

# TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

1/91

INHALT

Franz Müller-Busch  
Alessandro Scarlatti's Kantaten  
mit obligaten Blockflöten

Simone Dreher  
Frank Martin: Ballade  
für Flöte und Klavier

Ingolf Bork und Jürgen Meyer  
Zum Einfluß der Form des Mundloches  
auf die Tonerzeugung bei den Querflöten

Das Porträt: Robert Hériché

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Editorial (337)

Franz Müller-Busch: Alessandro Scarlatti's Kantaten mit obligaten Blockflöten (337)

Simone Dreher: Frank Martin: Ballade für Flöte und Klavier (347)

Ingolf Bork und Jürgen Meyer: Zum Einfluß der Form des Mundloches auf die Tonerzeugung bei den Querflöten (358)

Das Porträt: Robert Hériché (369)

TIBIA-Kunstbeilage:

Jan Vermeer van Delft (1632-1675)?

MÄDCHEN MIT FLÖTE (um 1666)

Öl auf Holz, 20,2 x 18,0 cm

Washington, National Gallery of Art

Die Ausgabe enthält eine Beilage der Rüsselsheimer Musiktage sowie der Aspekte-Kurse, Weikersheim.

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik.  
16. Jahrgang, Heft 1/1991

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. Telefon 051 41 / 88 53 0, Fax 88 53 42

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

Kleinere Beiträge (378): Karl Ventzke: Blockflöten-Schulwerke der 30er Jahre / Karl Ventzke: Bemerkungen zur Flötenschule op. 100 von Jean Louis Tulou / Yoshitake Kobayashi: Noch einmal zu J. S. Bachs „Solo pour la flûte traversière“ BWV 1013 / Rainer Weber: Dokumentation von Schäden an Holzblasinstrumenten

Berichte (385): ASPECTE ... VOR MOZART ..., in der musikalischen Bildungsstätte Schloß Weikersheim vom 15. - 23.9.1990 / Sommerseminar mit Ulrike Volkhardt / 20 Jahre Blockflötenensemble des Kärntner Landeskonzertatoriums Klagenfurt / II. Internationale Flötentage München 1991 / Theobald-Böhm-Gesellschaft in München gegründet / I. Internationales Sommer-Festival für Alte Musik Müstair / Am Rande vermerkt / Internationales Blockflöten-Symposion in Karlsruhe vom 24.8. - 2.9.1990

Das Letzte (396): F. Lautes hilfreiches Diffinitorium. Teil 6

... frisch aus der Quelle ... (398): Was ist eine Schweineorgel?

Zeitschriften / Periodica (400)

Noten (401)

Schallplatten (416)

Leserforum (417)

Nachrichten (418)

Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 33,00; im Ausland DM 37,00; jeweils zuzüglich Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 143,  
D-3100 Celle 1, Telefon 051 41 / 88 53 0, Fax 88 53 42

Telegramme: Moeckverlag

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 12, DM 55,00 ( $\frac{1}{16}$  Seite) bis DM 660,00 ( $\frac{1}{1}$  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.

Gesamtherstellung: Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, 3100 Celle

Titelentwurf: Karl-Heinz Lingner, Celle

© 1991 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.  
Printed in the Federal Republic of Germany  
ISSN 0176-6511

Verehrter Leser!

Mit Beginn des Jahres 1991 ändert sich der Bezugspreis unseres TIBIA-Magazins. Neun volle Jahre ist es uns gelungen, den Abo-Preis stabil zu halten; die letzte Preiserhöhung erfolgte zum Jahreswechsel 1981/82! Die stetig gestiegenen Kosten in allen Bereichen – Papier, Satz, Druck, etc. – wurden in all den Jahren durch Einsparungen auf anderen Gebieten aufgefangen. Nur so war es möglich, TIBIA zu einer der preiswertesten Musikzeitschriften überhaupt werden zu lassen. Daran wird auch die nun unvermeidlich gewordene Erhöhung des Bezugspreises auf DM 33,--(zzgl. Versandkosten) im Inland und

DM 37,--(zzgl. Versandkosten) im Ausland nichts ändern. Wir sind sicher, daß Sie, verehrte Leser, Verständnis für diesen Schritt aufbringen werden. Wir versprechen Ihnen für den 16. Jahrgang (und natürlich für alle folgenden) interessante und kompetente Informationen in Text und Bild aus allen Bereichen der Holzbläserei – und vergessen Sie bitte nicht, auch Freunde und Kollegen wieder einmal auf IHRE TIBIA aufmerksam zu machen.

Ihre TIBIA-Redaktion

Franz Müller-Busch

## Alessandro Scarlattis Kantaten mit obligaten Blockflöten

### 1. Einleitung

Ziel dieses Artikels ist es, den Blockflötisten, und nicht nur ihn, auf ein Gebiet der Barockmusik aufmerksam zu machen, das bislang weitgehend unerforscht und unbeachtet geblieben ist, sowie die Kantaten Alessandro Scarlattis, in denen obligate Blockflöten verlangt sind, näher zu untersuchen.

Während sich heutzutage das Interesse jener Musikwissenschaftler, Musiker und Musikliebhaber, die sich der Barockmusik verpflichtet fühlen, fast ausschließlich auf den Bereich der spätbarocken Instrumentalmusik richtet, ist die Existenz von früh- und hochbarocken Opern und Kantaten bisher noch kaum ins Blickfeld gerückt. Dies ist verwunderlich, denn gerade in diesen beiden Gattungen ereigneten sich für mehr als hundert Jahre (ca. 1600-1710) von Italien ausgehend die

maßgeblichsten musikalischen Innovationen jener Zeit. Den Komponisten öffnete sich in diesem weltlichen Bereich einerseits eine nicht durch kirchliche Bestimmungen eingeschränkte musikalische Freiheit, andererseits boten sich bessere Verdienstmöglichkeiten, da die in der Regel adligen Mäzene und Musikliebhaber allemal besser zahlten als die kirchlichen Arbeitgeber. Auch das Ziel aller barocken Musik, nämlich die Erweckung der Affekte im Zuhörer, war in der Verschmelzung von Klang *und* Wort am perfektesten zu erreichen. Aufgrund dieser Tatsachen ist zu vermuten, daß vor allem jene Gattungen den Ehrgeiz und die schöpferischen Kräfte der Komponisten anzogen.

Der Blockflöte, die unter der relativ geringen Zahl an Originalkompositionen leidet und für die jedes Jahr eine stattliche Menge an Bearbeitungen und Arrangements von Stücken erscheint, die

ursprünglich nicht für sie geschrieben sind, bietet sich hier zudem die Möglichkeit, das Repertoire mit einer noch nicht abzuschätzenden Anzahl von originalen Werken zu erweitern.

## 2. Die italienische „cantata da camera“

Eine der umwälzenden Neuerungen der Musikgeschichte, die Stilwende um 1600, nahm ihren Ausgang in Italien, wo die Florentiner *camerata* um die Komponisten Caccini, Peri und Cavaliere in dem Wunsch nach Wiedererweckung des griechischen Dramas die Monodie schuf, den „stile nuovo“, d.h., den generalbaßbegleiteten Sprechgesang. Aus den sehr einfachen Anfängen entwickelte sich rasch eine Vielzahl an Formen durch den Rückgriff auf das volkstümliche Strophenlied, die Hinzunahme von Instrumenten und das Einfügen von instrumentalen Ritornellen. C. Monteverdi komponierte 1607 die erste Opera und die Instrumentalmusik ging eigene, doch immer dem Gesang verbundene Wege. Die Neuerungen blieben auf die weltliche Musik beschränkt, da die Kirchenmusik weitgehend dem „stile antico“, der Polyphonie, verbunden blieb. Die tiefe Kluft zwischen den Madrigalisten und Monodisten, den Verfechtern des alten bzw. neuen Stils, schloß sich nur langsam. Erst um 1650, als eine klare Trennung von rezitativisch-deklamatorischen und arios-gesanglichen Abschnitten vollzogen war, konnte von einer Verschmelzung der beiden Stile gesprochen werden. Der Begriff „cantata“, der so pauschal erst später auf die Zeit von 1600-1650 angewandt wurde, bezeichnet ein Gesangsstück, das aus einer Folge von irgendwie kontrastierenden Einzelteilen besteht und im Gegensatz zur Oper nicht szenisch dargestellt wurde. Wichtige Komponisten jener Zeit waren neben C. Monteverdi und G. Caccini noch A. Grandi, C. Milanzuni, F. Rasi, G. Frescobaldi, F. Manelli, D. Mazzocchi und L. Rossi.

Um 1650 begann die ca. 60 Jahre währende Blütezeit der italienischen Kantate, wobei die Entwicklung von Kantate und Oper Hand in Hand ging und eine wechselseitige Beeinflussung der beiden Gattungen vorauszusetzen ist. Es entstanden drei Opern- und Kantaten-„Schulen“, als bedeutendste die Römische, daneben die Vene-



Abb. 1: Alessandro Scarlatti. Portrait von Lorenzo Vaccaro (1655-1706) aus der Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro Majella, Neapel.

zianische und die Bologneser Schule mit ihren regional-spezifischen Eigenheiten. Hauptvertreter der Bologneser Schule waren M. Cazzati, G. P. Colonna, F. Gasparini und G. M. Bononcini. In Venedig waren F. Cavalli, A. Cesti und später G. Legrenzi die herausragendsten Komponisten. In der Römischen Schule lassen sich ebenso zwei Komponistengenerationen unterscheiden: zuerst G. Carissimi, M. Marazzoli, Marciari und Agostini, sodann A. Stradella, B. Pasquini, A. Steffani und A. Scarlatti. Letzterer wirkte zwar hauptsächlich in Neapel, erhielt aber seine Ausbildung in Rom.

Die Charakteristik von Rezitativ und Arie wurde immer klarer, jedoch zeichnete sich für den Gesamtaufbau der Kantate noch keine einheitliche Form ab. Jede Kombination von Arie, Rezitativ, Arioso, Ritornell und vorangehender Sinfonia war möglich. Nach und nach wurden die *da capo*-Arie und die Formen Arie – Rezitativ – Arie bzw. Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie immer beliebter.

Ab etwa 1700 wurde der Einfluß der neu entstandenen Neapolitanischen Schule zunehmend



gewichtiger, wobei die Stereotypisierung von Form und Inhalt den Verfall der Gattung mit sich brachte. Eine Vielzahl von Neuerungen der Musik zwischen 1600 und 1700 gingen aus der Entwicklung von Oper und Kantate in Mittelitalien hervor und wirkten von da auf ganz Europa. Die Kantate wurde damals als Vorschule zur Oper betrachtet, in der Komponisten, Mäzene, Musikliebhaber und gebildete Laien ihre Fähigkeiten und ihr kritisches Beurteilungsvermögen übten.<sup>1</sup> Die meisten Komponisten waren in kirchlichen Diensten angestellt, zudem aber auf weitere Einnahmen angewiesen. Zumeist adlige Kunstliebhaber machten sich zu Mäzenen der Musiker und wurden dafür mit Kantaten und Opern versorgt, die im privaten Kreis, hauptsächlich in sogenannten „Akademien“, Zirkeln von Künstlern, Kennern und Musikliebhabern, aufgeführt wurden. Das Mäzenatentum muß somit als eine der Triebfedern der oben kurz angedeuteten Entwicklung betrachtet werden.

### 3. Alessandro Scarlatti

Alessandro Scarlatti nimmt als Komponist weltlicher Vokalmusik eine herausragende Stellung im italienischen Hochbarock ein. Er wurde am 2. Mai 1660 in Palermo (Sizilien) geboren. Im Juni 1672 wurde er zusammen mit zwei älteren Schwestern nach Rom geschickt. Am 12. April 1678, also noch vor seinem 18. Geburtstag, heiratete er in Rom Antonia Anzalone, eine gebürtige Römerin. Weitere Fragen nach Jugend und Ausbildung sind bislang unbeantwortet geblieben. 1678 wurde seine erste Oper *Gli equivoci nel sembiante* mit großem Erfolg uraufgeführt. Die im römischen Exil lebende Königin Christine von Schweden ernannte Scarlatti zu ihrem Kapellmeister, und von 1679-1683 hatte er nacheinander das Kapellmeisteramt an zwei römischen Kirchen inne.

Anfang 1684 übersiedelte er nach Neapel, wo er zum Kapellmeister der Capella Reale des spanischen Vizekönigs ernannt wurde. Dieses Amt

versah er bis 1702, als ihn die Unruhen des spanischen Erbfolgekrieges zum Weggang veranlaßten. Jene 18 Jahre in Neapel waren zweifellos Scarlattis erfolgreichste und glücklichste Zeit. Er schrieb etwa 60-70 Opern, von denen einige in ganz Europa aufgeführt wurden, sodann eine Vielzahl von Kantaten, Oratorien und Messen.

Zu Beginn des Jahres 1703 kehrte Scarlatti nach Rom zurück, wo er in die Dienste seines Gönners und Mäzens, des Kardinals Pietro Ottoboni, trat. Da öffentliche Operaufführungen von 1697-1709 durch päpstliches Dekret in Rom untersagt waren, komponierte Scarlatti hauptsächlich Kantaten und Oratorien. Im Frühjahr 1705 übernahm er den Posten des „ministro“ für musikalische Angelegenheiten am Hofe Ottobonis. Dieses Amt hatte vor ihm A. Corelli inne. Am 26. April 1706 wurden Scarlatti, Corelli und Pasquini in die „Arkadische Akademie“ aufgenommen, einen erlesenen Kreis von Kunstkennern, Dichtern und Musikern, dem auch die beiden Mäzene Prinz Ruspoli und Kardinal Ottoboni angehörten. Diese Auszeichnung zeigt, welche herausragenden Fähigkeiten Scarlatti von Kennern zugesprochen wurden. 1707 und 1708 waren zwei wechselvolle Jahre für Scarlatti. Auf der Suche nach einer neuen Anstellung reiste er viel und mußte einige Mißerfolge einstecken: Zwei seiner in Venedig aufgeführten Opern fielen durch, und seine Hoffnung auf eine Anstellung am Hofe Ferdinandos III. de Medici wurde enttäuscht.

Im Januar 1709 konnte er wieder sein früheres Amt als 1. Kapellmeister an der diesmal unter österreichischer Herrschaft sich befindenden Capella Reale in Neapel übernehmen. Er drängte dadurch F. Mancini auf die Stelle des Vize-Kapellmeisters. Danach wurde es ruhiger um Scarlatti. Da mit der Selbständigkeit seiner Kinder auch die materiellen Sorgen geringer wurden, war er nicht mehr zur früheren Produktivität genötigt. Er komponierte weniger, überdachte seinen Stil und ging in manchen Werken bis an die Grenzen des zu seiner Zeit tonsetzerisch Möglichen. Seinen römischen Gönnern lieferte er weiterhin Kantaten und Opern, doch konnte er insgesamt nicht mehr an die Erfolge seiner ersten neapolitanischen Zeit anknüpfen. Der Geschmack hatte sich geändert, bevorzugt wurden nun komische Opern mit har-

<sup>1</sup> Eugen Schmitz: *Geschichte der weltlichen Solokantate*. Leipzig 1914, S. 70.

monisch und melodisch einfacheren Rezitativen und Arien. Als hervorragend ausgebildeter und erfahrener Komponist konnte und wollte er sich der neuen Richtung nicht anpassen, sondern sah sich wohl eher als Bewahrer des musikalischen Vermächtnisses einer schon vergangenen Zeit.

Im Jahre 1715 oder 1716 wurde er von Papst Clemens XI. zum Ritter geschlagen, worauf er fortan den Titel „Cavaliere“ vor seinen Namen setzte. 1721 komponierte er seine letzte Oper, *Griselda*, die laut seiner eigenen Zählung die 114. war. 1724 akzeptierte er J. A. Hasse als Schüler, der wahrscheinlich die Anfang 1725 stattgefunden Begegnung zwischen J. J. Quantz und Scarlatti arrangiert hat. Alessandro Scarlatti starb am 22. Oktober 1725 in Neapel.

Scarlatti war kein eigentlicher Erneuerer der Musik, er erfand weder die da-capo-Arie noch war er der Begründer der neapolitanischen Opernschule. Aufgrund seiner gründlichen Ausbildung im „stile antico“ und im „stile nuovo“, seiner großen Begabung, eines unerschöpflichen Ideenreichtums und einer enormen Schaffenskraft gelang es ihm, sämtliche musikalischen Möglichkeiten seiner Zeit zusammenzufassen, auszuloten und seinen eigenen, unverwechselbaren, immer dem Affektgehalt verbundenen Stil zu entwickeln. Mehr als 40 seiner Opern sind uns vollständig erhalten geblieben, dazu mehr als 700 Kantaten in oft mehr als einer Abschrift und weiterhin viele Serenaden, Oratorien, Messen und Motetten. Die erhaltene Instrumentalmusik macht nur einen verschwindend geringen Anteil des Gesamtwerks aus, was allerdings beispielhaft für fast alle Komponisten seiner Generation ist.

#### 4. Elf Kantaten

Im folgenden werden elf erhaltene Kantaten-Manuskripte katalogisiert. Die Numerierung erfolgt ungeachtet der existierenden Werkverzeichnisse in alphabetischer Reihenfolge zur leichteren Bezugnahme im nachfolgenden Textteil. Zu beachten ist, daß hier lediglich Solo-Kantaten aufgenommen wurden. Einzelne Arien und Werke mit umfangreicherer Besetzung, sog. Serenaden, konnten in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt werden. Die Kantaten 3 und 5 werden hier erstmalig erwähnt. Die in manchen Werkver-

zeichnissen aufgeführte Kantate *Fuori di sua capanna* stammt von Giacomo Greber. Sie ist im Manuskriptband D MÜs 3975 enthalten. Eine Garantie auf Vollständigkeit kann beim derzeitigen Stand der Scarlatti-Forschung nicht gegeben werden.

Die einzelnen Kantaten wurden folgendermaßen katalogisiert:

- Textanfang, (evtl. weiterer Titel), evtl. Entstehungsdatum
- Besetzung
- Umfang von Gesangstimme und Blockflötenstimme(n)
- Einzelne Teile mit Textanfang, Besetzung, Tonart
- Aufbewahrungsort, RISM-Bibliothekssiegel, Manuskriptnummer
- Falls existierend: Ausgabe, Verlag
- Bemerkungen und Besonderheiten

##### Kantate 1

*Ardo, è ver, per te d'amore*

Sopran, Altblockflöte, B.c.

Sopran, d'-g'', Altblockflöte c''-f'''

Arie: *Ardo, è ver, per te*; S., Altblfl., B.c.; d-Moll; da capo

Rez.: *T'amo, t'amo si*; S., B.c.; B-Dur – g-Moll

Arie: *Quel vento che d'intorno*; S., Altblfl., B.c.; c-Moll; da capo

Neapel, Conservatorio; I Nc 34.5.11 u. 34.5.10 (letzte Seite)

Edition Kunzelmann, CH-Adliswil ZH, GM 736

##### Kantate 2

*Augellin vago e canoro*; 26. Juni 1699

Sopran, 2 Altblockflöten, B.c.

Sopran e'-a'', Altblockflöten 1+2 a'-d'''/a'-c'''

Arie: *Augellin vago e canoro*; S., 2 Altblfl., B.c.; d-Moll; da capo

Rez.: *Pur senza mai posare*; S., B.c.; a-Moll

Arie: *Io t'intendo*; S., B.c.; F-Dur; da capo

Ritornell: 2 Altblfl., B.c.; F-Dur

Rez.: *Ma del tuo duol*; S., B.c.; d-Moll – F-Dur

Arie: *Quanto invidio*; S., 2 Altblfl., B.c.; d-Moll; da capo

Münster, Bischöfl. Diözesan-Bibliothek; D MÜs 3975

Società Italiana del Flauto Dolce, Rom, Musica da Suonare 5

Del Sig. Alessand. Scarlatti



Abb. 2: Anonymes Portrait Alessandro Scarlatti aus dem Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna.

#### Kantate 3

*Chi sà dove è la speranza*

Sopran, Blockflöte, B.c.

Sopran *f*-*a*'', Blockflöte *e*'-*b*''

Arie: *Chi sà dove è la speranza*; S., Blfl., B.c.; B-Dur; da capo

Rez.: *Così Filli de Amante*; S., B.c.; g-Moll

Arie: *Mio nume, mio bel sol*; S., Blfl., B.c.; g-Moll; da capo

Arie: *Nemica di pace*; S., B.c.; B-Dur; da capo

Rez.: *Non più dunque dama partir*; S., B.c.; d-Moll

Arie: *Ama pur sta lieto*; S., Blfl., B.c.; d-Moll

Arie: *In gioie e contenti*; S., Blfl., B.c.; B-Dur; Verkürztes da capo

Münster, Bischöfl. Diözesan-Bibliothek, D MÜS 3975

Komponistenname fehlt, sehr tiefe und virtuose Flötenstimme

#### Kantate 4

*Clori mia, Clori bella*; 18. Juni 1699

Sopran, Altblockflöte, B.c.

Sopran *d*'-*g*'', Altblockflöte *g*'-*d*'''

Rez.: *Clori mia, Clori bella*; S., B.c.; B-Dur – g-Moll

Arie: *Onde chiare che spargete*; S., Altblfl., B.c.; g-Moll; da capo

Rez.: *Si, si narrategli pur*; S., B.c.; c-Moll – d-Moll

Arie: *Parla il cor, fatto loquace*; S., Altblfl., B.c.; B-Dur; da capo

Münster, Bischöfl. Diözesan-Bibliothek; D MÜS 3903 u. 3975 (zweimal kopiert)

Moeck Verlag, Celle, Ed. Nr. 2554

Del Sig. Aless.<sup>o</sup> Scarlatti

#### Kantate 5

*E perche non seguite*

Alt, 2 Blockflöten, 2 Violinen, B.c.

Alt *a*-*d*'', Blockflöten 1+2 *d*'-*c*'''/*ci*'-*b*''

Sinfonia: 2 Blfl., 2 Vl., B.c.; C-Dur; 3-teilig

Rez.: *E perche non seguite*; A., B.c.; C-Dur

Arie: *Fiumicil tu lento*; A., 2 Blfl., 2 Vl., B.c.; C-Dur – e-Moll

Rez.: *Ma di che mi querelo*; A., B.c.; d-Moll

Arie: *E dolce quella piaga*; A., 2 Vl. unis., B.c.; D-Dur; da capo

Rez.: *Su le fiorite sponde*; A., B.c.; G-Dur

Ritornell: 2 Blfl. unis., 2 Vl. unis., B.c.; C-Dur; Minuet

Arie: *Lacci e piaghe*; A., B.c.; C-Dur; Liedform

Ritornell: s.o.  
Münster, Bischöfl. Diözesan-Bibliothek; D MÜS 3975

Del Sig. Aless.<sup>o</sup> Scarlatti

#### Kantate 6

*Filen, mio caro bene*; (Filli che esprime la sua fede a Fileno)

Alt, Altblockflöte, 2 Violinen, B.c.

Alt *c*'-*des*'', Altblockflöte *c*''-*es*'''

Sinfonia: Altblfl., 2 Vl., B.c.; f-Moll; 2-teilig

Rez.: *Filen, mio caro bene*; A., 2 Vl., B.c.; f-Moll – g-Moll

Arie: *Chiedi pur ai monti*; A., Altblfl., B.c.; Es-Dur; da capo

Ritornell jeweils nach A-Teil der Arie: 2 Vl., B.c.  
Rez.: *Ma se prova bastante*; A., B.c.; F-Dur – As-Dur

Arie: *Che ti sembra son fedele*; A., Altblfl., 2 Vl. unis., B.c.; f-Moll; da capo



Neapel, Conservatorio; I Nc 33.3.10  
Del Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti

Kantate 7

*Filli, tu sai s'io t'amo*; April 1701

Sopran, 2 Altblockflöten, B.c.

Sopran *e'-g''*, Altblockflöten 1+2 *g'-b''/g'-g''*

Rez.: *Filli, tu sai s'io t'amo*; S., B.c.; C-Dur – G-Dur

Arie: *Tu ben sai ch'hai*; S., 2 Altblfl., B.c.; G-Dur; da capo

Rez.: *Or se d'un cor*; S., B.c.; a-Moll

Arie: *Impara quei sospiri*; S., 2 Altblfl., B.c.; C-Dur; da capo

Rez.: *Se questo apprendi*; S., B.c.; C-Dur

Münster, Bischöfl. Diözesan-Bibliothek; D MÜs 3934

Società Italiana del Flauto Dolce, Rom, Musica da Suonare 5

Kantate 8

*Mentre Clori la bella sotto l'ombre*

Sopran, 2 Blockflöten, B.c.

Sopran *d'-a''*, Blockflöte 1+2 *f'-c'''/d'-c'''*

Rez.: *Mentre Clori la bella sotto l'ombre*; S., B.c.; c-Moll

Arie: *Se chiedi amor da me*; S., 2 Blfl., B.c.; c-Moll; da capo

Ritornell: 2 Blfl., B.c.; c-Moll

Rez.: *E vero ch'io t'amai*; S., B.c.; B-Dur – d-Moll

Arie: *Quando non lo vedrò*; S., B.c.; B-Dur; da capo

Ritornell: 2 Blfl., B.c.; B-Dur

Rez.: *Ma che dici, o mio core*; S., B.c.; g-Moll

Arie: *Può l'essere ch'un giorno*; S., 2 Blfl., B.c.; c-Moll; da capo

Münster, Bischöfl. Diözesan-Bibliothek; D MÜs 3975

Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; A Wgm VI 37178

Del Sig. Ales.<sup>o</sup> Scarlatti

Kantate 9

*Quella pace gradita*

Sopran, Blockflöte, Violine solo, Violoncello, Cembalo

Sopran *d'-g''*, Blockflöte *es'-d'''*

Sinfonia: Blfl., Vl., Vc., Cembalo; g-Moll; 2teilig

Rez.: *Quella pace gradita*; S., B.c.; g-Moll – B-Dur

Arie: *Crudel tiranno Amore*; S., Vl., B.c.; Es-Dur; da capo

Ritornell: Blfl., Vl., B.c.; Es-Dur

Rez.: *O voi selve beate*; S., B.c.; B-Dur – g-Moll

Arie: *Care selve, soggiorni*; S., B.c., B-Dur; da capo

Ritornell: Blfl., Vl., B.c.; B-Dur

Rez.: *Lungi da me, tiranno Amore*; S., B.c.; c-Moll – d-Moll

Arie: *Teco, o mesta tortorella*; S., Blfl., Vl., B.c.; g-Moll; da capo

Münster, Bischöfl. Diözesan-Bibliothek; D MÜs 864 (Autograph) und D MÜs 3921 (3 Stimmbücher)

Autograph trägt den Namen: Originale di Scarlatti

Kantate 10

*Solitudini amene, apriche collinette*

Sopran, Blockflöte, B.c.

