Dramas“ und sehr zentral Gedanken über Programmmusik mit dem interessanten Exkurs über „verschwiegene Programmmusik“.

Es lohnt sich darüber nachzudenken, warum Floros hier Beethoven, Schumann, Strauss, Liszt, Mahler,

Wagner (mit Abstand noch Schönberg, Berg, Nono und Henze) häufig heranzieht, um seine Thesen über *Musik als Botschaft* zu untermauern, dabei aber bedeutende Namen wie Schubert, Chopin, Brahms wie auch Bartók und Strawinsky und Debussy und sogar den „Botschafter“ der Sirius-Welt, Stockhausen, links liegen läßt.

Mit Recht vermutet man, daß diese letztgenannten Komponisten ihm für das, was ihm als „Botschaft“ vorschwebt, nicht soviel zu bieten hatten. Vielleicht waltet hier ein gewisses Vor-Urteil, eine gewisse Vor-Eingenommenheit, deren Zielrichtung man schon erkennt, wenn Floros im Vorwort vom „Musikpapst Eduard Hanslick“ und von der „sogenannten absoluten Musik“ spricht.

Zur Klärung des Begriffs „Botschaft“ zitiert Floros einen Satz von Schönberg (aus *Stil und Gedanke*, S. 132): „Mein persönliches Gefühl ist, daß Musik eine prophetische Botschaft vermittelt, die eine höhere Form des Lebens enthüllt, auf die die Menschheit sich hinentwickelt. Und gerade dieser Botschaft wegen wirkt Musik auf Menschen aller Rassen und Kulturen“. Dieser Satz meint aber etwas anderes als Informations- und Kommunikationstheorie, die beide Floros heranzieht, um die Modernität des Schönbergschen Satzes zu unterstreichen. Denn „Nachricht“ oder „Botschaft“ ist in der mathematisch verstandenen Informationstheorie nur ein quantitativer Begriff, der über die Qualität der „Nachricht“, also über ihren „Inhalt“ nichts aussagt. In der Kommunikationstheorie ist aber die Schönbergsche „Botschaft“ auch fehl am Platze, da Kommunikation erst dann eintritt, wenn in ihrem Modell Sender und Empfänger wechseln können, also Antwort möglich ist. Genau das aber meint Schönberg nicht; denn seine „Botschaften“ erwarten keine Antwort. Sie werden ausgesandt, treffen den bereiten Hörer oder nicht. Darum ist neben der emphatische gemeinten „Botschaft“ Schönbergs als kuriose Gegenteil der nüchtern-ironische Satz mitzubedenken „Wenn ich eine Botschaft hätte, würde ich sie mit der Post verschicken“ (dem Film-Regisseur Roman Polanski zugeschrieben, als er gefragt wurde, welche Botschaft ein bestimmter Film von ihm transportiere). Aber Floros entgeht dieser Schwierigkeit, da er sagt, er verstehe unter „Botschaft“ eine „außermusikalische Idee, eine seelisch-geistige Erfahrung, einen Sinngehalt, der durch das Medium der Musik vermittelt wird.“

Floros weist in diesem Zusammenhang hin auf Schönbergs *Überlebenden aus Warschau*, auf Beethovens *Fidelio* und auf den letzten Satz der 9. Sinfonie. In diesen Werken sei es die Idee der Humanität, die bei aller Unterschiedlichkeit der Faktur den Ausschlag gebe. Floros sieht in diesem Humanen die Verbindung

## Christoph Schaffrath

*Haben Sie diesen Namen schon einmal gehört?*

Schaffrath wurde 1709 in Hohenstein an der Elbe geboren und starb 1763 in Berlin. Er war ein bedeutender Cembalist und Komponist des Berliner Kreises um Friedrich den Grossen. Er schrieb neben Ouvertüren, Sinfonien und Cembalokonzerten auch Werke für kleinere Besetzung. Einfallsreichtum und Musizierfreudigkeit zeichnet die Musik Schaffraths aus, der in seinen Kompositionen den strengen, an Bach ausgerichteten Satz mit Elementen des galanten Stils verbindet, eine Musik, die der Telemanns durchaus ebenbürtig ist.

In der Reihe

### FONTANA DI MUSICA

sind von Christoph Schaffrath erschienen:

- Duetto II** F-Dur, für Altblockflöte u. obl. Cembalo  
Orig. in D-Dur für flauto traverso  
pan 860 DM 17.-
- Duetto IV** C-Dur, für Altblockflöte u. obl. Cembalo.  
Orig. in G-Dur für flauto traverso  
pan 858 DM 17.-
- Duetto VI** C-Dur, für Altblockflöte u. obl. Cembalo  
Orig. A-Dur, f. flauto traverso  
pan 866 DM 17.-
- Trio d-moll** für zwei Altblockflöten und B.c.  
Orig. h-moll für 2 Traversflöten u. B.c.  
(Bass unbeziffert) pan 861 DM 24.-
- Trio F-Dur** für zwei Altblockflöten und B.c.  
Orig. D-Dur, für 2 Traversflöten u. B.c.  
pan 862 DM 24.-
- Trio C-Dur** für zwei Altblockflöten und B.c.  
Orig. A-Dur, für 2 Traversflöten u. B.c.  
pan 870 DM 24.-

herausgegeben von Grete Zahn

Auslieferung in der BRD:  
Edition Albert J. Kunzelmann GmbH  
Postfach 16  
D-7891 Lottstetten / Waldshut



# MUSIKHAUS FINGER-HAASE



Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment

Alle Modelle sofort lieferbar

Wir wählen sorgfältig aus

Auswahlendung 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

zwischen den Genannten und Wagner / Mahler. Denn – nach Mahler – wende sich Musik an den ganzen Menschen, sei „Ausdruck des ganzen Menschen“. Wie stark diese Idee noch heute nachwirkt, wird gezeigt an dem Disput zwischen Nono und Stockhausen, der Nonos *Canto sospeso* so interpretierte, als habe Nono „ganz bewußt bestimmten Textstellen die Bedeutung ausgetrieben“. Hier aber habe sich Nono energisch gegen diese Unterstellung gewehrt. Das war aber noch zu Stockhausens technizistischer Zeit, der „Guru“ war noch nicht in Sicht. Vielleicht ist daraus aber die skeptische Haltung Floros' gegenüber Stockhausen zu verstehen. Denn Nono wollte ja die Musik weiterhin als „Botschaft“ verstanden wissen.

Floros kann man in seiner Darstellung der Wagnerischen Kunstreligion sowie der Deutung von Mahlers *Sinfonie der Tausend* nur beipflichten. Vor allem hat mich überzeugt, was Floros' „Poetisierung der Musik“ bei Robert Schumann zu sagen hat, daß nämlich „Poesie der Inbegriff der Kunst“ sei. Alles belegt durch Schumanns Texte aus Briefen und kleinen Aufsätzen. Daß Jean Paul hier häufig Pate stand, weiß man, nur schade, daß man nicht den philosophischen Kopf Novalis stärker zur Beweisführung herangezogen hat. Novalis: „Worin eigentlich das Wesen der Poesie besteht, läßt sich schlechthin nicht bestimmen. Es ist, unendlich

zusammengesetzt und doch einfach... Poesie ist Darstellung des Gemüts – der inneren Welt in ihrer Gesamtheit... Es ist höchst begreiflich, warum am Ende alles Poesie wird. Wird nicht die Welt am Ende Gemüt?“

So ist das Poetische *mehr* als Nachahmung von Natur oder Abschilderei (auch in mancher Art von Programmmusik): das Poetische ist Märchen, Traum, Gemüt, Leben, Geist, Blüte, Geheimnis, es ist unendlich. Hier paßt auch Schumanns eigener Satz „Die Ästhetik der einen Kunst ist die der anderen; nur das Material ist verschieden“. Daß Floros seiner Neigung zur Programmmusik berechtigt Ausdruck verleiht, ist sein gutes Recht. Wie weit eine solche Musik ästhetische Weihen verträgt, hängt von der Definition dessen ab, was man unter Programmmusik verstehen möchte. Mir scheint verständlich, daß mit dem ästhetischen Trend zur „absoluten“ Musik (wie sie erst später Wagner etwas abfällig benannte), also zur text- und wortfreien Instrumentalmusik um 1800, der Wunsch bei vielen Hörern wuchs, angesichts (nach altem Verständnis) „leerer“ Instrumentalmusik so etwas wie textliche Anleitung zum Hören solcher Musik zu bekommen, um überhaupt zu erfassen, was sie wohl aussagen möchte. Denn im 18. Jahrhundert wußte man als Hörer durch die gesungenen Texte, wie man sich einzustellen habe. Und nicht nur der Kenner, sondern auch der Liebhaber wußte wohl bei Instrumentalstücken zumeist, unter welchen tonlichen und klanglichen Konstellationen man sich welche Gemüts-Affekte vorzustellen hätte. Wenn Floros mit Recht von „malenden Sinfonien“ und „charakteristischer“ Musik spricht, fehlt mir also die Rückbindung an bekannte Phänomene des 18. Jahrhunderts. Wogegen sich Schumann bei der bekannten Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique* wehrte, ist nicht eigentlich ein Programm, sondern seine fantasie-einengende Ausführlichkeit und vor allem seine verdinglichende Tendenz, als müsse man in der Musik genau hören, wo das Gras wächst. Floros teilt diese differenzierende Einstellung getreulich mit. Aber: vielleicht geht er ein wenig zu weit, wenn er darlegt, daß im Grunde die meisten Komponisten nach „Programm“ gearbeitet, es aber häufig verschwiegen hätten, da mit der Wendung zur „absoluten“ Musik ein musikalisches Programm als ästhetisch minderwertiger gegolten habe. Vielleicht mag das hier und dort stimmen, vergleichbar einer Situation im 20. Jahrhundert, wo manch ein Komponist sich scheute, einen einfachen Dreiklang naiv hinzuschreiben.

Das verschwiegene Programm, an dessen Aufdeckung in Alban Bergs *Lyrischer Suite* Floros seinen gewichtigen Anteil hatte, ist vielleicht gar kein Programm, schon gar nicht eine Botschaft im Sinne Schön-

bergs, sondern einfach eine Geheimnistuerei mit Tonbuchstaben, wie man sie im Schönberg-Kreis sowieso kannte, wie sie aber auch als Zahlenspiel bei Bach begegnet, wie sie sich auch in Rätselkanons äußerte. Freundliche Spielereien für Insider-Kenner, aber auch Symbole für Kreuz, Tod, Erlösung und Dreifaltigkeit. Letztere eher Botschaften an die Menschheit, erstere dagegen (wenn man so will) private, ja sogar (wie bei Janáček) intime Mitteilungen.

Ist die Ansicht, hier handle es sich um Programme, gar verschwiegene, nicht zu hoch stilisiert? Das sind Fragen, die mir offenbleiben, man müßte sie öffentlich diskutieren können.

Meine Erfahrung: Man lese neben diesem zur Diskussion anregenden Buch von Floros die kleine Schrift von C. Dahlhaus *Die Idee der absoluten Musik* (bei dtv WR 4310) wie These und Antithese, um sich daraus eine eigene Synthese zu filtern. Denn beide gehen von verschiedenen Standpunkten auf vergleichbare Sachverhalte los. Vielleicht sind beide Verfasser in gewisser Weise einseitig, aber Einseitigkeiten von Niveau (und das gilt in besonderer Weise auch für Floros) können, wenn der Leser nur willig ist, zu neuen Erkenntnissen führen. In dieser Hinsicht fühle ich mich durch *Musik als Botschaft* von Floros bereichert.

Im übrigen: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“, Beethovens eigenes Wort zu seiner „Pastorale“, ist noch immer der treffendste und einfachste Wegweiser, wenn man Musik als Botschaft verstehen will.

Walter Gieseler

## Üben ist doof

Peter Schwarzenbach / Brigitte Bryner-Kronjäger: *Üben ist doof – Gedanken und Anregungen für den Instrumentalunterricht*. Verlag im Waldgut, CH-Frauenfeld 21989. DM 32,-

*Üben ist doof* – Der Titel ist ein wenig mißverständlich, da man hier zunächst eine Anleitung zum Üben oder eine Schrift über Übemethoden o. ä. erwarten könnte – jedenfalls ein Buch, das an ausübende Musiker oder musizierende Kinder gerichtet zu sein scheint. Doch der Untertitel „Gedanken und Anregungen für den Instrumentalunterricht“ schafft Klarheit: Dieses Buch soll Instrumentallehrer/innen helfen und anregen, ihren Unterricht „flexibel, ‚schülergerecht‘ und lebendig zu gestalten“ (so die Autoren im Vorwort zur 2. Auflage). Diesem Anspruch wird das Buch mit seiner Vielfalt an Theorien und Aspekten durchaus gerecht. Es werden nicht nur pädagogische (didaktische und methodische) Grundlagen – illustriert mit vielen mehr

## RENAISSANCE-BLOCKFLÖTEN



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

### dreilochflöten und Trommeln

Hören Sie die Blockflöten auf den Schallplatten mit dem Amsterdam Loeki Stardust Quartet (Decca Florilegium 414 277 und 421 130)

Ture Bergstrom · Instrumentenbau  
Smidstrupvej 4 · DK-4720 Praesto

oder weniger treffenden Beispielen – abgehandelt, sondern auch noch ein Überblick über erziehungswissenschaftliche und psychologische Aspekte des Unterrichtens vorgelegt – ein Thema, mit dem sich die meisten Instrumentallehrer/innen (wenn überhaupt) viel zu wenig befassen.

Schade ist, daß aufgrund der Notwendigkeit, eine Auswahl zu treffen, einige wichtige Aspekte, wie z. B. der Gruppenunterricht oder die spezielle Problematik des Unterrichts mit Erwachsenen oder kleineren Kindern, zu wenig oder gar nicht behandelt werden.

Alles in allem machen jedoch die breite Fächerung, die gesunde Mischung von Wissenschaftlichkeit und konkreten Umsetzungsvorschlägen und nicht zuletzt die klare, leicht verständliche und flüssig zu lesende Sprache *Üben ist doof* zu einem lesenswerten Buch für alle, denen Unterricht mehr bedeutet als reine Wissensvermittlung nach eingeschliffenen Schemata.

Saskia Fikentscher

## Plädoyer für Mahler

Kurt Blaukopf: *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1989. 292 S., 12,5 x 20,5 cm mit 11 Abb. im Text, brosch. DM 29,80

Seine Zeit ist gekommen: 100 Jahre nach der Uraufführung seiner 1. Sinfonie (1889 in Budapest) gehört das symphonische Schaffen Gustav Mahlers weltweit zu den Bestsellern auf dem „Klassik“-Tonträger„markt“ und behauptet seinen festen Platz im Repertoire aller renommierten Orchester (und auch solcher, die seine Partituren nur mit erheblicher personeller Verstärkung realisieren können). Und dementsprechend hat die Literatur über Mahler vor allem in den letzten 20 Jahren überdurchschnittlichen Zuwachs zu verzeichnen.

Zu den Standardwerken auf diesem Gebiet gehört fraglos Kurt Blaukopfs Mahler-Biographie. Sie erschien

erstmalig 1969 bei Fritz Molden in Wien. Die jetzt von Bärenreiter herausgebrachte Neuauflage enthält im wesentlichen den ursprünglichen Text, der nur geringfügig aufgrund neuerer Forschungsergebnisse revidiert zu werden brauchte.

Wer einen Zugang zur Vorstellungswelt und zum Werk Mahlers sucht, muß nicht nur dem Menschen und Künstler nachspüren, sondern auch den Zeitumständen, in denen dieser gelebt und in vielfacher Weise gewirkt hat. Kurt Blaukopf setzt seine Leser in idealer Weise auf die Fährte, er informiert mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und breitet die Ergebnisse seiner bis ins Detail verästelten Nachforschungen in kompakter und zugleich stilistisch hervorragender Darstellung aus, so daß man das Buch, einmal begonnen, bis zur letzten Zeile nicht mehr aus der Hand legen möchte. Ein Buch, jedem Musikfreund auf dem Wege zu Mahler wärmstens zu empfehlen!

Herbert Höntsch

#### Wichtiges Reprint für Saxophonliebhaber

*Jaap Kool: Das Saxophon. Reprint der Ausgabe von 1931. Mit einem ausführlichen Nachwort und Erläuterungen von Dr. Dietrich Hilkenbach. Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt/M. 1990, 292 S., DM 59,-.*

Deutschsprachige Monographien über das Saxophon und seinen Erfinder sind rar. Fast fünfzig Jahre lang war Jaap Kools 1931 in Leipzig erschienenen Buch das einzig umfassende Werk. Erst seit 1979 ist wieder ein diesem Sujet gewidmetes Buch auf dem Markt (K. Ventzke / C. Raumberger / D. Hilkenbach, *Die Saxophone*. Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt/M.).

Jaap Kool als nonprofessioneller, aber enthusiastisch dem Saxophon zugetaner Autor stellt in sieben Kapiteln den damaligen Wissens- und Erkenntnisstand über das Instrument dar. Obwohl Historisches in einigen Punkten inzwischen unter geänderten Aspekt gesehen wird, liest sich z. B. seine Biographie über A. Sax wie ein spannender Roman. Neben einer umfangreichen Einleitung, die an sich schon ein Extrakt über das Saxophon ist, werden akustische Belange, Bautechnik, Klang, Tonerzeugung und Einsatz ausführlich besprochen. Der Vergleich mit heutiger Auffassung von Tonkultur, Stilistik und Anblaseart ist durchaus reizvoll. Erfrischend sind Kools zahlreiche marginale Abschweifungen, in denen er z. T. das Thema ganz verläßt und sich in (musik)philosophischen Reflexionen ergeht, oft mit einer Spur hintergründigem Humor.

Dr. Dietrich Hilkenbach aus Berlin, Saxophon- und Boehmsystemspezialist, hat als Herausgeber des Bandes neben einem Nachwort eine reichhaltige Sammlung

AURELE NICOLET

**ACCADEMIA  
ITALIANA  
DEL FLAUTO**

**FLORENCE**

**Oct. 29 - Nov. 4 1990**

APPLICATION FEE

Lit. 75.000

ACTIVE

Lit. 320.000

LISTENER

Lit. 200.000

All application must arrive  
within October 5, 1990.

Informations at AIF:

Via Orti di Trastevere 34

00153 ROME - ITALY

TEL 00 39 6 5137036

FAX 00 39 6 5880429

von Anmerkungen zu verschiedenen, heutigen Lesern z. T. schwer nachvollziehbaren Punkten beigegeben. Neben der zusätzlichen Wissensvermittlung zum Saxophon und seinem Umfeld ist dadurch eine wünschenswerte Vertiefung des Sachverhalts gewährleistet. Als gut gelungen empfindet man die dem Original angeglichene Aufmachung des Buches hinsichtlich Format, Druckspiegel, Papier und Bindung.

Nicht nur jedem Saxophoninteressierten, sondern in besonderem Maße den Besitzern des o.a. modernen Saxophonbuches sei dieser liebenswerte Reprint dringend empfohlen.

Claus Raumberger

#### „Musica Sensibilissima“ oder „Der Durchbruch“

*Musica Sensibilissima. Denk-, Frag- und Merkwürdiges. Aufgelesen und gesammelt von Heinz Riedelbnatz und F. Laute. Mit Illustrationen von Jörg Hilbert. Moeck Verlag, Celle 1989. Ed. Nr. 4051. 54 S. DM 7,80*

Können Sie sich vorstellen, daß man auf gerade einmal 54 Seiten ein Kompendium vorlegen kann, das jedem, aber auch wirklich jedem in irgendeiner Form an Musik Interessierten etwas bietet? Dem beflissenen Konzertgänger Hintergrundinformationen zu den

## **ARIEL** Blockflöten aus Israel



Dolmetsch

Blockflöten aus England

Huber

Blockflöten aus der Schweiz

## **ADAMS** Musik-Instrumente

Schubertstr. 4 · 4010 Hilden

Tel. 0 21 03 / 4 32 61

beliebtesten Repertoirestücken und Komponisten, dem Musikstudenten eine musikalische Elementarlehre und dem Musikprofi psychologische Hilfestellung z.B. bezüglich des Umgangs mit ignoranten Dirigenten und mißgünstigen Kollegen.

Das sei völlig unmöglich, meinen Sie? Keineswegs. Das gibt es! Endlich ist der Durchbruch geschafft, wird der Ratsuchende nicht mehr auf Johann Matthesons „Verkommenen Capellmeister“ von 1739 zurückgeworfen oder mit Michael Praetorius' „Syntagma musicum“ (Wolfenbüttel 1619 und streckenweise lateinisch, d.h. völlig unlesbar) alleingelassen.

*Musica Sensibilissima* nennt sich bescheiden dieses Wunderwerk, das (fast) keine Wünsche mehr offen läßt. Fast, denn die drängende, immer wieder aufgeworfene Frage, ob Mozart bei der Spielanweisung „Mit gestopftem Röhr!“ in seinen frühen Trompetenkonzerten eher an Gänseleberpastete oder an Schinkenknödel gedacht hat, wird leider auch hier nicht beantwortet. Sonst aber wird jeglicher (Wissens-)Durst umfassend gestillt, zumal bei und nach Lektüre des schmalen Bändchens der Genuß von Hochprozentigem dringend angeraten ist. Sei es, daß man sich über die Spieldauer von Chopins Minutenwalzer informieren will („beträgt 60 Sekunden“) oder die verwickelten Verwandtschaftsverhältnisse der Familie Strauss nicht durchschaut („... hießen alle Johann. Nur Eduard hieß Oscar und Joseph hieß Richard“), sei es, daß man sich für die Wiederbelebung historischen Instrumentariums interessiert (die „Pomp-Fluit“) – hier findet die gequälte Seele des im Labyrinth der musikalischen Wunderwelt Verirrten Trost und Hilfe.

Besonders erfreulich: Die Werke F. Lautes, eines der bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten, werden ausführlich vorgestellt und teils mit analytischen Kommentaren des Meisters selbst, aber auch des nicht minder bedeutenden Musikkritikers F. Lasche aus Leer dem lernbegierigen Publikum nähergebracht. Endlich ist also grundlegende Sekundärliteratur zu so wichtigen

Werken wie Lautes op. 2, dem „Albumblatt für Ben Marcato“, leicht verfügbar.