Rez.: *Solitudini amene, apriche collinette*; S., B.c.

Arie: *Io vi miro ancor vestite*; S., Blfl., B.c.; B-Dur

Rez.: *Ma pur tra voi non provo*; S., B.c.

Arie: *Una volta eri tu*; S., Blfl., B.c.; B-Dur

Dresden, Sächsische Landesbibliothek; D DI Mus. C.B. 314. Manuskript ging im 2. Weltkrieg verloren

Zimmermann, Frankfurt/M., ZM 1028

Kantate 11

*Tu sei quella che al nome*; (Bella dama di nome Santa)

Alt, Altblockflöte, 2 Violinen, B.c.

Alt *c'-d''*, Altblockflöte *b'-es'''*

Introduktion: Altblfl., 2 Vl., B.c.; F-Dur; 2teilig

Rez.: *Tu sei quella che al nome*; A., B.c.; F-Dur – d-Moll

Arie: *Dal nome tuo credei*; A., Altblfl., 2 Vl. unis., B.c.; B-Dur; da capo

Rez.: *Fedeltade ne pur ottien ricetta*; A., B.c.; g-Moll – d-Moll

Arie: *Il nome non vanta*; A., Altblfl., 2 Vl. unis., B.c.; F-Dur; da capo

Neapel, Conservatorio; I Nc 33.3.10





Abb. 3: Kantate 9 „Quella pace gradita“ (Autograph), Beginn der 3. Arie. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bischöfl. Diözesan-Bibliothek Münster.

Montecassino, Biblioteca dell' Abbazia; I MT  
(unvollständig)  
Del Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti

## 5. Autorschaft, zeitliche Einordnung, Text

Kantate 9 ist als einzige der oben aufgeführten Kantaten als autographe Partitur erhalten. Zusätzlich ist das Werk als Kopie von anderer Hand in drei Stimmbüchern überliefert, was auf eine häufigere Aufführung schließen läßt. Die unbekanntenen Kopisten schreiben bei sechs weiteren Kantaten, den Nummern 2, 4, 5, 6, 8 und 11, den Komponistenamen an den Anfang, zumeist Aless.<sup>o</sup> Scarlatti. Somit sind sieben der elf Kantaten nach zusätzlicher stilistischer Überprüfung gesichert als Kantaten Alessandro Scarlattis zu bezeichnen.

<sup>2</sup> Edwin Hanley: *Alessandro Scarlatti's „cantate da camera“: A bibliographical study*. Diss. Yale University, 1963, S. 118.

<sup>3</sup> Vgl. Vorwort zur Ausgabe von Raymond Meylan bei Kunzelmann-Edition, CH-Adliswil ZH, 1981

Die Kantaten 1 und 7 sind trotz fehlenden Namens mit größter Wahrscheinlichkeit Werke Scarlattis. Kantate 1 entstammt einem Manuskriptband, der heute in elf Teile zerfallen und in vier verschiedene Folianten zerstreut ist. Der ursprüngliche Manuskriptband enthält ausschließlich Kantaten Scarlattis, so daß von einer kollektiven Zuordnung ausgegangen werden muß. Auch stilistisch widerspricht nichts dieser Zuordnung. Hanley vermutet das Fehlen eines Anfangs,<sup>2</sup> was sich nach der Rekonstruktion des Manuskriptbandes, bei dem keine Seite fehlt, allerdings nicht bestätigen läßt.<sup>3</sup>

Kantate 7 wird in einem Manuskriptband aufbewahrt, in dem nur die einzelne Arie „Sconsolato Rusignolo“ für Sopran, Flautino (!), 2 Violinen, Viola und B.c. sowie Kantate 7 enthalten sind. Der Arie steht der Name A. Scarlatti und die Entstehungszeit 1701 vor. Daher muß davon ausgegangen werden, daß auch die im April 1701 entstandene Kantate 7 von Scarlatti stammt, was durch Stil und gleiche Besetzung wie in den Kantaten 2 und 8 noch untermauert wird.

Bei Kantate 3 fehlt der Komponistenname, und sie wurde bisher in keinem Werkverzeichnis auf-

geführt. Der durchgearbeitete, teilweise ostinate Baß und die häufigen Sequenzierungen sprechen eher gegen eine Autorschaft Scarlattis, doch wurde die Kantate hier aufgenommen, da sie in der Handschrift innerhalb einer Reihe von Werken Scarlattis steht und sich der Verfasser keine endgültige Entscheidung erlauben möchte. Der gesamte Manuskriptband D MÜs 3975 enthält im übrigen noch Werke anderer Komponisten.

Von Kantate 10 existiert zwar eine vor 1945 erschienene Ausgabe, deren Vorlage jedoch im 2. Weltkrieg verloren ging. Die Ausgabe ist eine Bearbeitung für Sopran, moderne Querflöte und Klavier, in der die Veränderungen durch den Herausgeber nur selten von der angenommenen Vorlage zu unterscheiden sind. Eine vielleicht höhergelegte Flötenstimme (Spitzenton  $g'''$ ), eingefügte Kadenzen und Verzierungen sowie ein von der Vorlage abweichender Text (in der Ausgabe: *Solitudine avenne, apriche colli notte*)<sup>4</sup> machen die Ausgabe zu einem zweifelhaften Dokument. Strüver berichtet, daß der Vorname des Komponisten im Manuskript fehlte, und weist auf eine dem Verfasser bisher nicht zugängliche Ausgabe von Eitner hin.<sup>5</sup> Die Melodik aller Stimmen mit kleinen, oft wiederholten Motiven, die Struktur des Basses mit häufiger Wiederholung eines rhythmischen Motivs sowie der außergewöhnlich große Umfang der Flötenstimme ( $f-g'''$  – falls original) deuten darauf hin, daß Alessandro Scarlatti nicht der Komponist dieses Werkes ist. Stilistisch ist die Kantate eher dem jungen Domenico Scarlatti zuzuordnen. Die Kantaten 3 und 10 werden wegen der zweifelhaften Autorschaft im folgenden nicht mehr behandelt.

Vergleicht man die übrigen Kantaten miteinander, so fällt zuerst die Vielfalt in Form und Besetzung auf. Im Gegensatz dazu sind sämtliche Arien da-capo-Arien – mit Ausnahme von zwei Arien der Kantate 5. Sechs Kantaten sind für Sopran und nur drei für Alt geschrieben. Da Sopranstimmen von Sopranistinnen, Kastraten und evtl. auch von Tenören gesungen werden konnten, waren solche Stücke vielseitiger verwendbar als für Alt, Tenor oder Baß komponierte Werke. Hieraus erklärt sich die Tatsache, daß der größte Teil der erhaltenen Kantaten jener Zeit für Sopran geschrieben ist.

Die Kantaten 2, 4 und 7 sind datiert und mit Sicherheit in Scarlattis erster neapolitanischer Zeit entstanden. Kantate 8 ist stilistisch ebenfalls dieser Zeit zuzurechnen und dürfte etwa 1699 komponiert worden sein.<sup>6</sup> Dent schätzt die Entstehungszeit von Kantate 9 auf ca. 1706.<sup>7</sup> Die ausgedehnte Sinfonia und die Behandlung der Rezitative, die alle in einem Arioso enden, lassen aufgrund der Parallelen zu Kantate 9 darauf schließen, daß Kantate 5 ebenfalls um 1706 komponiert wurde. Die drei in Neapel aufbewahrten Kantaten 1, 6 und 11 sind höchstwahrscheinlich zwischen 1710 und 1725 entstanden, also in Scarlattis zweiter neapolitanischer Zeit. Die harmonisch kühnen und weit-schweifenden Rezitative sind Merkmale von Scarlatti später Kompositionsweise. Außerdem lassen gleiche Form und Besetzung der Kantaten 6 und 11 vermuten, daß sie zusammen und vielleicht für einen bestimmten Anlaß geschrieben wurden. Der Titel „Cavaliere“ steht bei beiden Kantaten vor dem Namen Scarlattis. Diese Auszeichnung erhielt er erst 1715 oder 1716, was allerdings nur bei einem Autograph, nicht aber bei einer evtl. später angefertigten Kopie als Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung dienen kann.

Wie bei fast allen Kantaten jener Zeit sind die Textdichter unbekannt.

*Ohne Ausnahme sind arkadische Szenen der Stoff der Kantaten; bevölkert werden sie von vor unglücklicher Liebe schmachtenden Schäfern und wankelmütigen Nymphen (die Eigenschaften sind austauschbar), mit deren verwundbaren Herzen Amor sein Spiel treibt.*<sup>8</sup>

In unendlichen Variationen wird gelitten, gefleht, gebetet, gedroht, werden Liebe und ewige Treue geschworen, Götter und Natur angerufen

<sup>4</sup> Cecilia Kathryn van de Kamp Freund: *Alessandro Scarlatti's Duet Cantatas and Solo Cantatas with Obligato Instruments*. Diss. Northwestern University, Evanston, Illinois, 1979, S. 707. Die Textanfänge, die in Kapitel 4 wiedergegeben werden, entstammen dem hier verwendeten Manuskriptverzeichnis Dents.

<sup>5</sup> Paul Strüver: *Die cantata da camera Alessandro Scarlattis*. Phil. Diss. München 1922, S. 69.

<sup>6</sup> vgl. Freund, a.a.O., S. 679.

<sup>7</sup> vgl. Freund, a.a.O., S. 703.

<sup>8</sup> Michael Talbot: *Antonio Vivaldi*. Stuttgart 1985, S. 213.

und verherrlicht. Die Versetzung des „dramma“ in ein arkadisches Paradies schafft den für damalige Zuhörer notwendigen Abstand zur eigenen Realität. Häufig verwendete Namen sind Clori, Filen, Filli und Tirsi. Scarlatti selbst erhielt bei seiner Aufnahme in die arkadische Akademie den Schäfernamen „Terpandro“.<sup>9</sup> Nur noch entfernt erinnert die Szenerie an die ursprünglichen Bemühungen um die Wiederbelebung des antiken griechischen Dramas und die Anknüpfung an die Dichtung Torquato Tassos.

Die allgemeine Thematik (Hirtenwelt, Liebe, Trauer und Klage) kann hier als Begründung für die Verwendung von Blockflöten nicht ausreichen, da sie Inhalt fast aller Kantaten jener Zeit ist. Bei immerhin sechs Kantaten läßt sich eine Verbindung von „Naturidyll und Nachahmung friedlicher Naturlaute (Wind, Wasser, Vögel)“<sup>10</sup> mit der Besetzung von Blockflöten nachweisen. In Kantate 2 wird ein metaphorisch im goldenen Käfig sitzender Vogel (augellin) besungen. In der dritten Arie von Kantate 9, hier die einzige Arie mit Blockflöte, lautet der Text: *Teco, o mesta tortorella ...* (Mit dir, o traurige Turteltaube ...), wobei der relativ große Vogel Scarlatti offenbar zur Verwendung einer Tenorblockflöte veranlaßt hat. Aufgrund der textlichen Parallelen von Kantate 4, Arie 1: *Onde chiare che spargete ... lagrime d'argento* (Klare Wellen, die ihr ... silberne Tränen verteilt) und Kantate 5, Arie 1: *... chiare onde d'argento...* (...klare Wellen aus Silber...) ist zu schließen, daß Scarlatti beim Gedanken an fließende Gewässer zur Verwendung von Blockflöten inspiriert wurde. In Kantate 5, Rezitativ 1 findet sich zudem noch der Hinweis auf „rustici stromenti“ (bäuerliche Instrumente). In Kantate 6, Arie 1: *Chiedi pur ai monti, ai sassi, alle fonte...* (Du fragst auch die Berge, die Steine, die Quellen...) scheint schon die kurze Erwähnung von Quellen als Grund für eine obligate Blockflötenstimme ausgereicht zu haben. In der zweiten Arie

von Kantate 1 kommt noch das dritte der o.g. Naturgeräusche zum Zuge: *Quel vento che d'intorno...* (Dieser Wind, der dich umgibt...). Bei den Kantaten 7, 8 und 11 ist kein Zusammenhang zwischen Text und Verwendung von Blockflöten festzustellen. Vielleicht haben entsprechende Gegebenheiten, z.B. das Vorhandensein eines bzw. zweier Blockflötisten, zur Besetzung mit obligaten Blockflöten geführt.

## 6. Zur Frage der verwendeten Flöteninstrumente

Sechs der gesichert von Alessandro Scarlatti stammenden neun Kantaten sind zweifellos mit Altblockflöten zu besetzen. In den Kantaten 5, 8 und 9 sind die Flötenstimmen jedoch so tief geführt, daß die Altblockflöte zumindest in einzelnen Teilen nicht gemeint sein kann. Folgende Punkte müssen bei einer Bestimmung des verlangten Flöteninstrumentes bedacht werden:

1. Die drei Kantaten sind zwischen 1699 und 1706 entstanden. Die allen Kantaten vorangestellte Bezeichnung „flauto“ meint im Italien jener Zeit generell die Altblockflöte. Da die Traversflöte in Italien relativ spät, wohl erst ab 1720, eine Rolle spielte und dann sorgfältig durch den Zusatz „traverso“ von der Blockflöte unterschieden wurde,<sup>11</sup> kann hier mit „flauto“ eigentlich nur ein Typ der Blockflötenfamilie verlangt sein.

2. Da in der als Autograph erhaltenen Kantate 9 die Flötenstimme nur mit „flauto“ bezeichnet ist, muß davon ausgegangen werden, daß die Kopisten der Kantaten 5 und 8 einen weiteren Zusatz wie „traverso“ oder „grosso“ nicht unterschlagen haben.

3. Scarlatti unterscheidet sehr wohl zwischen hohen Blockflöten („flautino“) in der o.g. Arie „Sconsolato Rusignolo“, Umfang *c''-c'''*) und tiefen Instrumenten der Familie („flauto“). Sicher erhielten alle kleineren Arten als die generell verwendete Altblockflöte die Verkleinerungsform, während Scarlatti offenbar für größere Arten keinen speziellen Namen hatte bzw. eine genauere Bezeichnung nicht für notwendig erachtete. Es ging ihm vielleicht nur um die Unterscheidung von Vierfuß- und Achtfußregister.

<sup>9</sup> Edward J. Dent: *Alessandro Scarlatti, His Life and Works*. London 1905, Neuausg. mit Anmerkungen von Frank Walker, London und New York 1960, S. 89.

<sup>10</sup> Ulrich Thieme: *Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper des 17. Jahrhunderts*. Celle 1989, S. 5.

<sup>11</sup> Raymond Meylan: *Die Flöte*. Mainz 1984, S. 75/76.

4. Tenorblockflöten italienischer Hersteller aus der Zeit Scarlattis sind nicht erhalten. Auch fehlt bislang entsprechendes Bildmaterial. Da Antonio Vivaldi in den Opern *Tito Manlio* (1719) und *La verità in cimento* (1720) „flauti grossi“ genannte Tenorblockflöten besetzt,<sup>12</sup> muß das Instrument jedoch in Italien bekannt gewesen sein. Geht man davon aus, daß nicht nur Komponisten, sondern auch Instrumentalisten aus dem Ausland nach Italien reisten, um zu studieren und Erfahrungen zu sammeln, ist das Vorhandensein von Traversflöten und Tenorblockflöten nicht so unwahrscheinlich, wie es Bildzeugnisse, erhaltene Instrumente und Partituren erscheinen lassen.

5. Die b-Tonarten der Kantaten 8 und 9 sind auf der Blockflöte gut, auf der Traversflöte weniger gut zu spielen. Das C-Dur der Kantate 5 wäre auf beiden Instrumenten gut spielbar. Allerdings spricht der häufiger vorkommende Ton *cis'* gegen die Traversflöte, da ihr tiefster Ton *d'* ist. Zu bedenken sind jedoch die Flötenstimmen der im Jahre 1700 uraufgeführten Oper *Eraclea* von A. Scarlatti. In der Sinfonia (D-Dur), einem Duett (F-Dur) und einer Arie (A-Dur) werden Flöten mit dem Umfang *e'-cis'''* verlangt. Die Tonarten D-Dur und A-Dur sowie der Ton *cis'''* weisen eher auf die Verwendung einer Traversflöte hin.

Aufgrund der dargestellten Überlegungen kommt der Verfasser zu dem Schluß, daß in den Kantaten 8 und 9 auf jeden Fall Tenorblockflöten gemeint sind. Dies ist um so wahrscheinlicher, als in beiden Kantaten nur jeweils die letzte Arie in Tenorblockflötenlage geschrieben ist.<sup>13</sup> Alle anderen Teile sind für Altblockflöte komponiert, da *f'* nicht unterschritten wird und die Stimmen

hauptsächlich um *g''* herum angelegt sind. Für Kantate 5 ist keine endgültige Beurteilung möglich, jedoch ist auch hier aufgrund des vorkommenden *cis'* und der Erwähnung des blockflöten-typischen Naturgeräusches (Wellen aus Silber) eine Besetzung mit Tenorblockflöten sehr wahrscheinlich.

Zur Oper *Eraclea* ist zu vermerken, daß hier offenbar eines der frühesten, wenn nicht sogar das früheste Dokument für die Verwendung von Traversflöten in der italienischen Barockmusik vorliegt. Möglich ist allerdings auch, daß Blockflöten mit einem anderen Grundton als *c'* oder *f'* die Stimmen transponierten.

## 7. Schlußbemerkung

Einige der sich stellenden Fragen zu Datierung und verlangten Flöteninstrumenten konnten in diesem Rahmen nicht endgültig beantwortet werden, da nähere Untersuchungen zur Geschichte der Traversflöte in Italien und genaue Studien zu Scarlattis Kompositionsweise in verschiedenen Lebensabschnitten fehlen.

Es bleibt zu hoffen, daß die hier angestellten Untersuchungen, die nur ein kleines Gebiet berücksichtigen, Aufmerksamkeit erregen und zu umfassenderen Forschungen Anlaß geben.

<sup>12</sup> Eleanor Selfridge-Field: „Vivaldi's esoteric instruments“. In: *Early Music* VI 1978, S. 336.

<sup>13</sup> Kantate 8, Arie 3: Blfl. 1+2 *g'-as''/d'-g''*. Kantate 9, Arie 3: Blfl. *es'-d''*.

## Die bedeutendsten Werke der Blockflötenliteratur

### Blockflute Classics I

Werke von G. Ph. Telemann und J. S. Bach.  
Gesamtspielzeit 59'23".  
Ed. Moeck Nr. 10 012 DDD (CD)

### Blockflute Classics II

Werke von F. Couperin, J. Hotteterre und  
Ch. Dieupart. Gesamtspielzeit 61'19".  
Ed. Moeck Nr. 10 013 DDD (CD)

Walter van Hauwe (Blockflöte), Wouter Möller (Violoncello),  
Glen Wilson (Cembalo), Toyohiko Satoh (Laute)

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE



## Frank Martin: Ballade für Flöte und Klavier

Zum hundertsten Geburtstag des Komponisten am 15. September 1990

Frank Martin wuchs als zehntes und letztes Kind einer Genfer Pastorenfamilie in einer musikalischen Welt auf, die von der deutschen Romantik geprägt war, doch auch von den Psalmen und Chorälen, die er als Kind in den Gottesdiensten seines Vaters auf dem Harmonium begleitete, bevor er lesen und schreiben konnte. Die Harmonie, harmonischer Zusammenklang als grundlegendes musikalisches Moment, blieb für ihn zeit seines Lebens das Zentrum der Musik. Hierzu trat eine tiefe religiöse Überzeugung, wie sie sich u.a. in seinen Stellungnahmen zu Schönberg dokumentiert. Auf der Suche nach einer eigenen musikalischen Sprache findet eine Auseinandersetzung mit den frühesten musikalischen Einflüssen ebenso statt wie auch die bereichernden Einflüsse des französischen Impressionismus über seinen Freund und Förderer Ansermet oder die Schönbergschule verarbeitet werden. Er erkannte, daß die sich bereits in Auflösung befindende Funktionsharmonik kein Weg in die Zukunft sein konnte. Kurt v. Fischer umreißt den Personalstil Frank Martins als Verbindung „von Zwölftontechnik und Funktionsharmonik, gleichzeitig aber auch impressionistischer Farbklänge und expressionistischer Spannungsharmonik ... Von der Harmonik aus gesehen, stellt Frank Martins Werk damit eine Synthese dar, die über ein ‚enrichissement du style‘ hinaus zu einem neuen harmonischen Stil führt.“<sup>1</sup> Diese unverwechselbare Sprache Frank Martins findet sich zuerst in dem Oratorium *Le vin herbé* (Der Zaubertrank).

Die Ballade für Flöte entstand gleichzeitig mit diesem Oratorium. Sie wurde 1939 als Pflicht-

stück für den ersten Internationalen Wettbewerb in Genf komponiert, in dem der damals 28jährige André Jaunet den 1. Preis errang. Spätere Fassungen entstanden 1939 (für Flöte und Orchester Orchestrierung von Ansermet) und 1949 (für Flöte, Streicher und Klavier von Frank Martin). Insgesamt hat Frank Martin 6 Balladen geschrieben, von ihm selbst als eine „Art Balladen-Zyklus für verschiedene Instrumente“ bezeichnet: die Balladen für Saxophon und Orchester (1938), für Flöte und Klavier (1939), für Klavier und Orchester (1939), für Posaune und Orchester (1940), für Violoncello und Orchester (1949) und für Viola, Blasorchester, Cembalo, Harfe und Schlagzeug (1972).

Die Gattung Ballade – wenn es eine solche überhaupt gibt – war für Frank Martin vielleicht deshalb interessant, weil es sich dabei um „eine äußerst freie Form“ handelt, „die die Klassiker mit ‚Fantasie‘ bezeichnet hätten. Diese Bezeichnung deutet nicht auf eine Abwesenheit von Konstruktion hin, sondern auf eine Konstruktion, die sich nicht auf ein festgelegtes Modell bezog.“<sup>2</sup> (Trotz der Vorrangigkeit des Ausdrucks ist die Konstruktion für Frank Martin von nicht zu unterschätzender Bedeutung.) In seiner Vorstellung „umfaßt der Begriff Ballade bei einer vollkommen freien Musikform ein Element von Poesie und genauer gesagt epischer Poesie, aber ohne daran zu denken, diesen erzählenden Charakter mit irgendeinem literarischen Thema zu verbinden. Es handelt sich um eine Transposition in den Bereich der reinen Musik dessen, was in der Dichtung eine Geschichte oder eine dramatische Erzählung wäre.“<sup>3</sup>

### Form und Aufbau

Die Ballade gliedert sich in drei Teile:

A.: T. 1 – 153, B: T. 154 – 199, C: T. 200 – 358.

<sup>1</sup> Kurt v. Fischer, S. 96.

<sup>2</sup> Frank Martin: *A propos de...* S. 92, nach Katalog S. 83.

<sup>3</sup> Edb., S. 161 bzw. S. 92.

**Allegro ben moderato** (♩ = 108)

Flöte

*molto uguale*  
*dolce*  
*simile*

Beispiel 1: Takt 1 - 5

*p ma marcato*  
*pp molto secco*

Beispiel 2: Takt 44 - 47

122  
*f sempre cresc.*  
128  
*Schein-einsatz*  
*ff*

Beispiel 3: Takt 122 - 134

B bildet mit Kadenz und anschließendem Lento das Zentrum der Ballade. Die umrahmenden Teile A und C sind jeweils zweigeteilt:

A 1 : T. 1 - 43, A 2 : T. 44 - 153

C 1 : T. 200 - 282, C 2 : T. 283 - 358

Anlage, Aufbau und musikalisches Material (Motivik, Thematik) der einzelnen Teile weisen Entsprechungen auf, Teile und Abschnitte werden wiederholt, sehr unterschiedliche Themen werden, nachdem sie einzeln vorgestellt wurden, vielfältig miteinander kombiniert. So entspricht C insofern A, als dieselben Themen, Motive und

sogar gleiche Abschnitte (in derselben Reihenfolge) verarbeitet sind. Die Andersartigkeit besteht darin, daß in C Themen und Motive aus A miteinander konfrontiert werden, indem sie gleichzeitig erklingen, verarbeitet werden und den Satz komplizieren. Abweichungen und variierte Weiterführungen sind bei Wiederholungen die Regel und sorgen für eine dynamische und abwechslungsreiche Form.

Der musikalische Verlauf der Ballade, in der lyrische und aufbrausende Episoden sich abwechseln, ist bestimmt von ständiger Verlagerung und

Umwandlung der Energieformen: Lagenenergie (Tonhöhe), Bewegungsenergie (z.B. Beschleunigung durch verkürzte Notenwerte), dynamische Energie (Lautstärke). Durch Zu- oder Abnahme oder Umwandlung der einen in andere Energieformen werden Steigerungs- und Entspannungsvorgänge gestaltet. In der Kadenz treten solche Vorgänge potenziert auf. Hier wird z.B. ab T. 161 die dynamische Energie allmählich in Bewegungsenergie umgewandelt, d.h. die Bewegung/Geschwindigkeit nimmt in dem Maß zu, wie die Lautstärke abnimmt und umgekehrt. Innerhalb der einzelnen Teile vollzieht sich eine Entwicklung, die über vielfältige Steigerungsvorgänge aus Zuständen gesteigerter Ruhe in solche gesteigerter Bewegung führt. Die Teile unterscheiden sich deutlich in Charakter, Tempo und Metrum und durch die verschiedenen „Themen“, die aber auch Gemeinsamkeiten aufweisen. Sie haben einen eindeutig bestimmbar anfang, aber kein solches Ende, sie sind nicht wirklich begrenzt. Von einem Thema im strengen Sinne kann man daher nicht sprechen. Sie entwickeln sich aus dem Kern eines kleinen musikalischen Gedankens zu einem großen, untrennbaren Ganzen.

Es gibt drei verschiedene solcher „Themen“, die, mehr oder weniger deutlich erkennbar, mehrmals erscheinen. Das „Thema“ des bimetrischen Abschnitts (T. 95-136) erklingt dagegen nur einmal. (Die enge Verwandtschaft der „Themen“ soll weiter unten untersucht werden.) Das erste „Thema“ bestimmt A 1 (T. 1-43). Es ist geprägt von durchlaufenden Achteln, die zu Zweier-, Dreier- oder Vierergruppen (motivisch) zusammengefaßt sind, wodurch metrische Überlagerungen entstehen. Die dreimalige Aneinanderreihung einer stufenweise aufwärtsführenden Gruppe von vier Tönen bildet das Kopfmotiv (*Bsp. 1*).

Es erscheint mehrmals, und sein Neueintritt markiert jeweils den Beginn eines neuen Abschnitts bzw. eines neuen Spannungsbogens. Durch mannigfaltige intervallische Umgestaltungsprozesse wird der Tonraum allmählich nach oben ausgeweitet, womit auch das Kopfmotiv auf eine jeweils neue, höhere Transpositionsstufe gehoben ist (*g', b', b', cis''* bzw. *fis', a', ais', bis'*). Im Klavier wird durch die erste Transposition nach unten (*as'', ges'' bzw. g'', f''*) die Entspannungsphase eingeleitet.

Dem Eröffnungsteil schließt sich als A 2 ein losstürmendes *Vivace* an, das nicht einer solchen Entwicklung unterworfen ist. Sein Kopfmotiv (T. 44-45) (*Bsp. 2*) ist ebenfalls weitgehend beherrschend und betont ebenso die stufenweise Fortschreitung. Es liegt in der Mittelstimme des Klaviers, eingebettet in sein klangliches Umfeld, ist rhythmisch betont, weniger melodisch. Ähnlich wie das Kopfmotiv von A 1 markiert es mehrfach bei erneutem Auftreten jeweils einen neuen Abschnitt. Diese Schnittstellen werden nun aber von der Flöte verdeckt durch Überspielen mit melodischen Linien oder rhythmisch betontem Figurenwerk. Die dynamische Entwicklung von A 1 ist einer eher statischen Reihung gewichen.

Ab T. 81 ist das lineare Geschehen hauptsächlich von vagierenden Terzen bestimmt. Sie prägen das „Thema“ des anschließenden bimetrischen Abschnitts (T. 95-136). Dieses „Thema“ ist wieder sehr ähnlichen Gesetzen unterworfen wie A 1. Es entwickelt sich in einer immerwährenden inneren Bewegung aus sich selbst heraus zu einem Ganzen. Auch die Ausdehnung des Tonraumes nach oben ist dem Eröffnungsteil ähnlich. Die Begleitstruktur läßt einen statischen, aber in sich bewegten Klangteppich entstehen, der wie das Intervall der Terz im *con moto* weiter ausgedehnt und verarbeitet wird. Noch im bimetrischen Abschnitt wird dieses „Thema“ zwischen Flöte und Klavier kanonisch geführt (*Bsp. 3*), wobei die Einsatzabstände zwischen Vordersatz (Auftakt zu T. 123 – T. 126) und Nachsatz (Auftakt zu T. 128 – T. 136) verschieden sind. Der Nachsatz ist nicht vollständig durchgeführt.

Das letzte neue „Thema“ liegt C 1 zugrunde (*con moto*, T. 200 ff.). Es weist Parallelen zu dem des bimetrischen Abschnitts auf. Der regelmäßige, statische Klangteppich und die „Verarbeitung“ der vagierenden Terzen haben den neuen Teil bereits vorbereitet (*Bsp. 4*).

Auch hier herrscht übergeordnete lineare Ausweitung des Tonraumes nach oben vor, und wieder sind Umgestaltungsprozesse wie im Eröffnungsteil maßgebend. Die allgemeine Steigerung wird durch die zunehmende Frequenz der Akkordwechsel im Klavier verstärkt. Im weiteren Verlauf der Ballade wird deutlich, wie Frank Martin diese „Themen“ verarbeitet. Die fortlaufende Entwicklung des „con-moto-Themas“ führt

Beispiel 4:  
Takt 200 - 213

200 **Con moto** (J. 44)  
*dolce espr.*  
*pp*  
8va

207  
8va

Beispiel 5:  
Takt 228 - 241

*p* *poco a poco cresc.*

235

unmerklich zum Wiedereintritt des Kopfmotivs vom Beginn der Ballade (T. 1ff.) – in T. 229 beginnt die Ballade motivisch „von vorne“ –, doch gibt es sich in dem neuen Zusammenhang nicht sofort zu erkennen (Bsp. 5).

Das auskomponierte Accelerando führt von einer Zwei- über Drei- und Vier- bis zur Sechs-

Teilung der Takte und treibt die Entwicklung des Formteils voran. Bis zum Ende dieses Abschnitts „spielt“ die Flöte mit Motiven, die ihren Ursprung im Eröffnungsteil haben. Dessen Kopfmotiv erklingt gehäuft, während im Klavier das „comoto-Thema“ transponiert erscheint (T. 242 ff.). Zunahme der Bewegung und Lautstärke und die



Transposition im Tonraum nach oben erzeugen eine Spannung, die sich im „Feuerwerk“ des Klaviers entlädt (T. 272-282).

Mit *molto vivace* (T. 283-323) beginnt C 2. Es wiederholt das *Vivace* aus A 2 mit kleinen Hinzufügungen, Einschüben und Auslassungen in einem gesteigerten Tempo. Im letzten Abschnitt (*meno mosso*, T. 324-358) ist erneut das „con-moto-Thema“ mit dem Kopfmotiv des Anfangs (T. 1 ff.) kombiniert, wieder in Transposition nach oben. Das Auftreten dieses Themas ist stets mit einer Beschleunigung des Tempos verbunden, die die allgemeine Steigerung noch unterstreicht.

Aber nicht nur die sich entwickelnden „Themen“ werden verarbeitet. So erfährt das Hauptmotiv des *Vivace* (T. 44-45) neben den Veränderungen im *molto vivace* eine bedeutende Neugestaltung: Als Bindeglied zwischen B (Kadenz) und C (*con moto*) hat es seine Eigenständigkeit verloren. Die Reduzierung des Tempos auf fast ein Drittel sowie die neue Instrumentation verleihen ihm einen weichen, entspannten und beruhigten Charakter. Die Entspannungsphase des Kadenzschlusses ist weitergeführt bei gleichzeitiger Vorbereitung des folgenden con-moto-Abschnitts. Und am Ende der Ballade treten Reminiszenzen an das *Vivace*-Kopfmotiv im Figurenwerk der Flöte auf (Bsp. 6).

T. 337



T. 350



T. 352



Beispiel 6

### Motivik / Thematik / melodisches Material

Die Idee der Einheit der „Themen“ verwirklicht Frank Martin zum einen durch ihre enge

Verwandtschaft untereinander, zum anderen durch die Entwicklung eines „Themas“ aus einem kleinen motivischen Kern.

Eine enge, aber nicht vordergründige Verwandtschaft besteht zwischen dem Kopfmotiv des Anfangs (T. 1) und dem *Vivace*-Kopfmotiv. Die stufenweise Fortschreitung ist dieselbe, lediglich die Bewegungsrichtung ist umgekehrt und der Rhythmus beschleunigt.



Beispiel 7: Takte 1 und 44

Eine weitere Ähnlichkeit besteht zwischen dem „Thema“ des bimetrischen Abschnitts und dem des *con moto*. Die Intervallfolge ist wiederum dieselbe, nur ihre Bewegungsrichtung ist vertauscht (vgl. Bsp. 8).

Dem statischen, rhythmisch betonten *Vivace*-Kopfmotiv steht die motivische Entwicklung der anderen „Themen“ gegenüber. In den ersten Takten der Ballade lassen sich die Umgestaltungsprozesse eindrucksvoll eindeutig nachweisen. Die drei verschiedenen Tongruppen sind leicht ableitbar (vgl. Bsp. 9).

Durch Vertauschen der ersten beiden Töne der 1. Gruppe und anschließende Transposition auf deren Anfangsstufe *fis'* entsteht die 2. Gruppe. Erneutes Vertauschen der ersten beiden Töne auch in dieser Gruppe läßt die dritte entstehen, die bis auf die Transposition mit der 1. Gruppe identisch ist (vgl. Bsp. 10).

In den anderen „Themen“ lassen sich die Umgestaltungsprozesse nicht so leicht zeigen wie hier, sie sind aber nichtsdestoweniger vorhanden.

### Harmonik

Der wichtigste Unterschied zur traditionellen Harmonik besteht im Fehlen eines tonalen Zentrums, auf das sich alle Klänge beziehen ließen. Frank Martin verwendet traditionelle Dur- und Molldreiklänge nicht im traditionellen Sinn, d.h.

Beispiel 8:  
Takte 95 - 98  
und 200 - 205

T. 95 - 98

T. 200 - 205

Beispiel 9:  
Takt 1 - 4

Beispiel 10: Ableitung der Takte 1 - 4

seine Harmonik ist nicht funktional. Er gebraucht andere Möglichkeiten, Klänge zu verbinden, zum Beispiel Parallelverschiebung konsonanter oder dissonanter Klänge (Bsp. 11a) oder ein Alternieren zweier oder mehrerer Klänge (Bsp. 11b).

Oft sind diese Klänge durch zu ihnen dissonante Töne gefärbt. Für diese Art harmonischer Bewegung bilden meist Orgelpunkte oder ostinate Figuren die „Basis“, das „Fundament“, das diese zusammenhält. Sie durchziehen fast die ganze Ballade.

Eine andere Art von Harmonik, von Bernhard Billeter als „gleitende Tonalität“<sup>4</sup> bezeichnet, ist in C 1 verwendet. Ausgehend von cis-Moll in sehr tiefer Lage (gefärbt durch die dazu dissonanten Töne *his* und *dis* der Flöte), werden nach und nach durch stufenweise Veränderungen einzelner Töne neue Klänge erreicht und wieder verlassen. Diese sind wiederum konsonante Dur- und Moll-Dreiklänge oder aber dissonante übermäßige oder verminderte Akkorde. Die Wirkung einer solchen harmonischen Bewegung ist eindrucksvoll weich (Dissonanzen werden nicht als hart empfunden), statisch und bewegt zugleich, wobei der Eindruck der Ruhe stärker ist als der der Bewegung, die unter die Oberfläche getaucht ist. Aus der unsichtbaren Tiefe tritt die Musik wie neu geboren und verwandelt wieder ans Licht. (T. 200-206, siehe Bsp. 4).

Von ähnlicher Art sind die vagierenden Akkorde des bimetrischen Abschnitts. Durch fast unmerkliche Veränderungen einzelner Töne wandern sie im Tonraum nach oben. Die Intervallstruktur der Akkorde – es sind nur zwei verschiedene – bleibt im wesentlichen erhalten: Quinte bzw. Sexte plus Sekunde und zwei Terzschichtungen (T. 93-98, siehe Bsp. 11b).

## Rhythmik / Metrik

Rhythmische und metrische Gestaltung zeichnen sich durch sehr großen Abwechslungsreichtum aus. Permanentes Spiel mit dem Metrum führt meist zu dessen Verschleierung. Vielfältige Überlagerungen eines vorgegebenen Metrums durch andersgeartete motivische Einheiten lassen vielgestaltige Spannungsverhältnisse entstehen. In den ersten Takten der Ballade sind die motivischen Gliederungsmöglichkeiten der 6 Achtel eines Taktes fast erschöpfend genutzt (3+3, 2+4, 4+2, 2+2+2, ...).

Der bimetrische Abschnitt der Ballade überlagert gleich auf mehreren Ebenen zwei- und dreigliedrige Einheiten:

<sup>4</sup> B. Billeter: Frank Martin. Ein Außenseiter..., S. 20

Beispiel 11a:  
Takt 71 ff.

Beispiel 11b:  
Takt 93 ff.

a) zweizeitiges Metrum in der Flöte, dreizeitiges im Klavier (Bimetrik),

b) zweizeitige Einheiten (jeweils 2 Viertel) überlagern das dreizeitige Metrum des Klaviers, es entsteht eine hemiolische rhythmische Struktur. (T. 95-98, siehe *Bsp. 11b*).

Auch die ostinate Baßfigur, die das „Vivace-Thema“ „begleitet“, ist zweigliedrig: je 2 3/4-Takte gliedern sich in 3x2 Viertel (T. 44-45, siehe *Bsp. 2*).

Der Schwebezustand, den diese Überlagerungen hervorrufen, ist gerade das Reizvolle und treibt die Musik in einem unendlichen Fluß weiter. Er kann nur entstehen, wenn beide „Metren“ gleichwertig nebeneinanderstehen.

Die Betonung des klingenden – nicht des notierten – Metrums im Gegensatz zu dessen Verschleierung wird besonders deutlich in T. 66 ff. und 85 ff. Der Beginn einer neuen metrischen Einheit (eines neuen „Taktes“) ist jeweils durch die sehr tiefe Oktave im Baß markiert. Bei der ersten Stelle ergibt sich die Folge von je einem 6/4-, 5/4-, 4/4- und 3/4-Takt. Diese Verkürzung der „Takte“ bewirkt eine Beschleunigung der

betonten Zeiten, die mit der Zwei-Teilung des Taktes 74 (Klavier) aufgefangen wird (*Bsp. 12*).

Bei der zweiten Stelle (T. 85 ff.) sind 4 3/4-Takte und 3 4/4-Takte überlagert (*Bsp. 13*).

## Anmerkungen zur Interpretation

Die wichtigste Überlegung bei jeder Interpretation ist wohl die Frage, mit welchen Mitteln die gewünschte Wirkung erzielt werden kann. Bezeichnungen zur Dynamik usw. sind nicht Selbstzweck, sie dienen einem ganz bestimmten musikalischen Ausdruck, nicht nur bei Frank Martin. Eine werkgerechte Interpretation der Ballade sollte sich um einen äußerst flexiblen Umgang mit Dynamik, Tempo (*Accelerandi*) und Artikulation bemühen, so daß das musikalische Geschehen, einem ständigen Werden und Vergehen ohne schroffe Konturen gleich, deutlich wird. Plötzliche, ruckartige Veränderungen in Tempo und Dynamik (innerhalb der Abschnitte) sind unbedingt zu vermeiden. Die rhythmische Gestaltung erfordert ebenso Präsenz und Präzision wie das



Beispiel 12:  
Takt 66 - 71

Musical score for Example 12, measures 66-71. The score is written for piano and violin. The piano part is marked *fortissimo* and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The violin part also includes a *cresc.* marking. The score features several triplet figures and dynamic markings such as *ff* and *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

Beispiel 13:  
Takt 84 - 88

Musical score for Example 13, measures 84-88. The score is written for piano and violin. The piano part includes a *sf* (sforzando) marking and a *molto dim.* (molto decrescendo) marking. The violin part also includes a *sf* marking. The score features several triplet figures and dynamic markings such as *sf* and *molto dim.*. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

Zusammenspiel der beiden Partner. Die Ballade ist ein echtes Kammermusikstück, in dem keiner der beiden dem anderen grundsätzlich untergeordnet ist.

...zur Dynamik:

Eine dynamische Entwicklung von leise zu laut vollzieht sich vor allem in den Abschnitten A 1, C 1 und im letzten Abschnitt von C 2 über derart weite Strecken, daß eine absolute, d.h. konstante Zunahme der Lautstärke nicht mehr möglich ist. Das erfordert eine gut überlegte Organisation der Dynamik, die verschiedene Phänomene wie

musikalische Entwicklung, Lagenwechsel usw. berücksichtigt. Ein Beispiel ist der Übergang von T. 21 zu 22 in A 1, welcher von einem einzigen, mehr als 30 Takte dauernden Crescendo überspannt wird (Bsp. 14).

Soll das Auftreten des Kopftmotivs (T. 22) hier beim dritten Mal tatsächlich lauter klingen als die vorangegangenen Takte 20 und 21, so darf das Forte nicht zu laut angesetzt werden, denn hohe Töne wirken immer lauter als „gleich laute“ tiefe Töne. Diese dynamische Relation von Tonhöhen muß unbedingt in Betracht gezogen werden, und nicht nur hier.

Flexible dynamische Gestaltung schließt auch kleinere (nicht ausdrücklich verlangte)



Beispiel 14:  
Takt 20 - 23

Decrescendi an Phrasenenden mit ein, z.B. die chromatisch abfallende Linie T. 9-10. Gleichzeitig muß aber auch bedacht werden, daß Frank Martin solche Vorgänge „komponiert“ hat, indem sich die Wirkung einer rückläufigen dynamischen Entwicklung durch die Bewegungsrichtung einer melodischen Linie (nach unten) „automatisch“ einstellt – und umgekehrt. Oft genügt es zuzulassen, was der musikalische Verlauf mit sich bringt. Bei aller Beweglichkeit der Dynamik bleibt das Tempo in diesem Beginn aber unberührt konstant, beruhigt sich erst in der Entspannungsphase T. 38 ff. (*più tranquillo*).

### ...zur Tempogestaltung (Accelerandi):

Im ganzen Teil A sowie im 2. Abschnitt von C 2 wird das Tempo von einer allmählichen Beschleunigung bestimmt. Es sind die Abschnitte der Ballade, in denen das „con-moto-Thema“ erklingt, immer begleitet von regelmäßig taktweise neu angeschlagenen Akkorden bei zunehmender Frequenz der Akkordwechsel. Innerhalb der Beschleunigung ist die kontinuierliche Verkürzung der Abstände der Akkorde maßgebend. Die rhythmischen Figuren der Flöte müssen dem untergeordnet werden, besonders bei ihrer auskomponierten Beschleunigung T. 228-238. Eine Angleichung der Akkordwechsel an eventuelle rhythmische Ungenauigkeiten der Flöte würde den organischen Fortgang der Beschleunigung stören.

### ... zum Auftakt des „con-moto-Themas“:

Das „con-moto-Thema“ ist bei seiner Wiederholung im Klavier (T. 243) mit einem Auftakt ver-

sehen. Dies kann als Hinweis darauf gesehen werden, daß auch beim ersten Auftreten in der Flöte das 3. Viertel in T. 199 ein solcher Auftakt ist, der folglich in das neue Tempo und Metrum gehört.

### ... zu Tonidentitäten / „Nachfassen“:

In der Ballade sind häufig sowohl kleinere melodische Phrasen als auch größere Formteile durch eine Identität von Schluß- und Anfangston eng verbunden. Mit Hilfe einer solchen Tonidentität ist z.B. die Kadenz, Zentrum der Ballade (B), mit A wie mit C verbunden: Zu Beginn der Kadenz greift die Flöte ihren vorausgegangenen, sehr ausgedehnten Abschlußton *e'''* wieder auf, der Schlußton der Kadenz (im Lento) *bis* dient ihr auch als Auftakt zum *con moto*. Oder: Die Wiederholung des „Themas“ im bimetrischen Abschnitt (T. 122 ff.) nimmt den vorausgegangenen Schlußton *b''* zum Ausgangspunkt, der so die Transpositionsstufe der Wiederholung bestimmt. Die verbindende Wirkung solcher Tonidentitäten kann dadurch unterstützt werden, daß der phrasenschließende Ton an seinem Ende kein Decrescendo erfährt, sondern im Gegenteil auf den Moment des „Nachfassens“ hin noch oder bei (vorgeschriebenem) vorausgehendem Decrescendo wieder gespannt wird. Andere Beispiele hierfür sind auch *b'* in T. 94-95, *b''* in T. 121-123, *g'''* mit *e'''* in T. 134-139, *d'* in T. 204 usw., aber auch *cis''* in T. 12-12 oder *c'''* in T. 51-54 usw.

### ... zur Spielanweisung „molto uguale“:

Die Spielanweisungen in der Ballade sind natürlich zu beachten, doch ist zu überlegen,

Beispiel 15:  
Takt 74 - 83

welche Wirkung wohl beabsichtigt ist. *Molto uguale* für die laufenden Achtel der Flöte fordert die Gleichheit oder besser Gleichwertigkeit der einzelnen Töne und ist nicht starr und absolut zu sehen, eher ist äußerst flexible Umsetzung gefordert. Die Anweisung soll u.a. eine rhythmisch metrische Skandierung der Achtel verhindern. Die motivischen Einheiten stehen im Widerspruch zum Metrum, und keines der beiden verlangt, besonders hervorgehoben zu werden. Die Musik lebt von diesen Überlagerungen, die ihr etwas Schwebendes verleihen.

### ... zu den Atemstellen:

Atemstellen müssen grundsätzlich den melodischen Einheiten und dem musikalischen Gestus untergeordnet werden. Frank Martin gibt Hinweise durch Phrasierungsbögen und dadurch, daß er (an Phrasenenden) Töne durch Pausen verkürzt. Solche fehlen bei Parallelstellen im Klavier (vgl. T. 204 Flöte mit T. 248 Klavier).

Darüber hinaus eignen sich wie gewöhnlich Punktierungen und Überbindungen, wobei der letzte Ton vor der Atemstelle im allgemeinen

nicht decrescendiert werden darf, so z.B. bei *d''* T. 179 und dergleichen. Die Unterordnung der Atemstellen unter den musikalischen Verlauf hat auch zur Folge, daß z.B. das Ende des letzten mühevollen Anstiegs in der Kadenz (T. 184 ff.) die letzte Möglichkeit zum Atmen nach *f'''* in T. 189 bietet. Der anschließende, entspannende Abstieg – die Lageenergie (Tonhöhe) wird in Bewegungs- und dynamische Energie umgesetzt – leitet mit dem auskomponierten bruchlosen *Accelerando* zum *Lento* über, in das Tempo und Dynamik unmittelbar einmünden müssen. Eine spätere Atemzäsur würde diesen organischen Ablauf unterbrechen und zerstören.

### ... zum bimetrischen Abschnitt:

Die paarigen, vagierenden Akkorde des bimetrischen Abschnitts (T. 95-136) setzen bereits mit der Überleitung (Auftakt zu T. 89) ein. Ihr Tempo und ihre Struktur bleiben unverändert, wenn die Flöte ihr neues Metrum dagegensetzt. Die Gleichmäßigkeit der Akkordwechsel (jedes Viertel) darf nicht durch rhythmische Ungenauigkeiten der Flöte im „Thema“ gestört werden (2.

Viertel früh genug!). Die scheinbare Unabhängigkeit der beiden Metren gibt diesem Abschnitt erst die schwebende Ambivalenz, die das „Thema“ der Flöte losgelöst vom klanglichen Untergrund erscheinen läßt und ihm die Möglichkeit gibt, sich frei zu entfalten.

### ... zur Rhythmik:

Es ist möglicherweise sinnvoll, wenn der Flötist an entsprechenden Stellen (z.B. T. 66 ff. und 85 ff.) nicht auf „sein“ Metrum pocht, sondern das klingende Metrum zählt (s.o.). Ob eine solche Zählweise richtig oder falsch ist, mag dahingestellt bleiben, doch ist sie eine erhebliche Erleichterung für die Arbeit an einem exakten Zusammenspiel. Scheinbar schwierige Einsätze der Flöte vereinfachen sich oft dadurch, daß man sich solche aus ihrer Stellung im musikalischen Kontext bewußt macht und nicht unbedingt nur aus dem metrischen Ort. So kommen z.B. die scheinbar unregelmäßig einsetzenden Töne der Flöte in T. 76 ff. immer zusammen mit einer Stimme des „Themas“ im Klavier (Bsp. 15).

In T. 287 ff. fallen die Einsätze der Flöte regelmäßig auf die leichteste (dritte) Zählzeit des Taktes. Im schnellen Tempo ist dies nicht unbedingt einfach, doch bietet das Klavier auch hier eine Hilfe. Durch die motivische und vor allem rhythmische Struktur dieser Takte erscheint die dritte Zählzeit hier als relativ schwere Zeit. Das Bewußtsein, auf einer schweren (gleichsam betonten) Zeit einzusetzen, kann eine Erleichterung sein. Zudem wird das Zusammenspiel dadurch genauer.

Beispiel 16: Takt 287 - 289

Ähnliches wird man bei aufmerksamem Aufeinanderhören auch an vielen anderen Stellen entdecken können.

### Literatur:

Bernhard Billeter: *Die Harmonik bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik.* Bern und Stuttgart 1971.

Ders.: *Frank Martin. Ein Außenseiter der neuen Musik.* Frauenfeld und Stuttgart 1970.

Kurt von Fischer: „Frank Martin. Überblick über Werk und Stil Frank Martins“. In: *Schweizerische Musikzeitung* 91, 1951, S. 91-96.

Bernhard Martin: *Frank Martin ou la relativité du rêve.* A la Baconnière, Neuchâtel 1973.