*Musica Sensibilissima* – eine (um mit F. Nietz zu sprechen „musikalische Handleitung“, die in keinem Bücherschrank eines wie und wo auch immer Gebildeten fehlen sollte, ja fehlen darf. Dieses Werklein im hand- und hosenentaschenfreundlichen Format (kann man selbst in der Konzertpause unauffällig auf der Toilette konsultieren, um bei Insidergesprächen mithalten zu können) macht einem selbst 17bändige Dünndrucklexika, die neuerdings so wohlfeil auf den Markt geworfen werden, leicht entbehrlich. *G. Schwätz*

## **Neueingänge**

*Dietrich Fischer-Dieskau: Nachklang. Ansichten und Erinnerungen.* dtv/Bärenreiter, München/Kassel 1990. Ed. 11257

*Nikoline Hake: Atem und Atemübung.* Microprint Verlag, Postfach 5544, 4400 Münster 1989. Ed. EM 3034

*Ursula & Željko Pešek: Flötenmusik aus drei Jahrhunderten.* Bärenreiter, Kassel. Ed. BVK 985

## **Kurs Blockflöte**

Leitung: Prof. Günther Höller, Köln

Begleitender Cembalist: Edgar Strack, Köln

Thematik: Blockflötenmusik des Frühbarock

Als Teilnehmer werden Musiklehrer, Studenten und Musikliebhaber erwartet, die in der Lage sind, die angegebene Literatur zu spielen.

Literaturliste wird auf Anfrage zugesandt:

Tel.: 0 25 21 / 2 92 87

Veranstalter:

Volkshochschule Beckum-Wadersloh

Paterweg 10, 4720 Beckum

Beginn des Kurses: 8. Oktober 1990, 10,00 Uhr

Ende: 12. Oktober 1990, 17,00 Uhr

Gebühr: DM 200,00

Telefon: 0 25 21 / 2 92 87

## Der »ganze Mozart« im Taschenbuch



Die »Neue Mozart-Ausgabe«, das Jahrhundertwerk der modernen Mozartforschung, erscheint vollständig als »Werkausgabe in 20 Bänden«. Die handliche, übersichtliche und preiswerte Taschenbuchausgabe enthält die Partituren sämtlicher Originalkompositionen Mozarts auf über 23.000 Seiten in einem mit der »Neuen Mozart-Ausgabe« seitengleichen und damit voll zitierfähigen Abdruck.

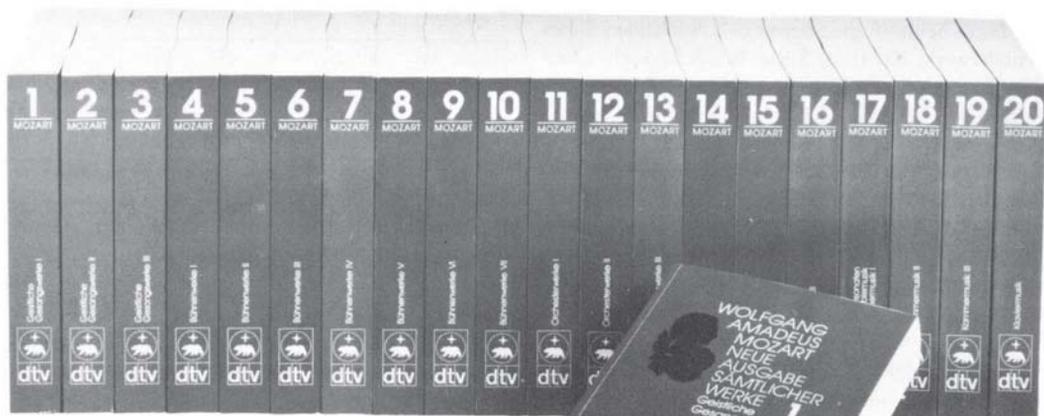
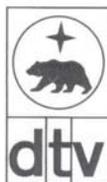
Subskription bis 31. März 1991

**DM 1.980,-**

Ladenpreis ab 1. April 1991: DM 2.380,-

Bestell-Nr. Bärenreiter/dtv 5910

**Bärenreiter/dtv**



Die »Neue Mozart-Ausgabe im Taschenbuch« erscheint rechtzeitig zum Mozart-Jahr im März 1991.

Einen Sonderprospekt erhalten Sie jetzt bei Ihrem Fachhändler.

**Höchste Qualität für höchste Ansprüche**

## Alte Drucke und Handschriften

*Clemens non Papa: Het Sevenste Musyck Boexken (Souterliedekens IV), dreistimmige Sätze, hrsg. von Eugeen Schreurs und Martine Sanders mit einer Einleitung von Ignace Bossuyt. 3 Hefte. Antwerpen 1557.*

*Bicinia, Sive Cantiones, zweistimmige Sätze, hrsg. von Eugeen Schreurs und Martine Sanders mit einer Einleitung von Piet Stryckers. 2 Hefte. Antwerpen 1609. Musica. Vlaams Centrum voor eude Muziek, B-Peer. (Musica Faksimile Editions)*

Zu einer der wesentlichen Aktivitäten des flämischen Zentrums für Alte Musik gehört die preiswerte Veröffentlichung alter Drucke und Handschriften im fotografischen Reprint. In der Reihe der Individualdrucke erschien das 1557 bei Tielman Susato in Antwerpen veröffentlichte *Sevenste Musyck Boexken*, der vierte Teil der „Souterliedekens“ von Clemens non

Papa. Simon Cock hatte 1540 eine Übersetzung lateinischer Psalmen ins Niederländische veröffentlicht. Die diesen unterlegten weltlichen Volksweisen bilden den cantus firmus der dreistimmigen Sätze von Clemens non Papa. Die Stimmkombinationen sind vielfältig; es überwiegen die im Sopran-, Alt-, Baritonschlüssel und im Sopran-, Tenor-, Baßschlüssel. Für die tiefste der drei Stimmen wird in den 35 Weisen 21mal der Bariton- und 8mal der Baßschlüssel benutzt. Da weder die melodische Linienführung noch die rhythmische Gestaltung schwierig sind, eignen sich die wohlklingenden Sätze hervorragend zur Übung im Spiel aus alten Schlüsseln, insbesondere natürlich auch für Spieler historischer Instrumente aller Art.

Ähnliches gilt auch für die 1609 bei Phalèse in Antwerpen gedruckten *Bicinia, Sive Cantiones*, ein Sammeldruck, der neben Chansons (André Pevernage, Cornelio Verdonck) und geistlichen Zwiegesängen, überwiegend von Orlandus Lassus, 29 untextierte

# ARIEL

## DIE NEUE BLOCKFLÖTEN-ALTERNATIVE !

- \* vernünftige Preise
- \* 2 Jahre vollständige Garantie
- \* Lieferung über den Fachhandel

Händler in Deutschland wenden sich bitte an:  
 AAFAB BV, Ambachtsstr. 15, NL-3861 RH Nijkerk, Holland  
 Tel. 00 31.3494.56640 · Fax 00 31.3494.60412

Instrumentalfantasien enthält, darunter 13 von Lassus und 5 von B. Lupachino. Fast alle Stücke – bis auf die Fantasien 1, 6, 7, 15, 23 - 29 – waren auch schon in einer Sammlung von 1590 bei Phalèse und J. Bellerio in Antwerpen erschienen (*Bicinia, Sive Cantiones Suavissimae Duarum Vocum, tam Divinae Musices Tyronibus, quam Eiusdem Artis Peritoribus magno usui futurae, nec non & quibusuis Instrumentis accomodae...*) Im Vorwort der Faksimile-Ausgabe wird ein kurzer Überblick über die Veröffentlichung von Biciniern im 16. Jahrhundert und deren Bedeutung als Übungsstücke und als Kompositionsmodelle gegeben. Die meisten der imitatorischen Sätze stehen im Quintabstand. C-Schlüssel (Sopran, Mezzosopran, Alt und Tenor) sind häufiger vertreten als g- und f-Schlüssel. Da der Stimmumfang nur selten mehr als eine Dezime beträgt, können vielerlei Instrumente eingesetzt werden. Besonders reizvoll ist vielleicht eine Fantasie von Giovanni Maria Tasso „Sopra la Battaglia“, eine seit Janequins Schlachtgemälde (1528) beliebte und in vielerlei Gestalt auftretende „Programm-Musik“ (s. Andrea Gabrieli: *Aria della Battaglia* zu 8 Stimmen, Ed. Moeck Nr. 1118, ZfS 1 u.a.).

Ilse Hechler

### Englische Tänze und Madrigale

*Altenglische Tänze aus dem Fitzwilliam Virginal Book (1619), für Sopranblockflöte und Cembalo, hrsg. von Grete Zahn. N 3588. DM 12,-*

*Englische Madrigale um 1600, für 2 Sopran- und 1 Altflöte, hrsg. von Arthur von Arx. N 3662. DM 16,-*

O. H. Noetzel Verlag, CH-Locarno (A: Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven)

Aus der berühmten Sammlung von Cembalostücken, die als *Fitzwilliam Virginalbook* bekannt ist, wurden 12 volksliedartige Weisen ausgewählt und für Sopranflöte und begleitendes Tasteninstrument eingerichtet, wobei die ursprüngliche Fassung fast wörtlich erhalten blieb, wenn man von der Oktavierung der Melodiestimme und dem Fehlen der Verzierungszeichen absieht. Die liebenswerten Stücke von Byrd, Farnaby, Morley und ungenannten Meistern sind auch für den Begleiter leicht ausführbar. Vom Flötisten verlangen sie cantables und gut artikulierte Spiel, um dem jeweiligen Charakter gerecht zu werden.

Die Auswahl der *Madrigale* enthält Werke von Byrd, Morley, Tomkins, Ward, Weelkes, Wilby und anderen englischen Komponisten, wobei man manch altem Bekannten wiederbegegnet, wie z.B. Morleys *Spring-Time* und *The merry month of May* von Henry

## Iwan Roth

### Schule für Saxophon

Band 1, 112 Seiten, Broschur

GH 11379a DM 38,-

Der erste Band dieser Schule umfaßt – neben einer kurzen Einführung in das Instrument und seine Geschichte – 29 Lektionen, die den angehenden Saxophonisten mit dem Instrument vertraut machen und ihm die musikalischen Grundkenntnisse vermitteln.

Ziel der Schule ist es, ein gutes Fundament der Instrumentaltechnik zu erarbeiten, eine Technik, die vor allem dem Schüler die Freude an der Musik nicht nimmt, sondern ihn vielmehr entdecken läßt, welch großartiges Erlebnis es ist, Musik zu machen.

Band 2 (GH 11379b) ist für Herbst 1990 geplant und wird instrumentale Techniken wie das Vibrato, die Beherrschung der Intonation, Höhenregister, Slap usw. behandeln.

### Tonleitern für Saxophon

Band 1, 32 Seiten, d-e-fr

GH 11377 DM 26,50

Band 2, 108 Seiten, d-e-fr

Beiblatt mit Griffdiagramm und Griffstabellen für das Höhenregister

GH 11378 DM 43,50

Tonleitern waren schon immer ein geeignetes Mittel zum Zweck des Erlernens einer guten Instrumentaltechnik.

Das Beherrschen der Übungen des ersten Heftes soll es erlauben, alle konventionell geschriebenen, nicht über den „normalen“ Umfang des Saxophons hinausgehenden Stücke technisch zu meistern.

Das zweite Heft wendet sich an den Klassik- und Jazzsaxophonisten, der schon über eine solide Grundtechnik verfügt, diese aber vor allem im Bereich des Höhenregisters noch verbessern möchten.

Weitere Informationen in unserem Sonderprospekt „Saxophon“. Bitte anfordern!

HUG  
MUSIKVERLAGE



Youll. Im Vorwort heißt es, daß es sich „um unerhört frische, abwechslungsreiche und wohlklingende Miniaturen mit einer einfachen und klaren Satztechnik: Mischung von Kontrapunkt und Akkordik, rhythmisch kontrastierender Belegung durch Taktwechsel und wortausdeutenden Klangmalereien“ handelt. Diese allerdings sind nicht so leicht nachzuempfinden, da außer dem Titel kein Text vorhanden ist. Hier wäre vielleicht ein Hinweis auf die Quelle nützlich gewesen. Auffallend ist die Vorherrschaft von G-Dur – bei mehr als der Hälfte der 18 Madrigale –, was eine ziemlich hohe Lage zur Folge hat. Viele der Stücke wären sicher klanglich befriedigender in der Besetzung Alt-Tenor-Baß zu realisieren. *Ilse Hechler*

### Zum Thema Wiedervereinigung

*François Couperin: Zwei Konzerte aus „Les Goûts réunis“ (1724) für Altblockflöte und B.c., hrsg. von Ulrich Thieme. Moeck Verlag, Celle. Ed. Nr. 2531. Partitur und 2 Stimmen. DM 19,40*

François Couperin wurde 1668 in Paris in eine Musikerfamilie hineingeboren und starb daselbst im Jahre 1733. 1713 erwarb er ein 20 Jahre gültiges Druckprivileg, dem wir den Erhalt eines Großteils seiner Werke verdanken, darunter die Trios *Les Nations* (1726), und die zum größten Teil als Duos angelegten Sammlungen *Concerts Royaux* (1722) und *Les Goûts réunis* (1724).

Schon früh begeisterte sich Couperin für den italienischen Stil und bewunderte vor allem die Kompositionen A. Corellis. Ausdruck findet dies im Titel der zehn Konzerte *Les Goûts réunis* (Die wiedervereinigten Geschmäcker), die in der Zählung (Nr. 5 - 14) an die *Concerts Royaux* anschließen.

Diese Konzerte sind in ihrem Kern natürlich französische Musik, die als eigentliche Suiten das Prinzip des „divertissement“ an oberste Stelle setzen. Besonderen Reiz erhalten sie durch Ingredienzien italienischer Art, die erkennbar sind durch Merkmale wie den ausgearbeiteten kontrapunktischen Baß, schnelle Allemanden, häufiger vorkommende Sequenzen, gebrochene Akkorde in der Oberstimme und den Titel des 9. Konzerts *Ritratto dell' amore*. Dieses und das 14. Konzert wurden hier erstmalig in einer Bearbeitung für Altblockflöte und B.c. von Ulrich Thieme herausgegeben, wobei eine Transposition um eine kleine Terz bzw. eine Quart nach oben notwendig war. Die Ausgabe mag als Lehrstück für eine gelungene Synthese von sogenannter Urtext- und praktischer Edition gelten. Der Herausgeber hält sich streng an die Vorlage, den Erstdruck von 1724, dokumentiert die trotz der Transposition not-

## INTERNATIONALE MEISTERKURSE

### TRIER 1990

Leitung: Prof. Karl Berg  
Kulturdezernat der Stadt Trier

28. - 30. September  
Prof. Günther Höller  
Blockflöte

10. - 14. Oktober  
Friedemann Immer  
Trompete /  
Barocktrompete

Anmeldung, Auskunft und Prospekte:

**Internationale Meisterkurse Trier**  
zu Hd. Herrn Prof. Karl Berg

Oerenstr. 15

5500 Trier

Telefon: 06 51 / 4 31 47

wendigen Stimmknicke in Fußnoten, macht eigene Zusätze kenntlich, liefert einen Revisionsbericht mit und rundet in einem informativen Nachwort den positiven Gesamteindruck ab.

Die Generalbaßaussetzung von Bernward Lohr folgt ganz der minutiösen Bezifferung Couperins. Eine manchmal sehr hohe Oberstimme ließ sich wegen des ebenfalls sehr hochgeführten Baß' kaum vermeiden.

Die hervorragende Ausgabe wird der Musik in jeder Hinsicht gerecht. Gehaltvollere französische Suiten sind Blockflötisten bisher wohl kaum zugänglich gewesen. Und die beiden Sarabanden, die eine mit dem Titel *La Noble Fienté* (Der edle Stolz), sind in dieser Ausdrucksstärke selten erreichte Meisterwerke.

*Franz Müller-Busch*

### (Block)-Flöte, 2 Oboen, B.c.

*Johann Gottlieb Janitsch: Sonata da camera B-Dur op. 3, für Altblockflöte (Querflöte), 2 Oboen (Violinen) und Basso continuo, hrsg. von Klaus Hofmann. Bärenreiter Verlag, Kassel. Hortus Musicus 257. DM 20,-*

Im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts war J. G. Janitsch – neben Telemann – der bedeutendste Quartett-Komponist. Noch 1784, also etwa 20 Jahre nach Janitschs Tod, schreibt Johann Wilhelm Hertel (1727-1789): „Er war ein guter Contrapunktist und seine Quartetten sind zur Zeit noch die besten Muster dieser Art.“

Klaus Hofmann, der Herausgeber der vorliegenden praktischen Ausgabe, beschäftigt sich schon seit Jahren mit den Quadros von Janitsch. Neben Einzeldrucken bei Hänssler, Carus und Amadeus legte er 1988 einen Band mit (anderen) Quartetten im „Erbe deutscher Musik“ vor. Die Partitur der vorliegenden Ausgabe ist ein Sonderdruck daraus. Hofmanns Janitsch-Ausgaben zeichnen sich durch sorgfältige und wohlüberlegte Revision des Notentextes aus, was angesichts der Fehlerhaftigkeit der handschriftlichen Quellen eine außerordentliche Mühe erfordert.

Als Vorlage für den Neudruck standen zwei Fassungen zur Verfügung, die in A-Dur bzw. in B-Dur stehen. Wohl zu Recht vermutet der Herausgeber, daß die B-Dur-Fassung eher für Blockflöte, die A-Dur-Fassung eher für Querflöte bestimmt ist.

Die Sonate ist in der für den „Berliner Stil“ typischen Stretta-Form angelegt, erreicht jedoch nicht die rhythmische Kompliziertheit anderer Quartette von Janitsch. Das Klangbild dieses Werkes unterscheidet sich grundsätzlich von den Sonaten Schickhards für die gleiche Besetzung (Lienau), weil Janitsch – ganz im Sinne der Quadro-Satztechnik – das musikalische Material gleichmäßig auf die drei Oberstimmen verteilt, während Schickhards Werke eher dem Typus „Concerto da camera“ zuzuordnen sind. *Peter Thalheimer*

### Scarlatti-Sonaten für Sopranblockflöte

*Domenico Scarlatti: Sonaten für Sopranblockflöte (Violine/Oboe) und B.c., hrsg. von Myriam Eichberger und Martin Derungs. Band II: Sonate d-Moll, K 77; Sonate F-Dur, K 78; Sonate d-Moll, K 89. Moeck Verlag, Celle 1989. Ed. Nr. 2555. Partitur und 2 Stimmen. DM 35,--*

Band I wurde bereits in *TIBIA* 4/89 besprochen. Band II enthält die beiden aus jeweils zwei Tanzsätzen bestehenden, eher für Cembalo solo komponierten Sonaten K 77 und K 78 sowie die interessante dreisätzigige Sonate K 89. In der Sonate K 77 waren an zwei Stellen Oktavierungen nach oben notwendig. Diese Oktavierungen werden in einem kleineren System über der eigentlichen Oberstimme wiedergegeben. In einer Ausgabe für Sopranblockflöte wäre folgendes besser

gewesen: das für die Blockflöte gedachte System als Hauptstimme und die Originallage evtl. in einer Fußnote. Die Bezifferung der Baßstimme fehlt im Manuskript der Sonaten K 77 und K 78. In einer praktischen Ausgabe hätten diese meines Erachtens hinzugefügt werden müssen, zumal ja der Cembalist im Vorwort zur Improvisation aufgefordert wird. Zusätzliche Vorzeichen in der Melodiestimme zur Verdeutlichung der oft überraschenden Harmoniewechsel wären hilfreich, zwei offensichtliche Druckfehler vermeidbar gewesen.

Insgesamt läßt der zweite Band die herausgeberische Sorgfalt des ersten ein wenig vermissen. Dennoch kann die Ausgabe empfohlen werden, denn sie macht dem Blockflötisten diese mit viel Spielwitz komponierte Musik zugänglich. *Franz Müller-Busch*

### Vermischter Geschmack, gemischte Gefühle

*C. Dieupart / J. B. de Boismortier / J. B. Loeillet: Trois Suites dans le goût français, für Blockflöte und Baß, hrsg. von Jean-Claude Veilhan. Alphonse Leduc, F-Paris, A.L. 27.662. Keine Preisangabe in DM.*

Drei Suiten im „goût français“ verheißt das Titelblatt – schade, daß schon die Titelei auf der Innenseite die Stücke untereinander verwechselt.

Boismortier und Dieupart passen gut zum angekündigten französischen Geschmack. Beide (op. 35, 1 von Boismortier und die vierte der 1710 bei E. Roger erschienenen Suiten von Dieupart) sind in der Originaltonart e-Moll wiedergegeben. Die Besetzungsempfehlung einer Blockflöte in C für Boismortier ist wohl nicht unbedingt wörtlich zu nehmen. Während die Flötenstimmen in modernem Druck erscheinen, steht der Baß in einem beigefügten Faksimile, ohne Aussetzung für Boismortier, mit Baßstimme und der Version für Cembalo solo für Dieupart – leider in der Praxis ohne Fotokopierer kaum zu gebrauchen, da eines auf die Rückseite des anderen gedruckt ist.

Die Loeillet-Sonate op. 3 Nr. 1 ist eine Sonate, keine Suite, und wenig repräsentativ für französischen Stil, eine Hotteterre-Suite wäre dem Titel besser gerecht geworden. Das Vorwort ist knapp und klar gehalten, gibt aber gerade zur Frage nach der Identität der Loeillets (vgl. hierzu Rose-Marie Jantzen in *TIBIA* 1/82) keine weiteren Aufschlüsse.

Alle drei Stücke gibt es bereits (mehrfach) in anderen Ausgaben.

*Scott Joplin: Maple Leaf Rag, für Sopran-, Alt- und Tenorblockflöte(n) und Klavier, hrsg. von Pierre Koclejda. B. Schott's Söhne, Mainz-London. Ed. Nr. 12323. DM 12,--*

## Flöte solo

**P. Hoch**  
**Atemwege.** 10 Stücke  
 ZM 2768 DM 15,—

## Flöte mit Begleitung

**H. Baumann**  
**Sonatine über finnische**  
**Volkslieder** für Flöte  
 (Melodie-Instrument)  
 und Gitarre  
 ZM 2797 DM 15,—

**J. K. (Baptist) Vanhal**  
**Variationen op. 42 über**  
**Paisiellos »Nel cor più**  
**non mi sento«**  
 für Flöte (Violine) und  
 Gitarre (Klavier)  
 (Henke)  
 ZM 2494 DM \*

## Flöte und Klavier

**J. A. E. Demersseman**  
**Le Trémolo.**  
**Grand Air Varié**  
 (Richter)  
 ZM 2765 DM 15,—

**W. A. Mozart**  
**Die Zauberflöte**  
 aus »Operntranskriptionen  
 op. 45«  
 von J. Andersen  
 (Richter)  
 ZM 2760 DM 11,—

**J.-L. Tulou**  
**Drei italienische Arien**  
 von Rossini und  
 Meyerbeer  
 (Eppel)  
 ZM 2466 DM 18,—

## Vier Flöten

**L. v. Beethoven**  
**Drei Stücke** nach  
 Kompositionen für ein  
 mechanisches Laufwerk  
 (Eppel)  
 ZM 2751 DM 18,—

## Neu in der Auslieferung:

**Album for Piccolo and**  
**Piano**  
 Solos by Damaré, Brockett,  
 Le Thiere and Moore,  
 Vol I.  
 BP 1520 DM 28,50

... immer neue  
**Flötentöne**  
 bei ...