Frank Martin: *Ballade für Flöte und Klavier.* Universal Edition, A-Wien.

Ders.: *A propos de..., commentaires de Frank Martin sur ses œuvres*, hrsg. von Maria Martin. A la Baconnière, Neuchâtel 1984.

Ders.: *Un compositeur médite sur son art. Ecrites et pensées recueillies par sa femme.* A la Baconnière, Neuchâtel 1977.

Frank Martin-Gesellschaft: *Frank Martin. Die Welt eines Komponisten.* Katalog der Ausstellung zum Gedenken an den 10. Todestag von Frank Martin, Lausanne 1984.

## Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten  
und historische  
Holzblasinstrumente

Beratung – Verkauf  
+ Service  
für Instrumente  
vieler bekannter  
Hersteller, z. B. Adege,  
Dolmetsch, Kobliczek,  
Küng, Mollenhauer,  
Moeck, Yamaha.

Fordern Sie  
meinen Katalog an:

Margret Löbner  
Osterdeich 59a  
2800 Bremen  
Tel. 04 21 / 70 28 52



## Zum Einfluß der Form des Mundloches auf die Tonerzeugung bei den Querflöten

### 1. Einleitung

Die Tonerzeugung bei den Querflöten ist ein sehr subtiler Vorgang. Zum einen stehen dem Spieler hinsichtlich seiner Anblastetechnik vier verschiedene Anblasparameter zur Verfügung, die er in bestimmten Grenzen variieren kann und aufeinander abstimmen muß. Es sind dies:

- die Form und die Größe der Lippenöffnung
- der Abstand zwischen Lippenöffnung und Mundlochkante
- der Anblasdruck
- die Richtung des durch die Lippen austretenden Luftstrahles.

Die grundsätzlichen Auswirkungen dieser Anblasparameter auf Klang und Ansprache wurden bereits in einem früheren Beitrag erläutert.<sup>1</sup>

Zum anderen reagieren die Flötisten äußerst feinfühlig auf die akustischen Eigenschaften des Instrumentes. Dabei spielt die Ausbildungsform des Kopfstückes eine besondere Rolle. Bereits für geringste Varianten sind die Spieler äußerst sensibel. Diese Bauart-Einflüsse sollen deshalb im folgenden näher untersucht werden. Ihr Verständnis wird erleichtert, wenn man einige spezielle Details der physikalischen Vorgänge bei der Tonerzeugung genauer kennt.

Über das grundsätzliche Schwingungsverhalten von Flöten existiert eine umfangreiche Literatur, für die hier stellvertretend nur die Arbeiten<sup>2-7</sup> zitiert seien. Deshalb sollen hier nur die strömungstechnischen und akustischen Vorgänge, die in einem engeren Zusammenhang mit dem Bereich des Mundloches stehen, vorab erläutert werden. Im Anschluß lassen sich dann die Einflüsse von Veränderungen an der inneren Ausformung des Mundloches sowie an der Anblasante an ihrer Bedeutung für die Klangfarbe und die Sicherheit der Ansprache erklären.

### 2. Physikalische Vorgänge bei der Tonerzeugung

#### 2.1 Die Entstehung der sogenannten Schneidentöne

Zumindest in seiner Anfangsphase kann man den strömungstechnischen Vorgang bei der Entstehung eines Flötentones mit Erscheinungen vergleichen, wie sie auch an einem angeströmten Tragflügel auftreten: Wenn seine Kante etwas unsymmetrisch geformt ist, bildet sich beiderseits der Kante ein unterschiedlicher Druck aus. Dabei stellt sich auf der Seite, auf der die Strömungsgeschwindigkeit geringer ist, ein höherer Druck ein. Im Fall des Tragflügels bewirkt der Druckunterschied eine Bewegung des Flügels quer zur Strömungsrichtung. Läßt sich dagegen der angeströmte Körper nicht bewegen, dann tritt vor seiner Kante eine Ausgleichsströmung von der Seite höheren Druckes zur anderen Seite auf. Da sie jedoch keinen stabilen Zustand erreicht, führen

<sup>1</sup> I. Bork/J. Meyer: „Zum Einfluß der Spieltechnik auf den Klang der Querflöte“. In: *TIBIA* 3 (1988), S. 179.

<sup>2</sup> A. Powell: „On the edgetone“. In: *J. Acoust. Soc. Amer.* 33 (1961), S. 395.

<sup>3</sup> L. Cremer/H. Ising: „Die selbsterregten Schwingungen von Orgelpfeifen“. In: *Acustica* 19 (1986), S. 143.

<sup>4</sup> J.W. Coltman: „Sounding mechanism of the flute and organ pipe“. In: *J. Acoust. Soc. Amer.* 44 (1986), S. 983.

<sup>5</sup> N.H. Fletcher/L.M. Douglas: „Harmonic generation in organ pipes, recorders and flutes“. In: *J. Acoust. Soc. Amer.* 68 (1980), S. 767.

<sup>6</sup> Y. Sawada/S. Sakaba: „On the transition between the sounding modes of a flute“. In: *J. Acoust. Soc. Amer.* 67 (1980), S. 767.

<sup>7</sup> I. Bork/J. Meyer: „Die Tonerzeugung bei den Flöten“. In: *Naturwissenschaften* 75 (1988), S. 27.

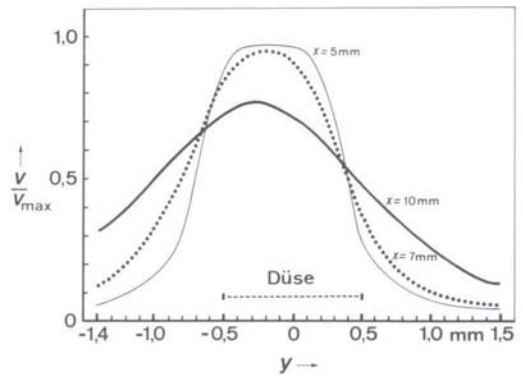


die andauernden Druckschwankungen zu einer Schallerzeugung.

Richtet man statt der breitflächigen Strömung einen begrenzten Strahl, wie er aus einer Düse austritt, gegen eine Kante, so stabilisiert sich der schwingungsähnliche Zustand. Das hängt zum einen damit zusammen, daß der begrenzte Strahl zum Rand hin eine geringere Strömungsgeschwindigkeit als in seinem Zentrum aufweist. Zum anderen erfährt die Schwingbewegung eine erhebliche Stabilisierung durch die Rückwirkung der vor der Kante herrschenden Druck- und Geschwindigkeitsverhältnisse auf den Strahlaustritt.

Eine Ausmessung des Strömungsfeldes vor der Strahlaustritts-„Düse“ – also der Lippenimitation einer Vorrichtung zum künstlichen Anblasen von Flöten – veranschaulicht, daß der Luftstrahl in der Nähe des Spaltes schärfer begrenzt ist, während sich bei größerer Entfernung an den Rändern breitere Übergangszonen ausbilden. Je schärfer der Luftstrahl begrenzt ist, desto schneller erfolgt der Übergang zwischen den Phasen der Kipp-schwingung bei kleinerem Abstand, und die durch das schwingende Luftblatt erzeugten Druckschwankungen erhalten in ihrer zeitlichen Feinstruktur steilere Flanken. *Abb. 1* zeigt das Strömungsprofil in drei verschiedenen Abständen vor einer Lippenöffnung. Es ist deutlich zu erkennen, daß bei Abständen von mehr als 7 mm eine erhebliche Verbreiterung und verbunden damit eine Abschwächung im Mittelfeld eintritt. Ein ganz ähnliches Bild hat übrigens auch J. Martin für das Strömungsfeld vor dem Windkanal einer Blockflöte gefunden.<sup>8</sup>

Die Rückwirkung der vor der angeströmten Kante herrschenden Druck- und Geschwindigkeitsverhältnisse auf den aus der Düse austretenden Strahl beruht auf komplizierten Laufzeit- und Phasenbeziehungen. Zu ihrer Erklärung ist im linken Teilbild von *Abb. 2* ein Schnitt durch das Spalt-Schneiden-System dargestellt.



*Abb. 1:* Strömungsprofile in unterschiedlichem Abstand vor einer Düse. (Breite der Austrittsöffnung 12 mm, Höhe 1 mm.)  $v$  ist die Strömungsgeschwindigkeit im Abstand  $x$  vor der Düse und im seitlichen Abstand  $y$  vor der Mittelachse der Düse. Die Strömungsgeschwindigkeit am Düsenaustritt ist  $v_{\max} = 30$  m/s

Der um die Schneide pendelnde Strahl ist als ein sogenannter Schnelle-Generator anzusehen, bei dem der durch die Schnelle  $v_s$  oberhalb der Schneide hervorgerufene Druck  $p_s$  dieser Schnelle um den Phasenwinkel  $\varphi_s$  nacheilt. (Mit „Schnelle“ bezeichnet man die periodisch schwankende Geschwindigkeit der schwingenden Luftteilchen.) Die Größe dieses Phasenwinkels wird dadurch bestimmt, daß der Druck  $p_s$  oberhalb der Schneide in dem Augenblick sein Maximum hat, in dem sich das Strahlzentrum an der Kante vorbei nach oben bewegt, da der Eintritt des Strahlzentrums in die obere Sphäre dort die Strömungsgeschwindigkeit erhöht und infolgedessen der Druck abnehmen muß. Wie auch durch Messungen von Coltman<sup>9</sup> bestätigt werden konnte, eilt der Druck  $p_s$  der Schnelle  $v_s$  um einen Phasenwinkel  $\varphi_s = \pi/2$ , das entspricht einem Viertel der Schwingungsperiode, nach.

Der in der Nähe der Kante erzeugte Druck breitet sich mit Schallgeschwindigkeit aus und wirkt daher praktisch ohne zusätzliche Laufzeit auf die Auslenkung des Strahles an der Düse ein. Der Phasenwinkel  $\varphi_m$  zwischen dem Druck  $p_s$  und der von ihm erzeugten Schnelle  $v_d$  ist dabei durch reines Masse-Verhalten bestimmt, so daß sich ein Nacheilen der Schnelle mit  $\varphi_m = \pi/2$  ergibt. Damit sind die Schnelle  $v_s$  an der Kante und die Schnelle  $v_d$  am Spalt genau in Gegen-

<sup>8</sup> J. S. Martin: *Acoustical aspects of the recorder*. Doctor thesis University of New England 1987.

<sup>9</sup> J.W. Coltman: „Jet drive mechanism in edge tones and organ pipes“. In: *J. Acoust. Soc. Amer.* 60 (1976), S. 725.

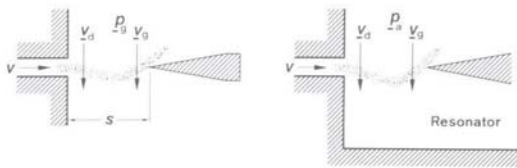


Abb. 2: Querschnittszeichnungen zur Darstellung der Strömungsverhältnisse zwischen Spalt und einer Schneide. Links: ohne Resonator, rechts: mit angekoppeltem Resonator (Buchstabenerläuterungen im Text. Die unterstrichenen Größen unterliegen periodischen Schwankungen.)

phase, was ebenfalls von Coltman meßtechnisch nachgewiesen werden konnte.

Um den Kreislauf für eine Schwingungsperiode zu schließen, ist nun noch die Laufzeit vom Spalt bis zur Kante für eine quer zum Strahl gerichtete Störung, wie sie die Schnelle  $v_d$  darstellt, zu berücksichtigen. Bezeichnet man den dieser Laufzeit entsprechenden Phasenwinkel mit  $\varphi_s$ , so ergibt sich als Bedingung für die Schwingungsperiode des Schneidentones

$$\varphi_g + \varphi_m + \varphi_s = 2\pi$$

oder mit den bereits erläuterten Werten von  $\varphi_g$  und  $\varphi_m$

$$\varphi_s = \pi.$$

Da sich Störstellen, wie z.B. Wirbel, längs der Strömung mit etwa der halben Geschwindigkeit, die die Strömung im Strahlzentrum aufweist, ausbreiten, kann man ansetzen:

$$\varphi_s = 2\pi f s \frac{2}{v},$$

worin  $f$  die Frequenz,  $v$  die Strömungsgeschwindigkeit im Strahlzentrum und  $s$  der Abstand zwischen Spalt und Kante ist. Daraus folgt für die Schneidentonfrequenz

$$f = \frac{v}{4s}.$$

Die Frequenz steigt also mit zunehmender Strömungsgeschwindigkeit und abnehmendem Spalt-Schneiden-Abstand. Diese Resonanzbedingung wird in Abb. 3 durch den Schnittpunkt der  $\varphi_s$ -Geraden mit der punktierten Linie der Phase  $\pi$  wiedergegeben. Darüber hinaus können auch noch höhere Schneidentöne durch Überblasen erzeugt werden, bei denen die Summe der drei

Winkel in obiger Gleichung dann ganzzahlige Vielfache von  $2\pi$  ergibt; diese höheren Moden brauchen in die nachfolgenden Überlegungen jedoch nicht einbezogen zu werden.

## 2.2 Spektren der Schneidentöne

Von Interesse sind dagegen die höherfrequenten Schwingungsanteile der Schneidentöne, die den eigentlichen Kippschwingungs-Charakter der Luftblattbewegung ausmachen. Denn eine Erhöhung der Strömungsgeschwindigkeit zwischen

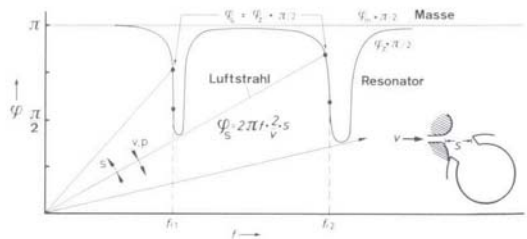


Abb. 3: Phasenbeziehungen bei der Entstehung von Schneidentönen. Die Doppelpfeile deuten an, in welche Richtung sich die  $\varphi_s$ -Geraden bei einer Zunahme des Abstandes zwischen Lippenöffnung und Anblasante ( $s$ ) oder einer Vergrößerung der Strömungsgeschwindigkeit ( $v$ ) bzw. des Anblasdruckes ( $p$ ) drehen.

den Lippen — beziehungsweise eine Erhöhung des Anblasdruckes — wirkt sich nicht nur auf die Dauer der Grundperiode der Luftblattschwingung aus. Vielmehr wird auch die Form der Luftblattschwingung und somit das Spektrum des Schneidentones in starkem Maße beeinflusst, und auch der Anteil der Turbulenzen ändert sich. Diese höheren Komponenten besitzen besondere Bedeutung für die Anfangsphase des Einschwingungsvorganges und können zur Ausbildung sogenannter „Vorläufertöne“ führen.<sup>10</sup> In Abb. 4 sind als Beispiel vier Spektren von Schneidentönen, die an einem Flötenkopf mit genau auf die Mundlochante gerichtetem Luftstrahl gemessen wurden, wiedergegeben. Sie wurden bei sonst

<sup>10</sup> J. Meyer: „Über unharmonische Komponenten im Klang der labialen Orgelpfeifen“. In: *Das Musikinstrument* 11 (1962), S. 725.

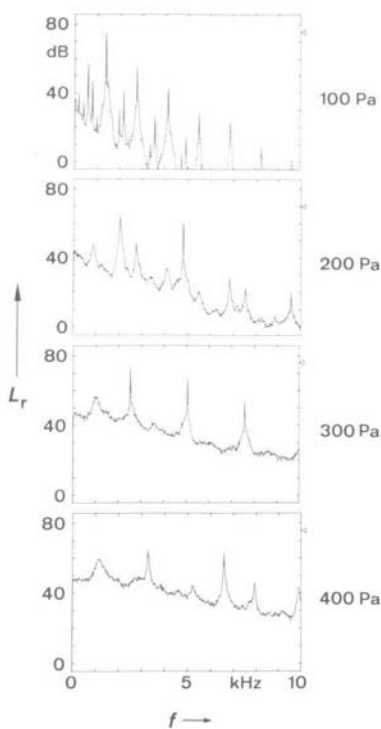


Abb. 4: Schneidenton-Spektren bei unterschiedlichem Anblasdruck, gemessen in einem Flötenkopf bei Bedämpfung der Resonanzen des Instrumentes. Aufgezeichnet ist der Schalldruckpegel  $L_r$  in Abhängigkeit von der Frequenz  $f$ .

unveränderten Werten für die anderen Anblasparameter mit Drücken zwischen 100 Pa und 400 Pa aufgenommen. Diese Spektren unterscheiden sich deutlich in dreierlei Hinsicht:

- Frequenzlage und Stärke der Hauptspitzen,
- Anzahl und Stärke unharmonischer Nebenspitzen,
- Stärke des Untergrundrauschens und Rauschabstand der Schneidentonkomponenten.

So fällt das Untergrundrauschen im Frequenzbereich bis 3000 Hz bei 100 Pa um etwa 30 dB ab und flacht sich bis zu einem fast waagerechten Verlauf bei 400 Pa ab. Dabei verringert sich der Geräuschabstand für die Schneidentongrundschwingung von mehr als 60 dB auf etwa 25 dB; im ganzen deutet das Spektrum für 300 Pa auf die stabilste Luftblattschwingung hin. Die genannten Zahlenwerte sollten jedoch nicht überbewertet

werden, da sie im Einzelfall von der Detailform des Mundloches abhängen. Allgemein kann man folgenden Einfluß des Anblasdruckes auf die Schneidentonspektren feststellen:

Bei *geringem Druck* ergibt sich eine ausgeprägte Obertonreihe zu der Grundschwingung des Luftblattes, die Amplituden dieser Oberschwingungen nehmen mit steigender Frequenz jedoch stark ab. Zwischen diesen Oberschwingungen treten zahlreiche unharmonische Komponenten auf, die auf eine gewisse Instabilität der Luftblattschwingungen schließen lassen. Das Untergrundrauschen ist relativ schwach und nimmt mit steigender Frequenz mit etwa der gleichen Steilheit wie bei den Schneidentonkomponenten ab.

Mit *zunehmendem Druck* wird die Amplitude der Schneidenton-Grundschwingung etwas schwächer, die zugehörigen Oberschwingungen wachsen in ihrer Intensität jedoch an und können fast die Stärke der Grundschwingung erreichen. Nicht eindeutig geklärt ist allerdings, wann und warum diese Oberschwingungen harmonisch oder nicht harmonisch zur Grundschwingung liegen. Die Anzahl und Stärke der unharmonischen Zwischenspitzen geht mit steigendem Anblasdruck deutlich zurück. Dadurch, daß das Untergrundrauschen insgesamt an Stärke gewinnt und zu höheren Frequenzen immer flacher abfällt, verschwinden diese Zwischenspitzen bei hohem Druck fast vollständig. Auch wird der Rauschabstand der eigentlichen Schneidentonkomponenten zu dem Untergrundgeräusch erheblich kleiner.

Während demnach die Nebengeräusche – vor allem im Tonansatz – bei niedrigem Anblasdruck durch unharmonische Spitzen im unteren Frequenzbereich hervorgerufen werden und damit eine gewisse Eigenfärbung erhalten können, werden sie bei höherem Druck durch gleichmäßiges Rauschen mit erheblich mehr hohen Frequenzanteilen gebildet.

### 2.3 Der Einfluß des Resonators

Die Periodizitätsbedingungen für das pendelnde Luftblatt ändern sich grundlegend, wenn sich Spalt und Schneide in der Öffnung eines Resonators befinden. Zum einen wird die Rück-

wirkung von der vor der Kante auftretenden Schnelle über den Druck auf den Luftaustritt am Spalt verstärkt. Denn da das vor der Schneide pendelnde Luftblatt als Schnelle-Generator wirkt, ist der erzeugte Druck – bei konstanter Schnelle – direkt der Impedanz proportional. Im Bereich der einzelnen Resonanzen des Resonators tritt daher ein erheblicher Druckanstieg ein, und die Rückwirkung auf den Strahlaustritt erreicht in der Nähe der Resonanzfrequenzen maximale Stärke.

Zum anderen ändern sich jedoch auch die Phasenbedingungen. Wie im rechten Teilbild von *Abb. 2* dargestellt ist, erzeugt wiederum die vor der Kante auftretende Schnelle  $v_g$  einen Druck  $p_g$ , der ihm um den Phasenwinkel  $\varphi_g = \pi/2$  nacheilt. Diesem Druck überlagert sich jedoch der Druck  $p_r$  aus der Luftschwingung im Resonator, so daß oberhalb der Schneide – und damit außerhalb des Resonators – der resultierende Druck  $p_a$  entsteht; dabei ist der Druck  $p_r$  im allgemeinen wesentlich stärker als der Druck  $p_g$ . Der Druck  $p_a$  eilt gegenüber dem Druck  $p_g$  um den zusätzlichen Winkel  $\varphi_r$  nach, dessen Größe in starkem Maße je nach der Frequenzlage – bezogen auf die Resonanzen – variiert. Dieser Druck  $p_a$  erzeugt nun seinerseits vor dem Spalt die Schnelle  $v_d$ , die ihm wiederum wegen des Masse-Verhaltens um den Phasenwinkel  $\varphi_m = \pi/2$  nacheilt. Mit der Phasenlaufzeit  $\varphi_s$  für die Bewegung der seitlichen Schnelle längs der Strömung vom Spalt bis zur Kante schließt sich die Schwingungsperiode, und die Periodizitätsbedingung lautet nun

$$\varphi_g + \varphi_r + \varphi_m + \varphi_s = 2\pi.$$

Der Winkel  $\varphi_r$ , der die Eigenschaften des Resonators kennzeichnet, ist bei einer Flöte allerdings meßtechnisch sehr schwer zugänglich. Sehr viel einfacher ist es, die Impedanz im Inneren der Flöte neben dem Mundloch zu messen, indem man den Abschluß des Flötenrohres, den sogenannten Korken, durch einen Impedanzmeßkopf ersetzt. Damit läßt sich der Phasenwinkel  $\varphi_z$  der Impedanz bestimmen. Da

$$\varphi_z = \pi/2 - \varphi_r$$

ist<sup>7</sup>, vereinfacht sich mit den genannten Werten für die anderen Phasenwinkel die Periodizitätsbedingung zu

$$\varphi_s = \varphi_z + \pi/2.$$

Die graphische Lösung dieser Resonanzbedingung ist für eine schematisch dargestellte Impedanz-Phasenkurve einer Flöte ebenfalls in *Abb. 3* wiedergegeben. Geht man – wie im Fall der Blockflöte – von einem unveränderlichen Abstand  $s$  zwischen Spalt und Schneide aus, so verlaufen die  $\varphi_s$ -Geraden um so flacher, je höher die Strömungsgeschwindigkeit ist. Dabei wandern die Schnittpunkte mit der Phasenkurve des Resonators auf deren Flanke abwärts, so daß die Frequenz des entstehenden Tones etwas ansteigt. Die gespielte Tonhöhe hängt dementsprechend von der Strömungsgeschwindigkeit bzw. dem Anblasdruck ab, wobei der Druck – nach Bernoulli – dem Quadrat der Strömungsgeschwindigkeit proportional ist.

Bei der Querflöte kann der Spieler zusätzlich den Abstand  $s$  in gewissen Grenzen variieren. Eine Verkürzung von  $s$  führt dabei ebenfalls zu einem flacheren Verlauf der  $\varphi_s$ -Geraden; außerdem werden aber auch die Resonanzen selbst zu tieferen Frequenzen verschoben, weil das Mundloch durch die Unterlippe stärker abgedeckt wird. Der Spieler kann deshalb die richtige Tonhöhe durch die geeignete Wahl von Abdeckung und Anblasdruck einstellen.

Offensichtlich ist der Winkelbereich, den die  $\varphi_s$ -Gerade in der schematischen Darstellung von *Abb. 3* überstreichen kann, um zu einem Schnittpunkt mit der gewünschten Resonanz zu kommen, ein Maß dafür, in welchem Umfang der Spieler den Anblasdruck und den Abstand zwischen Lippenöffnung und Anblaskante variieren darf, ohne die sichere Ansprache des Tones zu gefährden. Insbesondere für die durch komplizierte Griffe und Überblasen höherer Ordnung erzeugten Töne der 3. Oktave ist dies ein wichtiges Kriterium.

Als Beispiel für gemessene Phasenkurven sind deshalb in *Abb. 5* die Diagramme für den Griff  $a'''$  auf zwei verschiedenen Flöten wiedergegeben. Genaugenommen handelt es sich dabei um zwei verschiedene Mittel- und Fußstücke, die jeweils mit demselben Kopf angeblasen wurden. In einem Fall war die Ansprache des Tones  $a'''$  von mehreren Spielern als gut, im anderen als schlecht bewertet worden. Wie man sieht, ist bei der Flöte mit der guten Ansprache der Winkelbereich für die  $\varphi_s$ -Gerade deutlich größer; d.h. der Spieler



braucht die Anblasparameter – vor allem den Anblasdruck – nicht so genau einzustellen bzw. er kann sie in weiteren Grenzen variieren, ohne daß der Tonansatz unsicher wird.

Faßt man die physikalischen Vorgänge bei der Tonerzeugung zusammen, so kommt offensichtlich dem Vorbeipendeln des Luftstromes vor der Anblaskante eine besondere Bedeutung zu. Dies hebt zum einen – insbesondere für den Prozeß der Tonentstehung – die in der neueren Literatur bisweilen umstrittene Rolle der Schneidentöne hervor.<sup>11</sup> Zum anderen aber läßt sich erahnen, daß unterschiedliche Ausführungsformen der Anblaskante dazu führen können, daß der „Augenblick des Vorbeistreichens“ zeitlich mehr oder weniger scharf definiert ist, was sicherlich nicht ohne Auswirkungen auf Klang und Ansprache bleibt.