Scott Joplin für Blockflöte(n) ist, allein vom Klanglichen her, nicht jedermanns Geschmack. Hier nun der *Maple Leaf Rag*, in Spielkreisbesetzung, für Sopran-, Alt-, Tenorblockflöte(n) mit Klavier, dazu, oder alternativ, im zweiten Teil ein Sopranino-Solo mit Klavier. Wer's mag ...

*Florentiner Karneval* — Lieder und Tänze zur Zeit der *Medici für vier Stimmen (Blockflöten oder Renaissanceinstrumente)*, hrsg. von Paul van Nevel. BA 8204. DM 24,—

Thomas Stoltzer: *Octo Tonorum Melodiae. Instrumentalvariationen für fünf Stimmen (Blockflöten oder Renaissanceinstrumente)*, hrsg. von Ludolf Lützen. BA 8205. DM 26,—

Bärenreiter Verlag, Kassel

„Frutti Musicali“ ist der Titel einer Reihe mit Ensemblesmusik aus Renaissance und Frühbarock, für Blockflöten und/oder andere Instrumente. *Florentiner Karneval* enthält kurze, vierstimmige, meist homophone Sätze aus der Zeit der Medici, also zwischen 1475 und 1520. Diese „Karnevalslieder“ („zum Mitfeiern“!), die zum Teil vom Volk gesungen wurden, teils Begleitmusik zu den Umzügen waren, sind flotte, fröhliche Tanz-, Scherz- und Landsknechtlieder — niveauvolle

Quartettmusik des 15./16. Jahrhunderts in mittlerem Schwierigkeitsgrad.

Die fünfstimmigen Fantasien in den acht Kirchentönen (*Octo Tonorum Melodiae*) des Thomas Stoltzer (1474–1526) sind vermutlich der erste Zyklus der Instrumentalmusik. Die motettenartig komponierten Sätze — der Untertitel „Instrumentalvariationen“ ist eigentlich nur irreführend —, die durch motivische Bezüge untereinander quasi zyklisch verbunden sind, stellen durch ihre polyphone Struktur, fast andauernde Imitation, einen hohen Anspruch an die Spieler — eine wertvolle Bereicherung des Quintettrepertoires. Besetzungsvorschläge des Herausgebers sind in der hinteren Umschlagseite diskret plaziert — anregend, informativ, ohne zu stören.

Beide Hefte sind gut gemachte, ansprechend-anspruchsvolle Neuausgaben — schöne Früchtchen.

Marianne Betz

## Veraltet

Henry Purcell: *Sonate in d-Moll, für Altblockflöte und Tasteninstrument*, hrsg. von Carl Dolmetsch. Universal Edition, GB-London. UE 14049, Partitur und Stimmen. DM 17,—

So als wäre die Zeit vor 80 Jahren stehengeblieben, als hätte es niemals Erkenntnisse über Aufführungspraxis, niemals Ausgaben gegeben, die dem Original so nahe wie möglich und nötig gekommen wären – so erscheint diese Ausgabe nach Purcells Violinsonate g-Moll auf den ersten Blick. Bei näherer Betrachtung ergibt sich folgendes Bild: Die Melodiestimme ist durch Zeichen für Artikulation, Dynamik und Tempo, durch rhythmische Veränderungen und häufig unpassende Verzerrungen, die allesamt nicht als Zusätze des Herausgebers erkennbar sind, sehr entstellt; die Baßstimme ist nicht beziffert; die Generalbaßaussetzung ist ein 4 bis 6stimmiger Klavierpart mit einer oft seltsam anmutenden Oberstimme, nicht immer sinnvollen Vorhalten und Dissonanzen sowie einer für Purcell unangebrachten Häufung von Dominantseptakkorden. Amüsant sind die rhythmischen Schreibfehler im 3. Satz (Largo), die aus dem eigentlichen 3/2-Takt einen 5/4-, 11/8- oder sogar 21/16-Takt machen.

Das Vorwort gibt lediglich Informationen über die Entstehung dieser Ausgabe, die die o.g. Zusätze und Fehler teilweise erklären. Doch auch ein verschollenes Autograph und eine Abschrift von 1890 sind keine Rechtfertigung für den völlig unkritischen Umgang mit einem Notentext. Hier wäre der Versuch einer Rekonstruktion angebracht gewesen. So aber würde ich vom Kauf dieser Ausgabe dringend abraten. Wer diese reizvolle Sonate, übrigens Purcells einzige bekannte für ein Melodieinstrument und B.c., trotzdem auf der Blockflöte spielen möchte, sollte m. E. auf die ausgezeichnete Ausgabe für Violine und B.c. von F. Schroeder bei Breitkopf & Härtel zurückgreifen. *Franz Müller-Busch*

## Sonaten und Konzerte

*Daniel Demoivre: Twenty-one Pieces, für Altblf. und B.c., hrsg. von Gwilym Beechey. Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz. Ed. Nr. 12 241. DM 27,50*

*Johann Christoph Pepusch: Sechs Sonaten, für Altblf. (Querfl.) und B.c., Continuo-Aussetzung von Willy Hess. Band 1: Sonaten 1-3. BP 2481. DM 19,--; Band 2: Sonaten 4-6. BP 2482. DM 19,--*

*Robert Valentine: Sei Sonate a Flauto col Basso (B.c.), opera quinta. Band I: Sonaten op. 5, für Altblf. (Querfl.) und B.c., Nr. 1-3. Continuo-Aussetzung von Willy Hess. BP 382. DM 23,--; Band II: Sonaten op. 5, für Altblf. (Querfl.) und B.c., Nr. 4-6. Continuo-Aussetzung von Willy Hess. BP 383. DM 23,-- Amadeus Verlag, CH-Winterthur.*

*William Babell: Konzert in d-Moll, op. 3 Nr. 3, für Sopranblf. und Klav., hrsg. von David Lasocki, Klavierredukt. von Richard Hervig. Ed. Nr. R 149.*

COMUNE DELLA CITTA DI CHIUSI (SI)  
Associazione Filarmonica 2. – 19. Juli 1990

### VIII. Internationaler Flötenkurs von ROBERTO FABBRICIANI mit Salvatore Sciarriano und Nikolaus Delius

Gebühr: 100.000 Lit.

Anmeldung und Auskünfte:  
Sekretariat Ufficio Turistico  
und Comune di Chiusi Piazza XX Settembre  
I-53043 Chiusi (SI) · Tel. 00 39 578 / 2 03 91

*John Baston: Konzert Nr. 5 in C-Dur, für Sopranblf. und Klav., hrsg. von David Lasocki, Klavierredukt. von Robert Paul Bock. Ed. Nr. R 150.*

*ZEN-ON Music Comp., Tokio/Japan. (A: Mimex Music Import Export, Iserlohn). Keine Preisangaben in DM.*

Die 1706 in „Orpheus Britannicus“ angekündigten 21 Stücke von Demoivre sind suitenartig zusammengestellt. Sie wurden im Walsh-Katalog „for a Single Flute“ aufgeführt (ca. 1721), einige Jahre später als „Solos for a Flute and a Bass“ bezeichnet. Da die zweite Stimme „Flauto Basso“ überschrieben ist, wäre auch eine Ausführung mit Alt- und Baßblockflöte denkbar. Die Preludes, Allemandes, Sarabanden und Jigs sind lebenswürdige kleine Stücke, die sich gut als Vorstufe zum Sonatenspiel eignen.

Die schon lange beliebte zweite Folge der 6 Sonaten von Pepusch, die ca. 1709 in London als „Second Set of Solos for the Flute“ erschien, liegt seit 1982 auch im Amadeus-Verlag vor, in dessen bewährtem großzügigen Druck. Schade, daß der Continuoart nicht ein wenig abwechslungsreicher gestaltet wurde.

Die ebenfalls im Amadeus-Verlag erschienenen 6 Sonaten op. 5 für Altblockflöte (oder Querflöte) und B.c. von Robert Valentine darf man wohl zu den wichtigsten Blockflötensonaten der Barockzeit zählen, voll von melodischem Erfindungsreichtum, interessanter Harmonik und brillanter Diminutionstechnik, besonders in den langsamen Sätzen – ausgezeichnete Beispiele des italienischen Stiles, die jedem anspruchsvollen Spieler empfohlen werden können.

Das *Concerto op. 3, Nr. 3* von William Babell ist im Original für eine „Sixth flute“, Streichinstrumente und B.c. vorgesehen. Für diese Ausgabe wurde es, wie auch in der gleichlautenden Ausgabe der Universal-Edition (UE 17122), von e-Moll nach d-Moll transponiert, um eine Ausführung auf der heute gebräuchlicheren Sopranflöte in c' – zu ermöglichen. Sicher werden Sopranflötenspieler für die Bereicherung ihres nicht

übermäßig umfangreichen Solo-Repertoires dankbar sein. Schade nur, daß nicht wenigstens eine der Editionen die Originalgestalt bringt, die klanglich wesentlich reizvoller ist, oder wenigstens eine Partitur statt des Klavierauszuges.

*Concerto Nr. 5* in C-Dur für Sopranblockflöte von John Baston erschien in gleicher Art und Transposition. Es ist das 5. aus der Sammlung „Six Concertos in six parts for Violins and Flutes“ und stand für die „sixth flute“ in D-Dur. Es gleicht in der Anlage dem viel gespielten *Concerto Nr. 2* in C-Dur (Schott), es wechseln Tutti, in dem die Blockflöte häufig mit der Solovio- line zusammengeführt ist, und Solopartien, bei denen die konzertierende Blockflöte meist nur von hohen Streichinstrumenten begleitet wird. Der Andante-Mit- telsatz erreicht nicht die Kantabilität des 2. Concertos.

Ilse Hechler

### Hochbarocke Kammermusik

Georg Friedrich Händel: *12 Menuette nach einer Aus- gabe von J. Walsh, 1762, für Sopranblfl. und Klav./ Cemb. (Vc. ad lib.), hrsg. von Martin Heidecker. Uni- versal Edition, A-Wien. UE 18 740. DM 14,--*

James Hook: *Leichte Spielstücke, für Altblfl. und Klav. (Cemb.), hrsg. von Bernard Thomas. Liz.-Ausgabe: Bärenreiter, Kassel. BA 8251. DM 16,--*

Robert Valentine: *Sonata in d, op. 3, No. 1, für Altblfl. und B.c., hrsg. von Cecil Hill. MR 2176. Keine Preisangabe in DM.*

Antonio Vivaldi: *Concert in d, RV 92, für Altblfl., Vl., Fag. od Cello und B.c., hrsg. von David Sumbler. MR 2170. Keine Preisangabe in DM.*

*Musica Rara, F-Monteux.*

Johann Joachim Quantz: *Sonate g-Moll, für Altblfl. und oblig. Cemb., hrsg. von Grete Zahn. Heinrichs- hofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 2040. DM 12,--*

Von den fünf Titeln wenden sich zwei an die Ziel- gruppe der Mittelstufe im Sinne der Musikschuleinstu- fung: die Stücke von J. Hook und die Menuette von Händel.

Die Ausgabe der *Menuette* entspricht im wesentli- chen einer 1762 beim Verleger Walsh in London erschienenen Sammlung mit *Handel's Favourite Minuets from His Operas and Oratorios*, hier für Sopranblockflöte und Basso continuo eingerichtet (B.c. von Siegfried Petrenz ausgesetzt).

NOTEN  
SCHLÜSSEL  
SCHLÜSSEL  
NOTEN  
SCHLÜSSEL

10 Jahre

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

NOTEN  
SCHLÜSSEL

Es handelt sich nicht in allen Fällen um echte „Menuette“, sondern schlicht um relativ kurze Instrumentalstücke im 3/8 oder 3/4 Takt.

In einer geschickten Auswahl dürfte diese Ausgabe den Unterricht sicher bereichern. Ein Durcharbeiten des Heftes von vorne bis hinten ist dagegen wegen der doch recht ähnlichen Faktur vieler Stücke weniger empfehlenswert.

Die *Spielstücke* von Hook werden von vielen jungen Spielern mit Begeisterung aufgenommen werden, vermitteln sie doch, ähnlich den ersten Sonatinen im Klavier-Unterricht, das Gefühl von „richtiger“ und „nach mehr“ klingender Musik.

Etwas problematisch ist natürlich, daß die Stücke dem Typus „Klavierstück mit begleitendem Melodieinstrument“ angehören (original natürlich für die Querflöte oder Violine gedacht). Dadurch liegt die Flötenstimme oft unter der der rechten Hand des Klaviers. Der Herausgeber ist sich dieses Problems wohl bewußt und gibt im Vorwort Tips für gelegentliche Retuschen. Den Erfolg dieses Hefts mit melodisch sehr eingängigen Stücken wird dieses Problem sicher nicht wesentlich beeinträchtigen. Allerdings ist die Anschaffung nur zu empfehlen, wenn die Zusammenarbeit mit einem Klavierpartner gesichert ist.

Die restlichen drei Ausgaben erweitern das kammermusikalische Angebot hochbarocker Musik für die Blockflöte:

Robert Valentine hat zahlreiche Blockflötensonaten hinterlassen, die in Anspruch und kompositorischer Faktur in etwa mit denen J. B. Loeillets vergleichbar sind. Die hier vorgelegte viersätzig *Sonate d-Moll* ist durchweg im italienischen Stil (englische Stilmerkmale sind jedenfalls nicht festzumachen) und dürfte durchaus zu den charakteristischeren Exemplaren ihrer Gattung gehören. Ob sich die Anschaffung lohnt, dürfte auch vom Preis abhängen, der im Rezensionsexemplar nicht genannt war.

Es gibt doch bereits Computer, die auf Knopfdruck einen Notentext um ein beliebiges Intervall transponieren. Ich empfehle allen Verlagen mit einer Blockflötenreihe die Anschaffung eines solchen Geräts, das vor allem die Transposition um eine kleine Terz nach oben beherrscht. Der Anschaffungspreis eines solchen Programms dürfte sich schnell amortisiert haben, da man bei den zahlreichen Blockflötenausgaben, die auf bereits edierten Querflötenwerken beruhen, keine Herausgeberhonorare mehr zu zahlen hätte.

Von der grundsätzlichen Fragwürdigkeit dieser exzessiv betriebenen Praxis einmal abgesehen, ist die Ausgabe der g-Moll-(orig. e-Moll)-Sonate für Blockflöte und obligates Cembalo von Quantz sicher ein recht dankenswerter Zuwachs, wenn auch die Cemba-

lopartie wegen der Transposition sehr hoch verläuft. Die Ausführung der Sonate als Triosonate mit Violine (statt rechter Hand Cembalo) scheint mir fast sinnvoller, ist jedoch in der Edition nicht vorgeschlagen.

Die Ausgabe des Vivaldi-*Concertos D-Dur* RV 92 ergänzt die Reihe der insgesamt mustergültigen Ausgaben Vivaldischer Musik bei Musica Rara um einen wichtigen Baustein und ersetzt damit die nur bedingt brauchbaren Editionen des Ricordi-Verlags. Wie bei Vivaldi merkwürdigerweise üblich, ist dieses Werk in D-Dur für die Blockflöte bestimmt, während bekanntlich diejenigen in einer guten Blockflötenart für Traversflöte bestimmt sind. Die mit Abstand anspruchsvollste Partie ist jedoch die der Violine, die bis in extrem hohe Lagen vordringen muß.

Ein kleiner Wermutstropfen bei dieser Ausgabe: eine stilferne und geschmacklose Continuo-Aussetzung, die jedoch für die meisten Benutzer ohnehin nicht nötig sein dürfte.

Michael Schneider

## Ungarisches

*Alte ungarische Tänze, für 5 Instrumente, hrsg. von László Czidra. Edition CEH. Society of Early Arts & Research, H-Budapest. Ed. Nr. 62001. (Alte Musik, hrsg. von Dániel Benkő. Band 1). Keine Preisangabe in DM.*

*Peter Faragó: Zehn ungarische Kinderlieder, für drei Sopranblockflöten. Bärenreiter, Kassel. BA 8116. („Spielräume“). DM 14,-*

*Tänze der Barockzeit, für Blockflöte (od. ein anderes Melodieinstrument) und Klavier, hrsg. von Olivér Nagy. Editio Musica, H-Budapest. (A: Boosey & Hawkes, Bonn). Ed. Nr. Z. 13100. DM 15,-*

Von den drei Tänzen aus dem *Virginalbuch* von Löcse sind in einer Tabulatur aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts Diskant und Baß überliefert. László Czidra legt eine Fassung für 4 Melodieinstrumente und B.c. vor. Ebenso gut wäre eine Ausführung für ein Sopraninstrument und B.c. denkbar oder eine für 5 Melodieinstrumente ohne Continuo-Stimme, da die hinzugefügten Stimmen und der Continuo-part sich in etwa entsprechen. In jedem Fall aber stören die häufigen Oktavparallelen der ansonsten frühbarock anmutenden kurzen Tänze.

Ungarische Folklore – wer denkt da nicht an den Glücksfall der Bartókschen Klavierstücke *For children*, von denen verschiedentlich auch Einrichtungen für Blockflötensembles vorgenommen wurden. Im Rahmen der „Spielräume“ liegen nun ungarische Kinderlieder vor, die von ihrem Zauber aber m. E. einiges verlieren durch die Einrichtung für drei Sopranflöten,

zumal die oberste Stimme sich fast ausschließlich in der 2. Oktave bewegt, mit Vorliebe um  $g'''$  und  $a'''$ . So sehr die Besetzung für den Gruppenunterricht vielleicht erwünscht ist, so sehr dürfte, zumindest mit Kindern, die Erarbeitung strapaziös sein, es sei denn, man ist ein Freund von Kombinations- und Summationstönen. In der Alt- und Tenorflötenlage ließe sich schon eher über die Sache reden.

Der Titel *Tänze der Barockzeit* ist nicht glücklich gewählt. Der Band ist mehr ein Spielbuch für Altblockflöte und Klavier, das zwar auch Tänze enthält, die aber in der Mehrzahl Suitensätze sind, die Sonaten von Pepusch, Händel, Vivaldi, Hotteterre u.a. entnommen wurden. Der Schwierigkeitsgrad ist sehr unterschiedlich (Hotteterre-b-Moll, Lavigne-Tänze), der Continuoart ziemlich gleichartig akkordisch ausgesetzt, um welchen Stil auch immer es sich handelt. Bei Artikulationsangaben ist nicht zu erkennen, was original und was hinzugefügt ist.

*Ilse Hechler*

## Universales

*Arcangelo Corelli: Sechs Sonaten, für 2 Altblockflöten und B.c., hrsg. von Gerhard Braun. Band I: Sonaten Nr. 1-3. UE 18739, Partitur und 2 Stimmen. DM 19,--*

*G. F. Händel: Rinaldo, für 2 Altblockflöten und B.c., hrsg. von Gerhard Braun. UE 18738, Partitur und 2 Stimmen. DM 24,--*

– : *Sonate F-Dur (HWV 369), Sonate g-Moll (HWV 360), für Altblockflöte und B.c., hrsg. von Gerhard Braun. UE 18736, Partitur und 2 Stimmen. DM 18,--*

*Universal Edition, A-Wien*

Das häßliche Cover dieser Reihe mit vierfacher Blockflöte, der leider ein Griffloch fehlt, täuscht. Dahinter verbirgt sich größtenteils anspruchsvolle Musik in einer guten Ausgabe mit ansprechendem Schriftbild und praktischen Wendestellen.

Arcangelo Corelli (1653-1713) war der erste Komponist der Musikgeschichte, der ausschließlich Instrumentalmusik schuf. Dies war ihm, dem angesehenen Kapellmeister und hervorragenden Violinisten, möglich aufgrund großzügigster materieller Unterstützung durch seine Mäzene, zuerst die im freiwilligen römischen Exil lebende Königin Christine von Schweden, später die Kardinäle Panfili und Ottoboni sowie den Marchese Ruspoli. 1685 erschienen die dem Kardinal Panfili gewidmeten 12 *Sonate da camera à tre*, Corellis op. 2, das wegen der kunstvollen Verzahnung von Oberstimmen und Baß als geglückte Verbindung von

Schönheit und Geist gelten möge. Vorliegende Ausgabe enthält hieraus die Sonaten Nr. 3, 9 und 10, die einem Druck von Roger (Amsterdam ca. 1712) folgend um eine Quart bzw. eine Terz nach oben transponiert wurden, um sie für Altblockflöte spielbar zu machen. Der Vergleich mit der Chrysander-Ausgabe für 2 Violinen zeigt, daß in den Sonaten 9 und 10 vor allem an Schlüssen Oktavierungen vorgenommen wurden, die nur an den wenigsten Stellen wegen zu tiefer Töne wirklich notwendig waren. Leider wird dies im Vorwort nicht kommentiert. Diese Werke, die dem Blockflötisten zwar keine Virtuosität, dafür aber ein recht hohes Maß an gestalterischer Kraft abverlangen, gehören in jeden Notenschrank.

G. F. Händel hielt sich von Anfang 1707 bis Mitte 1708 in Rom auf, wo er schon bald großes Ansehen als Komponist und Cembalist genoß. Unterstützt von den Kardinälen Ottoboni und Panfili wurde er in den „Arcadia“ genannten Kreis von Mäzenen, Kunstfreunden, Komponisten und Dichtern eingeführt, dem u.a. A. Corelli und A. Scarlatti angehörten. Hauptsächlich unter deren Einfluß lernte er den italienischen Stil beherrschen und komponierte schon bald Musik, die seinen Vorbildern an Genialität in nichts nachsteht. Einige Anekdoten ranken sich um die Begegnungen von Corelli und Händel. Vermerkt sei hier nur Corellis Mißmut, als er eine französische Ouvertüre Händels dirigieren sollte.

Eine solche eröffnet auch Händels Oper *Rinaldo*, die erste Oper, die er nach seiner Ankunft in London Ende 1710 schrieb und der ein großer Erfolg zuteil wurde. Vorliegende Ausgabe, die sich auf einen Druck von Walsh aus dem Jahre 1711 bezieht, enthält die Ouvertüre und 6 berühmte Arien bzw. Duette in einer Bearbeitung für 2 Altblockflöten und B.c. Musikalisch kann eine solche Reduzierung allerdings nicht recht befriedigen, da sich der Charakter der Arien hauptsächlich durch den Text und dessen Wiedergabe im menschlichen Gesang definiert. Gut geeignet ist diese Ausgabe, die auch als Dokument der historischen Bearbeitungspraxis gelten kann, jedoch für fortgeschrittene Laien und Liebhaber der Händelschen Musik. Siegfried Petrenz hat hier eine Art „Klavierauszug“ nach der Partitur angefertigt. Hieraus erklärt sich die fehlende Generalbaßbezeichnung, die unter diesen Umständen entbehrlich ist.

Seiner Neuausgabe der vielgespielten Blockflötensonaten g-Moll und F-Dur dienen nicht – wie sonst üblich – die Drucke von 1722 bzw. 1733 als Vorlage, sondern die Autographe von ca. 1725/26, die Händel vermutlich für den Unterricht im Generalbaßspiel verwendet hat. Ein Vergleich mit der Halleschen Händel-Ausgabe macht die geringen Veränderungen deutlich,

die hauptsächlich einige Bindebögen und Trillerzeichen, kleinste rhythmische und melodische Zutaten sowie eine an manchen Stellen geänderte oder genauere Generalbaßbezeichnung betreffen. Ein Blick auf das kürzlich bei Mieroprint als Faksimiledruck erschienene Autograph Händels zeigt, daß der Herausgeber an einigen Stellen die originalen Bindebögen verändert und Ziffern weggelassen hat. Es fehlt eine Punktierung im 1. Satz der g-Moll Sonate (B, T. 7, 1. ↓), und im 2. Satz finden sich die Bindebögen der Figur  bei Händel durchgehend so notiert: . Eine interessante Bereicherung ist die „Zugabe“, die Fassung des 4. Satzes der g-Moll Sonate nach dem Orgelkonzert g-Moll (HWV 291).

Alle drei Ausgaben sind gut gemacht und nicht zuletzt wegen Siegfried Petrenz' unaufdringlicher Generalbaßaussetzung zu empfehlen. Ein etwas ausführlicheres Vorwort und ein Revisionsbericht wären vor allem bei den Blockflötensonaten Händels wünschenswert gewesen.

Franz Müller-Busch

### Eichendorff als Inspirationsquelle

Ralf Emig: „Die Nacht hat eignen Sang“. *Trio für Altblf., Violoncello und Akkordeon. Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden 1989. 3 Spielpartituren. B & B 23 240. DM 39,--*

Der 30jährige Ralf Emig aus Darmstadt legt hier ein kurzes kammermusikalisches Werk vor, das vom Sujet (Nachtgedicht von Eichendorff) und von der Besetzung her (s.o.) Aufmerksamkeit beansprucht. Inspiriert ist das Klangbild vom Gedicht; die Schlüsselwörter bei Eichendorff sind: Waldhorn, betrüglich irrer Klang, der Wälder Labyrinth, die Nacht hat eignen Sang. Die Abfolge von langsam – schnell – langsam – schnell, die arabeskenhaften quasi getrennt voneinander sich abspulenden Endlos-Melodien in Altflöte G und Cello sowie die in einem festen Vierertaktgerüst „irrationalen“ Triolen, Quintolen, Septolen, Nonolen vermitteln „Labyrinth“ und „irren Klang“, zeigen ein bedrohliches Notturmo. Die Wahl des Akkordeons ist glücklich. Neben der Tatsache, daß dieses Instrument in der Gegenwartsmusik immer mehr sinnvolle Aufgaben übertragen bekommt, ist sein Klang nahtlos in das Notturmo eingeschmolzen: Neben dichten homophonen Akkordfolgen (häufig aus der Ganztonleiter gefiltert) erscheinen im schnellen Teil im Gleichlauf mit den beiden anderen Instrumenten schnellste Läufe (gemalt wird das „irre“ Hin und Her der Wald-Nacht-Klänge) und Waldhornanklänge im Schlußteil.

Ein Ensemble, dem rhythmische Feinheiten vertraut sind, wird dieses Nachtstück gut „in Szene setzen“ können. Alles hängt daran, ob man einen guten Akkordeonspieler (es kommen nur Knopfinstrumente in Frage) findet, der dieser interessanten Aufgabe gewachsen sein wird.

Walter Gieseler

### Studium und Unterhaltung

Jean-Louis Tulou: *9 Progressive Etudes, für 2 Flöten, hrsg. von J. Boland. Southern Music Comp., USA-San Antonio, Texas. B 386. \$ 10,95*

Charles Keller: *Sechs Divertissements, für Flöte solo, hrsg. von H.-W. Riedel. Bärenreiter, Kassel. BA 6828, DM 13,--*

Die Etüden von Tulou sind seiner Méthode entnommen, die – Pendant zu Fürstenau – 1835 erschien. (Tulou verteidigte wie Fürstenau die Klangvorteile der konischen Flöte alten Systems). Wie der Titel verspricht, steigert sich die Schwierigkeit der Etüden, wobei einerseits die wachsende Zahl von Vorzeichen als solche unterstellt wird, ehe andererseits wirklich kompliziertere Abläufe auftreten, die als technische Anforderungen den Maßstab bilden. Sie zeigen sich in den Variationen der aus Opern (Mozart, Donizetti, Rossini u.a.) und anderen aktuellen Beliebtheiten (Air suisse) entnommenen Vorlagen, die den Tenor jeder Etüde bilden und den eigentlichen Etüdenbegriff im kapriziösen Divertimentohaften aufgehen lassen. Es entspricht der französischen Tradition und unterstreicht somit doch die methodische Absicht, daß durchweg eine zweite Stimme (für den Lehrer) mitgeführt wird.

Die Ausgabe bietet gegenüber dem Original bei gleicher Einteilung leider ein reichlich kleines Notenbild.

Weniger der Belehrung als der Unterhaltung und Zerstreuung möchten Kellers *Divertissements* (ohne Opuszahl ?) dienen. Der zu seiner Zeit (1784-1855) bekannte Flötist wußte sehr wohl die Möglichkeiten seines Instruments zu präsentieren, und so bieten diese Stücke einiges an Abwechslung in Form und Charakter, was sie heute noch des Studiums und Vortrags wert erscheinen läßt.

Nikolaus Delius

### Faksimile in neuer Ausgabe

Joachim Andersen: *98 Posthumous Exercises and Preludes. Faks. hrsg. von A. Ljungar-Chapelon. Autograph Musicus, Stockholm. AM 034. Kein Preisangabe in DM.*

# DAS MIKROFON FÜR QUERFLÖTE UND SAXOPHON

de Byl

"Acoustic"

Anette Sieben,  
Büdi Siebert, Chris Hinze,  
Christof Griese, Doris Herrmann,  
Gebhard Ullmann, Helmut Engel,  
Jorge Pardo, Klaus Kreczmarsky, Lou  
Blackburn, Matthias Ziegler, Martin U. Senn,  
Paul Horn, R. Carlos Nakai, Three Mustafá Three,  
Volker Heller u. a. sind überzeugt.

**SMT** Schwingungsmesstechnik GmbH  
Lehrter Straße 57 · 1000 Berlin 21 · Tel. 030/394 3591

1982 kam bei Hansen/Chester ein Band mit „100 Posthumous Studies“ von Andersen heraus. Der Herausgeber bescheinigte dort dem Flötenmeister ein höchst sensibles Ohr, traf aber gleichzeitig die Entscheidung, wegen der damit verbundenen Schwierigkeiten Tonarten mit mehr als drei Vorzeichen durch Transposition zu beseitigen.

Das jüngst erschienene Faksimile läßt nun deutlich auch solche Differenzen zwischen Autor und Herausgeber der modernen Ausgabe erkennen, die über diese Transpositionen hinausgehen: nicht alles ist aufgenommen, es gibt Auslassungen und Ergänzungen, Uminterpretationen etc. Deutlicher wird auch die Absicht Andersens, mit dieser Sammlung etwas zu verfassen, was durch die Art und progressive Anlage von grundlegender methodischer Bedeutung ist. Daher auch die den Übungsgruppen einer Tonart grundsätzlich vorgestellten Tonleitern (kein Novum in der Übungsliteratur). Wenn das Manuskript bei Ges-(nach Fis-)Dur schließt, heißt das noch nicht, daß auch Andersens Konzept hier endete. Die Absicht einer Fortsetzung für den Bereich der B-Tonarten wird vermutlich bestanden haben.

Das Autograph enthält außerdem 14 kleine Etüden (Präludien?), die offensichtlich nicht zum „Lehrgang“

gehören. Sie aber doch dort eingearbeitet zu haben, läßt noch im Nachhinein die moderne Neuauflage nun fragwürdig erscheinen.

Nikolaus Delius

## Snacks

*Claude Debussy: Lia's Aria, arr. für Flöte und Klavier von A. Ephross und J. Starck. ST 793, \$ 4,-*

*Franz Joseph Haydn: Adagio und Rondo, arr. für Flöte und Klavier von H. Voxman und R. Block. ST 759, \$ 4,-*

*Georges Barrère: Nocturne, für Flöte und Klavier, hrsg. von B. DeWetter Smith. ST 777, \$ 3,50*

*Southern Music Comp., USA-San Antonio, Texas*

Debussys Arie ist ein Arrangement aus seiner Kantate *L'enfant prodigue*, Haydns Adagio der zweite Satz des Trios Hob.IV,7, dem aber dort ein anderer als dieses Rondo folgt, dessen Herkunft mir nicht bekannt ist, zumal jegliche Angaben dazu fehlen. Kleine Stücke „für Schule und Haus“, wie vor etlichen Jahrzehnten solche meist mit pädagogischen Absichten zurechtgebogene Musik gern apostrophiert wurde. Ephross hat schon geeignetere Vorlagen von Debussy arrangiert. Zuckerle

für bestimmte Vorlieben mangels geeigneterer Literatur?

Ganz anders das kleine *Nocturne*. Vom Komponisten (und Flötisten) seinem Meister Taffanel gewidmet, wird es bei gehörigem Ton und mit Leichtigkeit eingestreuten Passagenperlen die Wirkung einer charmanten Liebeserklärung nicht verfehlen. *Nikolaus Delius*

## Zu zweit bis viert

*Wilhelm Friedemann Bach: Sechs Duette für zwei Flöten, hrsg. von Gerhard Braun. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Heft I: Duette 1-3. EB 8517. DM 17,--. Heft II: Duette 4-6. EB 8518. DM 17,--*

– *Sechs Sonaten für zwei Querflöten (1-3), hrsg. von Oskar Peter. Band I: Sonaten 1-3. BP 373. Band II: Sonaten 4-6. BP 374.*

*Franz Anton Hoffmeister: Sechs Duos für zwei Flöten op. 49, hrsg. von Yvonne Morgan. BP 716.*

*Amadeus Verlag, CH-Winterthur. Keine Preisangaben in DM.*

*Benoît Tranquille Berbiguier: Duette für zwei Flöten, hrsg. von Judah Engelsberg. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 2110. DM 20,--*

*Friedrich Kuhlau: Grand Trio op. 90, für 3 Flöten, hrsg. von Richard Müller-Dombois. Faksimile. Part. DM 22,50*

*Luigi Gianella: Quartett G-Dur op. 52, für 4 Flöten, hrsg. von Richard Müller-Dombois. Faksimile. Part. DM 20,--*

*Syrinx Verlag, Detmold*

Nach der ersten Neuausgabe durch Breitkopf hatte schon Rodemann vor etwa 10 Jahren einen Neuanfang mit zwei Duetten gemacht (Bärenreiter). Jetzt liegen zwei vollständige Revisionen vor. Beide Ausgaben tun schon wegen des großzügigen und sauberen Stichbildes gut. Braun wie Peter haben die Quellen nochmals neu durchgesehen, mußten allerdings auf das inzwischen verschollene Autograph verzichten, welches Walther noch sehen konnte. Beide Herausgeber berücksichtigen neben der als Primärquelle genutzten Handschrift aus Kirnbergers Besitz Versionen aus einer weiteren, etwas späteren Quelle, die ihrerseits als Interpretationshilfe nützlich und interessant ist (bei Peter durch Klammer kenntlich). Im Vergleich zur altgewohnten Ausgabe (Walther bei Breitkopf) ergeben sich so einige Details in der Notierung von Vorschlägen, die an die Forderungen der drei großen Schulmeister der Zeit erinnern, man möge diese doch gefälligst so schreiben, wie sie zu spielen seien; oder auch, daß es einerlei sei, wie vielfach

die Noten „geschwänzt“ seien (Quantz). Gute Beispiele dafür liefern die Differenzen in III.1.

Auch Walther hatte für seine Ausgabe sorgsam recherchiert, und so wird man gern noch seinen Revisionsbericht zu Rate ziehen, weniger einige seiner rhythmischen Interpretationen der Vorschläge. Auch manche Anregung ließ sich aus seinen Zusätzen entnehmen, obgleich sie vom „Urtext“ kaum zu unterscheiden waren. Schon deswegen werden die Neuausgaben als Erleichterung dankbar aufgenommen werden.

Im Unterschied zur Parallelausgabe ist die bei Amadeus in Einzelstimmen angelegt. Der damit verbundene „heilsame Zwang“(?), sich auf den Duopartner ganz über das Ohr einzustellen, wird sicher von denen als Nachteil empfunden werden, die die optische Stütze und Einbeziehung des Vorhersehbaren nicht missen mögen. Sehr schön jedoch hier die ausführlichen Hinweise zur Interpretation der Vorschläge, für deren „affektgemäße“ Lösungen Beispiele gegeben werden, wie auch anderer Textstellen durch Zitate aus den Solfeggi von Quantz, in denen der Meister selbst aus diesen Sonaten Beispiele für bestimmte Spielweisen zitiert.

Hoffmeisters *Sonates Concertantes*, wie sie im Originaltitel in allen Ausgaben heißen (warum nicht auch hier?), rangieren in Hoffmeisters Katalog als Opus I und wurden so auch zuerst durch Schott verlegt. Sie sind spätestens 1785 erschienen. Hoffmeister schrieb fürs Publikum der Flötenliebhaber, wurde darob gelobt, und so sind auch diese Sonaten allein schon durch ihre Tonarten (D, B, G, C, F, D) dahin programmiert, nichtsdestoweniger unterhaltsam und einfallreich. Der Hinweis auf den konzertanten Charakter in der Bezeichnung der Stücke möchte unterstreichen, daß für Unterhaltsamkeit durch Rollenwechsel der Partner (zwischen „Führung“ und „Begleitung“) gesorgt ist. Ein guter Neudruck.

Die Auswahl aus Berbiguier stammt aus dessen *Duos méthodiques faciles et chantants*, ursprünglich 36 an der Zahl. Der Titel erklärt auch gleich den Zweck. Die sehr gut gebauten kleinen Stücke für Anfänger sind wie eine Etüde ganz eindeutig auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet, berücksichtigen relativ viele Tonarten, klingen gut (chantants!) und sind ansprechend. Der einzige Nachteil der Ausgabe ist, daß man uns die restlichen zwölf Duos vorenthalten hat. Bedauerlich.

„...endlich ein sauberer Text“ – oder doch eine Neuausgabe, deren „Sauberkeit“ im Sinne des Herausgebers = Schreibers nicht ohne eigene Interpretation erreichbar war? Sauber geschrieben ist diese Kuhlau-Partitur, und aus dem eleganten Schriftbild läßt sich notfalls etwas nachprüfen, was Spielern sinnwidrig erscheinen möchte, nicht nachprüfen jedoch, wo aus

dem Vergleich von Erstdruck und Reprint (warum, bei fast völliger Identität?) eine Interpretation geworden ist (wie in I, S. 39-40, S. 231 ff.). Zum Spielen sind die Syrinx-Partituren nicht geeignet, sie wollen wohl auch nur als „Kontrollorgane“ verstanden sein. Ästhetisch zwar sehr ansprechend, ist ihr Schriftbild zu klein, der Rastralabstand besonders für Kuhlau reichlich eng, das Notenbild zum praktischen Gebrauch nicht so geeignet wie die meisten barocken „Hände“, insonderheit Bach, bei denen die Balken immer am Hals stehen. Für eine Partitur als Kontrollinstanz bleibt der Vorbehalt *cui bono?*, denn die im Vorwort angesprochenen Fehler beziehen sich in aller Regel auf in alten Stimmenaushaben manchmal fehlende Übereinstimmung in Artikulationen oder Vortragsbezeichnungen. Das läßt sich auch ohne Partitur regulieren. Daß Kammermusik besser anhand einer Partitur erarbeitet werden kann, ist jedoch gewiß unstreitig.

Nikolaus Delius

### Noch ein Bach

Johann Ernst Bach: *Sonate e-Moll für Querflöte und obligates Cembalo (Klavier)*, hrsg. von Frank Michael. Zimmermann Verlag, Frankfurt. ZM 2743. Partitur mit Stimme. DM 15,--

Nach Werken von Johann Sebastian, seinen Söhnen und seinem Enkel Wilhelm Friedrich Ernst kommt mit der vorliegenden Sonate erstmals Flötenmusik von Johann Ernst Bach, dem Sohn von J. S. Bachs Vetter Johann Bernhard, auf den Markt. Das Œuvre des Eisenacher Organisten und Weimarer Kapellmeisters Johann Ernst Bach (1722-1777) ist bis jetzt weitgehend unbekannt, weil unveröffentlicht. Eine Ausnahme bildete lediglich die Kantate „Die Liebe Gottes ist ausgegossen“.

Diese Flötensonate verdient aber nicht nur deshalb Beachtung. Stilistisch steht sie vor allem Carl Philipp Emanuel nahe, auch in der Satztechnik entspricht sie dessen Sonaten mit obligatem Cembalo Wq 83-87. Spieltechnisch ist Johann Ernsts Werk jedoch leichter, deshalb wurde es vom Verlag in die Reihe „Flötentöne für junge Leute“ eingeordnet.

Wohl zu Recht vermutet der Herausgeber aufgrund der originalen Titelformulierung als Erfassung dieses Stückes eine Triosonate für Flöte, Violine und B.c., womit eine weitere Parallele zu Carl Philipp Emanuels Werken hergestellt wäre. Hier wie dort erleichtert die „altmodischere“ Triofassung das harmonische Verständnis. Es würde sich also gegebenenfalls lohnen, das Stück auf der Basis der Neuauflage für die ursprüngliche Besetzung einzurichten.

Peter Thalheimer

### Romantische Idylle

Albert Franz Doppler: *Souvenir du Rigi op. 38, für Flöte, Horn (Violoncello) und Klavier, mit Glöckchen ad lib.*, hrsg. von Andreas Eichhorn. Zimmermann Verlag, Frankfurt. ZM 2696. DM 15,--

Albert Franz Doppler (1821-1883), der in Flötistenkreisen mindestens durch seine den Lisztschen ungarischen Rhapsodien nachempfundene *Fantaisie pastorale hongroise* op. 26 bekannt ist, scheint den Zusammenklang von Flöte und Horn geliebt zu haben: Es gibt noch zwei weitere Kammermusikwerke von ihm mit dieser Kombination außer der neu vorgelegten Idylle *Souvenir du Rigi*, die alle mehr oder weniger auf den Assoziationen Flöte – Vogelgesang und Horn – Wald beruhen, ohne die selbst Robert Schumann in seiner Vertonung des „Schifflein“ von L. Uhland nicht auskam.

Das einzige Problem dieses Stückes dürfte die ungewöhnliche Besetzung sein. Die Chance einer Aufführung wird für das im besten Sinne romantische Stück vielleicht größer, wenn man an die Kombinationsmöglichkeiten mit dem *Concerto F-Dur* von G. Ph. Telemann (original Blockflöte, Horn, B.c.) und dem *Nocturne* op. 31 von Rudolf Tillmetz (Flöte, Horn, Klavier) denkt. Oder sollte man dieses Stück den Chorleitern als Ergänzung zu Schumanns *Romanzen und Balladen* op. 146, speziell dem „Schifflein“, empfehlen?

Peter Thalheimer

### Spieler und Komponist

Johann Ernest Krähmer: *Serenade, für Querflöte und Gitarre*, hrsg. von Edmund Wensiecki. Zimmermann Verlag, Frankfurt. ZM 2665. DM 12,80

Die Kombination von Flöte und Gitarre war im frühen 19. Jahrhundert eine bei Musikliebhabern sehr geschätzte Besetzung. Die Gitarre hatte den Vorteil, billiger als ein Klavier und somit eher erschwinglich zu sein, außerdem war sie leicht transportabel und dadurch für Musik im Freien, bei der Rast während einer Landpartie oder auf einem Spaziergang gut zu gebrauchen. Flötenspieler gab es zur Genüge: Von den professionellen, reisenden Künstlern bis hin zu den zahlreichen Dilettanten, die, angefangen bei Friedrich dem Großen über Goethes Vater bis hin zu Schopenhauer, sich an der Haus- und Kammermusik mit ihrem Instrument erfreuten. Der Csakan, ein Artverwandter der Flöte, eine Spazierstockblockflöte, war zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem im Wiener Raum beliebt. Der Spazierstock mit der eingebauten Flöte und die Gitarre paßten in ihrer Beweglichkeit gut zusammen.

Ernest Krähmer, k.k.Hofmusiker, Oboist und Csakanpieler, war wohl der herausragendste konzertierende Künstler auf diesem Instrument. Die hier vorliegende *Serenade* op. 12 ist ein charmantes Stück, einfach gehalten für die Gitarre, von mittlerem Schwierigkeitsgrad für die Flöte. Schade, daß durch die Einrichtung der Csakanstimme für Querflöte die Flöte fast durchgehend in die dritte Oktave gerutscht ist. Der Csakan stand in *as'*, wurde jedoch wie ein C-Instrument notiert. Die Gitarre wurde oft in *A* notiert und dann vom Spieler entsprechend nach *As* heruntergestimmt. Beide Stimmen nun in *A-Dur* zu notieren, statt die Gitarre an das C-Instrument Flöte anzupassen, ergibt ein ungünstiges und für die Zeit untypisches Klang-Tonhöhen-Verhältnis.