### 3. Die klangliche Auswirkung verschiedener Mundlochvarianten

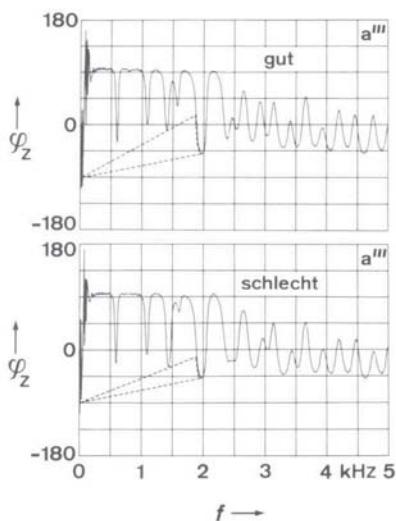
Betrachtet man die Anblaskante des Mundloches als ein dreidimensionales Gebilde, so bieten sich für Formveränderungen im wesentlichen die folgenden Parameter an, die in *Abb. 6* – soweit möglich – schematisch eingetragen sind:

die Keilform des Querschnitts, die durch Unterschneiden auf der Innenseite des Loches (a) oder durch Abflachen auf der Außenseite (b) schlanker gemacht werden kann, wobei sich auch die Winkelhalbierende („Symmetrielinie“) des Keiles in ihrer Richtung verschiebt,

eine Wölbung der den Keil bildenden Kaminsfläche (c), die nicht immer eine gerade Mantellinie besitzen muß,

die Schärfe der eigentlichen Anblaskante (d), die mehr oder weniger stark abgerundet werden kann,

die Schärfe der Unterkante des Kamins am Übergang zum Rohr (e),

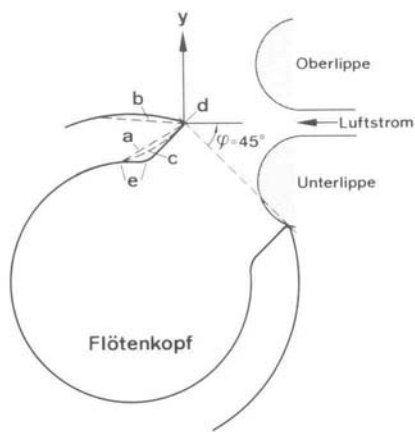


*Abb. 5:* Phasenkurven der Impedanz für eine gut und eine schlecht ansprechende Flöte (vgl. auch *Abb. 3*).

die Form der Anblaskante in Längsrichtung, die bei einem kreisrunden Loch stärker als bei einem länglichen Loch gekrümmt ist.

#### 3.1 Ausformung des Mundloches

Ausgangspunkt für die Untersuchung zur Mundlochform war die Tatsache, daß sich bei sieben handelsüblichen Flötenkopfstücken in Kom-



*Abb. 6:* Schematische Darstellung möglicher Änderungen an der Mundlochkante. (Buchstabenerklärung im Text.)

<sup>11</sup> Schubert, P.: *Zur Klangerzeugung bei Orgeln, Bericht über das 5. Symposium zu Fragen des Orgelbaues im 17./18. Jahrhundert*. Blankenburg/Michelstein 1985, S. 10.

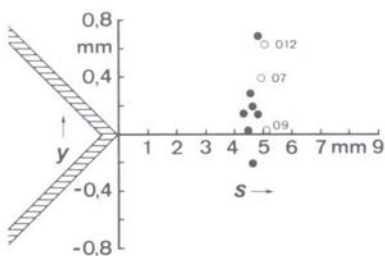


Abb. 7: Anblaspositionen für optimale Klangfarbe (tiefe Tonlage, Anblasdruck 100 Pa),  $s$  ist der Abstand zwischen Lippenöffnung und Anblaslücke,  $y$  die Abweichung der Anblasrichtung von einer symmetrischen Position zur Anblaslücke.

- handelsübliche Flötenköpfe
- präparierte Flötenköpfe

bination mit stets demselben Korpus unterschiedliche Bedingungen für das klanglich optimale Anblasen ergeben hatten. Wie früher dargelegt<sup>1</sup>, empfindet man die Klangfarbe – abgesehen von möglichst schwachem Rauschen – als optimal, wenn der Grundton des Klages nicht schwächer als der 2. Teilton ist, dieser aber den 3. Teilton um mindestens 10 dB überragt. Die in Abb. 7 wiedergegebenen Meßergebnisse zeigen, daß sich die Optimalpunkte für diese Flöten kaum hinsichtlich des Lippenabstandes ( $s$ ), aber deutlich hinsichtlich der Höhenverschiebung des Luftstrahles gegenüber einer zur Anblaslücke symmetrischen Position (in Abb. 6 durch den  $y$ -Pfeil gekennzeichnet) unterscheiden. Wenngleich die einzelnen Köpfe bzw. Mundlöcher Formvarianten in mehrerlei Hinsicht aufweisen, so fiel doch besonders auf, daß die zu den beiden extremen Meßpunkten gehörigen Köpfe in einem Fall einen zylindrischen Kamin (höchster  $y$ -Wert) und im anderen Fall einen deutlich unterschrittenen Kamin (negativer  $y$ -Wert) besaßen.

Es wurden daher zum Vergleich drei Kopfstücke präpariert, die einen zylindrischen Kamin, ein unterschrittenes Mundloch und eine Außenabflachung aufweisen. Die zugehörigen Optimalpunkte sind ebenfalls in Abb. 7 eingetragen. Wiederum ist die Tendenz zu erkennen, daß die Unterschneidung den Optimalpunkt nach innen zieht, während die äußere Abflachung ihn nach außen drückt. Diese Tendenz wird verständlich, wenn man die Abhängigkeit der ersten vier Teiltöne von der Strahlverschiebung  $y$  in Abb. 8

betrachtet. Durch die Verschiebung der Symmetrielinie beim Unterschneiden oder Abflachen ändert sich auch die Auftreffrichtung des Luftstrahles bezogen auf die Symmetrielinie der Anblaslücke. Infolgedessen ändert sich die zeitliche Aufteilung des Strahles in den nach innen und den nach außen strömenden Anteil. Dadurch wiederum verschieben sich die Minima für die geradzahigen Teiltöne, die im Fall des symmetrisch nach innen und nach außen pendelnden Strahles auftreten.

Eine weitere Folge des Unterschneidens besteht darin, daß der 2. Teilton sehr dicht in seiner Stärke an den Grundton heranreicht, sobald der Luftstrahl auch nur etwas nach außen gelenkt wird. In diesem Bereich ist deshalb eine erhöhte Gefahr des Überblasens oder zumindest eine Unsicherheit in der Ansprache des Grundtones vorhanden, wie durch die Aufnahme von sogenannten Druckstoßkurven<sup>1</sup> nachgewiesen werden konnte, die für das unterschrittene Mundloch auf eine deutliche Einschränkung des sicheren Ansprachebereiches hinwiesen, während dieser Bereich für das außen abgeflachte Kopfstück sogar noch größer als für das zylindrische Mundloch war.

Die Verschiebung des Optimalpunktes nach innen wird vom Spieler insofern als nachteilig empfunden, als er ihn nur dann erreichen kann, wenn er die Flöte relativ stark gegen die Unterlippe drückt, was auf die Dauer sehr ermüdend ist. Eine Unterschneidung der Anblaslücke wirkt sich daher sowohl hinsichtlich der Klangfarbe als auch hinsichtlich der Sicherheit der Ansprache – vor allem im tiefen Tonbereich – negativ aus. Bei einer Abflachung der Mundlochplatte auf der Außenseite bewegen sich dagegen beide Klangkriterien in positiver Richtung, und der Spieler empfindet außerdem die Haltung des Instrumentes als angenehmer.

Das Unterschneiden der Anblaslücke kann man allerdings auch noch unter einem anderen Gesichtspunkt betrachten, und zwar im Hinblick auf die Strömungsverhältnisse auf der Innenseite des Mundloches: Hinter der Kante, die der Kamin mit dem eigentlichen Rohr bildet (Punkt e in Abb. 6), wird die Strömungsgeschwindigkeit in der Grenzschicht über der Metalloberfläche plötzlich geringer, so daß mehr oder weniger starke Turbu-

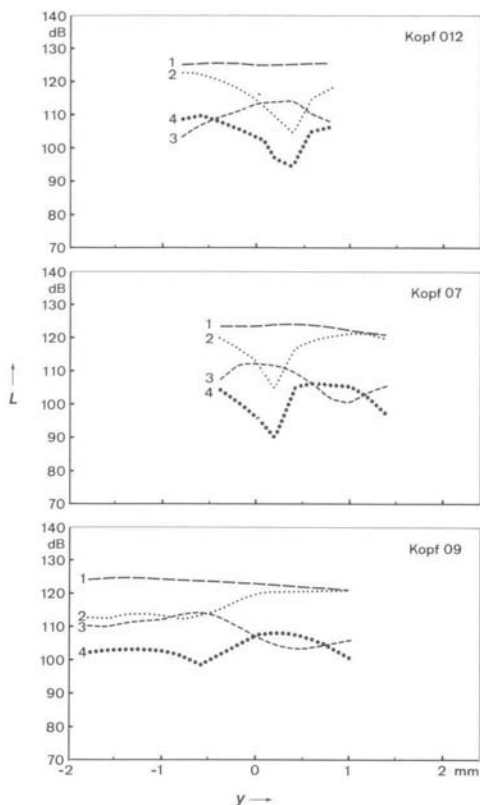


Abb. 8: Abhängigkeit des Schalldruckpegels  $L$  der ersten vier Teiltöne von der Anblasrichtung ( $y$ ) bei unterschiedlicher Symmetrielinie der Anblas-kante oben: außen abgeflacht (Kopf 012) Mitte: normal (Kopf 07) unten: innen unterschritten (Kopf 09)

lenzen entstehen können. Diese sind um so stärker, je schärfer die Knickstelle ist.

Eine derartige Knickstelle wirkt sich auch auf die Überblasgrenze aus. Bei einem Vergleich zweier Flötenköpfe, deren einer einen glatten Übergang vom Kamin zum Rohr (erreicht durch starkes Unterschneiden) und deren anderer eine Knickstelle von  $130^\circ$  aufwies, zeigt sich zwar bei nach außen gerichtetem Strahl kein wesentlicher Unterschied im Überblasverhalten. Wenn der Strahl dagegen mehr nach innen gerichtet wird, überbläst das Kopfstück mit der ausgeprägten Knickstelle sehr viel leichter, was auf Turbulenzen im Inneren zurückzuführen sein dürfte, die die Stabilität des Grundtones beeinträchtigen. Die Sicherheit der Ansprache in der tiefen Lage kann

deshalb schon durch eine kleine Drehung der Flöte gefährdet werden; andererseits kann dadurch natürlich das Spiel in der Oberoktave erleichtert werden.

Als Konsequenz läßt sich daraus ableiten, daß für die Innenseite des Kamins eine Form zu entwickeln ist, die die Ausbildung von Turbulenzen vermeidet. Dieses Ziel ist im Prinzip dadurch zu erreichen, daß man plötzliche Richtungsänderungen innerhalb der Kaminfläche vermeidet; praktisch bedeutet das, daß der Übergang zur Rohrinnenfläche gut abgerundet werden muß. Da andererseits ein geradliniges Unterschneiden der Mundlochkante – wie oben erläutert – Nachteile mit sich bringt, empfiehlt es sich, die Innenseite des Kamins etwas zu wölben (entsprechend Version c in Abb. 6), um eine nicht zu sehr gekippte Anblas-kante mit einem glatten Übergang zum Rohr zu verbinden. Außerdem muß die Kaminfläche hochgradig geglättet sein. Sehr nachteilig ist es, wenn durch das Auflöten des Kamins noch einmal eine Stufe mit einer zusätzlichen Kante entsteht.

### 3.2 Ausführung der Anblas-kante

Eine wichtige Rolle spielt natürlich auch die Anblas-kante selbst. Der Einfluß ihrer Schärfe (Punkt d in Abb. 6) ist in Abb. 9 ersichtlich. Dargestellt sind die Klangspektren des Tones  $e''$ , die sich bei Verwendung zweier Flötenköpfe mit scharfer bzw. mit abgerundeter Kante ausbilden, wenn die Anblasparameter gleich eingestellt werden und derselbe Flötenkorpus verwendet wird. Die Schärfe der Kante wirkt sich sowohl auf die Obertöne des Klages als auch auf das begleitende Rauschen aus. Durch die abgerundete Kante werden – bei gleichbleibender Stärke des Grundtones – die höheren Obertöne deutlich abgeschwächt, beim 3. Teilton beträgt der Unterschied gegenüber der scharfen Kante bereits 6 dB. Auch die Rauschspitzen, die sich bei diesem in die Oktave überblasenen Ton aufgrund der nicht für Teiltöne ausgenutzten Korpusresonanzen ausbilden, werden im ganzen abgeschwächt, schon die Unteroktave (bei etwa 330 Hz) und die zugehörige Resonanz 3. Ordnung (bei etwa 1000 Hz) zeigen Pegelunterschiede von 5 dB. Schließlich wird



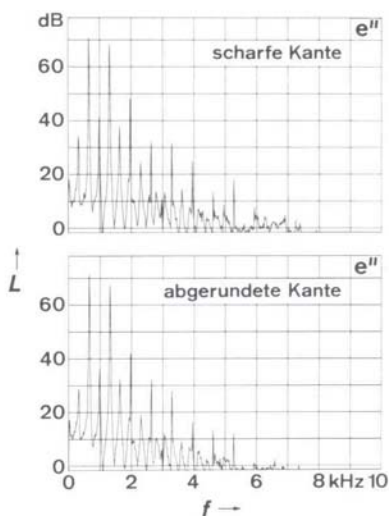


Abb. 9: Klangspektren des Tones  $e''$  bei unterschiedlicher Schärfe der Anblaskante (Schalldruckpegel  $L$  in Abhängigkeit von der Frequenz  $f$ )

auch das zwischen 6000 Hz und 7000 Hz vorhandene Geräusch durch die Abrundung abgeschwächt.

Die Auswirkung einer unterschiedlichen Abrundung der Anblaskante auf die Amplitudenverhältnisse der unteren vier Teiltöne ist in Abb. 10 noch einmal in Abhängigkeit von der Höhenverschiebung des Anblasstrahles für drei verschiedene Flötenköpfe dargestellt. Dabei weist ein Kopf eine relativ scharfe Kante, ein Kopf eine in üblicher Weise abgerundete Kante und der dritte Kopf eine in extremer Weise sowohl nach innen wie nach außen weitergezogene Abrundung von Anblaskante, Kaminwölbung und Außenfläche der Mundlochplatte auf. Gespielt ist der Ton  $c'$ . Im Gegensatz zu dem Ton in der überblasenen Lage in Abb. 9 zeigt sich in der tiefen Tonlage schon beim Grundton ein, wenn auch nicht sehr starker, Einfluß der Kantenschärfe: Bei der nicht abgerundeten Kante liegt der Pegel um etwa 2 dB niedriger. Vor allem aber fällt bei einem Vergleich der drei Diagramme auf, daß der 2. Teilton in seiner Stärke dem Grundton um so näher kommt, je schärfer die Kante ausgebildet ist.

Außerdem führt die zunehmende Abrundung dazu, daß sich die von der Strahlrichtung abhängigen Minima einzelner Teiltöne nicht mehr so

scharf ausbilden, sondern die Form einer breiteren Senke annehmen. Der Klang ändert sich daher nicht so sehr mit der Anblasrichtung, als wenn die Anblaskante sehr scharf ausgebildet ist. Im Sinne einer stabilen Tonerzeugung und der Sicherheit, eine bestimmte Klangfarbe zu erzeugen, wirkt sich die abgerundete Kante daher gegenüber der schärferen Version vorteilhafter aus. Andererseits ist es natürlich denkbar, daß sehr routinierte Spieler gewissermaßen über eine hohe Reproduzierbarkeit ihrer Anblastechnik verfügen und dementsprechend auch bei einer scharfen Kante die gewünschte Klangfarbe sicher treffen; in diesem Fall würde die stärkere Richtungsabhängigkeit der Klangfarbe dann in positivem Sinne ausgenutzt werden können und der Ton einen größeren Variationsbereich für klangliche Modulation erhalten.

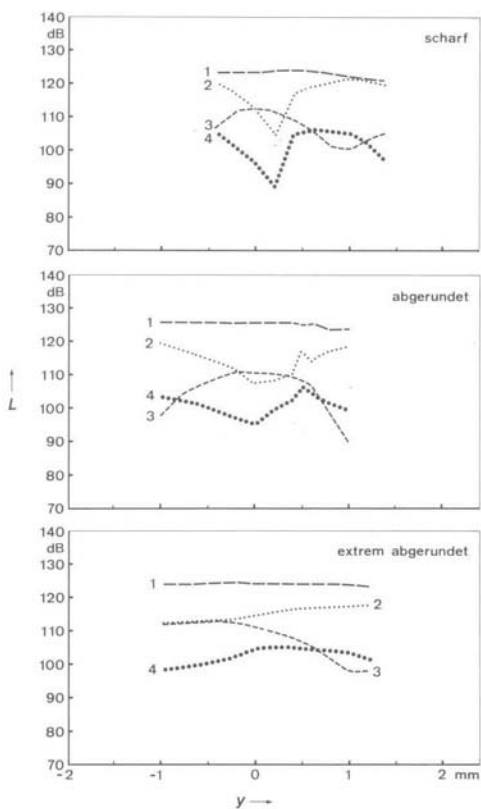


Abb. 10: Abhängigkeit des Schalldruckpegels  $L$  der ersten vier Teiltöne von der Anblasrichtung ( $y$ ) bei unterschiedlicher Abrundung der Anblaskante.

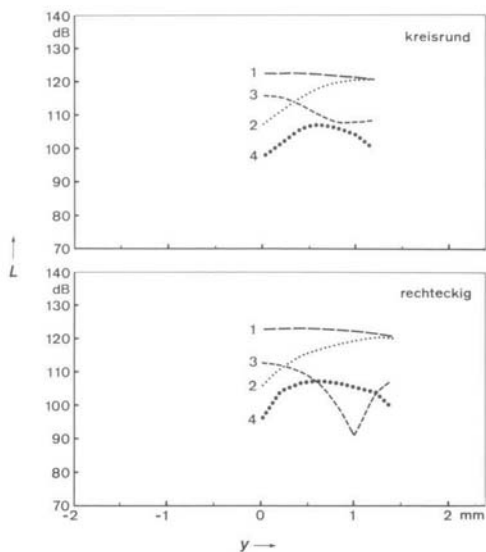


Ergänzend sei noch darauf hingewiesen, daß sich die Schärfe der Anblaskante, ähnlich wie die Schärfe der unteren Kaminkante, auf das Überblasverhalten auswirkt. Je schärfer die Anblaskante ausgebildet ist, desto niedriger rückt die Überblasgrenze bei nach innen gelenktem Luftstrahl und desto deutlicher ist die Winkelabhängigkeit der Gefahr des Überblasens ausgeprägt.

In den drei Diagrammen der *Abb. 10* hatte sich auch gezeigt, daß die Tiefe der Minima im Teiltonverlauf unterschiedlich war. Dies hängt zwar sicherlich auch mit der Kantenschärfe zusammen, vor allem aber wird es von der Kurvenform der Kante abhängen. Denn je länger ein nahezu gerades Mittelstück der Mundlochkante oder zumindest je langgestreckter die ovale Form des Mundloches ist, desto größer wird der Anteil des Luftstromes sein, der im gleichen Augenblick über die Kante von innen nach außen bzw. umgekehrt streift, während bei einem mehr rundlichen Loch der Wechsel des Luftstromes über eine etwas längere Zeitspanne verteilt ist.

Um diesen Effekt in extremer Ausprägung zu beobachten, wurden ein Kopfstück mit kreisrundem Anblasloch und ein Modell-Kopfstück mit einem rechteckigen Loch miteinander verglichen. Die zugehörige Teiltonentwicklung – wiederum für den Ton *e'* ist in *Abb. 11* wiedergegeben. Beachtlicherweise ist der Verlauf des Grundtones in beiden Fällen praktisch gleich. Deutlich prägt sich jedoch bei dem 3. Teilton ein tiefes Minimum bei dem rechteckigen Mundloch aus, während bei dem runden Loch nur eine flache Senke entsteht. Diese Tendenz ist auch in der Steilheit der Kurven für den 2. und 4. Teilton zu finden: Im Randgebiet des dargestellten Bereiches lassen die Kurven für das rechteckige Mundloch einen auf ein tieferes Minimum zulaufenden Abfall erkennen.

Das bedeutet, daß die Form des Mundloches einen wichtigen Einfluß auf die Winkelabhängigkeit des Klangspektrums ausübt und daher – zusammen mit der Schärfe, jedoch in sogar stärkerem Maße – für die Stabilität des Timbres bei einer leichten Drehung der Flöte verantwortlich ist. Unabhängig von dem Gesichtspunkt der Gesamtlautstärke, die ja – wie in der Einleitung beschrieben – in entscheidender Weise auch von der Form und Größe der Lippenöffnung abhängt, begünstigt eine rundere Mundlochkante die Stabi-



*Abb. 11:* Abhängigkeit des Schalldruckpegels  $L$  der ersten vier Teiltöne von der Anblasrichtung ( $y$ ) bei unterschiedlicher Mundlochform.

lität, eine gestrecktere Mundlochkante die Modulationsfähigkeit des Tones.

## 5. Zusammenfassung

Detailunterschiede von Flötenköpfen im Bereich der Mundlochkante haben einen deutlichen Einfluß auf die physikalischen Vorgänge innerhalb des durch die Lippen des Spielers und eben diese Kante gebildeten Schneidentonsystems, sie verändern jedoch praktisch nicht die Resonanzeigenschaften des Instrumentes. Veränderungen am Mundloch machen sich deshalb insbesondere hinsichtlich des Anblasvorganges bemerkbar und wirken sich dementsprechend vorwiegend auf Klang und Ansprache, weniger jedoch auf die Stimmung aus. Diese Einflüsse lassen sich in folgenden sechs Punkten zusammenfassen:

- Eine scharfe Anblaskante führt – verglichen mit einer abgerundeten Anblaskante – zu stärkeren Obertönen und stärkerem Rauschen. Der Ton läßt sich leichter überblasen, die Winkelabhängigkeit der Klangfarbe ist stark ausgeprägt und der Ton dadurch modulationsfähig.

higer. Eine abgerundete Kante hebt den Grundton stärker hervor und bewirkt eine geringere Abhängigkeit des Klanges von der Anblasrichtung, was der Stabilität des Tones und der Sicherheit der Ansprache zugute kommt.

- Ein Unterschneiden der Mundlochkante auf der Innenseite verlagert die Symmetrielinie der Anblasrichtung und verschiebt dadurch den Ansatz für optimalen Klang nach innen. Die Flöte muß daher spürbar angedrückt werden, was der Spieler als nachteilig empfindet. Außerdem wird der Ansatzbereich für eine sichere Ansprache in der tiefen Lage enger.
- Ein glatter Übergang vom Kamin zum Rohr, wie er durch das Unterschneiden begünstigt wird, führt dazu, daß der Ton nicht so leicht überbläst, wenn der Luftstrahl nach innen gelenkt wird. Bei einer ausgeprägten Knickstelle am Übergang zum Rohr nimmt der Einfluß einer Drehung der Flöte auf Klang und Ansprache deutlich zu. Zur Sicherung der Ansprache sind deshalb abrupte Richtungsänderungen der den Luftstrahl leitenden Fläche zu vermeiden, insbesondere darf durch das Auflöten des Kamins keine zusätzliche Kante entstehen.
- Eine Wölbung der Innenfläche des Kamins kann die Vorteile des glatten Übergangs zum

Rohr zur Wirkung kommen lassen, ohne daß sich die durch Unterschneiden der Mundlochkante bedingten Nachteile bemerkbar machen.

- Eine Abflachung der Mundlochplatte auf der Außenseite verlagert den Ansatz für optimalen Klang nach außen, was der Spieler als angenehm empfindet; außerdem wird der Ansatzbereich für eine sichere Ansprache in der tiefen Lage weiter.
- Die Kurvenform des Mundloches wirkt sich auf die Stärke der Abhängigkeit der Klangfarbe von der Anblasrichtung aus: Bei einem kreisförmigen Loch ist der Teiltonverlauf gleichmäßiger, bei einem länglichen Loch ist eine stärkere Einflußnahme auf die Klangfarbe durch Variation der Strahlrichtung möglich. Bei gleicher Lippenöffnung ist die Schallabstrahlung des länglichen Loches nicht stärker.

Die Untersuchungen, die Teil eines Forschungsprogrammes über Klang und Bauweise von Flöten sind, wurden im Laboratorium für Musikalische Akustik der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt (PTB) in Braunschweig durchgeführt und von der Arbeitsgemeinschaft Industrieller Forschungsvereinigungen (AIF) aus Mitteln des Bundesministeriums für Wirtschaft (BMWi) gefördert. Für die finanzielle Unterstützung sei der AIF und der Forschungsgemeinschaft Musikinstrumente e.V. an dieser Stelle herzlich gedankt.

## Neuerscheinungen für Blockflöte

**Joseph Bodin de Boismortier**

2 vierstimmige Sonaten (A A<sup>T</sup> A<sup>T</sup> B). Herausgegeben von Daniel Brüggem und Bertho Driever. Partitur und 4 Stimmen. Ed. Nr. 2811. DM 28,00

**Narcisse Bousquet**

36 Etudes (1851), für Altblockflöte solo. Herausgegeben von Hugo Reyne. 3 Bände, je DM 22,50  
Vol. I, Ed. Nr. 2115; Vol. II, Ed. Nr. 2116; Vol. III, Ed. Nr. 2117.

**Anton Heberle**

5 kleine Duos für 2 Csakane oder Blockflöten. Herausgegeben von Marianne Betz. Ed. Nr. 2556. DM 10,50

**Annibale Padovano**

Aria della Battaglia, per sonar d'Istrumenti da Fiato. Herausgegeben von Volker Roth. Partitur und 8 Stimmen. Ed. Nr. 1130. DM 35,50

**Alessandro Scarlatti**

Clori mia, Clori bella. Kantate für Sopran, Altblockflöte und Basso continuo. Herausgegeben von Franz Müller-Busch. Partitur und 3 Stimmen. Ed. Nr. 2554. DM 26,00

**MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE**

## Robert Hériché

Das Gespräch mit Robert Hériché fand am 19. April 1990 in dessen Wohnung am Boulevard Berthier statt. Es dauerte zwei Stunden, obwohl er wegen dringender Notenkorrekturen eigentlich kaum Zeit hatte. Am Gespräch nahm auch Frau Lydie Hériché teil, pensionierte Gymnasiallehrerin für Deutsch. Die Textfassung ist stark gekürzt und kann keinen vollständigen Eindruck von Mimik, Gestik und Redetempo eines Künstlers vermitteln, der während des Interviews auch zu Demonstrationszwecken vieles vorspielt. — Für *TIBIA* sprach mit Robert Hériché Dr. Ludwig Tente.

*Tente: Erlauben Sie mir, Herr Hériché, mit einem Zitat zu beginnen: „Es gibt keinen alten Flötisten: Die Flöte ist das Instrument der Jugend und der Reife. Der Mensch, der beginnt, den Atem zu verlieren, muß auf die Flöte verzichten.“<sup>1</sup> Auf dieses Paradox werden Sie antworten können.*

Hériché: Nun, ich sage Ihnen ganz offen: Er hat zu 80% recht. Aber es ist auch wahr, daß der Vater von Rampal immer zu seinem Sohn gesagt hat: „Hériché wird bis zu seinem Tod Flöte spielen.“ Ich habe viele Flötisten gekannt und nenne insbesondere den, dessen Nachfolger ich an der Opéra war, Herrn Blanquart. Als er 70 war, hatte er viel Nebenluft. Herr Lafleurance, der während des Krieges Herrn Gaubert vertrat und damit mein Lehrer war, hatte mit 70 viel Nebenluft.

Ich habe den ganz großen Moysse, mit großem „M“, gekannt und ihn sehr bewundert. Im Jahre 1946, nach Ende des Krieges, war ich in der Garde Républicaine. Vincent Auriol hatte Moysse zu einem Konzert zu Ehren der Toten in die Sorbonne eingeladen, ich glaube, das war der Anlaß. Nun muß man wissen, daß Moysse zu Unrecht als



Jude denunziert worden war und sich aus Furcht vor den Deutschen 1941 nach Saint-Amour zurückgezogen hatte. Dort mußte er Kartoffeln, Möhren und Kohl anbauen, um sich zu ernähren. Drei Jahre hat er die Flöte nicht angefaßt, da er kein Ziel hatte. Da wir von der Garde Républicaine bei der Veranstaltung 1946 mitwirkten, habe ich Moysse gehört. Er spielte zwei oder drei Stücke von Koechlin für Flöte allein, und ich erzähle Ihnen jetzt keine Geschichten: Ich hatte Tränen in den Augen, denn Moysse war nur noch der Schatten seiner selbst. Er war kaum 55 und konnte nicht mehr spielen. Er hatte seine Leistungen durch harte Arbeit erreicht.

Wenn man dagegen Gaubert betrachtet oder Laurent, der 30 Jahre im Boston Symphony Orchestra war, oder Barrère von der Metropolitan, sieht man, daß sie alle mit der Flöte in der Hand geboren waren. Der große Moysse, der von 1921, brauchte zwei bis drei Stunden Üben täglich, um seine Form zu halten.

Er sagte mir einmal: „Wissen Sie, Hériché, ich nehme die Flöte, es geht nicht, ich lege sie in den Kasten zurück. Am Tag darauf nehme ich sie wieder, ich bin im Stand der Gnade und übe zwei

<sup>1</sup> Georges Duhamel im Vorwort zu: Adrien Girard: *Histoire et richesse de la flûte*. Paris (Gründ) 1953, S. II

Stunden Flöte.“ Ich erzähle Ihnen das, um zu zeigen, daß er keinerlei Leichtigkeit des Ansatzes hatte.

Jemand, der eine natürliche Veranlagung hat wie der Vater von Rampal oder Gaubert, kann bis zum Ende spielen. Ich will Ihnen jedoch ehrlich sagen, daß es eines gibt, was mich im Alter beunruhigt, das ist der Atem. Das ist schon wahr. Aber wissen Sie, einer der größten Flötisten des Jahrhunderts, Dufrene, der 40 Jahre Soloflötist im Orchestre National war, sagte mir einmal: „Weißt du, Robert, wovor ich am meisten Angst habe, ist, den *Nachmittag eines Faun* zu spielen, weil ich nie genug Luft habe.“ Und ich sage Ihnen ganz offen, daß ich dieses Solo nie habe auf einen Atem spielen können, niemals.

*James Galway erklärt, es zu können.<sup>2</sup>*

Ich habe einen Flötisten gekannt, der den *Faun* zweimal spielte. Aber das war einer unter Hunderten von Flötisten: Michel Pottier.

*Herr Hériché, ich würde gern etwas über Ihre Anfänge erfahren. In welchem Alter und warum haben Sie die Flöte gewählt?*

Ich habe gar nichts gewählt. Meine Eltern waren Bäcker und Konditor in Clermont (Oise), und mein Vater sagte zu mir: „Du wirst diesen Beruf nicht ergreifen, es ist Sträflingsarbeit.“ Es gab ja damals keinerlei Arbeitserleichterungen. Als ich vier Jahre alt war, zogen wir nach Paris, da das Geschäft meines Vaters nicht gut ging. Im Winter 1915 bekam ich Bronchitis mit einem längeren Rückfall bis Ostern. Mein Vater, der sehr hart erzogen worden war, verstand nicht, daß ein Junge so lange untätig zu Hause bleiben sollte, und sprach mit Herrn Hugon, der mit ihm in einem Büro der nordfranzösischen Eisenbahngesellschaft arbeitete. Er schlug elementare Musikerziehung („solfege“) vor. Am Ende des Jahres konnte ich zum Erstaunen aller sieben Schlüssel. Herr Hugon meinte, ich sei begabt, und da ich klein war, unterrichtete er mich ein Jahr lang auf dem Piccolo. Mit 11 Jahren bekam ich eine große Flöte, und mit 12 Jahren wurde ich ins Konservatorium aufgenommen. Wegen des Krieges war es eine günstige Zeit: Von 15 Plätzen waren fünf frei.

*Dann muß Herr Hugon Sie gut vorbereitet haben.*

Jules Hugon war ein außergewöhnlicher Lehrer! Unter seinen Schülern waren Crunelle, Marceau und Poulain.

*Sie haben dann zwei Jahre bei Gaubert und anschließend 3 Jahre bei Moysse gelernt?*

Als ich im Oktober 1918 aufs Konservatorium kam, war der Krieg noch nicht vorbei. Mit der Vertretung von Gaubert war Herr Lafleurance beauftragt worden, der mich nicht leiden konnte, da ich keine Privatstunden bei ihm nahm. Daß er auch eine Abneigung gegen Gaubert hatte, der 1914 nach dem Tod von Hennebains zum Professor ernannt worden war, zeigt die folgende Anekdote: Es war wirklich nur Zufall, daß eines Tages Castel die *Fantaisie, Désormières* das *Nocturne* und ich schließlich die erste Sonate von Gaubert spielten. Lafleurance, außer sich vor Wut: „Das ist ein Komplott“, nahm meine Stimme und zerriß sie. Auf den Rat von Hugon und aus Angst, ich könnte eine Abneigung gegen die Flöte entwickeln, nahmen mich meine Eltern aus dem Konservatorium, so daß ich bis zum folgenden Oktober fast ein Jahr verlor.

*Mit 14 bestanden Sie die Abschlußprüfung?*

Ja, wir waren drei, die 1921 den ersten Preis („premier prix“) gewannen: André Castel, die Schwester von Crunelle und ich.

*Kann man mit einem 1. Preis in ein Orchester eintreten?*

Vorsicht. Was die instrumentale Seite angeht, ja, was die berufliche Seite angeht, nein. Ich erinnere mich sehr gut an den Tag, an dem M. Hugon mich in sein Orchester mitnahm – man probte die 5. von Beethoven: Ich schwamm völlig und habe keine Note gespielt.

*Warum hat Ihnen nun Gaubert empfohlen, bei Moysse weiterzustudieren?*

Ich war zu früh fertig geworden. Ich schäme mich nicht, Ihnen zu sagen, daß ich kaum zwei Hefte Etüden durchgearbeitet hatte. Ich hatte zwar einen schönen Ton, aber bei Gaubert hatte man seine Ruhe, denn er schickte seine Schüler gern zu Moysse. Er sagte zu mir: „Wenn du jetzt

<sup>2</sup> James Galway: *Die Flöte*. Frankfurt 1988, S. 141-142





Gaston Crunelle (90)†  
Robert Hériché (82)  
Jean Chefnay (86)

Foto: Lydie Hériché (Mai 1988)

nicht mit Moysse weiterarbeitest, bleibt dir nichts von deinem ersten Preis.“ Im Herbst 1921 suchte ich also Herrn Moysse auf und erklärte ihm mein Anliegen. Als er merkte, daß ich es ernst meinte, nahm er die Pfeife aus dem Mund, überlegte einen Augenblick und sagte: „Ich mache dir ein Programm für drei Jahre. Kannst du das durchhalten?“ So wurde ich sein Schüler. Denken Sie, im ersten Jahr habe ich die 15 Solos von Tulou durchgearbeitet. Moysse hat mich dadurch gerettet, daß ich in der Zeit die Reife erlangen konnte, die mir fehlte.

*Mit 17 Jahren, glaube ich, begann Ihre berufliche Karriere.*

Ja, zu der Zeit lebte ich glücklich: fünf Monate Spielzeit als Soloflötist an der Oper von Nizza, ein Monat Casablanca und vier Monate in Aix-les-Bains. Mein Vater verdiente ca. 1000,- FF, während ich 3000,- bekam. Dort blieb ich bis 1931, als ich Soloflötist am Théâtre du Capitole in Toulouse und in Vichy wurde. Die Theatersaison in Toulouse endete im Mai, so daß ich ab Juni vier Monate in Vichy spielen konnte, wo der Vater von Rampal mein zweiter Flötist war. Während des Krieges, als das Theater von Toulouse geschlossen war, hörte ich, daß in der Garde Républicaine ein Platz frei geworden sei. Ich bekam die Stelle, da ich schon früher bei einem Probespiel Zweiter geworden war. Wir waren in Clermont-Ferrand stationiert und dem Maréchal Pétain unterstellt. Sonntags spielten wir im Park

von Vichy, und dienstags nahmen wir in Clermont-Ferrand eine Radiosendung auf. Diese Zeit war nicht sehr erheiternd.

1945, nach Ende des Krieges, kehrte ich nach Paris zurück und traf meine alten Freunde wieder. Crunelle bot mir eine Vertretung in der Opéra Comique an, wo ich 1947 bis 1948 spielte. Wir waren vier Flötisten: Gaston Crunelle, Albert Manouvrier, Fernand Caratgé und ich. 1949 wechselte ich zur Opéra, blieb aber in der Garde Républicaine, bis man mir 1951 zu verstehen gab, daß man keine Stellenteilungen, von denen es viele gab, mehr wollte. Es war auch recht anstrengend unter De Gaulle, der bis zu drei Vororte pro Tag bereiste mit Reden und Musik. Er sang unglaublich falsch, was uns Probleme machte, denn wenn er seine Rede beendet hatte, rief er: „Und nun unsere gute Marseillaise: Allons enfants...“ Wir fielen gleich in die richtige Tonart zurück, denn er fand nie den richtigen Anfangston. Als ich mit 66 Jahren in den Ruhestand ging, ist mir diese Zeit aber bei der Rente angerechnet worden.

*Sie sind erst mit 66 Jahren in den Ruhestand gegangen?*

Ja, ich hatte daran gar nicht gedacht, bis 1972 der Vertreter von Herrn Liebermann zu mir kam, mir auf die Schulter klopfte und sagte: „Sagen Sie, Hériché, wollen Sie nicht mal an Ihre Pensionierung denken?“ Ehrlich gesagt, hatte ich sie ganz vergessen, denn ich habe immer eine Vorliebe für die Oper gehabt. Ich höre die Stimmen gern und

manchmal, wenn ich Pause hatte und die Leute im ersten Rang sah, dachte ich: „Sie haben FF 200,- für ihren Platz bezahlt, ich werde bezahlt und genieße es genauso wie sie.“

*Neben der Oper waren Sie Soloflötist der Concerts Oubradous.*

Ja, das Orchestre Oubradous war eines der kleineren, teilweise subventionierten Orchester und bestimmt eines der besten Kammerorchester von Paris. Als Rampal kurz vor 1960 die Stelle aufgab, wurde ich sein Nachfolger und blieb dort 20 Jahre. Mit diesem Orchester habe ich das Doppelkonzert von Cimarosa und das Piccolokonzert von Vivaldi aufgenommen.

*Herr Hériché, Sie sind in der glücklichen Lage, zwei große Flötenlehrer vergleichen zu können: Gaubert und Moysse. Worin unterschieden sich ihre Lehrmethoden?*

Ich werde es Ihnen sagen: Gaubert war nicht die Spur Pädagoge, denn er wäre nicht imstande gewesen, Ihnen zu sagen, warum er so schön spielte. Ich spreche vielleicht ein wenig ungerecht von ihm, aber wir hörten ihm gespannt zu. Er war ein Herr, wenn er spielte, und wir waren verzaubert. Mit Gaubert hat man angefangen, die Flöte mit Vibrato zu spielen, indem man die Geige als Vorbild nahm.

*Spielte er im Unterricht vor? Es gibt Lehrer, die das nicht tun.*

Gaubert spielte die ganze Zeit. Er spielte gern, weil er nicht erklären konnte. Ich erinnere mich an eine kleine Begebenheit: Mein Mitschüler Chef-nay war vielleicht 17 oder 18 Jahre alt. Er spielte gerade etwas vor, als Vater Gaubert ihn in die Rippen stieß und sagte: „Hör zu!“ Er nahm die Flöte, spielte und sagte: „Jetzt bist du dran.“ Aber Chef-nay antwortete: „Eine Minute, Meister. Lassen Sie mich atmen.“ Er konnte nicht nach Gaubert spielen, so schön war es.

Gaubert nahm nie seine Flöte mit nach Hause, sondern ließ sie beim Etagendiener. An pädagogischen Ratschlägen habe ich nur einen gehört, den allerdings wohl tausendmal: „Kopf hoch!“ Nie gab er Anweisungen wie: „Halte die Zunge gut hinter der oberen Zahnreihe. Halte den Mund geschlossen und spiele mit wenig Luft.“ Um Ihre Frage zu beantworten, möchte ich sagen: Gau-

bert, vielleicht der größte Flötist, Moysse der größte Lehrer des Jahrhunderts.

*Wir sprechen gerade von den großen Flötisten Ihrer Jugend. Sie kennen die Kontroverse Altès – Gaubert über die Rolle des Unterkiefers beim Flötenspiel. Gustav Scheck stellt sich ganz auf die Seite von Altès und propagiert Intonationsausgleich auch mit dem Unterkiefer. Er sagt: „Hören Sie sich doch die uralten und sicherlich technisch unvollkommenen Platten von Gaubert, Hennenbains und Moysse an: die tiefen Töne viel zu tief, die dritte Oktave viel zu hoch!“<sup>3</sup>*

*Stimmt das? Spielten die alten Flötisten falsch?*

Nein. (Großes Gelächter auf der Tonaufzeichnung).

*Herr Scheck behauptet es aber.*

Hören Sie. Die Flöte ist in sich vielleicht nicht sehr sauber, aber man kann so viel mit den Lippen korrigieren, daß jemand, der falsch spielt, nicht genug die Lippen einsetzt. Ich korrigiere nicht mit dem Unterkiefer, aber ständig mit den Lippen. Ich war bei einer der letzten Unterrichtsstunden von Moysse in Paris dabei. Ein Schüler der Klasse von Marion spielte die 10. Etude von Andersen gegen jeden gesunden Menschenverstand. Moysse war sehr unzufrieden und ließ den Schüler dreiviertel Stunden lang die Intonation von *cis – dis – e – gis* korrigieren, aber dann war sie perfekt, und der Schüler bekam einen Riesenapplaus. Moysse achtete darauf, daß die Lippen ständig mit der Melodie gingen.

Als Rampal bei einer Feier unter den Flötisten der Opéra zum ersten Mal die Platte von Gaubert hörte, sagte er: „Wenn man das hört, bleibt man auf dem Teppich.“ Ich habe die Platte übrigens, und wenn Sie meinen, daß Gaubert falsch spielt, spendiere ich Ihnen Kirschen im Winter.

*Herr Hériché, Sie sind mit 66 Jahren pensioniert worden, aber anstatt den Bogen fallen zu lassen und sich Ihrem Garten zu widmen...*

Das wäre in Paris schwierig gewesen.

*haben Sie eine ungeheure Aktivität entfaltet als Lehrer, Komponist...*

kleiner Komponist...

<sup>3</sup> In: *Gespräche mit Flötisten I*, hrsg. von R. Müller. Bern <sup>2</sup>1985, S. 102

als Autor und Berater eines großen Musikverlages. Könnten wir zuerst über Ihre Erfahrungen als Lehrer sprechen? Mit 25 wurden Sie Lehrer am Konservatorium von Toulouse.

Ja, ich blieb dort von 1931 bis 1941, aber es war nicht erhebend. Die Flöte hatte noch nicht den Status von heute. Ich hatte zwischen 6 und 8 Schüler, und wenn man so wenige Schüler hat, ist die Wahrscheinlichkeit gering, daß darunter begabte sind.

Später waren sie Vertreter von Jean-Pierre Rampal am Conservatoire.

Ja, 5 Jahre. Weitere 5 Jahre war ich Lehrer bei den Sommerkursen in Nizza und 11 Jahre bei den Kammermusikursen von Prades.

Was bedeutet das Unterrichten für Sie? Unterrichten Sie gern?

Ja, sehr gern. Ich bin sehr geduldig und widme mich vor allem den Schülern, die nicht sehr begabt sind. Ich bin mir bewußt, daß die Flöte ein sehr schweres Instrument ist. Schüler mit einer natürlichen Begabung braucht man nur arbeiten zu lassen, und sie machen von selber Fortschritte. Mich interessieren Schüler, die Schwierigkeiten haben. Zu den Schülern, an die ich gern zurückdenke, gehören Patrick Gallois, Soloflötist im Orchestre National und in der letzter Zeit nur noch konzertierender Künstler, Guy Angelloz in der Garde Républicaine, Benoit Fromangé, koordinierter Soloflötist an der Opéra von Paris, J.P. Prades, Soloflötist im Orchester der Luftwaffe, Pierre Cazaux, Professor in Clermont-Ferrand, aus dessen Klasse ein Schüler Flötist bei den Berliner Philharmonikern geworden ist.

Im Gegensatz zu vielen anderen Lehrern, die ihrem Unterricht Moysse zugrunde legen, scheinen Sie Andersen vorzuziehen?

Sie kennen die große Bewunderung, die ich für Moysse hege, aber er hat zuviel geschrieben. Wie soll man darin sein tägliches Pensum finden? Man verliert auf diese Weise zu viel Zeit. Als daher der Verleger Lemoine mich bat, die *Exercices journaliers pour la flûte* zu schreiben, machte er zur Bedingung, daß ich 30 Seiten nicht überschreiten dürfe. Darin ist alles klar und fortschreitend zusammengefaßt, so daß Zeitverlust vermieden, der Schüler aber zum regelmäßigen Üben ange-

halten wird. Seit 25 Jahren sind sie die Grundlage meines Unterrichts, und ich habe sehr gute Ergebnisse damit erzielt.

Warum legen Sie so großen Wert auf die Etüden von Andersen?

Weil Gaubert Andersen sehr bewunderte und seine Etüden fast ausschließlich spielen ließ. Sie sind technisch schwer, aber die Progression ist richtig; wahrscheinlich ist sie von Taffanel inspiriert. Sie sind um so interessanter, als es vom Musikalischen her kaum Vergleichbares gibt. Einige werden im Konzert gespielt, insbesondere die dritte der 24 großen Etüden (op. 15). Gaubert hatte das Gedächtnis eines Elefanten, und da er immer die Flöte in der Hand hatte, spielte er zuweilen die Etüde, die ein Schüler begonnen hatte, auswendig bis zum Schluß mit; niemals ein Fehler oder ein Bruch. Wir waren davon überwältigt.

Herr Hériché, eine Frage, die Sie und Lehrer allgemein betrifft. Es kommt vor, daß Schüler der Oberstufe zwischen Abitur und einer sofortigen musikalischen Ausbildung schwanken. Was raten Sie diesen jungen Leuten?

Wenn möglich, sollten sie zuerst das Abitur machen und dann auf die Hochschule gehen. Sie sollten diesen Beruf nur ergreifen, wenn sie wirklich begabt sind. Viele verfahren ja schon so. Für eine musikalische Karriere reicht es heute nicht mehr, nur sein Instrument gut zu beherrschen.

Ich würde gern auch etwas über Ihre Karriere als Solist erfahren.

Ich bin weit vor dem Aufschwung der Flöte geboren. Ohne mich mit Gaubert vergleichen zu wollen, dem gegenüber ich mich als klein einschätze, muß ich doch darauf hinweisen, daß er, der für mich der größte Flötist des Jahrhunderts ist, keine fünf Konzerte gegeben hat. Zu meiner Zeit war das nicht üblich. Man hörte Pianisten und Geiger. Erst Rampal, Bourdin, Larrieu, Marion haben der Flöte auf der ganzen Welt zum Durchbruch verholfen.

Sie sprachen einmal über die Beschränktheit der Programmauswahl angesichts einer übergroßen Zahl von Flötisten.

Die Flötisten schmeicheln dem Publikum, das seinerseits keine Anstrengungen machen möchte, neue Stücke kennenzulernen.



*Glauben Sie, daß es gute Musik außerhalb der sanktionierten Stücke gibt?*

Ja. Die Amateure spielen mit Freude viele Stücke, die von den Solisten nicht beachtet werden, weil sie glänzen möchten.

*Sie sind also kein Freund von Bearbeitungen für die Flöte?*

Im allgemeinen nicht. Einige heutige Flötisten haben den Erfolg gesucht mit Bearbeitungen für die Flöte von Stücken, die für Geige komponiert sind: Chatschaturjan, Mendelssohn, César Franck. Wir besitzen jedoch 11.000 Titel für Flöte, ein Repertoire, das gleich nach Klavier und Violine kommt.

*Durch Ihre Tätigkeit als Berater des Verlages Billaudot tragen Sie ja zur Vergrößerung der Literatur für Flöte bei.*

Ja, die Serie „The French Flutists Propose“ wird betreut von Rampal, Adorjan, Marion, Paubon und mir. Ich bin weiter verantwortlich für die Reihe „Flöte und Gitarre“ dieses Verlages.

*Zusätzlich zu dieser Beratertätigkeit sind Sie auch Autor zweier Werke für und über die Flöte: L'ABC de la flûte und A propos de la flûte.*

Das ABC ist für junge Anfänger geschrieben und verkauft sich sehr gut. Man muß sich in diese jungen Leute versetzen. Sie sind Amateure und werden von den Eltern zum Konservatorium geschickt. Vielleicht möchten sie lieber Fußball spielen. Ich versuche, mit kleinen melodischen Übungen ihr Interesse zu wecken. Auch die 24 und die 25 *petites études* sind für diesen Schülerkreis bestimmt. Das Taschenbuch über die Flöte ist auf Bitten von Herrn Dervaux vom Verlag Billaudot entstanden. Er sah, daß die Flöte eine immer weitere Verbreitung fand, und wollte diesem Interesse für die Flöte Rechnung tragen.

*Ich habe bemerkt, daß in Ihrer Komposition Le Carnaval de Venise Elemente des Jazz enthalten sind.*

Deswegen nenne ich sie *Carnaval 78*. Im 19. Jahrhundert haben schon drei Komponisten Variationen zu dieser Melodie geschrieben:

Demersseman, Genin und Briccialdi. Im Jahre 1978, als ich das Stück komponierte, habe ich mir gesagt: „Jetzt werden die Leute denken,

Hériché wird alt und wiederholt sich.“ Aber im 19. Jahrhundert gab es keinen Jazz, so habe ich einen kleinen Tanz im Bossa-Nova-Stil eingefügt. Das ist nicht unpassend, aber man ist erstaunt, das zu hören.

*Herr Hériché, Sie können 70 Jahre Entwicklung auf dem Gebiet des Flötenspiels überblicken. Welche großen Veränderungen haben sich in dieser Zeit abgespielt?*

Zur Zeit sind es zu 80% Frauen und 20% Männer, die Flöte spielen. Frauen sind im allgemeinen vielleicht nicht begabter, aber ein junges Mädchen von 17 Jahren hat eine um zwei bis drei Jahre größere Reife als ein Junge dieses Alters; der Junge spielt schulumäßig, das junge Mädchen spielt schon wie eine Künstlerin. Daher kommt die Gefahr.