*Anton Bernhard Fürstenau: Introduction et Rondeau brillant op. 132, für zwei Flöten und Klavier (Orch.), hrsg. von Werner Richter. Zimmermann Verlag, Frankfurt. ZM 2447. DM 25,--*

In seiner *Geschichte des Concertwesens in Wien* (Wien 1869) berichtet Eduard Hanslick über die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, daß man an Flötenvirtuosen keinen Mangel litte. Besonders rühmend hebt er Anton Bernhard Fürstenau hervor, der zuerst mit seinem Vater Caspar Fürstenau konzertierte, später dann mit seinem eigenen Sohn Moritz Fürstenau. Anton Bernhard Fürstenau sei „einer der besten Flötisten Deutschlands“. Von 1820 an war Fürstenau erster Flötist in der Dresdner Hofkapelle und dort in Dresden eng befreundet mit Carl Maria von Weber. Wie viele Instrumentalisten komponierte Fürstenau vorzugsweise für das eigene Instrument, für den eigenen Gebrauch.

Op. 132 für zwei Flöten und Orchester oder Klavier ist ein schönes, anspruchsvolles Stück für diese im frühen 19. Jahrhundert nicht allzu üppig bedachte Besetzung. Fürstenaus Vorliebe für die Oper kommt sowohl in der szenenhaften Anlage mit zahlreichen Solokadenzen einer oder beider Flöten zum Ausdruck als auch in der „Vorlage“, nämlich Themen aus der Oper *Le Renégat* von Francesco Morlacchi (1784-1841), dem heute fast vergessenen Kapellmeister der italienischen Oper in Dresden, einem Kollegen (und Rivalen) C. M. v. Webers.

*Carl Gottlieb Reissiger: Sonate h-Moll op. 45 für Flöte und Klavier, eingerichtet von A. B. Fürstenau, hrsg. von Nikolaus Delius. Zimmermann Verlag, Frankfurt. ZM 2541. DM 25,--*

Hier tritt Fürstenau nun als Bearbeiter auf, denn ursprünglich war die *Sonate h-Moll* op. 45 für Violine und Klavier gedacht. Reissiger war der Nachfolger C. M. v. Webers an der Dresdner Hofkapelle. Für das

im 19. Jahrhundert mit dem Geruch des Liebhaberinstrumentes, das eigentlich nicht für den Konzertsaal taugte, behaftete Instrument Flöte wurde eher leichte, unterhaltsame Musik komponiert – Serenaden, Divertimenti, Variationswerke u.ä. „Ernsthafte“ Gattungen, wie z.B. die Sonate, wurden mehr den etablierten (und sich noch mehr etablierenden) Konzertinstrumenten Klavier, Violine und Violoncello zugeordnet. Somit stellt eine Sonate durchaus eine Bereicherung des Flötenrepertoires dar.

Im ersten Satz hat die Flöte die thematische Oberhand, das Klavier dazu bewegte Begleitfiguren. Im zweiten Satz, *Andantino*, der im 6/8 einen sehr hübschen Tonfall entwickelt, kommt es immer wieder zu einem imitierenden Wechselspiel zwischen beiden Instrumenten. Das abschließende Rondo ist ein Sonatenrondo, in dem beide Instrumente in gleicher Weise thematisch/motivische Aufgaben haben.

Eine schöne Sonate, etwa im Schwierigkeitsgrad einer Kuhlau-Sonate, in sehr sorgfältiger Edition.

Marianne Betz

## Bach – flötengerecht

*Johann Sebastian Bach: Sonaten und Partiten, Sonata I (BWV 1001) und Partita I (BWV 1002) nach der Ausgabe der Violin-Solowerke mit der Klavierbegleitung von Robert Schumann, für Flöte und Klavier od. Flöte solo, eingerichtet von Werner Richter. ZM 2651. DM 25,--*

– : *Sonate G-Dur (nach BWV 1027 und BWV 1039), für Flöte und obligates Cembalo, eingerichtet von Henner Eppel. ZM 2556. DM 15,--*  
*Zimmermann Musikverlag, Frankfurt/M.*

*Johann Sebastian Bach: Sonate g-Moll (BWV 1029), Ausgabe für 2 Flöten (Flöte/Violine, Flöte/Gambe etc.) und B.c., eingerichtet von Richard Müller-Dombois. Syrnix Verlag, Detmold 1989. DM 28,--*

Die offenkundig stets aufs neue die Herausgeber bewegende Frage, wie man das kleine Johann Sebastian Bachsche Œuvre für Flöte(n) erweitern könne, hat in den zurückliegenden Jahren wieder zahlreiche Adaptionen und Transkriptionen vor allem der Werke für Streichinstrumente gezeitigt. Stets unter Berufung auf die Spielpraxis des 18. Jahrhunderts, den Vorteil eines hohen Maßes „an klanglicher Transparenz“ (Henner Eppel) oder die Untersuchungen von Ulrich Siegele und Hans Eppstein zum Problem der Transkriptionen, die Bach selbst vorgenommen hat, voll jedoch der Mutmaßungen, dienen die in den Vorworten niedergelegten Rechtfertigungen leider zumeist eher dem Kampf um Marktanteile denn einer Sachverhaltsklärung. So wur-

den etwa für Werner Richter Robert Schumanns 1853 erschienene „Klavierbegleitungen zu 6 Sonaten für die Violine von Johann Sebastian Bach“, denen Schumann die Klavierunterlegung der Violoncellosonaten folgen ließ, zum willkommenen Vorwand, „die Fassung nunmehr einer Adaption für die Flöte zugrunde zu legen“ (Werner Richter). Ohne der Frage nachzuspüren, warum und mit welchem Ergebnis Robert Schumann eine Klavierbegleitung auskomponiert hat und wie die Einrichtung im Detail aussieht, holt der Herausgeber im vorliegenden ersten Band lediglich zu quellenkritischen Bemerkungen aus und versichert, „kleine Abweichungen vom „Urtext“ in Schumanns Wiedergabe der Solostimme stillschweigend der Neuen Bach-Ausgabe angeglichen“ und „die zahlreichen Lautstärkeanweisungen und Bindebögen in der Klavierstimme – mit wenigen begründeten Ausnahmen – nicht übernommen“ zu haben. Um eine Quart aufwärts transponiert liegt in dieser Neuausgabe der Schumannschen Bach-Annäherung nun leider kein überprüfbarer Text zum denkwürdigen Kapitel der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert vor, sondern lediglich eine manipulierte und mithin irreführende neuerliche Bearbeitung einer Bearbeitung, die im übrigen Schumannscher Klangvorstellung zufolge keineswegs nach flötistischer Realisation ruft.

Schwieriger scheint die Beurteilung der durchaus überzeugenden Ausgabe der *Sonate für Viola da gamba und Cembalo in g-Moll, BWV 1029* für 2 Flöten durch Richard Müller-Dombois mit der Generalbaß-Aussetzung von Waldemar Döling zu sein. Dies um so mehr, als sich ein Ausgabenvergleich mit der bereits 1984 vorgelegten, nach a-Moll transponierten Fassung im Utrechter Musiccontinuo Verlag geradezu anbietet, die im vorangestellten Vorwort des Herausgebers Willem Kroesberger mit der gleichen Argumentation wie Müller-Dombois zur Diskussion gestellt wurde. Beiden Herausgebern ist daran gelegen, die mögliche Urgestalt der Gambensonate zu gewinnen, die von Ulrich Siegele 1956 als Konzert für zwei Querflöten und Streicherbegleitung angenommen wurde; eine Hypothese, der sich 1983 Hans Eppstein in seinen *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo* von einigen Einwänden abgesehen angeschlossen hat. Auf diese textkritischen, philologischen Einwände, die Eppstein ausführlich anhand der Analyse der Generalbaßbehandlung sowie vor allem des problematischen letzten Satzes referiert, gehen freilich beide Herausgeber nur am Rande ein und umschiffen so die Klippe der Textgenauigkeit zugunsten praktikabler Lösungsangebote. Die zwangsläufig sehr unterschiedlichen Lösungen, zu denen Kroesberger und Müller-Dombois gelangen, hier einer detaillierten Untersuchung zu unterzie-

**BAROCKFEST '90**

**STADT MÜNSTER**

Kurse für Alte Musik  
Künstlerische Leitung: Konrad Hünteler

**Blockflöte:** Kees Boeke  
4. und 5. September 1990

**Barockvioloncello:** Wouter Möller  
6. und 7. September 1990

**Barockoboie:** Paul Goodwin  
7. und 8. September 1990

**Barockvioline:** István Kertesz  
7. und 8. September 1990

Die Kurse finden in der  
Hochschule für Musik Detmold, Abt. Münster  
Ludgeriplatz 1 · 4400 Münster, statt.  
Gebühr: Aktive Teilnehmer: DM 100,00  
Passive Teilnehmer: DM 50,00  
Anmeldeschluß: 10. August 1990  
Informationen und Anmeldung:  
Kulturamt der Stadt Münster  
Ludgeriplatz 4-6 · 4400 Münster  
Tel. 02 51 / 4 92 27 57 und 4 92 21 19

**Konzerte des Barockfestes '90**

The Consort of Musicke · 1. und 2. September  
Trio Kees Boeke · 2. und 3. September  
Trio Konrad Hünteler · 4. und 5. September  
John Gibbons, Cembalo · 6. und 7. September  
The London Oboe Band · 7. September  
Festetics Quartett, Budapest · 6., 8. und 9. September  
Die Konzerte finden im Erbdrostenhof in Münster und  
in Konzertsälen im Münsterland statt.

hen, würde den Rahmen sprengen. Es sei jedoch vermerkt, daß die Realisation des von Bach nur teilweise bezifferten Basses in Waldemar Dölings Fassung namentlich in den beiden Ecksätzen durch großgriffige Akkordverbindungen häufig unbeweglich und dem Triogedanken nicht immer angemessen erscheint. Insgesamt gelang in der neuen Ausgabe gewiß eine interessante Version. Auf das im Vorwort ausgedrückte Bedauern, daß diese Gambensonate „von vielen Cellisten zugunsten der Solosuiten in bemerkenswerter Weise vernachlässigt“ werde, hätte der Herausgeber freilich verzichten können angesichts der Tatsache, daß an Gambisten längst kein Mangel mehr herrscht.

Diese werden nun freilich nicht sehr froh sein über die von Henner Eppel vorgelegte Bearbeitung der *Gambensonate* in G-Dur BWV 1027 (BWV 1039) für Flöte und obligates Cembalo, die gewiß legitim, aber entbehrlich ist. Um mit dem bereits zitierten Hans Eppstein zu sprechen: „Die Frage der Transkription braucht hier also gar nicht gestellt zu werden.“ Die von Bach selbst vorgelegte Triofassung für zwei Flöten und Baß bleibt nach wie vor überzeugender als der nun vorliegende Eingriff. Daß durch diese Version eine größere Transparenz erreicht würde, scheint sehr fraglich.

*Gabriele Busch-Salmen*

## Attraktiv und spielswert

Johann Friedrich Reichardt: *Schatzkästlein, für ein Melodieinstr. (Fl., Ob., Vl.) und Git., bearb. von Armin Schmidt. Zimmermann Musikverlag, Frankfurt/M. Heft 2. ZM 2357. DM 14,-*

In diesem Heft sind 13 weitere Stücke von Reichardt zusammengefaßt. Aus dem Vorwort geht nicht hervor, ob der Titel irgendwo bei Reichardt vorkommt oder vom Bearbeiter dem 18./19. Jahrhundert gut nachempfunden ist. Da die Stücke laut Vorwort „verstreut im Gesamtwerk“ zu finden sind, muß man wohl letzteres annehmen. Ein kleiner Hinweis über die genaue Herkunft der Stücke, ebenso über die originale Besetzung wäre zu wünschen gewesen, um die Spieler von dem Verdacht zu befreien, für unmündige Konsumenten gehalten zu werden, was sie doch sicherlich nur selten wirklich sind.

Auch der spielerische, ein wenig saloppe Charakter der Reihe, der durch den Namen „ABC-Reihe“ und deren lustige Anordnung (A bis P als Verzeichnis ist auf der Rückseite der Solo-Melodiestimme abgedruckt) gegeben ist, würde durch eine philologisch gründlichere Betreuung der mitgeteilten Stücke keineswegs leiden.

Die Stücke selbst sind, wie bei Reichardt kaum anders zu erwarten, attraktiv und spielswert. Von den 13 Stücken sind 7 nach dem alternativ-dreiteiligen Dacapo-Prinzip gebaut. Besonders reizvoll erscheint mir – als ein von diesem Schema abweichendes – das erste Stück (Moderato), das mit einem beschaulichen 12-taktigen Menuett beginnt, dem ein schwingendes Siciliano folgt, wobei der Anschluß dann sinnvoll erscheint, wenn die Achtel in beiden Teilen gleichbleibend gespielt werden.

Die Sammlung zeigt übrigens, daß um die Jahrhundertwende 18./19. Jahrhundert die Gavotte noch durchaus lebendig geblieben ist, obgleich sie in der repräsentativen Musik der Zeit kaum noch vorkommt.

Auf Einzelheiten der Bearbeitung kann hier nicht eingegangen werden, weil die Originalpartituren mir nicht erreichbar sind.

Heino Schwarting

## Gemischte Gefühle

Willy Hess: *Sonate für Flöte und Harfe (od. Klav.), op. 129. Amadeus Verlag, CH-Winterthur. BP 2628. Keine Preisangabe in DM.*

Der erste flüchtige Blick auf die Partitur zeigt ein munteres gefälliges Stück, sicherlich nicht allzu schwierig, offenbar gute Haus- und Spielmusik (wobei dann

wohl an die Klavierversion gedacht sein muß, denn Harfen sind ja nicht allzu zahlreich vorhanden). Bei näherem Hinschauen erheben sich Fragen. Wo ist das Stück anzusiedeln und welches ist seine Absicht und seine Botschaft? Versteht es sich als Stück „im alten Stil“, etwa aus der Mitte des 18. Jahrhunderts? Dann wundert man sich allerdings über Vorkommnisse wie die kühne (vielleicht mit Rücksicht auf die Spielweise der Harfe etwas seltsam notierte) Enharmonik und den zu der Zeit noch nicht gebräuchlichen alterierten Akkord (beides um Takt 90/91 im 1. Satz), ebenso über den Verlauf der Flötensolokadenzen (im 2. und 4. Satz) und noch über manches andere. Für eine Art Parodie auf ältere Stile (etwa à la Jean Françaix oder Poulenc) wiederum ist das Stück sicher nicht witzig genug. Es bleibt also, jedenfalls für mich, ein Fragezeichen stehen.

Da, wie auch diese Sonate zeigt, Harfen- und Klaviersätze ohne großen Aufwand wechselseitig umzuschreiben sind, kann ich mir nicht den Hinweis versagen, daß es noch viele sehr schöne Sonaten für Klavier und Violine aus dem 18. Jahrhundert gibt (ich brauche nur Mozarts Namen zu nennen), die leicht für Flöte und Harfe zu arrangieren wären, ohne daß allzuviel von ihrem kompositorischen Reiz verlorengehe.

Heino Schwarting

## Etüden für Klarinette

Pierre-François Boët: *7 ... à dire ... Caprices-Etudes, für Klarinette solo. G 4425 B. FF 34,30*

Gaetano Donizetti: *Etude, für Klarinette solo, hrsg. von Guy Dangain. G 4603 B. FF 23,-*

Maurice Faillenot: *7 Sonatines – Etudes, für Klarinette solo. G 4512 B. FF 41,40*

G. Billaudot, F-Paris.

Bei den 7 Capricen-Etüden von Boët handelt es sich um eine interessante Sammlung. Jede der Etüden basiert auf einem anderen melodischen oder harmonischen Motiv bzw. einer Sequenz. Der Stil ist fließend und wechselt zwischen konservativ-romantischen Elementen und einer musikalischen Ausdrucksweise, die sich durch wechselnde Tonarten und Quart- bzw. Quintintervalle auszeichnet. Rhythmisch gesehen ist das Material der Etüden relativ ähnlich in Stil und Struktur. Taktwechsel gibt es in 2 Etüden, eine ist aleatorisch. Obwohl der Umfang durchaus konservativ ist, bedarf es schon einer gewissen Reife seitens des Ausführenden, um mit den Schwierigkeiten dieser Etüde fertig zu werden. Als Studienliteratur primär verwendbar sind einige der Stücke auch als unbegleitete Solosätze ansprechend.

Donizetti's Etüde wurde von Guy Dangain für Klarinette solo eingerichtet. Sie ist relativ lang und zeichnet sich durch die für Donizetti typischen Akkordbrechungen aus. Die Artikulation ist typisch für das 19. Jahrhundert. Der Umfang ist ziemlich begrenzt, aber bereits ein Allegrotempo wird dem Spieler der Mittelstufe eine technische Herausforderung sein.

Sechs der sieben Sonatinen-Etüden von Maurice Fallenet sind dreisätzig, eine (die vierte) hat 4 Sätze. Jeder der Etüden kann als Solovortragsstück in Betracht kommen. Die Satzbezeichnungen beziehen sich entweder auf das Tempo (Allegro, Adagio, Veloce), oder sie lauten Prelude, Romance, Sarabande, Walzer etc. Einige der Sätze sind stilistisch als klassisch-romantisch zu bezeichnen, während andere zeitgenössisch gewürzt sind – etwa durch wechselnde Metren, ungewöhnliche Akkorde oder progressives rhythmisches Material. Auch hier durchweg recht begrenzter Tonumfang, aber technisch und stilistisch Material für den fortgeschrittenen Spieler.

Norman Heim

### Werke für Klarinette und Klavier

Yvonne Desportes: *En allant et plaisantant*, für Klarinette und Klavier. G 4502 B. FF 34,30

Daniel Lesur und Jean-Jacques Werner: *Collection Panorama (Zeitgenössische Kompositionen)*, für Klarinette und Klavier. G 3647 B. Band 2. FF 53,40  
G. Billaudot, F-Paris

Wassili Lobanow: *Sonate op. 45, für Klarinette und Klavier*. Musikverlag H. Sikorski, Hamburg. H.S. 1819. DM 34,--

Wolfgang Amadeus Mozart: *Konzert für Klarinette und Klavier, A-Dur, KV 622 (KA), rev. Fassung vom Trio di Clarone (Sabine Meyer, Wolfgang Meyer, Reiner Wehle)*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Ed. Nr. 8523. DM 23,--

*En allant et plaisantant* von Desportes hat zwei Sätze, Andante und Scherzando, und ist relativ kurz. Der Stil weist impressionistische Züge auf, es wird mit Klangfarben und Ganztonskala gearbeitet. Die Begleitung ist recht schlicht und schmeichelt dem Solopart. Da der Schwierigkeitsgrad nicht allzu hoch angesiedelt ist, dürfte das Stück für den Spieler auf Mittelstufenniveau attraktiv sein.

Bei der *Collection Panorama* handelt es sich um den zweiten von drei Sammelbänden zeitgenössischer Musik, auf die der Rezensent schon früher in *TIBIA* eingegangen ist. Der vorliegende Band enthält 5 kurze Werke von Amédée Borsari, Jean-Louis Martinet, Désiré Dondeyne, Laurent Petitgirard und Christophe

## Orchester- und Probespieltraining für Flöte und Piccolo

mit

Walter Büchsel und Thaddeus Watson,  
Soloflötest und Solopiccolist  
des RSO Frankfurt/M.

vom 10. – 15. September 1990

in der

Villa Marteau, Lichtenberg (Oberfranken)

In Einzel- und Gruppenunterricht werden die wichtigsten Orchesterstellen für Flöte und Piccolo sowie die Mozart-Konzerte KV 313 und 314 und das Piccolo-Konzert C-Dur von Vivaldi erarbeitet.

Den Abschluß des Kurses bildet ein simuliertes Probespiel.

Auskunft und Anmeldeformulare bei:  
Verwaltung des Hauses Marteau  
Frau Irmgard Warkotsch  
Ludwigstr. 20 · 8580 Bayreuth  
Tel. 09 21 / 60 44 74

oder

Walter Büchsel · Tel. 0 61 75 / 71 95

Guyard. Alle Stücke sind qualitativ hochstehend und vergleichbar den Werken in den bereits früher besprochenen Bänden 1 und 3. Die spieltechnischen Anforderungen der Stücke sind unterschiedlich, sie reichen von leicht bis mittelschwer.

Wassili Lobanows *Klarinettensonate* ist dreisätzig: Adagio, Allegro und Andantino. Die Musik enthält eine Reihe zeitgenössischer Elemente, darunter minimalistische Wiederholungen von Motiven, Klangflächen, Beschleunigung von Rhythmen, Tremoli, Flatterzunge und Mehrklänge. Der rhapsodische Charakter des ersten Satzes überläßt die Interpretation der Musik weitgehend dem Ausführenden, obwohl es viele Hinweise auf wechselnde Tempi und dynamische Gestaltung in der Partitur gibt. Der zweite Satz wirkt streng durch die Sparsamkeit des Materials und die Wiederholung rhythmischer Floskeln auf einer Tonstufe; einige dissonante Effekte sind sehr wirkungsvoll. Die Ausführung des  $\frac{13}{8}$ -Taktes mag für manchen Spieler problematisch sein. Manche Passagen sind auch nicht synchron, so daß der Effekt dem Zufall überlassen bleibt. Beim Schlußsatz handelt es sich um einen kurzen, ruhigen Satz mit sehr schlichter Begleitung, zu der die Solostimme eine fließende Melodie spielt.

Der Erfolg einer Aufführung dieser Musik hängt von der Fähigkeit des Spielers ab, die wiederholten Passagen oder Motive variabel zu gestalten. Die wechselnden Tempi und die unterschiedliche Dynamik kann dazu beitragen, daß diese Musik beim Hörer gut ankommt. Für die Interpretation dieses stilistisch recht strengen Werkes bedarf es eines gereiften Spielers. Aus pädagogischer Sicht wäre es sinnvoll gewesen, wenn der Verleger Biographisches über den Komponisten mitgeteilt hätte. Auch ein Verzeichnis der in der Partitur verwendeten Zeichen wäre gewiß nützlich gewesen.

Das in den letzten Jahren neu erwachte Interesse an Mozarts Klarinettenkonzert hat zu einer Reihe neuer Ausgaben geführt. In der Regel wird versucht, die authentischste aller Versionen herzustellen und zu veröffentlichen. Eine Ausgabe führt den Solopart bis hinunter zum tiefen *c* und ist für die Bassett-Klarinette konzipiert. Die Kontroverse hinsichtlich der Verwendung einer Bassett-Klarinette ist noch nicht beendet. Das Hauptproblem besteht darin, daß kein Original existiert, und im Laufe der Jahre sind Herausgeber und Verlage recht großzügig im Hinzufügen von Einzeichnungen gewesen, die nicht immer dem Stil Mozarts entsprechen.

Die vorliegende Ausgabe wurde vom Trio di Clarone gemeinsam mit Henri Kling bewerkstelligt. Man ist hier bemüht, eine Ausgabe vorzustellen, mit der die meisten A-Klarinetten etwas anfangen können. Die Herausgeber weisen darauf hin, daß die Version der Bassett-Klarinetten-Ausgabe möglicherweise dem Original am nächsten kommt, aber es sei zweckdienlicher, eine Ausgabe vorzulegen, die von den meisten Klarinetten benutzt werden könne. Dabei solle sich der Solist, der das Werk auf seiner A-Klarinette spielt, darüber im klaren sein, daß er Mozarts Werk in einer Fassung spielt, deren endgültige Form nach dem heutigen Stand der Forschung nicht von Mozarts Hand stammt.

Nun findet in dieser Ausgabe die bei solchen Adaptionen übliche Änderung in den Arpeggiofiguren statt, wenn auch mit gewissen neuen Ansätzen und Akzenten. Änderungen sind hier sehr musikalisch und mozartisch. Artikulation und Dynamik finden sich bei Mozart nicht und sind hier von den Herausgebern hinzugefügt worden — gekennzeichnet durch Klammern und punktierte Linien. Der Rezensent hat den Eindruck, daß in den langen gestoßenen Passagen des ersten und dritten Satzes hier und da Artikulationszeichen vonnöten gewesen wären, denn das plötzliche Auftreten einer Passage, in der alle Töne gestoßen werden, scheint nicht dem Charakter des Kontextes zu entsprechen. Der Rezensent hat sich bereits in einem der früheren Hefte mit dem Mozartkonzert in der von Thomas Bruttger bei Bärenreiter veröffentlichten Fas-

sung auseinandergesetzt und jene Ausgabe vorbildlich gefunden. Die hier nun vorliegende Edition des Trio di Clarone ist dem ebenbürtig. Es gibt Unterschiede in Artikulation und Notation und Dynamik, aber beide Ausgaben sind brauchbar und werden der Musik Mozarts gerecht. Die Wahl zwischen den beiden Editionen wird von Fall zu Fall durch die subjektive Einschätzung von Details gelenkt werden. In jedem Fall ist es interessant, die Auswahl zwischen zwei ausgezeichneten Editionen zu haben. *Norman Heim*

### Mit Harfe!

*Charles Bochsá/Louis Duport: Trois Nocturnes No. 3, für Harfe (od. Klav.) und Klar., hrsg. von Robert Fontaine. GB 3522. FF 41,40*

*Antoine Tisné: Après, für Klar. und Harfe. GB 4015. FF 36,--*

*Jean-Dominique Krynen: Odes pour l'Asie Mineure, für Klar. und Harfe. GB 4185. FF 36,--*  
*G. Billaudot, F-Paris*

*Isang Yun: Rencontre, für Klar., Harfe (od. Klavier) und Violoncello. Bote & Bock, Berlin. B & B 23 171. DM 45,--*

Der Ruf aus Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*, als Slogan in die Umgangssprache der Musiker eingegangen, steht hier für Kammermusik mit Harfe und Klarinette.

Vom 26.7. - 2.8.89 fand in Nürnberg das 1. europäische Harfensymposium statt. Auffällig, daß bei den zahlreichen interessanten Konzerten 4 Flötisten in unterschiedlichen Besetzungen auftraten, aber leider kein Klarinettenist. Zufall? Dabei ist die Kombination in den klanglichen Möglichkeiten sicher ebenso ergiebig. Das *Capriccio* von Franz Poenitz (1850-1913), bei Breitkopf z.Z. leider vergriffen, ist ein besonders schönes Beispiel dafür. Poenitz war Soloharfenist und Komponist in der Kgl. Kapelle Berlin (später preuss. Staatskapelle). Auch Joh. Georg Hr. Backofen (1768-1830) war Harfenist und Klarinettenist, schrieb viele Harfenstücke, u.a. die reizvolle *Concertante* für Harfe, Bassethorn und Cello. Ein wichtiger Vertreter der heute noch selten anzutreffenden schreibenden Instrumentalisten war Charles Bochsá (1789-1856), eine schillernde Persönlichkeit mit einem (nicht nur künstlerisch) bewegten Leben. Von dem auch als „Czerny der Harfe“ apostrophierten Komponisten liegt eins der drei *Nocturnes* vor. Der als Mitautor genannte J. Louis Duport (1749-1819) war Cello-Virtuose und Verfasser einer Cello-Schule. Bei der Solostimme handelt es sich eindeutig um eine Adaption einer Streicherstimme. In der Besetzung mit

Klarinette kann man das Stück klanglich und stilistisch akzeptieren. Ein spritziges Allegro in c-Moll, einem bretonischen Tanz nachempfunden, wird von einem Andante grazioso in C-Dur (Thema und 3 Variationen) unterbrochen und von dem Eingangstanz beschlossen. Beide Stimmen sind nur mittelschwer, die Schwierigkeit liegt jedoch im „Treffen des richtigen Tons“ dieser durchsichtigen Musik.

*Après* ist der Titel eines Liebesgedichtes von David Niemann. Antoine Tisné (geb. 1932) benutzte es als Vorlage für das Duo und übernahm ebenfalls die formale Gliederung von acht Zeilen bzw. Strophen. Entstanden ist keineswegs eine Textillustration, sondern die Inspiration wird umgesetzt in neue Verwandlungen und Vertiefungen. Das freitonale, von dichten Klangwirkungen ausgehende Stück ist in moderner Harfennotation gehalten, die möglicherweise aber schwerer zu lesen als zu spielen ist. Freie Teile wechseln mit im strengen Zeitmaß auskomponierten Abschnitten. Erleichtert wird das Zusammenspiel durch gedruckte Zählzeichen. Besser wäre eine Ausgabe mit 2 Partituren. Eine anspruchsvolle Musik, bei der man sich gut vorstellen könnte, den Text ebenfalls durch einen Spieler vortragen zu lassen. Insgesamt nicht einfach, aber sehr lohnend.

Ganz andere Wurzeln hat das zweite Werk in der von Gabriel Sauvaire (Klarinette) und Catherine de Preissac (Harfe) redigierten Reihe, deren Ausgaben übrigens mit einem hübschen Emblem aus einer stilisierten Harfe und Klarinette ausgestattet sind. „Termessos“ und „Phaselis“, die Bezeichnungen der beiden *Odes* von J. D. Krynen, sind Namen antiker Orte in Lykien, von denen heute nur noch wenige Ruinen erhalten sind. Der vielgestaltige Begriff Ode bedeutet in diesem Fall auch eine besondere Vortragsweise mit ausgeprägt lyrischem Charakter. In der Volksmusik dieser Region spielt die Klarinette eine wichtige Rolle. Das Deklamieren der meist getragenen Melodien wird dargestellt durch Tremoli auf jedem Ton oder Wiederholungen auf gleicher Tonhöhe. Der Komponist nutzt den ganzen Tonumfang aus (ein tiefes es gibt es allerdings kaum) und bevorzugt dabei die hohen Lagen. Die Stimmen sind traditionell notiert, aber harfentechnisch schwer. Ein ausdrucksvolles, dankbares Stück und eine Bereicherung der Literatur.

Der 1917 in Korea geborene Isang Yun kam nach ersten Studien- und Lehrtätigkeiten in Korea und Japan nach Europa (Berlin und Paris; u.a. Schüler von Boris Blacher). Nach seiner spektakulären Entführung, Verurteilung und Begnadigung durch die koreanische Regierung kehrte er von dort nach Berlin zurück und lehrt dort seit 1970 Komposition. Sein Werk ist gekennzeichnet durch eine Symbiose fernöstlicher Kunstmu-



*Maarten Helder*  
 Blockflötenbau, "facteur de flûtes."  
 Recorder maker

neue adresse: 68130 Jettingen (FRANCE) tel. 89.68.08.97

jetzt auch Sopranblockflöten lieferbar

sik mit westlichen Ausdrucksmitteln und Formen. Neben Vokalmusik und den viel gespielten Opern *Die Witwe des Schmetterlings* und *Der Traum des Lin-Tung* existiert ein umfangreiches sinfonisches Werk. Die von den großen Meistern (Mozart, Klarinetten-Quintett; Beethoven, op. 11; Schubert, Oktett) kreierten Besetzungen haben auch Isang Yun angeregt. *Riul* für Klarinette gehört fast schon zum Repertoire (auch an den Hochschulen). Das Konzert (1981) hört man seltener, ebenso das Klarinetten-Quintett. Alle Werke Yuns sind technisch außerordentlich schwierig. So auch das 1986 uraufgeführte *Rencontre*. Nun können wir spätestens seit Richard Strauss mit vielen schnellen, komplizierten Passagen umgehen, aber die Interpretation im Geist fernöstlicher Mentalität, erleichtert durch präzise Angaben im Text, verlangt die absolute Beherrschung auch extremer Bläserstechniken. Sinngemäß gilt das natürlich auch für Harfe und Cello. *Rencontre* bedeutet auch: Begegnung, gute Gelegenheit, sich zu finden. Eine Herausforderung für hochrangige Interpreten.

Die Hinweise auf sechs verschiedene Werke (von Bochsä bis Yun) sollten verstanden werden als Anregung zum Finden weiterer Stücke und zur Gestaltung von Konzertprogrammen – mit Harfe!

Werner Böckmann

### Leichtes und Schweres für Saxophon

*Adolf Busch: Suite für Violine und Saxophon (Klarinette) oder Viola, hrsg. von Hinner Bauch. Amadeus Verlag, CH-Winterthur. BP 2655. Keine Preisangabe in DM.*

*Theo Brandmüller: Silhouetten für Saxophonquartett (1987). Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Partitur. KM 2400, DM 27,-, Stimmen. KM 2401, DM 32,-*

*Armando Ghidoni: Douce Chansonnette für Altsaxophon und Klavier. AL 27 575.*  
*Ryo Noda: Requiem (Shin-En), für (Alt- oder Tenor-) Saxophon solo. AL 27 446.*

*Alphonse Leduc, F-Paris. Keine Preisangaben in DM.*

## Zahle Spitzenpreise für alte

### Musikinstrumente.

Winfried Schmitz · Rottdornweg 16 · 5013 Elsdorf  
Telefon: 022 71 / 6 40 80

*Rolf Rudin: Nachtstücke, für Altsaxophon und Klavier,  
2 Spielpartituren. Bote & Bock, Berlin. B & B 23 232.  
DM 30,--*

Das zweite Werk, in dem Adolf Busch sich dem Saxophon zuwendet! Bisher war nur sein *Quintett* für Altsaxophon und Streichquartett (Tonger, Köln) bekannt.

Durch die 1926 komponierte 4sätzig Suite wird nicht nur das Repertoire konzertanter Saxophonliteratur um eine sehr reizvolle Rarität erweitert, im Vorwort der Ausgabe erfährt man auch Fakten, die für jeden, der an der Geschichte des Saxophons interessiert ist, von Bedeutung sind.

Käte Rönisch (Violine), eine Schülerin von Clara Schumann, sowie Irene Serkin (Saxophon), die Frau des Pianisten Rudolf Serkin, dürften die Interpreten dieser Suite am 8. Juli 1926 (Uraufführung) gewesen sein. Vom Titel der autographen Partitur ist abzuleiten, daß Busch die Fassung Violine und Altsaxophon favorisierte („*Suite für Violine/und Saxophon/oder/(Bratsche)/Meiner lieben Käte Rönisch/ zur Erinnerung an den 8. Juli 1926/Adolf Busch*“).

Für die Altsaxophonstimme wurde Buschs originale Schreibweise beibehalten. Die beiliegende Klarinettenstimme wurde nachträglich erstellt, um diese Rarität auch Klarinettenisten zu erschließen. Mittelstufe.

Theo Brandmüller beweist mit diesem Quartett (Länge ca. 13 Min.), daß er sich intensiv mit den spieltechnischen und vor allem klanglichen Möglichkeiten des Saxophons auseinandergesetzt hat.

Die *Silhouetten* sind das genaue Gegenstück zu den häufig (in agogischer Hinsicht) sehr oberflächlich ausgearbeiteten, am Klavier erstellten Stücken, die für Quartett auf dem Markt sind. Kein Takt, ja kaum ein Ton, ohne individuelle Angaben über Ausführung, Klang, Artikulation und Dynamik! Diese sehr differenzierten Anweisungen stellen an die Spieler hohe Anforderungen, sind vom Hörer aber größtenteils leider nicht nachvollziehbar. (Wie soll man z.B. einen *ppp Glissando-Effekt* im Baritonsaxophon hören, wenn die drei anderen Stimmen dazu *fff slaps* spielen?)

Brandmüller zeigt in dem rhythmisch sehr komplexen Stück eine Vorliebe für Sekundreibungen. Der Einsatz von pizzicati, slap und sehr hohen Altissimo-

Tönen machen das Werk zu einem sehr schweren Beitrag typisch zeitgenössischer Saxophonliteratur.

Eine Partitur in transponierter Fassung würde die Einstudierung eines so schwierigen Stückes erheblich erleichtern!

Man gewöhnt sich daran (muß sich wohl daran gewöhnen), daß leichte Unterrichtsliteratur so gut wie immer tonal klingt. Mit Ghidonis *Douce Chansonnette* bekommt man ein Stück in die Hand, dessen musikalischen Gehalt man zwar in Frage stellen kann, mit dem ein Schüler aber cantilenes Spiel in allen Lagen erarbeiten und seine Motorik verbessern kann (kurze, überschaubare, technisch kompliziertere Stellen) sowie Anreize zur musikalischen Gestaltung enthält (eine für diesen Schwierigkeitsgrad beachtlich lange Kadenz!). Da das Klavier nicht zu einem reinen Begleitinstrument degradiert wird, dürfte auch das Zusammenspiel Spaß machen. Länge ca. 5 Min. Unterstufe.

Der Japaner Ryo Noda gehört zu den populärsten Komponisten zeitgenössischer Saxophonliteratur. Selbst Saxophonist (Schüler von Jean-Marie Londeix), ist er mit den neuen Spieltechniken des Instruments bestens vertraut. Sein Versuch der Übertragung traditioneller japanischer Klangvorstellung auf das Saxophon gelingt eigentlich immer.

*Requiem* (Alt- oder Tenorsaxophon solo) ist, oberflächlich betrachtet, eine langweilige Aneinanderreihung von Mehrklängen. Bei perfekter Ausführung aller Anweisungen – und dies ist wirklich sehr, sehr schwer (die Dynamik spielt sich nur im Bereich *ppppp – mp ab!*) erhält man ein faszinierendes Klangstück.

Der 1961 geborene Rolf Rudin studierte bei Hans-Ulrich Engelmann, Bertold Hummel und Heinz Winbeck.

Seine *Nachtstücke* komponierte er 1988 anlässlich des „Yamaha“-Kompositions-Wettbewerbs 1989 in Bremen. Das 7sätzig Stück ist eher konventioneller Art. Ein unterlegtes Programm, „Traum“, läßt sich gut nachempfinden und wird durch die Titel der Einzelsätze deutlich. Auf den ersten Blick sieht das Stück schwerer aus, als es in Wirklichkeit ist. Die kompositorisch gelungene Verzahnung von Saxophon und Klavier macht das Stück zu einem hörenswerten Werk deutscher Saxophonliteratur. Dauer ca. 14 Min. Oberstufe.

Günter Priesner

#### „Interessantes Werk“

Werner Heider: *Verheißung, für Alt-Saxophon solo.*  
Moeck Verlag, Celle. Ed. Nr. 5391c. DM 8,00

In der mittlerweile sehr umfangreichen Literatur für Saxophon haben zunehmend auch Kompositionen der

„Neuen Musik“ ihren Platz gefunden; im konzertanten Bereich ebenso wie im Jazz ein Instrument von hoher Expressivität wird das Saxophon auch oder gerade von Verfassern zeitgenössischer Werke, mit Vorliebe eingesetzt.

Es mag für einige Komponisten ein besonderer Reiz darin liegen, auf der Suche nach Ausgefallenem in eine Kompositionsweise zu verfallen, in der das Mißverhältnis zwischen dem angestregten Bemühen des Spielers um exakte werkgetreue Wiedergabe und dem relativ geringen Effekt beim Zuhörer den Autor eher beflügelt denn nachdenklich stimmt.

Auch das vorliegende Stück *Verheißung* von Werner Heider vermittelt eher den Eindruck einer konstruierten und gewollten Komposition, bei der sich die Frage aufdrängt, ob es nicht sinnvoller wäre, den Spieler über ein vorgegebenes Programm improvisieren zu lassen und dabei die zeitlichen Abläufe ungefähr festzulegen.

RENATE HILDEBRAND  
lädt Instrumentallehrer, Orchestermusiker und  
Studenten der modernen Oboe ein zum Seminar  
**Die BAROCKOBOE**  
am 15./16. September 1990 in Rendsburg  
Informationen und Anmeldung: R. Hildebrand  
Auedich 86B · 2103 Hamburg 95 · 040/7 42 84 72

Der Vortragende wird sich zunächst einmal mit der Problematik auseinandersetzen müssen, daß er hier eine Rhythmik vorfindet, die geprägt ist von einer rational nicht mehr nachvollziehbaren Vielfaltigkeit. Die Übermittlung von rhythmischen Strukturen auf der Basis eines vorgegeben gleichmäßigen Metrums ist doch nur dann erforderlich, wenn letzteres als solches noch auszumachen ist.

Heider gibt das Tempo zu den einzelnen Teilen seiner Komposition genau an, er schreibt somit die metrische Interpretation vor. Der Spieler wird nun beispielsweise versuchen müssen, zum einen zwischen Tempo Viertel = 50 (subito!) und 56 (subito!) zu unterscheiden und zum anderen auf Grundlage dieser Geschwindigkeit rhythmische Figuren wie die einer Septole in der Zeit von zwei Vierteln – aufgeteilt in Sechzehntel und synkopierten Achteln mit unterschiedlicher Phrasierung – zu realisieren.

Im Gedächtnis des Hörers wird sich sicherlich der starke dynamische Gegensatz einzelner Passagen festsetzen sowie das Gegenüber von *rigoroso* und *dolce* bzw. *calmato*. Flatterzunge und extreme Vibrati sind ebenso vorzufinden wie schnelle Tonrepetitionen und

die Vorliebe des Autors für Vorschläge und Verzierungen.

Beeindruckend ist dieses Stück allemal, zeigt es doch die ganze Palette möglicher Ausdrucksmittel. Auf der Suche nach einer inhaltlichen Aussage dieses Werkes – vor allem in Verbindung mit dem Titel *Verheißung* – bleibt eine eigenartige Leere zurück.

Der Zuhörer wird sich hier wohl lediglich zu der Bemerkung hinreißen lassen: „Interessantes Werk“.

Thomas Haberkamp

## Neueingänge

*Bärenreiter Verlag, Kassel*

Bernstein, L. (Hrsg.): Musik aus sechs Jahrhunderten (2 Altblf.), BA 8254

Debussy, C.: „Deux Arabesques“ (4 Querfl.), BA 6896

Engel, G.: Die Flötenmaus, Band 1, BA 6671

Englische Maskentänze (Blf., Gamben od. and. Instr.), BA 8209

Flöten-Duos aus drei Jahrhunderten, Band 1 (2 Fl.), BA 8171

Händel, G.F.: Triosonate F-Dur (2 Altblf. und B.c.), HM 263

Purcell, H.: Ausgewählte Werke (Sopranblf. u. Cemb.), BA 8256

Vivaldi, A.: Ausgewählte Werke (Sopranblf. u. B.c.), BA 8255

*Boosey & Hawkes, London – Bonn*

Prokofieff, S.: Visions Fugitives (Alt-Sax. u. Klav.), B&H 20865

Lamb, P.: Sonata (Fl. u. Klav.), B&H 20875

Wastall, P. (Hrsg.): Scales and Arpeggios (Sax.), Ed. 8238

– Session Time (Ob.), Ed. 8173

*Bote & Bock, Berlin*

von Einem, G.: Suite (Klar. solo), B&B 23246

*Breitkopf & Härtel, Wiesbaden*

Bach, J. S.: Solo für Flöte a-Moll, Ed. 8550

Mozart, W. A.: Divertimento Nr. 4 (3 Bassethörner [2 Klar. u. Fag.] od. 3 Klar.), KM 2244

*Cramer Music, 23 Garrick Street, GB-London WC2E 9AX (A.: Boosey & Hawkes, Bonn)*

Mason, T. (Hrsg.): Take your Partner (Alt- u. Tenor-Sax.), JBC 2112

– Two's Company (2 Alt- od. Tenor-Sax.), JBC 2111

*Editio Musica, H-Budapest*

Reihe: 300 Jahre Flötenmusik

Das Hochbarock, Z 13 535

Das italienische Barock, Z 13 534

Die Wiener Klassiker, Z 13 537

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, Z 13 536

Flötenvirtuosen der Romantik, Band I, Z 13 538

**Neuwertige Alt-Renaissancetraversflöte**(Palisander) von G. Körber für DM 180,-  
und**Tabor (Einhandtrommel)**von Lefima in sehr gutem Zustand für DM 250,-  
zu verkaufen.