*Gefahr?*

Ja, ja. Vor 15 Jahren, als ich noch die Klasse am Conservatoire unterrichtete, hatte ich bei 16 Schülern 8 Mädchen und 8 Jungen. Wie oft habe ich den Jungen gesagt: „Paßt auf. Ich werde es nicht mehr erleben, aber im Jahr 2000 wird man an den Fingern der Hand die Orchester aufzählen können, in denen Flötisten spielen.“

*Sie sprachen schon von einem anderen Phänomen, der großen Zahl von Flötisten und der geringen Zahl von Stellen.*

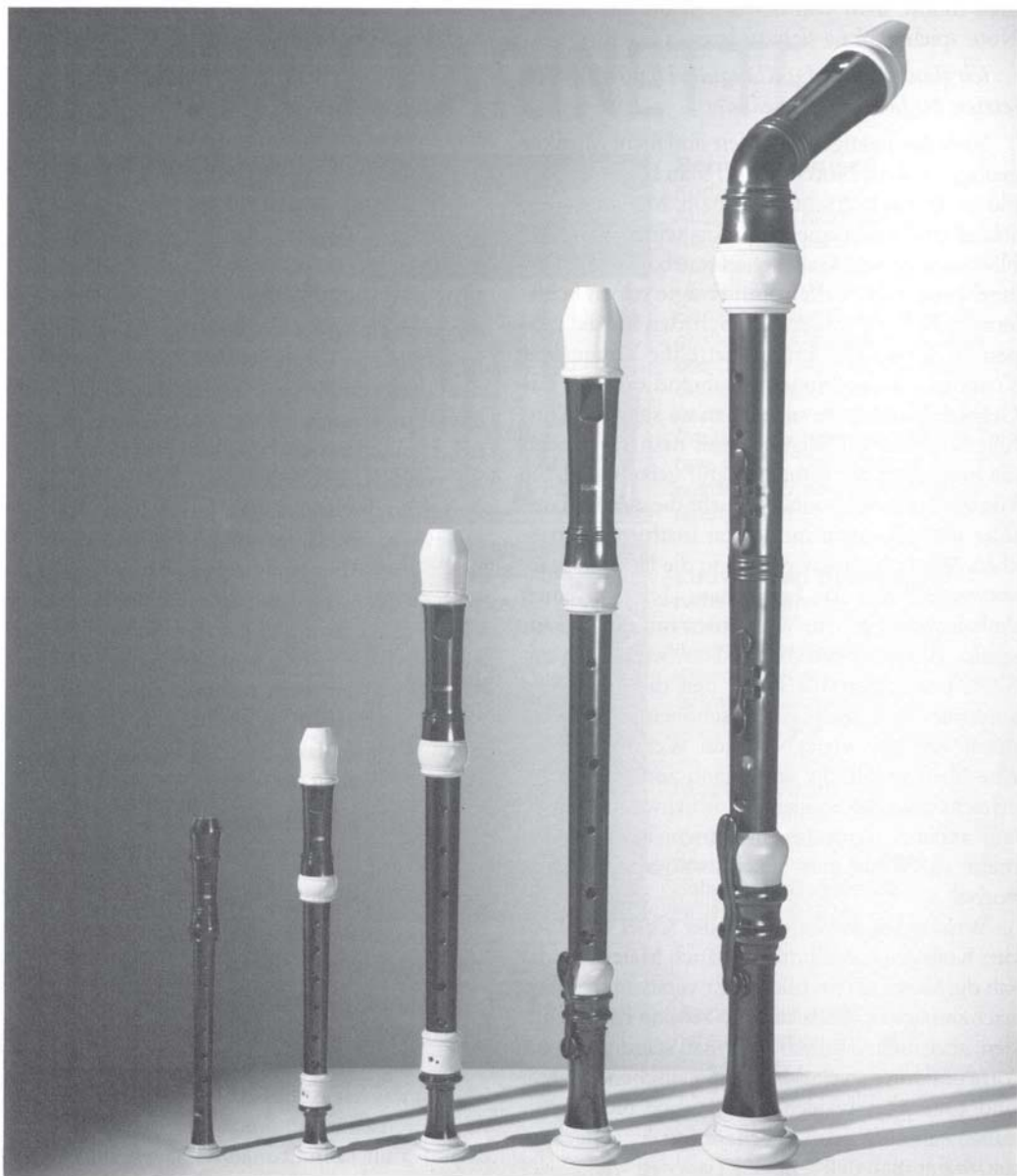
Beim letzten Probespiel in der Opéra, bei dem ich in der Jury war, hatten sich 60 beworben und 44 haben letztendlich teilgenommen ... für eine Stelle. Das ist ungesund.

*Soll man vom Studium der Flöte abraten?*

Man sollte denen abraten, die nicht wirklich begabt sind und die Berufung fühlen, diesen Beruf auszuüben. Sie sollten gute Amateure bleiben. Sehen Sie, in der Jury in Nancy habe ich immer neben mir einen ehemaligen Flötisten, der seinen ersten Preis in Nancy gemacht hat. Er spielt sehr gut, aber er ist Arzt, da er gesehen hat, daß es riskant ist, die Medizin aufzugeben.

*Sie haben nur zwei Schallplatten aufgenommen im Gegensatz zu Ihren jüngeren Kollegen, die die Auflage von Pianisten und Geigern erreichen.*

Das ist richtig. Aber auch das war früher weniger verbreitet. Es waren Wachsplatten, und man konnte nichts wiederholen. Bei diesen Aufnah-



**“Der Klang ist ausgezeichnet – lediglich von den allerbesten Holzinstrumenten übertroffen.”**

*The Recorder.\**

Als führendes Unternehmen in der Musikbranche hat YAMAHA eine bedeutende Rolle bei der Weiterentwicklung der Blockflöte gespielt. Und so werden die Modelle unserer großen Palette der Kunststoff-Blockflöten nicht nur in höchster Qualität hergestellt, sie werden auch bereits in den höchsten Tönen gelobt – z.B. in einem Testbericht der englischen Fachzeitschrift “The Recorder”. Kein Wunder Mit großem Sachverstand und Hingabe unserer Instrumentenbauer

**YAMAHA**

YAMAHA EUROPA GmbH Tel: 04101 3030

ist eine Reihe von Tenören (auf die sich die Aussage im Titel bezieht). Bässen, Sopranino-, Sopran und Altblockflöten aus Kunststoff entstanden, die die große Tradition unserer ausgezeichneten Holzflöten fortsetzen. Ob Sie nun Musiklehrer oder Fachhändler, Hobby- oder Berufsmusiker sind, Sie können sicher sein: wenn Ihr Instrument von YAMAHA stammt, haben Sie eine Blockflöte von ausgezeichneter Qualität, die besser gebaut ist, besser klingt und überzeugt – in Ihren Händen.

\*aus “Which Recorder?...” Ein Vergleichsteat von Kunststoff-Blockflöten von Theo Wyatt, erschienen in der englischen Fachzeitschrift “The Recorder”.

men mußte man von der ersten bis zur letzten Note spielen, ohne sich zu irren.

*Ich glaube, auch das Klangideal hat sich in den letzten 40 Jahren sehr geändert.*

Viele der heutigen Flötisten sind nicht Musiker genug, sondern Notenfresser. Man bleibt zu sehr Flötist. Heute herrscht ein Prinzip: Man muß laut, schnell und sonor spielen, was in keiner Weise der Flötenschule von Gaubert, Hennebains und Taffanel entspricht. Taffanel untersagte seinen Schülern, das *c'''* zu spielen, um Schaden für die Lippen zu vermeiden. Früher hatte die Tonqualität Vorrang vor den Fingern, während es heute das Gegenteil ist. Heute sucht man zu sehr die Tonfülle. Zur Entschuldigung muß man sagen, daß die modernen Instrumente dafür gebaut sind. Sie können auf einer Louis Lot nicht die gleiche Tonfülle wie auf einem modernen Instrument erreichen. Wenn man zuviel Luft in die Flöte schickt, verweigert sich das Instrument. Ich will einen Anhaltspunkt geben: Wenn man mit 100 % Luft spielt, hat man einen dicken Ton; wenn man mit 80 % des Luftstrahls spielt, den die Flöte gern annimmt, hat man einen schönen Ton. Man macht heute zu wenig Nuancen. Wenn der Flötist eine Melodie hat, die vom piano zum forte geht, erreicht man die Steigerung nicht, wenn man zu laut anfängt, denn das Instrument läßt sie nicht mehr zu. Wenn man gleich losposaunt, ist alles vorbei.

Wissen Sie, neben mir in der Oper hatte ich den Kollegen Lavailotte, der auch Maler war. Er sah die Musik als ein Bild an. Er versuchte, Farben nachzumachen. Man kann so schöne Farben finden, aber nicht dadurch, daß man ständig mezzoforte und forte spielt. Man muß zwischen Qualität und Quantität wählen, da man sie nicht beide haben kann. Wenn man sich für Qualität entscheidet, wählt man den schönen Ton, den wir aus der Zeit von Vater Gaubert und Vater Hennebains

kennen. Die Flöte ist ein Instrument der Farbe, und wenn Sie die Farbe verlieren, wird das Spiel eine Frage der Blaskraft.

*In TIBIA ist wiederholt ein gewisser Internationalismus im Flötenspiel und das Verschwinden der nationalen Schulen beklagt worden.*

Ich stimme dem völlig zu. Zu meiner Zeit, als es noch die französische Schule gab, holte man sich Flötisten wie Georges Laurent oder Barrère. Man wird vielleicht sagen: „Hériché ist rückständig, er ist alt.“ Aber ich bleibe bei der schönen Flötenschule von Vater Gaubert. Ich will Ihnen noch das Urteil von Moysse erzählen. Am Ende des dritten Jahres fragte ich ihn einmal: „Sie haben Taffanel, Hennebains und Gaubert erlebt; wen ziehen Sie vor?“ Er überlegte, und ich merkte, daß ich ihm eine schwierige Frage gestellt hatte. Er hätte ja sagen können, daß er auf die Frage nicht antworten könne. Aber nach reiflicher Überlegung antwortete er: „Ich habe eine kleine Vorliebe für Herrn Hennebains.“ Das war die Zeit der schönen Flöte. Ich wäre jedoch bereit, meine Meinung zu ändern, wenn man mir etwas Besseres vorführte. Ich würde dann sagen: „Gut, ich habe unrecht gehabt.“ Aber dazu habe ich bis jetzt keine Veranlassung gehabt.

*Herr Hériché, bedauern Sie das Verschwinden der alten Französischen Flötenfabrikation?*

Lot und Bonneville, aber vor allem Lot.

*Warum sind diese großen Namen Ihrer Meinung nach verschwunden?*

Schlechte Betriebsführung und dann war es das Handwerk, das niemals weiterentwickelt worden ist. Wenn man bei Lot 6 Flöten im Monat herstellte, war das das Äußerste. Herr Chambille baute 5 im Durchschnitt und 6, wenn er sonntags arbeitete. Damit kommt man nicht weit.

*Ich danke Ihnen für dieses lange Gespräch.*

## Das andere Buch zum Mozartjahr 1991

Jörg Hilbert: Mensch Mozart. Cartoons und andere Frechheiten

Mit einem Vorwort von Manfred B. Limmroth

Format 19 x 23 cm, Hardcover, 116 Seiten, durchgehend zweifarbig. ISBN 3-87549-049-5,  
Ed. Moeck Nr. 4055. DM 24,80

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE





# FÜR KLARINETTE

**Bartók B./Székely Z.:** Rumänische Volkstänze für Violine und Klavier, Ausgabe für Klarinette und Klavier (Berkes) [3]  
UE 11679 DM 16,-

**Bennett R.R.:** Zwiesgespräche (Conversations) für 2 Klarinetten (Joppig) [2]  
UE 17140 DM 9,-

**Bornefeld H.:** Kleine Suite für Klarinette und Tasteninstrument (Klavier/Orgel) [3]  
UE 18265 DM 26,-

**Crusell B. H.:** Konzert op. 11 B-Dur für Klarinette und Orchester, Ausgabe für Klarinette und Klavier (Weston) [4]  
UE 18267 DM 28,-

**Küffner J.:** 24 instruktive Duette op. 200 (Joppig) [1/2]  
UE 17141 DM 16,-

**Mendelssohn Bartholdy F.:** 2 Lieder Ausgabe für 2 Klarinetten und Klavier (Weston) [2]  
UE 18263 DM 15,-

**Mozart W. A.:** Arien und Walzer aus der „Zauberflöte“, Ausgabe für 2 Klarinetten bearbeitet von G. Fr. Fuchs (1752) (Weston) [2]  
UE 18261 DM 20,-

**Pleyel I./Gebauer J.:** Sechs Duos für 2 Klarinetten (Suppan)  
Band 1  
UE 18262 DM 20,-  
Band 2  
UE 19080 DM 20,-

**Schubert F./Baermann C.:** 6 Lieder Ausgabe für Klarinette und Klavier (Weston) [1/3]  
UE 18269 DM 20,-

**Smith W. O.:** Jazz Set für 2 Klarinetten [3/4]  
UE 17143 DM 12,50

**Stadler A.:** Duo für 2 Klarinetten (Erstausgabe v. D. Klöcker) [2]  
UE 18260 DM 14,50

**Stahmer K. H.:** Grabstele für Erich Arendt für 2 Klarinetten [4]  
UE 18268 DM 9,-

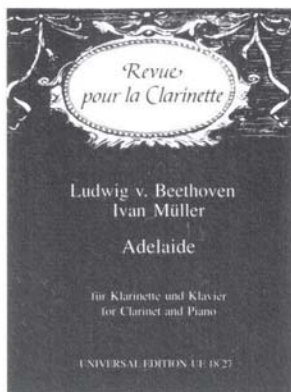
**100 Klassische Studien** (Joppig/Trier) [1/4]  
UE 18264 DM 29,-

**Takács J.:** 5 Stücke op. 112 für 3 Klarinetten (B) [3]  
UE 17142 DM 14,-



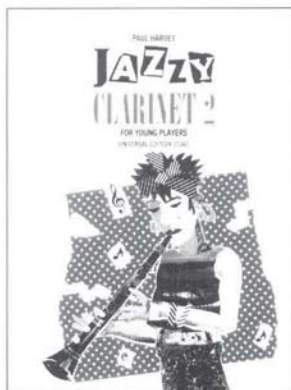
## Bernhard Crusell

Konzert op. 1  
Ausgabe für Klarinette und Klavier (P. Weston)  
Schwierigkeitsgrad 4  
UE 19081 DM 28,-  
*Bernhard Crusell war einer der großen Klarinettenvirtuosen des frühen 19. Jahrhunderts. Seine Kompositionen zählen nach heutiger Auffassung zum Besten, was damals geschrieben wurde. Das Konzert op. 1 wurde 1805 von Crusell selbst uraufgeführt.*



## Ludwig van Beethoven/ Ivan Müller

Adelaide  
Ausgabe für Klarinette und Klavier (D. Klöcker)  
Schwierigkeitsgrad 3  
UE 18277 DM 16,-



## Mozart Album

14 ausgewählte Stücke für 2 Klarinetten  
bearbeitet von P. Kolman  
Schwierigkeitsgrad 1/3  
UE 18276 DM 16,-

## Jazzy Clarinet 2

herausgegeben von Paul Harvey  
UE 19361 DM 24,50  
*Junge Spieler sehen sich in der heutigen Zeit einer Vielzahl von Musikstilen gegenüber. Diese neue Serie mit jazzigen und unterhaltsamen Stücken für Klarinette wird die Spieler mit den stilistischen Patterns der Jazz-, Rock- und Popmusik vertraut machen.*



Bitte neuen Katalog anfordern!

UNIVERSAL EDITION · WIEN

Karl Ventzke

**Blockflöten-Schulwerke der 30er Jahre**

Das folgende Verzeichnis wurde bei der Vorbereitung meiner Kurzvorträge anlässlich einer Blockflöten-Matinee am 18.2.1990 (siehe *TIBIA* 3/90, S. 213) erarbeitet. Als Quelle dienen die entsprechenden Jahrgangsausgaben von Hofmeisters Handbuch der Musikliteratur. Die meisten Titel sind bei Hildemarie Peter: *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin-Lichterfelde 1953, Seite 62 f. unter dem Gesichtspunkt ‚neuzeitlicher Blockflötenpädagogik‘ zwar erwähnt, chronologisch aber nicht bestimmt worden. Auch in Hugo Alkers Blockflöten-Bibliographie (Wien 1960 und 1961) sind Erscheinungsjahre nicht angegeben.

1930

Waldemar Woehl: *Die Blockflöte. Kurze Einführung ...*, Kassel

Waldemar Woehl: *Blockflötenschule, zugleich Spielbuch für den Anfang*, Hannover

Alfred Zastrau: *Blockflöten-Stunde*, Leipzig

Robert Götz: *Schule des Blockflötenspiels nach Lehr und Art der mittelalterlichen Pfeifer*, Köln

1931

Albert Kranz: *Volkstümliche Schule für Blockflöte*, Leipzig

Heinrich Scherrer: *Block-Flöten-Schule nach Art und Spielweise der alten Pfeifer ...*, Leipzig

Ewald Sprenger: *Anleitung zum Spielen auf der Schulblockflöte*, Hannover

1932

Ferdinand Enke: *Spiel- und Musizierweise der Blockflöte*, Berlin-Lichterfelde

Karl Gofferje: *Die Blockflöte. Eine Anweisung, die Blockflöte zu spielen*, Wolfenbüttel u. Kassel

1933

Franz Julius Giesbert: *Das Spiel auf der Alt-Blockflöte in f*, Celle

Rudolf Schoch: *Kleiner Lebrgang für das Blockflötenspiel*, Leipzig

H. und E. Ziemann-Molitor: *Die C-Flöte System Ziemann-Molitor. . . Ihr Wesensunterschied von Block- und Czakanflöte*, Hamburg

1934

Helmut Mönkemeyer: *Das Spiel auf der Blockflöte in C*, Celle

1935

Ferdinand Enke: *Anleitung zum Blockflötenspiel*, Berlin

Franz Julius Giesbert: *Blockflötenschule für Sopran- oder Tenorflöte*, Mainz

Heinrich Mach u. Rudolf Schoch: *Elementarheft des Blockflötenspiels*, Leipzig

Manfred Ruetz: *Blockflöten-Fibel*, Kassel

1936

Hans Scherer: *Die Blockflöte, Methodischer Lebrgang*, Berlin

Karl Schüller: *Die Blockflöte im Zusammenspiel*, Berlin

Wilhelm Twittenhoff: *Kurze Anweisung zum Blockflötenspiel*, Hannover

1938

Heinrich Scherrer: *Blockflötenschule*. Neuausgabe von W. Götze, Leipzig

Gustav Scheck: „Der Weg zu den Holzblasinstrumenten. Die Längsflöte.“ In: *Hobe Schule der Musik*, 4. Band (Hrsg. Joseph Müller-Blattau), Potsdam

1939

Heinrich Rohr u. Franz Lehn: *Flötenbüchlein für die Schule*, Mainz

Manfred Ruetz: *Blockflötenübung ... Für Blockflöten ... alter und neuer Griffweise*, Kassel

Johann Wagner: *Handbuch des Blockflötisten*, Leipzig

Willi Hillemann: *Der Anfang auf der Altblockflöte in F*, Hannover

Manfred Ruetz: *Altflötenfibel*, Kassel

1940

Franz Julius Giesbert: *Schule des Zusammenspiels*, Mainz

Wilhelm Twittenhoff: *Kurzer Weg zum Spiel der Altblockflöte in F*, Hannover

Karl Ventzke

**Bemerkungen zur Flötenschule op. 100 von Jean Louis Tulou**

1. Immer wieder wird 1835 als Erscheinungsjahr dieser oft zitierten Flötenschule angegeben (so z.B. noch Delius in *TIBIA* 3/90, S. 236). Die Arbeiten zu der mit Karl Lenski vorbereiteten Untersuchung über die Boehmflöte in Frankreich setzen mich in den Stand mit-

zuteilen, daß das richtige Datum 1853 ist — also fast 20 Jahre später!

2. Die Originalausgabe erschien bei Schott in Mainz unter der Verlagsnummer 11 317 mit einer Widmung für den Königlichen Prinzen von Hannover, womit wohl der nachmalige König von Hannover Georg V. (1819 Berlin — 1878 Paris, Regierungszeit 1851-1866) gemeint war. Die Erstausslieferung erfolgte nach Mitteilung von Schott am 10.1.1853. In Hofmeisters Monatsbericht wird die Schule erstmals für März 1853 angezeigt; Tulous op. 96 erscheint hier für Juni 1848, op. 98 für September 1852.

3. Der für eine Vierklappenflöte mit D-Fuß (Griffabelle) angelegten Schule ist ein leider nicht datierter Annahmebericht des „Comité des Etudes“ des Pariser Conservatoire vorangestellt. Da dieser auch von dem Komponisten Ambroise Thomas (1811-1896, seit 1871 Direktor des Conservatoire) unterzeichnet ist, kann er nicht vor 1849 ausgefertigt worden sein; Thomas gehörte dem „Comité“ erst seit 1849 (bis 1871) an (C. Pierre, *Le Conservatoire ...*, Paris 1900, S. 399 und 403).

4. Tulou erwähnt in seiner Einleitung eine in England erschienene Flöte, „welche als ein doppeltes Verdienst einen einfacheren Mechanismus als der von Böhm angebrachte und einen mehr mit dem unsrigen übereinstimmenden Fingersatz darbietet, aber den gleichen Fehler hat, nemlich die Veränderung des Tonklanges“. Damit könnte der 1850 von Richard Carte erfundene Flötenmechanismus gemeint sein (brit. Patent 12 996 vom 7.3.1850, franz. Patent 9706 vom 4.7.1850).

5. In D.C. Millers *Catalogue of Books ... relating to the Flute ...*, Cleveland 1935, wird Chabal in Paris als Verleger der angeblich 1835 erschienenen Schule genannt. Dies kann schon deswegen nicht zutreffen, weil der Verlag von F. J. Chabal erst 1840 gegründet wurde (DeVries / Lesure, *Dictionnaire ... editeurs de musique français*, Genf 1988, S. 96 ff.).

6. Eine Zweitauflage der Flötenschule mit Erläuterungen und Griffabelle zu einer *Flûte perfectionnée* (S. 61) erschien bei Schonenberger in Paris mit der Verlagsnummer S 2745-46; sie ist nach DeVries / Lesure auf 1864 zu datieren.

## Yoshitake Kobayashi

Noch einmal zu J. S. Bachs „Solo pour la flûte traversière“ BWV 1013

In TIBIA 4/1989 hat Marcello Castellani einen Aufsatz über Bachs a-Moll-Partita für Flauto traverso solo BWV 1013 veröffentlicht, in dem sich der Verfasser nicht nur durch profunde Literaturkenntnisse auszeichnet, sondern auch sehr überzeugend versucht, das Solo-



## NOVITÄTEN FÜR BLÄSER

### Blockflöte

Rainer Bischof (1947)

Op. 15. Musik für sechs Blockflöten (SAATB Groß-B.) Part. u. St. D 04 439 27,—

Gerhard Dallinger (1940)

Humoreske für Sopranblockflöte (Querflöte, Oboe) und Klavier D 04 445 6,50

Rondino für Sopranblockflöte (Querflöte, Oboe) und Klavier D 04 446 6,50

Fritz Leitermeyer (1925)

Op. 79. Monolog für Blockflöte in C D 04 447 7,50

Gerhard Präsent (1957)

Arietta ritmica für Altblockflöte (Querflöte/Violine) und Klavier D 04 440 13,50

Michael Radulescu (1943)

Melencolia. Recercare für Blockflöten (SAT Groß-B.) und Schlagzeug D 04 449 23,—

### Klarinette

Erich Eder de Lastra (1933)

Konzert für Klarinette und Orchester. Ausgabe für Klarinette und Klavier D 05 394 26,—

Karl Maria Kubicek (1925)

Sonatine für 2 Klarinetten in B D 05 343 3,50

Gerhard Präsent (1957)

Arietta ritmica für Klarinette (Trompete) in B und Klavier D 05 391 13,50

Herbert Willi (1956)

Froher Gesang. Stück für Klarinette und Klavier. Für Alois Brandhofer, den Soloklarinettenisten der Berliner Philharmoniker, geschrieben. D 05 380 18,—

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





stück auf die Leipziger Zeit zu datieren.<sup>1</sup> Konkret schlägt er das Jahr 1724 als Entstehungszeit vor. Seine Datierung steht allerdings im Widerspruch zur herkömmlichen, allgemein akzeptierten Auffassung, daß das Werk in Köthen entstanden sei.<sup>2</sup> Kühn erscheint Castellanis Versuch vor allem angesichts der auf Grundlage der Diplomatik geführten Argumentation für die Köthener Entstehung (1717-1723): Die einzige erhaltene Quelle *Mus. ms. Bach P 968* der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (im folgenden abgekürzt als SPK) in Berlin sei von zwei Köthener Kopisten Bachs geschrieben worden, folglich könne das Werk nicht erst in Leipzig entstanden sein. Bei diesem Quellenbefund nützt auch das beste stilkritische Gegenargument nichts. In diesem Sinne übt Ralph Leavis in einem Leserbrief<sup>3</sup> Kritik an Castellanis Datierung. Diese Kritik fußt auf den Ergebnissen einer von Marianne Helms für die Neue Bach-Ausgabe angestellten neueren Untersuchung der obengenannten Quelle.<sup>4</sup> Auf den ersten Blick scheint also an der Köthener Entstehung des Flötenwerkes nicht der geringste Zweifel möglich zu sein. Wenn ich ungeachtet der quellenkundlich „gesicherten“ Erkenntnis zu einer erneuten Auseinandersetzung mit demselben Problem zur Feder greife, so geschieht dies nicht etwa, weil ich zur Klärung der Werkgenese die auf Grundlage der Diplomatik geführte Argumentation schlichtweg ignorieren will, sondern im Gegenteil, weil ich mir der Priorität der Quellenforschung bewußt bin. Die einzige Konsequenz, die sich aus dieser Haltung ergibt, ist die Notwendigkeit, die Ergebnisse der von Helms durchgeführten Untersuchung zu überprüfen. Nur so kann nämlich die Meinung Castellanis widerlegt oder bestätigt werden. Zu diesem Zweck soll im folgenden die Quelle einer erneuten diplomatischen Prüfung unterzogen werden.