Volker Ebert · Tel. 0 62 07 / 52 66

Ferenc, F.: Szenen aus Ungarn (4 Klar.), Z 13 419  
Gyöngyössi: Auswahl aus Orchesterwerken (Fl.), Z  
12 949

Eres Edition, Lilienthal

Wellmann, D.: X-ette (Großbaßbfl. u. Bfl.-Ens.), Ed.  
1987

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Demantius, J. Ch.: Sieben Galliardien (zu fünf Stim-  
men), N 1166

Ferrabosco, A.: Drei Fantasien (3 Vl., Vla. und 2 Vc.  
od. entsprechend and. Instr.), N 1148

Schultz, J.: Zwo Chorige Passametzen (8 Stimmen), N  
1150

G. Henle Verlag, München

Bach, J. S.: Partita a-Moll (Traversflöte solo), HN 457

Peter Hoch (Selbstverlag), Trossingen

Hoch, P.: Hörspiele. Texte für Blockflöten

Hug Musikverlage, CH-Zürich

Wendling, J. B.: Konzert C-Dur (Fl. u. Streichorch.),  
G.H. 11272

Editions Musicales Alphonse Leduc, F-Paris

Bonneau, P.: Deux Caprices en Forme de Valse (Fag.  
solo), AL 27700

Castèrède, J.: Sonatine d'Avril (Fl. u. Git.), AL 27581

Feld, J.: Sonate (Sopran Sax. u. Klav.), AL 27487

– Sonate (Ob. und Klav.), AL 27488

Genin, P. A.: Carnaval de Venise (Fl. u. Git.), AL 27478

Jolivet, A.: Pipeaube (Sopran- od. Tenorbfl. [Traversfl.] u. kl. Schlagzeug), HE 33697

Kan, S.: Ondée et Romance (Klar. in B), AL 27652

Moyse, L.: Dix Petites Pièces (Fl. u. Klav.), 2 Hefte AL  
27442 u. 27670

Musica Rara, F-Montaux (A.: Hänssler Musikverlag  
GmbH, Kirchheim/Teck)

Bach, C. C.: Quartett in Eb (Fl., Ob., Klar. u.  
Streichinstr.), MR 2179

Hoffmeister, A. F.: Sonate in G (Fl. u. Klav.), MR 2175

Lebrun, L. A.: Concerto in C (Ob. u. Klav.), MR 2180

Pasculli, A.: Fantasia (Ob. u. Klav.), MR 2182

Stamitz, C.: Concerto in d-Moll (Ob., Fag. u. Klav.),  
MR 2181

Noetzel Edition, Wilhelmshaven (A.: Heinrichshofen's  
Verlag, Wilhelmshaven)

de Boismortier, J. B.: Sechs Duette op. 40 (Baßinstr.  
[Vc., Fag., Vla. da gamba]), N 3549

Guilmant, F. A.: Cantilène Pastorale (Sopran- od. Alt-  
sax. u. Org.), N 3672

Heger, U.: Leichte Volksliedtrios aus Deutschland (3  
gleiche Sax.), N 3685

Joplin, S./Heger, U.: Leichte Ragtime-Trios (3 Sopran-  
od. Tenorbfl. od. Oboen), N 3683

– Leichte Ragtime-Trios (3 gleiche Sax.), N 3676

Othmayr, C.: Bicinia sacra. Geistliche Zwiegesänge (2  
Sopranbfl.), N 3680

Verlag Pan AG, CH-Zürich

Schaffrath, Ch.: Trio C-Dur (2 Altbfl. und B.c.), pan  
870

Musikverlag C. F. Schmidt, Remmingen

Klughardt, A.: Romanze (Baßklar. u. Klav.). Ed. 4503

Schott Verlag, Mainz – London

Barsanti, F.: Sonata d-Moll (Altbfl. und B.c.), OFB  
1020

Jungbluth, A.: Play Bossa Nova (5 Blasinstr. od. 5 Git.  
u. Rhythmusgruppe), Ed. 7443

– Play Swing (5 Blasinstr. od. 5 Git. u. Rhythmus-  
gruppe), Ed. 7442

Koch, R. J.: Technik des Oboenspiels, Ed. 7634

Spiel und Spaß mit der Blockflöte (Sopranbfl. mit ver-  
schiedenen Instr.), Spielbuch 1 Ed. 7772, Spielbuch 2  
Ed. 7773

Spiel und Spaß mit der Blockflöte. Schule für die  
Sopranbfl. Band 1 Ed. 7770, Band 2 Ed. 7771, Lehr-  
rerkommentar Ed. 7774

Takemitsu, T.: Itinerant (Fl.), SJ 1055

Società Italiana del Flauto Dolce, Via Confalonieri 5, I-  
00195 Roma

Bovicelli, G. B.: Regole, Passaggi di Musica

Conforto, G. L.: Breve et facile maniera d'essercitarsi a  
far passaggi

Taillart L'Ainé, P.-E.: V<sup>c</sup> Recueil de pièces françaises et  
italiennes, petits airs, brunettes, menuets etc. (2 Tra-  
versfl.)

Southern Music Company, USA-San Antonio, Texas  
78292

Jaffe, G.: Overture to a Comedy (Fl. u. Klav.), ST-839

Studio per Edizioni Scelte, Lungarno Guicciardini, 9r,  
I-50125 Firenze

Hotteterre, J.: 3 Suites (2 Sopranbfl.), Archivum Musi-  
cum, Band 40

Hugot, A.: Troisième Concerto (Fl., 2 Vl., Vla., Hr. u.  
Oboe), Archivum Musicum, Band 39

Jommelli, N.: Sonate per due Traversieri (Traversfl.  
und B.c.), Archivum Musicum, Band 18

Sarti, G.: III Sonate (Vl. od. Traversfl.), Archivum  
Musicum, Band 17

Syrinx Verlag (Eigenverlag), Mozartstr. 8, 4930 Det-  
mold

Bach, J. S.: 12 Arien mit oblig. Flöte. Band 1: Johannes-  
und Matthäuspassion (Sopran, Alt, 2 Traversfl.,  
B.c., 2 Oboe da caccia)

- Band 2: Weihnachts- und Osteroratorium, Kantate „Süßer Trost“ (Sopran, Alt, Tenor, Traversfl., B.c., 2 Vl., Vla. und Oboe d'amore)
- Band 3: h-Moll-Messe und A-Dur-Messe, Magnificat (Sopran, Alt, Tenor, 2 Fl., 2 Vl., Vla., B.c.)

Musikverlag Tonger, Köln

Hoch, P.: Holzrose (Blfl.-Quart. u. Perc.), Accord A 14

Zimmermann Verlag, Frankfurt

Bach, J. Ch.: Sechs Sonaten op. 16 (Fl. [Vl.] u. Klav. [Cemb.], 2 Hefte. ZM 2721 u. ZM 2722

Boehm, T.: Introduction und Variationen op. 9 (Fl. u. Klav.). ZM 2746

Brahms, J.: Orchesterstudien für Klarinette (Klar.). ZM 2604

Verkauf von privat:

**Tenor-Dulcian KÖRBER**

neuwertig, VB DM 1300,--

P.-G. Kirschke · Feldweg 6 · 3102 Hermannsburg  
Tel. 0 50 52 / 36 96

Danzi, F.: Quartett F-Dur (Fl., Vl., Vla. u. Vc.). ZM 2714

Eppel, H.: Boehm-Flöte. Griffabelle und Trillertabelle. ZGT 115

Mozart, W. A.: Adagio (4 Fl.), ZM 2752

## SCHALLPLATTEN

### Barockmusik, so – oder so?

J.B. de Boismortier: *Six Suites de Pièces op. 35, J.M. Hotteterre: Ecos. A. Kröper, Traversfl. LP. Best.-Nr. Opus 7033*

Georg Fr. Händel: *Sonaten für Flauto traverso und Basso continuo. A. Kröper (Fl.), G. Junod (Cemb.), P. Ros (Viola da gamba). CD. Best.-Nr. Opus 27036 Capella, Wiesbaden.*

*Flauto dolce – Flauto traverso: J. Loeillet (Quintett h-Moll – Händel (Sonate D-Dur für Fl. trav., dto. C-Dur für Blfl.) – Boismortier (Trio d-Moll op. 7) – Quantz (Triosonate C-Dur) – Telemann (Quartett d-Moll). The Sibelius Academy Baroque Ensemble: R. Forsman (Fl. dolce), P. Aminoff-Wallgren (Fl. dolce u. trav.), M. Helasvuo u. J.S. Pubakka (Fl. Trav.), T. Juntura (Viola da gamba), K. Hämäläinen (Cemb.). CD. Ondine Oy, Helsinki. Ode 736-2.*

Georg Philipp Telemann: *Church Cantatas and Arias. G. de Reyghere (Sopran), Telemann Consort, Vokaal Ensemble Rundadinella Ghent. CD. R. Gailly Int.-Prod., Belgien (Ausl. über Marc Peire, Brugge). Best.-Nr. 87019.*

Johann Friedrich Fasch: *Bläserkonzerte (Konzerte G-Dur, g-Moll, G-Dur für Ob., Streicher und B.c.; D-Dur, e-Moll f. Fl., Ob., Streicher und B.c.; c-Moll f. 2 Ob. u. Fg., Streicher und B.c.). H.-P. Westermann u. P. Dhont (Ob.), K. Kaiser (Fl.), M. McCraw (Fg.), M. Utiger u. P. Kibildis (Vl.), H. Bäss (Vla.), R. Zipperling (Vc. u. Violone), H. Koch (Violone), H. Hoeren (Cemb.). CD. Dabringhaus + Grimm, Detmold. MD+G L 3309.*

Den zwei Aufnahmen mit Andreas Kröper liegen besondere Ambitionen zugrunde, im ersten Fall der 300. Geburtstag von Boismortier 1989. Für dessen 6 *Suiten*, ein musikalisch wirklich reichhaltiges Opus, wurde die vom Komponisten konzedierte Fassung für Flöte allein gewählt. „Dem aufmerksamen Zuhörer entgeht sicher nicht, welch intensives Quellenstudium dieser Aufnahme vorausgegangen ist“, liest man auf dem Waschzettel, der im übrigen meist den Covertext wiederholt, doch auch weitere Details zum „spezialisierten“ Interpreten beiträgt. (In solchem Zusammenhang fallen Fehler wie „Verzierungformen“ und „Coulment“ peinlich auf.) Vor so hochgeschraubten Erwartungen mußte der Rezensent kapitulieren. Er merkte sehr bald, daß er sich wohl nicht zu den „aufmerksamen Zuhörern“ rechnen darf, denn obwohl er sich (mühsam) mehr als einmal durch alle Suiten gehört hat, ist ihm das intensive Quellenstudium irgendwie entgangen. Ihm schien vielmehr das gewählte historische Instrument (Traverse von Greve, Mannheim, ca. 1795) ungeeignet (warum nicht eine nachgebaute des Hotteterre-Typs?). Ihr Ton klang durchweg verraucht bis verhaucht. Historischer Klang? Es könnte auch die Spielweise sein, mit der der Interpret die sich gestellte Aufgabe auf eine – gelinde gesagt – recht eigenwillige Weise zur Lösung zu bringen suchte. (Wenn es denn eine Lösung ist.)

Im Covertext ist von Vater Mozarts „Glockentönen“ die Rede. Die klingen nach. Wo sind sie hier? Zudem: Mozart als Beleg für Boismortier? Auf welche Theoretiker stützt sich, daß punktierte Halbe etwa als

Achtel zu spielen sind, daß Metrum und Rhythmus keine Rolle spielen (hier versagt jedes Metronom), daß Suitensätze („diverse Tanzsätze“ im Covertext) wie Fantasiestücke aufzufassen wären, daß eine moderate Allemande das Tempo einer Gavotte habe, daß die *agréments* möglichst verwischt und undeutlich sein sollten, daß man sich möglichst auch nicht an Hotteterres Vorwort (op. 2) halte, in dem u.a. von langen Tönen die Rede ist und davon, daß ein *port de voix* „doit être presque toujours accompagné d'un battement“ usw. Und wie steht's mit der oft beschworenen Inégalité?

Ist behauptete stilgerechte Interpretation wirklich ein Freibrief für solche Individualisierung von Metrum, Rhythmus, Tempo, Phrasierung und damit bunte Tummelei auf einer bukolischen Spielwiese? Heiliger Pan!

Händel erschien mir danach wie Erlösung und Erleuchtung. Kröpers Ambition ist hier, „dem Menschen Händel nachzuspüren“, der auch „einen Sinn für das Intime, Detaillierte, ja – Empfindsame besaß“ (Waschzettel), wofür ihm wieder die bukolische Seite der Traverse besonders geeignet erscheint. Warum hier die lange Händel zugeschriebene Sonate von Quantz dazwischengeriet, weiß man nicht recht, doch wird der wahre Komponist genannt, wie auch das übrige Programm und die Quellenlage der Stücke von Klaus Häfner kundig erläutert werden. Neben der 5-sätzigen Sonate in e-Moll finden wir die als „Hallenser“ bekannten in a- und e-Moll, die „große“ in h-Moll und schließlich die neu entdeckte „Brüsseler“ in D-Dur. Diese Einspielung hat ohne Zweifel unter einem besseren instrumentalen und akustischen Stern gestanden. Das heißt nicht, daß nicht noch Wünsche offen bleiben, so in klanglicher (*crescendi* bis zum weißen Rauschen) und musikalischer Hinsicht (Phrasierungen, die musikalisch nicht sinnvoll erscheinen). Auf der Suche nach einem menschlichen Händel sollte der Komponist nicht zu kurz kommen!

Das Spiel auf historischen Instrumenten, so auch gerade den geblasenen, hat sich in den letzten Jahren unglaublich schnell verbreitet und auch perfektioniert. Die Zahl der Ensembles, die diesen Bereich pflegen, hat sich rapide vergrößert, wenn auch gerade bei ihren prominenteren Mitgliedern bei näherem Hinsehen manche Doppelmitgliedschaft erscheint. Einige Aufzeichnungen der letzten Zeit belegen das sehr eindrucksvoll.

Zu ihnen gehört für mich auch das Barockensemble der Sibelius Akademie, die auf ihrer CD programmatisch die beiden Flötentypen gegenüberstellen, um unter anderem auch zu zeigen, daß nicht der eine dem anderen gegenüber der schwächere sei. Rabbe Forsman unterstreicht das in seinem gescheiten Einführungstext sehr deutlich („Brüder und Rivalen“). Musiziert wird

Verkaufe

### Sopran- und g'-Alt-Renaissanceblockflöte

a = 440 Hz von Angelo Zaniol, Italien,  
zusammen für DM 1 700,- VB.

Andreas Plückerthun · Tel. 0 23 27 - 5 34 73

hörbar auf dem Boden gründlicher Einsichten in Werk und Stil, intelligent, aber nicht intellektuell, sehr sauber, mit Freude am Klang des Instrumentariums, seinen Farben und Möglichkeiten, dabei ganz unverbogen, man möchte sagen gesund, und in keinem Moment dem Versuch erlegen, der Lust am Singen zu widerstehen, nicht etwa oberflächlich, sondern den Affekten der Musik und ihren Nuancen nachspürend, alles in wohl-abgestimmter Korrespondenz der Ensemblemitglieder. Man mag wohl spüren, daß Helasvuo von der modernen Flöte kommt, aber vielleicht hält ihn gerade das davon ab, sich in einem zu engen Begriff von alter Musik zu verfangen. Aber sollte man hier das eine vor dem anderen hervorheben, die so schöne Homogenität des Boismortier Trios vor Quantz (in tiefer Stimmung), Telemanns Quartett vor Loeillet, die perfekte Technik des einen oder anderen? Der Geist des Ensembles ist es letztendlich, der besticht. Die Rivalen sind Brüder.

Das belgische Telemann Consort stattet eine Auswahl von Kirchenkantaten seines Namenspatrons auch bläserisch aus (No. 17 „Ein heißer Durst...“ und No. 34 „Du bist mir...“ mit zwei Traversen, No. 45 „Durchsuche dich...“ mit Blockflöte.) Zu der hier natürlich dominierenden Singstimme, die von Greta de Reyghere schlank und unpräzise, aber doch ausdrucksvoll und mit klarer Sprache geführt wird, sauberes und musikalisches Spiel der Bläser, deren obligate Parte auch hier die wesentlichen Unterschiede der beiden Instrumente deutlich werden lassen, was sich sicher auch aus dem Textbezug erschließen läßt. Nicht, daß die Traverse sich als virtuoser oder durchsetzungsfähiger gegenüber der Blockflöte erwies, doch ihre klanglich zu anderen Schattierungen des Ausdrucks neigenden Möglichkeiten lehren zu verstehen, warum die Ablösung der einen durch die andere im Laufe jenes Jahrhunderts vollzogen wurde.

Eine CD mit Bläserkonzerten des Zerbster Kapellmeisters Fasch erfüllt zwei Anliegen: den Komponisten Fasch aus unverdienter Zurücksetzung zu befreien und (wenn dies auch nirgendwo gesagt wird) dem ihn interpretierenden Ensemble eine größere Wirkungsbreite zu schaffen. Zu ersterem mag hier ein wichtiger Anstoß gegeben sein, dem aller Erfolg zu wünschen ist, und zum zweiten sollten die Geburtshelfer an solchem

Erfolg vollen Anteil haben. In der hier vorgestellten Werkauswahl dominieren die Rohrblätter, vor allem die Oboe, die beiden G-Dur Konzerte repräsentieren die viersätzigige Form, während alle übrigen dem dreisätzigigen Vivaldischen Vorbild folgen. Daß nicht die Spur von Langeweile aufkommen kann („immer nur Fasch“), liegt nicht nur an den wechselnden Besetzungen und abwechslungsreichen Ideen des Komponisten, sondern mindestens ebenso an dem ausgefeilten Ensemblespiel mit vorzüglicher solistischer Kompetenz, aus der heraus diese Musik mit unverkrampfter Lebendigkeit und ungekünstelter Virtuosität interpretiert wird. Wer Fasch kennt, wird an diesen Stücken und ihrer Präsentation seine Freude haben, wer ihn noch nicht kennt, wird sich spätestens jetzt dafür begeistern lassen.

Alte Musik im „Originalklang“? Ja, aber so!

Zu guter Letzt: Wäre es so schwierig, allen CDs eine satzweise abrufbare Unterteilung zu verpassen?

Nikolaus Delius

## Für Liebhaber Alter Musik

*Kammermusik für Gitarre, Blockflöte und Barockgeige. Johann Joseph Fux: Sinfonia F-Dur für Blockflöte, Barockgeige und Basso continuo. Kaiser Leopold I.: Aus den „Balletti“ für Blockflöte/Barockgeige und Basso continuo. Cesar Bresgen: Sei Capricci per 2 flauti a becco e chitarra. Nicola Matteis: Suite a-Moll für Altblockflöte, Barockgeige und Basso continuo. John Stanley: Solo e-Moll op. 4/2 für Voiceflute und Basso continuo. Dario Castello: Sonata seconda a Soprano solo für Barockgeige und Basso continuo. Johann Sebastian Bach: Triosonate G-Dur BWV 1038 für Voiceflute, Violino discordato und Basso continuo. Kammertrio Linz-Wien (KTLW): Michaela Cutka (Barockgeige, Blockflöte), Helmut Schaller (Blockflöte), Wolfgang Jungwirth (Gitarre). Günther Menschik, A-5270 Mauerkirchen 8. Domino 801.412. CD*

Diese CD ist eine Freude für alle Musikfreunde, die Alte Musik (der älteste Komponist ist um 1610 geboren, der jüngste – außer Bresgen – 1730) auf alten Instrumenten (Blockflöte, Barockgeige) in alter Stimmung (a'

= 415 Hz) lieben. Zudem ist sie unter ausschließlicher Verwendung der Naturakustik im Schloß Zeilern (NÖ) aufgenommen (so die gedruckte Beilage).

Gleich ein ganzes Arsenal von verschiedenen Blockflöten wird angeboten, dazu zwei Barockgeigen und eine (moderne) Gitarre. Über die drei Ausführenden kann man ausführlich in Deutsch und Englisch nachlesen, leider sind darüber die Werke und ihre Komponisten zu kurz gekommen. So ist denn Johann Joseph Fux nicht 1714, wie gedruckt, sondern 1741 laut *MGG* gestorben, und es fehlt die Satzbezeichnung vom sechsten Satz Bresgen. Aber, was schlimmer ist, die Beilage erweckt den Eindruck, als seien alle Werke für Blockflöte oder Barockgeige original komponiert. Schon die *Sinfonia* von Fux ist laut *MGG* für zwei Violinen, Violoncello und Basso continuo geschrieben. Natürlich kann man das Werk mit Blockflöte, Barockgeige und Gitarre spielen, aber man muß das angeben! Die *Balletti* von Kaiser Leopold I. sind für Violine und B.c. komponiert, deswegen ist es trotzdem ein guter Einfall, den letzten Satz „Canario“ auf dem Sopranino zu spielen! Eine interessante Abwechslung ist das Stück von Cesar Bresgen, eine hübsche, muntere Komposition, die sich gut in die alte Musik einfügt. Bedenken sind wieder bei Stanley (1713-1786) anzumelden wegen der Besetzung. Die 6 Soli sind wahrscheinlich, geht man von ähnlichen Werken des Komponisten aus, für Traversflöte, Violine oder Cembalo geschrieben. Zumal mir die Voiceflute als im Klang von allen Blockflöten am sprödesten und in der Intonation am problematischsten aufgefallen ist. Einfach falsch ist die Angabe zu J. S. Bachs *Triosonate G-Dur* BWV 1038. Das Werk ist laut Schmieder (Thematisches Verzeichnis) nicht für Voiceflute, Violine discordato und Basso continuo geschrieben, sondern für Querflöte, Violine und Continuo! Bei dieser Sonate ist nur die Baßstimme mit Sicherheit von Bach selbst. Die Stimmen, wobei die Violinstimme als „Violino discordato“ gekennzeichnet war, sind in jüngerer Zeit verschollen. Die Violine discordato war kein besonderes Instrument, wie man aus dem Text entnehmen kann, sondern einfach eine herauf- oder heruntergestimmte normale Violine, eine Praxis, die man in dieser Zeit relativ häufig antraf, um schwierige Griffe zu vermeiden. Wenn man Alte Musik original spielen will, dann sollte man auch sonst alles genau nehmen bzw. genau bezeichnen!

Zur Ausführung ist zu sagen, daß etwas mehr Vibrato, besonders auf den langen Tönen, dem Klang der Blockflöten und der Barockgeige nicht geschadet hätte, aber das ist natürlich auch eine Frage der Ideologie. Wer sagt uns, daß man früher nahezu alles ohne Vibrato gespielt hat? Quantz nicht! Besonders die Geigerin hätte laufende Sechzehntelketten, statt im ständi-

### Leitung eines Blockflötenensembles

9. bis 11. November oder 7. bis 9. Dezember 1990  
Ltg.: Susanne Himmelheber, Ratzburg

Informationen und Anmeldung:

Landesverband der Musikschulen Schl.-H./VdM

- Fortbildung -, c/o hvh rendsburg

Am Gerhardshain 44 · 2370 Rendsburg · Tel. 0 43 31 / 50 84

**Blockflötenseminare · Ltg.: Frank Vincenz**

- I. 24.-26. 8.90 — Seeburg/Göttingen  
 II. 13.-19.10.90 — Fleckl/Warmensteinach  
 III. 20.-21.10.90 — Pegnitz

Information und Anmeldung: Frank Vincenz  
 Dorfstr. 13 · 2061 Sierksrade · Tel.: 0 45 01/3 89

gen Detaché zu spielen, etwas artikulieren können, etwa: drei Noten auf einen Bogen, eine Note getrennt, oder umgekehrt, um den Ablauf der Linien deutlicher zu machen, wobei die „Inegalité“ sicher nachgeholfen hätte! Unartikulierte Spiel ist ja nicht gleich historisch richtiges Spiel!

Bei der *Trisonate* von Bach klingt die Blockflöte zu starr gegenüber einer Traversen, auch sind die beiden Retardanden in den langsamen Sätzen zu groß ausgefallen, dadurch wirken diese Stellen manieriert. Sehr geschickt legt sich die Gitarre den Basso continuo zurecht, das klingt so, als ob die Gitarre das Generalbaßinstrument überhaupt wäre!

Die Liebhaber Alter Musik werden ihre Freude an dem unbeschwerten, frischen Musizieren dieses Trios haben.

Peter Martin

### Von Bach bis Karg-Elert für Flöte

Sigfrid Karg-Elert: *Suite pointillistique op. 135, Impressions exotiques op. 134, Sonata (appassionata) fis-Moll op. 140, Sinfonische Kanzone op. 114, Sonate B-Dur op. 121. H.-M. Zill (Fl. u. Picc.), H.-D. Meyer-Moortgat (Klav.). Ambitus, Hamburg (Ausl.: FONO). CD amb 97833*

Werke für Flöte solo: J.S. Bach, C.P.E. Bach, Marais, Karg-Elert, Burkhard, Varese, Berio, Fukushima. P.-L. Graf (Flöte). Claves, CH-Thun. CD 50-8005.

Mit der Einspielung von Kompositionen Karg-Elerts hat sich Hans-Martin Zill in ein wenig beachtetes Gebiet der Flötenliteratur begeben, und dafür gebührt ihm und seinem Partner nicht nur der „Achtungserfolg“ der Repertoireerweiterung des Tonträgermarktes, denn Titel allein tun es ja nicht. Dem Hörer soll auch nahegebracht werden, was diese Kompositionen hörens Wert macht, dazu vielleicht auch spiels wert. Dies, es sei gleich gesagt, gelingt, und so wird manches der Vergangenheit entrissen, indem die Interpreten es verstehen, faszinierende Momente dieser Stücke zur Geltung zu bringen. Denn es gibt ja nicht nur die „Appassionata“, die allmählich wieder ins Bewußtsein zu rücken beginnt.

Karg-Elert, Schüler Reineckes und Regers, wird in biographischen Nachrichten meist als sprunghaft, manchmal auch querköpfig charakterisiert. Dies Bild ist

sicher noch kein endgültiges. Unbestritten aber spricht aus den hier eingespielten Flötenwerken ein hohes Maß an expressiver Energie, dazu Klangfantasie im Umgang mit dem Instrument, für deren schriftliche Fixierung die herkömmlich gewohnten „Kunstwörter“ nicht ausreichen: „satt und golden“, „rasch und summend“ (Sonate op. 121), „plötzlich unruhig und phantastisch“, „immer rasch schwebend“, „elfenhaft“ (*Sinfonische Kanzone*) oder auch „pastos“, „behutsam“, „fieberhaft erregt“ in der *Appassionata*.

Bei aller deutlichen Hingabe an diese Musik mag Zill dem vielleicht nicht immer so gerecht werden, wie es der Text wohl einzugeben scheint. Die Höhe kommt manchmal etwas gedrückt, wo sie „voll“ sein sollte, Phrasierungen erscheinen zuweilen unklar, besonders bei den wechselnden Metren der Sonate op. 121, wo sich 5/8 und 7/8 wie eine Folge von 6 Vierteln anhören. Was man sich an Intentionen des Komponisten aufgrund des Textes stellenweise anders denkt, kompensiert Zill durch einige schöne Farben in Kadenz und Piano-Stellen. „Pastos“ gelingt ihm besser als „leidenschaftlich“, was man sich in der Solosonate weit drängender wünscht, wie denn gerade in diesem Stück rasche Wechsel in Dynamik und Bewegung sicher weit dramatischer ausgespielt sein sollten. „Sehr scharf“ (T. 98 f.) dürfte auch kaum einem Sputato gleichzusetzen sein.

Graf würde eben dieses Opus 140 heute vielleicht auch nicht mehr so spielen, wie auf dieser CD, die Claves als „Reprint“ einer Aufnahme von 1973 auflegt. Die wenig ungestüme Anlage seiner Interpretation kompensiert sein klingender, aller Nuancen fähiger Ton. Unverständlich bleibt in dieser Neuauflage, daß bei der Satzfolge der Solosonate von C.P.E. Bach der langsame Satz in der Mitte verblieben ist.

Nikolaus Delius

Interessieren Sie sich für  
**ORIGINALHANDSCHRIFTEN**  
 bedeutender Persönlichkeiten?

Fordern Sie meine kostenlose Liste an!

**A. MEIXNER · AUTOGRAPHEN**  
 Postfach 28 · 8700 Würzburg 1

### Neueingänge

Charles Koechlin: *Werke für Oboe, Oboe d'amore und Englisch Horn*. Lajos Lencses (Ob., Ob. d'amore, Engl. Hr.), Shoshana Rudiakov (Klav.), Mitglieder des Radio-Sinfonieorch. Stuttgart: R. Dohn (Fl.), D. Altmann (Klar.), L. Cericole (Hrf.), J. Vlech, B. Weis (Vl.), A. Darzins u. Ch. Hopp (Vla.), H. Kammerer u. G. Hehn (Vc.). audite Schallplatten, Ostfildern. CD 97417

*Konzertante Barockmusik.* Werke von Vivaldi, Quantz, Hotteterre, Loeillet, Telemann, Couperin, Pepusch und Boismortier. Ensemble Geminiani: B. de Wetter-Smith (Querfl.), H. Schaarschmidt (Ob.), B. Hebb (Git.), G. Ribke (Vc.). Christophorus Verlag, Freiburg. CD 74590

*Tänze, Lieder und Fantasien der europäischen Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts aus Spanien, England und Italien.* Mit Werken von D. Ortiz, L. Milan, M. de Fuellana, J. Dowland, T. Morley, G.

**Renate Hildebrand u. Hans v. Busch laden ein zum**  
**6. Schalmeyen- und Pommern-Seminar**  
 (diesmal auch mit Krümmhörnern und Dulcianen)  
 vom 12. - 14. Oktober 1990 in Rendsburg  
 Informationen und Anmeldung:  
 Landesverband der Musikschulen Schl.-H./VdM  
 - Fortbildung - c/o hvh rendsburg  
 Am Gerhardshain 44, 2370 Rendsburg - Tel. 0 43 31 / 50 84

Caccini, F. Caroso. B. Böhm (Block- und Traversflöten), J. Hübscher (Lauten, Vihuela und Barockgitarre). Christophorus Verlag, Freiburg. CD 74596

## LESERFORUM

**Zum Aufsatz in TIBIA 2/89, S. 412, „Zwei Altflötenstimmen suchen ihren verlorenen Baß – haben sie ihn gefunden?“** von Heino Schwarting

Mit großem Interesse habe ich den Beitrag von Heino Schwarting gelesen und dabei auf das lebhafteste bedauert, daß ich ihm nicht seinerzeit das Manuskript meiner Ausgabe „G. Ph. Telemann, Two New Sonatas for Treble Recorder & Basso Continuo“ (London 1978, Musica Rara) habe vorlegen können. Sein kritischer Rat wäre mir damals hochwillkommen gewesen... Aber gedruckt ist gedruckt. Ich kann mir nicht vorstellen, daß mein Verleger für eine revidierte 2. Auflage zu begeistern wäre; es bleibt also Sache des interessierten Benutzers meiner Ausgabe, die Impulse dieses Beitrags aufzunehmen und mit dem Bleistift in der Hand meinen Notentext entsprechend zu modifizieren.

Alles in allem war die Aufgabe, die ich mir gestellt hatte, schwieriger als vermutet. Als Problem erwies sich bereits, den Satztypus richtig einzuschätzen, also beispielsweise zu erkennen, daß der 1. Satz der a-Moll-Sonate mit einem Basso ostinato und nicht etwa mit „spazierenden Bässen“ in Achtelbewegung rechnet. Ich habe viel Mühe auf diesen Rekonstruktions-Versuch (anders kann man es nicht nennen) verwandt, auch viel am Klavier experimentiert (bis meine Frau die Bässe einfach nicht mehr hören konnte ...) – und war am Ende dennoch unzufrieden. Eigentlich ist es nur der Ermutigung durch Peter Thalheimer und Gerhard Braun zu verdanken, daß ich schließlich meine Skrupel überwunden und das Manuskript zur Veröffentlichung freigegeben habe. Beide haben damals wohl klarer als ich gesehen, daß ein solcher Versuch schlechterdings nicht mehr sein kann als eine Annäherung, eine kompositorische Hypothese, die zwangsläufig dem Zweifel und dem Widerspruch ausgesetzt ist und so in gewisser Weise grundsätzlich unbefriedigend bleibt: ein Provisorium, ein Vorschlag.

Bedenken gegen eine Veröffentlichung hatte ich vor allem bei den beiden ersten Sätzen; sie schienen mir am wenigsten gelungen – und ausgerechnet sie hat Schwarting nun in den Mittelpunkt seiner Rezension gerückt! Am ehesten meinte ich damals und glaube ich auch noch heute, mit den beiden dritten Sätzen vor Telemann bestehen zu können. Und im großen und ganzen nicht unzufrieden war und bin ich auch mit den schnellen Sätzen; partiell ausnehmen möchte ich allerdings den 2. Satz der a-Moll-Sonate: Bei T. 31 hat Winfried Michel schlicht den besseren Einfall – das chromatische Motiv muß ohne Zweifel imitatorisch behandelt werden. Auch ist in T. 35 ff. Michels Imitation in der Unterterzime sinnvoller als meine Imitation in der Untersexta. Nur würde ich die Ideen nicht so auf die Spitze treiben: im ersten Falle also die Chromatik nicht verabsolutieren (T. 32), im zweiten Falle nicht das Imitationsprinzip (Empfehlung: in T. 36 zu Beginn ein Viertel, dann Viertelpause; entsprechend in (T. 37). Allenthalben in Telemanns Kunst gilt das Prinzip der Ökonomie der Mittel.

In diesem Zusammenhang: Es ist nicht zu übersehen, daß Michel und ich grundverschiedene Konzepte verfolgen. Michel betrachtet seine Ergänzung nicht eigentlich als Rekonstruktion – im Titel seiner Ausgabe heißt es denn auch: „Komposition der Baß-Stimme ...“ –, sondern sieht sich in „Wettkampf mit einem der bedeutendsten Barockmeister“ (Vorwort). Er versteht sich als postumer Herausforderer Telemanns in einem sozusagen historisch imaginären Raum, bei Waffengleichheit auf dem Felde der satztechnischen und insbesondere harmonischen Mittel (deren Grenzen er in seinem Vorwort anhand von Beispielen aus dem Schaffen Telemanns absteckt). Michel will also nicht das verlorene Telemannsche Original wiedergewinnen, sondern eine individuelle Alternative bieten (die womöglich – anders wäre es kein „Wettkampf“ – das Original übertrifft). Ich selbst dagegen habe mich von vornherein nur



Verkaufe

### Barockfagott

B. Stanley, nach Denner

a = 415 Hz, NEU-Zustand! DM 4 000,00

Tel. 0 40 / 47 95 85

zigen Quelle von BWV 1013 mit dem sogenannten „Anonymus 5“ identisch sein.

In ihrem gründlichen Studium dieser Kopisten schreibt aber Marianne Helms: „Nicht vom Anonymus 5 geschrieben dürften hingegen die Zeilen auf Bl. 18<sup>v</sup> (oben) der Hs. P 968 sein: Die wenigen auftretenden Notenzeichen haben eine gewisse Ähnlichkeit mit den späten Schriftformen des Anonymus 5, stehen aber inmitten von Eintragungen mehrerer Köthener Kopisten Bachs.“ (NBA V/7, Kritischer Bericht, S. 193). So wird es wohl bei dem Köthener Kopistendatum bleiben müssen. Ja, man sollte fragen, ob Bach andere der erhaltenen Flötenwerke damals nicht auch dort komponiert hat.

Ralph Leavis  
GB-Oxford

### MOECK Subbaß-Blockflöte in F zu verkaufen.

Einwandfreier Zustand, wenig gespielt,

Beschläge laufen an, im Koffer,  
DM 3 900,00 (NP DM 5 246,00).

Hänsel-Hohenhausen

Tel. 0 61 03 - 4 49 33 · Fax 4 49 77

### Addenda zu Karl Ventzkes „Zur Datierung deutschsprachiger Klarinettenschulen von Backofen (1803) bis Melotte (1940)“

Johann Joseph Klein: *Lehrbuch der theoretischen Musik in systematischer Ordnung*

Offenbach: J. André, 1800

Leipzig: W. Heinsius, 1801

„Scala zur Clarinette zum Selbstunterricht“, 1810

Fundort: Karl M. Klier, *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Kassel: Bärenreiter, 1956.

P. Leroy: *Klarinettenschule für die ersten Anfänger*

Berlin: Schlesinger, 1819

Fundort: Prof. Himie Voxman, University of Iowa, USA

Joseph Fröhlich: *Systematischer Unterricht in den vorzüglichsten Orchester-Instrumenten.*

Würzburg: F. Bauer, 1829

Wilhelm Schneider: *Historisch-technische Beschreibung der musicalischen Instrumente*, Taf. IV

Neisse: T. Hennings, 1834

Amand Vanderhagen:

Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1836 (siehe Rezension in *AMZ XXXVIII*, 653-4)

Franz Thaddäus Blatt: *Die Kunst des Clavinetblasens*

Mainz: B. Schott's Söhne, 1839

Andreas Nemetz: *Allgemeine Musikschule für Militär Musik*

Wien: A. Diabelli & Co., 1843

Albert R. Rice

495 St. Augustine Ave.

Claremont, CA 91711 / USA

## NACHRICHTEN

Betr.: TIBIA 1/90

In dem kleineren Beitrag von Karl Ventzke „Zur Datierung deutschsprachiger Klarinettenschulen von Backofen (1803) bis Melotte (1940)“ muß es auf S. 46 rechte Spalte oben heißen:

Jean Xavier Lefèvre:

Offenbach, André um 1805

Vom 29.7.-12.8.90 wird in Müstair (GR)/Schweiz das 1. Internationale Sommer-Festival „Für Alte Musik“ veranstaltet. Dozenten sind G. Braun, R. Oswald, D. u. M. Jappe, J. Vogt, R. Cantieni und S. Beck. Es wird folgendes angeboten: Interpretationskurse, Kammermusik, Konzerte, Holzinstrumentenbaukurse. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Internationales Sommer-Festival, Kurverein, CH-7537 Müstair/GR.

### Fortbildungs- und Ferienkurse

Die *Accademia Italiana del Flauto* bietet vom 29. Oktober bis 4. November 1990 in Florenz einen Meisterkurs mit Aurèle Nicolet an. Weitere Auskünfte erhalten Sie durch: AIF, Via Orti di Trastevere 34, I-00153 Roma.

Der *Flötenhof e.V.* bietet folgende Kurse an:

— 27.7.-29.7.90 Meisterkurs Blockflöte mit Walter van Hauwe

— 14.9.-16.9.90 Meisterkurs Blockflöte mit Michael Schneider

— 5.10.-7.10.90 Blockflöten-Ensemblekurs mit Shlomo Tidhar

## Ornamentik-Lehrgang

(barocke Blockflötenmusik)

27. bis 31. Oktober 1990

Musikschule Linsenhofen  
Pfarrgasse 2, 7443 Frickenhausen

- 12.10.-14.10.90 Blockflöten-Schulen/-Literatur mit Volkmar Geißhardt
- 19.10.-21.10.90 Ensemblespiel mit Blockflöte mit Rainer Lehbruck.

Nähere Informationen erhalten Sie durch: Flötenhof e.V., Gartenstr. 6, 8939 Markt Wald.

Die *Bildungsstätte KIRCHRÖDER TURM* (Heimvolkshochschule) bietet folgende Musikseminare an:

- Musik an niederdeutschen Residenzen (29.6.-1.7.1990). Ltg.: Prof. Hans-Wilhelm Köneke; Dr. Ekkehard Mascher
- Renaissance- und Barocktanz (21.-23.9.1990). Ltg.: Anke Boettcher-Poetsch
- Renaissance- und Barockmusik (21.-23.9.1990). Ltg.: Dr. Ekkehard Mascher
- Johann Sebastian Bach (30.11.-2.12.1990). Ltg.: Dr. Ekkehard Mascher

Anmeldungen und genauere Informationen: Bildungsstätte Kirchröder Turm, Hermann-Löns Park 6/7, 3000 Hannover 71.

### ... und was sonst noch interessiert

Der polnische Komponist Prof. Witold Szalonek (HdK Berlin) wurde Ehrendoktor der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.

Der Präsident der Westdeutschen Rektorenkonferenz und Rektor der Universität, Prof. Dr. Erichsen, vollzog die hohe Ehrung auf Antrag von Prof. Dr. Helmut Hopf, Direktor des Instituts für Musikpädagogik der Universität Münster, innerhalb der „Polnischen Kulturtag 1990“ in Münster.

### Die Autoren der Hauptartikel

*Rob van Acht*, Ananasstraat 108, NL-2564 ST Den Haag. Seit 1973 Konservator der Musikinstrumentensammlung am Haags Gemeentemuseum und seit 1980 Dozent für Akustik am Koninklijk Conservatorium Den Haag. Studium der Fächer Traversflöte, Dirigieren und Musikwissenschaft an der Musikhochschule in Amsterdam. Hierbei lagen seine Schwerpunkte besonders auf mittelalterlicher Musik, Musiktheorie und der Zweiten Wiener Schule. Sein besonderes Interesse gilt den Blasinstrumenten, den Volksmusikinstrumenten Europas, den Musikinstrumenten allgemein und der Akustik.

Theoretische und praktische Veröffentlichungen über Musikinstrumente allgemeiner Art, Blasinstrumente und Volksmusikinstrumente. Weitere Schriften über Akustik, Gregorianik und mittelalterliche Musiktheorien.

Der Artikel über die „Niederländischen Holzblasinstrumente 1670-1820“ ist in umfangreicherer Form im *Galpin Society Journal* und in der *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* – beide 1988 – erschienen.

Im Herbst 1990 erscheint im Moeck Verlag das Buch „Niederländische Blockflöten des 18. Jahrhunderts in der Sammlung des Haager Gemeentemuseums“, das R. van Acht gemeinsam mit Hans Schimmel und Vincent van den Ende verfaßt hat.

*Dörte Schmidt*, Kapplerstr. 18, 7800 Freiburg. Geboren 1964 in Pfullendorf/Baden. Studium der Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft in Hannover, Berlin und Freiburg. Zur Zeit Doktorandin bei Prof. Dr. Hermann Danuser am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg. Schwerpunktmäßige Beschäftigung mit Musik des 20. Jahrhunderts.

*Lucienne Rosset*, Via Privata Campagna 21, CH-6900 Massagno-Lugano. Geboren in Luzern, studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Detmold. Zur Zeit Tonmeisterin an der Radiotelevisione della Svizzera Italiana in Lugano. Zahlreiche Veröffentlichungen in deutschen, schweizerischen und italienischen Musikzeitschriften.

Nr. 4/90 erscheint im Oktober 1990 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Charles Veazey: Untersuchungen zur Bewegung des Kehlkopfes beim Vibrato

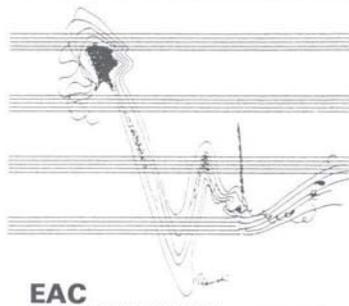
Christopher Weait: Vibrato: Die Vorgänge im Körperinneren

Hans-Joachim Steingrüber: Lampenfieber und Möglichkeiten zu seiner Bewältigung

Günter Dullat: Firma Berthold in Speyer – eine kleine Firmenchronik

sowie ein Porträt der Oboistin Lady Evelyn Barbirolli

# Argentinische Kammermusik für Bläser



## Flöte und Blockflöte

**Luis Arias:** Transiciones I, für Flöte solo. EAC 63. DM 4,80

**Alfredo M. Bandoni:** Poema y Canon op. 10, für Flöte oder Flöte und Violine. EAC 66. DM 4,80

**Marta Lambertini:** Espacios interiores, für Flöte und Klavier. EAC 31. DM 10,40

**Silvano Picchi:** Contradanzas, für Blockflöte und Gitarre. EAC 127. DM 3,20

**Osías Wilenski:** Tres movimientos (1977), für Flöte und Klavier. EAC 104. DM 13,60

## Klarinette

**Susana Anton:** Momentos (1977), für Klarinette und Klavier. EAC 62. DM 8,80

**Regina Benavente:** Pastorales, für Klarinette und Klavier. EAC 7. DM 12,80

**Gunter Papart:** Sonata, op. 25 (1984), für Klarinette und Klavier. EAC 116. DM 41,60

**Jorge A. Pitari:** „Georgina“ on my mind (1985), für Klarinette und Klavier. EAC 90. DM 15,20

## Ensembleliteratur

### – Holzbläser

**Washington Castro:** Tres piezas simples, für Blockflötentrio. EAC 72. DM 10,40

**Jacobo Fischer:** Sonata op. 68 No. 1, für Flöte und Klarinette. EAC 17. DM 9,60

**Pascual Grisolia:** Cuarteto, für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott. EAC 77. DM 41,60

– Pequeña Suite (1960), für Oboe, Klarinette und Fagott. EAC 138. DM 29,60

### – gemischte Besetzung

**Eduardo A. Alemann:** Concertino a tre (1977), für Violine, Klarinette und Klavier. EAC 118. DM 21,60

**Luis Arias:** Elegia (1963) a la memoria de Tirso de Olazábal, für Klarinette, Viola oder Violoncello und Klavier. EAC 5. DM 16,80

**Gerardo Gandini:** Trioneiron (1978/80), für Klarinette, Violine und Klavier. EAC 21. StP. DM 3,20

**Fernando González Casellas:** Quinteto, für Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Klavier. EAC 26. SpP. DM 13,60

**Raúl Schemper:** Invención (1975), für Flöte, Gitarre, Violoncello und Klavier. EAC 122. DM 12,00

**María Teresa Luengo:** Ecos por Tupac (1984), für Flöte in g, Baßklarinetten und Violoncello. EAC 35. SpP. DM 8,00

**Irma Urteaga:** Designios, für Flöte, Klarinette, Viola und Klavier. EAC 53. SpP. DM 16,00

# MOECK

Auslieferung durch

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE



*Michala Petri mit Moeck-Rottenburgh-Altblockflöte aus Ebenholz, Nr. 539.*

*Foto: Steve Maclean, London.*

*Musik ist eine feinere Sprache  
als die der Worte*



**MOECK**

engagiert und erfahren im Blockflötenbau