Die Handschrift *P 968* enthält im ersten Teil die Sonaten und Suiten für Violine solo BWV 1001-1006 von der Hand des Köthener Kopisten Anonymus 6 (Nomenklatur nach Kast<sup>5</sup>) und im darauffolgenden Teil das Flötenwerk BWV 1013 von zwei weiteren Kopisten. Der erste Schreiber von BWV 1013, der den ersten Satz bis Takt 39 (Wiederholungstakte mitgezählt)<sup>6</sup> kopiert, wird in der Bach-Forschung von Paul Kast<sup>7</sup> als Anonymus 5 oder von Alfred Dürr<sup>8</sup> als Anonymus 1h bezeichnet. Der zweite Kopist soll nach Georg von Dadelsen an der Abschrift von BWV 1004 in *Mus. ms. Bach P 267* der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (im folgenden abgekürzt als DSB) beteiligt gewesen sein.<sup>9</sup> Dadelsens Zuweisung trifft jedoch nicht zu, es handelt sich vielmehr um einen singulären Schreiber. Dies macht es unmöglich, Wirkungsort und -zeit des Kopisten anhand weiterer Quellen zu ermitteln. Folglich kommt einzig die Schrift des Anonymus 5 als

Schlüssel für die Genese der Quelle zu BWV 1013 in Betracht. Zur Person des Anonymus 5 äußert Helms vorsichtig die Vermutung, daß er mit dem nachmaligen Organisten der Leipziger Nikolai-Kirche Johann Schneider identisch sein könnte.<sup>10</sup> Zu dieser Vermutung gelangt Helms aus folgenden Beobachtungen: 1. Anonymus 5 stand in persönlicher Beziehung zu Bach, wie aus dessen Eintragungen in einigen Handschriften des Anonymus 5 hervorgeht; 2. der Kopist siedelte offenbar wie Bach von Köthen nach Leipzig über, da seine Kopien teils in Köthen, teils in Leipzig – auch zeitlich in dieser Abfolge – entstanden sind; 3. das Monogramm *JS* in einer seiner Abschriften könnte als Johann Schneider aufgeschlüsselt werden, zudem zeigt es gewisse Ähnlichkeit mit der Unterschrift Schneiders in einer Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig. Auch wenn der letzte Beweis für die Identität des Anonymus 5 mit Johann Schneider nicht erbracht werden kann,

<sup>1</sup> M. Castellani, „J. S. Bachs ‚Solo pour la flûte traversière‘: Köthen oder Leipzig?“, in: *TIBIA* Jg. 14, Heft 4 (1989), S. 567-573.

<sup>2</sup> Noch weiter geht Robert Marshall mit seinem Versuch, die Komposition präziser zu datieren. In seinem Aufsatz „J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology“ (in: *Journal of the American Musicological Society* XXXII, Nr. 3, 1979, S. 463-498) schlägt er das Jahr 1718 als Entstehungszeit vor, da Bach 1717 bei dem Wettstreit mit Louis Marchant das virtuose Spiel des Dresdener Flötisten Pierre Gabriel Buffardin kennengelernt und ihm ein Jahr später die Solopartita gewidmet hätte. Der Ausgangspunkt dieser Hypothese ist, daß kein anderer Flötist als Buffardin damals in der Lage gewesen wäre, das Werk zu spielen, eine schwer akzeptable Annahme. Auch in vielen anderen Werken mutet Bach „normalen“ Musikern virtuosos Spiel zu.

<sup>3</sup> Im Leserforum von *TIBIA* Heft 3/1990, S. 254f.

<sup>4</sup> Helms, „Zur Chronologie der Handschrift des Anonymus 5. In: *NBA* V/7, Krit. Bericht (A. Dürr), S. 183-195.

<sup>5</sup> Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg, Heft 2/3), Trossingen 1958.

<sup>6</sup> Nach der Zählung der *NBA* Takt 20.

<sup>7</sup> Kast, a. a. O., ordnet im übrigen die Abschriften des Anonymus 5 zwei verschiedene Kopisten zu und bezeichnet sie jeweils als Anonymus 5a bzw. 5b, mit dem Vorbehalt, daß es sich möglicherweise um nur einen Schreiber handelt, wobei „Anonymus 5a“ ein späteres Schriftstadium repräsentiert. Diese Vermutung ist später von Helms, a. a. O., bestätigt worden.

<sup>8</sup> Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957, Kassel 1976.

<sup>9</sup> Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises* (Tübinger Bach-Studien, Heft 1), Trossingen 1957, S. 15.

<sup>10</sup> Helms, a. a. O., S. 195.

bleibt die von Helms geäußerte Vermutung mit hoher Wahrscheinlichkeit bestehen.

Helms ist allerdings der Ansicht, daß *P 968* nicht von Anonymus 5 geschrieben worden sein kann. Sie begründet dies mit einem Widerspruch in der Schriftchronologie, der bei der Annahme der Beteiligung des Anonymus 5 an *P 968* entstehen würde. Zum besseren Verständnis dieser Argumentation sei hier auf die Schriftchronologie des Anonymus 5 näher eingegangen. Es ist das Verdienst Helms', die Schriftentwicklung dieses Kopisten durch eine akribische Untersuchung chronologisch verfolgt zu haben. Von 1722 bis 1725 läßt sich demnach eine ziemlich präzise Datierung seiner Abschriften vornehmen. Bei den nach 1725 entstandenen Kopien kann anhand ihrer Vorlagen (meist Originaldrucke) allerdings nur der Terminus ante quem non bestimmt werden. Die von Helms aufgestellte Chronologie genügt aber auf jeden Fall, um die Richtung der Schriftentwicklung zu ermitteln. Wichtig ist

vor allem die Tatsache, daß sich die Schrift der Köthener Zeit deutlich von der der Leipziger Zeit unterscheidet.

Welchem Schriftstadium läßt sich nun die Quelle zu BWV 1013 zuordnen? Sie weist die größte Ähnlichkeit mit einer Abschrift des Anonymus 5 in Wiener Privatbesitz<sup>11</sup> auf, die BWV 548, 830 und ein anonymes, fragmentarisches F-Dur-Stück enthält und auf die Zeit ab 1731 zu datieren<sup>12</sup> ist (vgl. *Abbildungen*). Eine annähernd gleichzeitige Entstehung von *P 968* ist also anzunehmen. Hier kommt Helms jedoch zu einer völlig anderen Schlußfolgerung. Auch sie räumt zwar die Ähnlichkeit<sup>13</sup> ein, sie sieht sich aber mit einem chronologischen Widerspruch konfrontiert, da der betreffende Teil von *P 968* „inmitten von Eintragungen mehrerer Köthener Kopien Bachs“<sup>14</sup> stünde. Deshalb vereint Helms die Identität der Schrift in dieser Quelle mit derjenigen des Anonymus 5. Hier wird die Chronologie der Schrift des Anonymus 5 als entscheidendes Argument gegen die Schriftzuweisung an ihn verwendet. Die auf den ersten Blick logisch erscheinende Schlußfolgerung beruht auf der Annahme, daß der zweite Schreiber von BWV 1013 mit demjenigen von BWV 1004 in *P 267* identisch<sup>15</sup> und Köthen zuzuordnen ist. Daß der Kopist aber, wie bereits erwähnt, in Wirklichkeit in keiner anderen Handschrift anzutreffen ist, macht auch seine lokale Zuordnung unmöglich.<sup>16</sup> Richtig ist nur, daß der erste Teil der Handschrift *P 968* mit BWV 1001-1006 vom Köthener Schreiber Anonymus 6 stammt.<sup>17</sup> Dies bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, daß auch der zweite Teil von *P 968* mit BWV 1013 in Köthen entstanden sein muß. Insofern ist das Argument Helms' gegen die Zuweisung der Schrift von BWV 1013 an Anonymus 5 hinfällig.

Die einzelnen Schriftformen bestätigen eindeutig seine Mitwirkung bei der Herstellung des Manuskripts *P 968* und lassen zudem die Annahme zu, daß dieses mit der auf die Zeit ab 1731 zu datierenden Wiener Quelle annähernd gleichzeitig entstanden ist. Allerdings wissen wir nicht genau, wann die den beiden

<sup>11</sup> Besitzer: Walther Laichmann.

<sup>12</sup> Dieser Terminus ante quem non ist durch den Originaldruck von BWV 830 gegeben.

<sup>13</sup> Besonders signifikant sind die Form des Violinschlüssels und die des 4/4-Taktzeichens.

<sup>14</sup> Helms, ebenda, S. 193.

<sup>15</sup> Fehlzuzuweisung bei Dadelsen, siehe Anmerkung 9.

<sup>16</sup> Außerdem wird bei Helms' Schlußfolgerung stillschweigend angenommen, daß die Abschrift *P 267* mit dem Köthener Violin-Werk in Köthen angefertigt worden ist. Es versteht sich von allein, daß dies nicht zwingend ist.

<sup>17</sup> Nach Hans-Joachim Schulze, „Johann Sebastian Bachs Konzerte — Fragen der Überlieferung und Chronologie“. In: *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, herausgegeben von Peter Ahnsehl, Karl Heller und Hans-Joachim Schulze (Bach-Studien 6), Leipzig 1981, S. 19, ist Anonymus 6 vielleicht identisch mit Emanuel Leberecht Gottschalk, der in Köthen von 1714 an als Kammerdiener, von 1719 an als Notenschreiber tätig war und 1727 als Organist der Agnus-Kirche starb.



Abb. 1: 1. Seite der Solo-Partita für Flöte, BWV 1013. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin; Mus. ms. Bach P 968. Die Überschrift und die ersten fünf Systeme von der Hand des Anonymus 5.

Handschriften gemeinsame Form des Violinschlüssels zum ersten Mal auftritt. Im zweiten, nach 1725 geschriebenen Hauptteil seines Manuskriptes mit Suiten<sup>18</sup> *Mus. ms. Bach P 418* in der DSB ist sie noch nicht anzutreffen.<sup>19</sup> Der Wandel von den früheren zu den späteren Formen hat sich also auf jeden Fall erst nach 1725 vollzogen. Da der Violinschlüssel in der nach 1736 entstandenen Abschrift<sup>20</sup> von BWV 831 *Mus. ms. Bach P 809* in der SPK bereits eine andere, ja die späteste Form aufweist, gehört die Abschrift von BWV 1013 sicher nicht der spätesten Schriftphase an. Der Terminus post quem non der Flötenpartita läßt sich also nicht exakt bestimmen. Wichtig ist jedoch, daß der Terminus ad quem der Abschrift nicht etwa, wie bisher angenommen, in Bachs Köthener Zeit, sondern erst nach 1725 liegt. Dies bedeutet, daß die Komposition nicht unbedingt Köthener Ursprungs sein muß. Vom Quellenbefund her ist nämlich die Leipziger Entstehung des Werkes genauso denkbar. So gesehen, erhalten die stilkritischen Überlegungen Castellanis ein neues quellenkundliches Fundament.

Seit Philipp Spittas monumentalem Bach-Buch<sup>21</sup> besteht die allgemeine Tendenz, eine Vielzahl der Instrumentalwerke leichtfertig der Köthener Zeit

zuzuordnen, dem einzigen Lebensabschnitt Bachs ohne kirchenmusikalische Funktion. Streng philologische und quellenkundliche Untersuchungen führen jedoch entgegen der herkömmlichen Meinung häufig zu dem Ergebnis, daß die betreffenden Werke bereits in Weimar oder erst in Leipzig entstanden sind. Eine neue Bewertung von Bachs Köthener Zeit müßte deshalb dringend in Angriff genommen werden.



Abb. 2: 1. Seite der Fuge e-Moll, BWV 548/2. Privatbesitz Walther Laichmann, Wien. Ganz von der Hand des Anonymus 5.

<sup>18</sup> BWV 812-818, 819a.

<sup>19</sup> Datierung nach Helms, a. a. o., S. 192 ff.

<sup>20</sup> Die Datierung dieser Abschrift beruht darauf, daß sie auf die 1735/36 erschienene zweite Auflage des Originaldrucks zurückgeht (siehe NBA V/2, Krit. Bericht von Christoph Wolff, S. 38).

<sup>21</sup> Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880.

### Querflöten- und Blockflötennoten-Bibliothek

ca. 720 Expl. (600/120), mit einigen Raritäten,  
zu verkaufen.

Liste anfordern!

Tel.: 0 28 71 / 3 82 05



## Dokumentation von Schäden an Holzblasinstrumenten

Auszug aus einem Referat der Tagung der Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren (AdR) in Bochum 1989

In vielen Sammlungen bleiben Holzblasinstrumente konservatorisch unbetreut. Meistens fehlt es am entsprechend geschulten Fachrestaurator. Man begnügt sich mit Anweisungen zur Lagerung und zur Handhabung. Das ist verständlich. Nur an wenigen Sammlungen gibt es einen speziell für Holzblasinstrumente geschulten Restaurator.

Das Holzblasinstrument besteht aus gedrechselten Hohlkörpern, oft in der Länge zusammengesteckt. Leim wurde nur äußerlich, etwa zur Befestigung von Ringen, verwendet. Es gibt keine Saitenspannung, dafür Probleme mit der Feuchte der Atemluft beim Gebrauch. Die Qualität des Instrumentes wird mindestens mitbestimmt von der Reinheit der Tonskala, die schon von kleinsten Unregelmäßigkeiten in der Innenbohrung abhängt. Selbst für den vom besaiteten Instrument kommenden Fachrestaurator ist das eine fremde Welt.

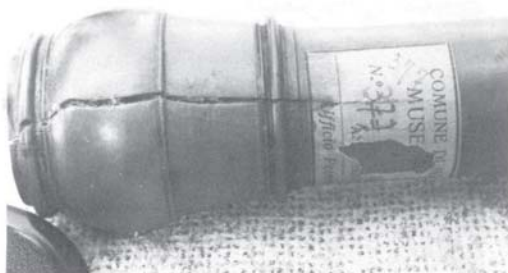
Es war naheliegend zu sagen: Tun wir nichts, dann machen wir jedenfalls nichts falsch. Nur der daraus abgeleitete Schluß, daß dann auch die Instrumente unverändert erhalten bleiben, bedarf dringend der Überprüfung. Hier geht es darum:

- Wo sind die wichtigsten Gefahrenpunkte bei diesen Instrumenten?
- Wo muß eine laufende Dokumentation ansetzen, wenn man gefährliche Entwicklungen erkennen will?

Zur Beurteilung kann man Schäden nach den Ursachen unterscheiden:

1. Schäden durch Gebrauch (z.B. Atemfeuchte, mechanische Einflüsse)
2. konstruktionsbedingte Schäden (mechanische Schwachpunkte)
3. materialbedingte Schäden (Schrumpfung, Korrosion)

Natürlich kommt es vielfach zu Überlagerungen. Die in erster Linie durch den Gebrauch verursachten Schäden lassen sich relativ leicht durch das Verbot, auf den Instrumenten zu blasen, ausschließen. Schwieriger ist das bei den Schäden der 2. Kategorie. Hier sind besonders die Probleme an den Steckverbindungen zu beachten. Von diesen Verbindungen gehen oft Risse aus, und besonders bei aufgeklebten Inventarzetteln läßt sich gut nachweisen, wieweit sich der Riß in den letzten Jahren verlängert hat (*Abb. 1*). Der Vorschlag,



*Abb. 1:* Fortschreitender Riß am Blockflötenkopf

die Zapfenwicklung nur sehr leicht zu halten, birgt große Gefahren:

- Die Teile können auseinanderfallen (s.u.). –
- durch den Riß verformt sich der aufnehmende Rezeß. Besonders bei Buchsbaum- und Elfenbeininstrumenten gleicht sich der Zapfen entsprechend an und wirkt bei der kleinsten Drehung durch die Ovalität als sprengender Hebel –
- besonders bei langen und gewichtigen Instrumenten tritt eine Hebelwirkung aber schon bei der so häufigen schrägen oder waagerechten Aufhängung oder bei nicht abgestützter, liegender Lagerung ein.

Die Schwäche der Steckverbindungen war bekannt, und man hat immer versucht, hier Abhilfe zu schaffen. Sehr häufig wurden die Stellen verstärkt durch gestaltete Wülste und zusätzliche Ringe aus festerem Material: Horn, Elfenbein, Knochen und schließlich Metall. Das organische Material enthält aber viel Wasser und schrumpft, wenn es zu frisch verwendet wurde, stärker als das Holz. Der Ring bekommt einen Riß, und bald reißt darunter das dünne Holz ebenfalls.

Aber von den gerissenen und dann meist locker aufsitzenden Ringen geht oft eine weitere Gefahr aus: Besonders Hornringe werden gern von Anobien befallen, ja mit Resten von Knochenleim scheinen sie geradezu ein Lockmittel für dieselben zu sein. In den Rissen, im Leim unter den Ringen finden sich auch in sonst gut überwachten Beständen öfter frische Eier dieser Tiere. Ich möchte hier nur kurz auf die giffreie Möglichkeit der Abtötung mit Mikrowellen hinweisen, die nötige Erfahrung vorausgesetzt.

Umgekehrt verläuft der Vorgang beim Metallring: Das Holz darunter schwindet, der Ring wird locker und verdeckt anfangs noch den folgenden Riß. Die Ringe sind nicht nur Zierde, sie haben eine wichtige stützende, „konservierende“ Funktion.

Die Zapfen der Verbindung sind mit Garn bewickelt. Die Wicklungen wurden mindestens zur Gebrauchszeit des Instrumentes oft erneuert. Die

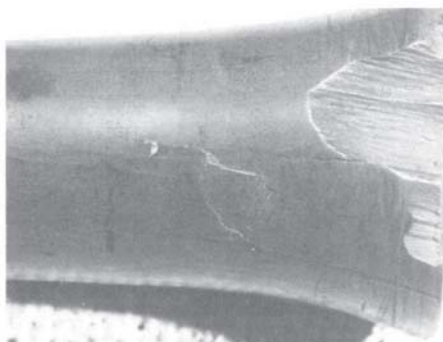


Abb. 2: Fortschreitende Absplitterung am Fuß einer Blockflöte

Wicklungen waren immer eine besondere Gefahrenquelle:

- Sind sie zu dick und dicht gewickelt, können sie mit der Feuchtigkeit Sprengkraft erzeugen
- sind sie zu locker, können Teile zu Boden fallen (s.u.)
- sind sie nicht befestigt, können sie sich auf dem schrumpfenden Zapfen drehen, das Instrument ist dann kaum zu zerlegen
- sind sie mit Knochenleim befestigt, kann der Leim durch die Feuchte der Atemluft die ganze Wicklung durchdringen. Die Steckstelle ist dann verleimt. Soll das Instrument dann vermessen werden, wird versucht, es zu zerlegen. Sitzt nun der Zapfen fest, so kann er dabei abbrechen.

In steigender Zahl kommt es danach zu „Notreparaturen“ mit Sekundenklebern, ein festgefressener Zapfen ist durchaus ein konservatorisches Problem!

Folgen schadhafter Steckverbindungen sind die so häufigen Absplitterungen, besonders natürlich an den unteren Teilen der Instrumente. Bei jedem Umgang mit den Instrumenten können dann Teile abfallen. Man sieht oft deutlich an der Färbung der Bruchstellen, daß neben recht alten völlig neue Brüche entstanden sind. Dazu genügt aber oft schon der leiseste Stoß, denn nach einem Sturz entstehen im Umkreis der sichtbaren

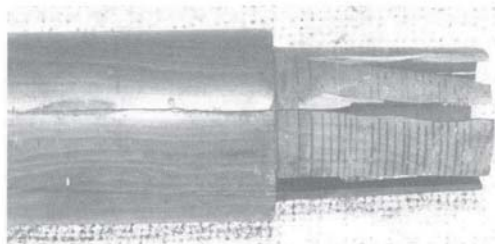


Abb. 3: Splitternder Zapfen einer Querflöte des 16. Jahrhunderts

Absplitterung meistens mikroskopische Risse, die bei der kleinsten Unachtsamkeit zu weiteren Substanzverlusten führen (Abb. 2). Teilweise sind die Zapfen selbst aber auch so dünn, daß sie nach der Zerstörung der geschlossenen Form fast ohne Berührung weiter zerfallen (Abb. 3).

Zu den Schäden der 3. Art (materialbedingte Schäden) sind in erster Linie die Korrosionserscheinungen an den Metallteilen zu rechnen. Man kann ein Holzblasinstrument nicht so trocken lagern, daß die Korrosion ausbleibt. Aber auch hier kommen noch weitere gefährliche Faktoren hinzu.

Klappen sollen sich bewegen, und das möglichst leicht und leise, also muß man sie ölen. Nun wurden dazu leider keineswegs immer die geeigneten Öle verwendet. Die Achsen sind also oft hochgradig korrodiert. Die Korrosion nimmt räumlich aber mehr Platz ein. Geht die Achse durchs Holz, so kann man sehr oft mit der Lupe schon feine Risse erkennen. Das bleibt aber nicht dabei. Eines Tages liegt die Klappe neben dem Instrument. Ist das Instrument gar in einem Kasten, so fällt das ja auch kaum auf, das Holzteilchen verschwindet.

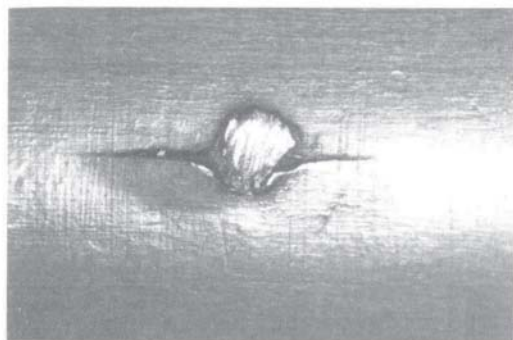


Abb. 4: Eiserner Stift (angekratzt zur Verdeutlichung)

Besonders gefährlich sind natürlich eiserne Achsen, etwa in den Rollgriffen der neueren Zeit. Auch sie mußten geölt werden. Es platzen dann nicht nur die Rollen, der Rost zerstört auch das Klappenmaterial. Selbst die dünnen Metallrohre über den langen Schraubachsen, wie sie sich u. a. beim Böhmsystem finden, können platzen. All das geht weiter, da hilft keine Klimaanlage. Bei Nichtbeachtung kommt es zu erheblichen Verlusten.

Ähnlich ist es bei den Grundplatten der Säulchen. Wenn sie mit saurem Leim aufgeschraubt wurden, und das ist oft der Fall, sieht man lange fast nichts vom beginnenden Unheil. Schließlich sind aber die meist eisernen Schraubchen weggefressen, und Lager und Klappe fallen ab.

Aus Eisen sind sehr oft die berühmten Schraubstifte, die man beim Verleimen von Rissen bis in unsere Tage hinein so gerne verwendet hat. Leider hat man, besonders bei den Klarinetten des vorigen Jahrhunderts, diese Stifte auch gleich beim Bau als vorbeugende Maßnahme gegen Risse eingesetzt. Schon die Wärmeausdehnung der Stifte ist gefährlich. Meist sind sie auch noch mit Gewinde versehen und mit Knochenleim eingesetzt. Äußerlich bilden oft Eisentinten große Flecken, innerlich zerfrißt der Rost das Holz und sprengt es auf (Abb. 4). Auch Polster und/oder der verwendete Kitt können aggressive Substanzen enthalten, und diese Gefahr besteht nicht erst seit der Zeit der modernen Chemie. Ich möchte nur an lohgegerbte Leder erinnern; aber auch der so natürliche Schellack ist nicht immer harmlos. Man sieht diese Schäden im Anfangsstadium nicht auf den ersten Blick. Sie haben aber gravierende Folgen.

Natürlich ist die Auflistung unvollständig. Sie soll auf einige der häufigsten Gefahrenpunkte hinweisen. Nur eine fortlaufende Fotodokumentation kann zeigen, wie rasch (oder langsam) der Verfall fortschreitet. Auch der mit diesem Spezialgebiet nicht unbedingt vertraute Restaurator erkennt dabei, wo ein Eingriff unumgänglich ist. Die Musikinstrumente in den Museen sind zum Forschungsobjekt geworden und damit, besonders in den Museen, recht neuartigen Gefahren und Belastungen ausgesetzt. Das präzise Vermessen mit immer kleineren Maßeinheiten verführt

dazu, die Unversehrtheit des Objekts aus den Augen zu verlieren. Wie wenig derartige Vermessungen über den originalen Zustand eines Holzblasinstrumentes aussagen können, ist jedem klar, der sich mit dem Verhalten von Hölzern bei wechselnder Luftfeuchte und unter Alterungsprozessen befaßt hat. Beim Blasinstrument kommt noch die ungleiche Verteilung der Feuchte im Rohr beim Bespielen dazu, die zu unberechenbaren und ungleichmäßigen Veränderungen bereits zur Gebrauchszeit geführt hat.

Mit der Verbesserung und Erleichterung akustischer Messungen wird auch die in letzter Zeit wenig gefragte Spielbarkeit der Instrumente an Bedeutung gewinnen. Was „machbar“ ist, wird auch hier gemacht werden. Wir sollten uns darauf einrichten! Eine überstürzte Restaurierung mit diesem Ziel oder gar eine „Not-Spielbarmachung“ könnte üble Folgen haben. Bei aller notwendigen Forschung sollte auch bei den Instrumenten die Erhaltung im Vordergrund stehen.

### Zusammenfassung

Aus der Kombination von Holz und Metallteilen, dem unterschiedlichen Schwund von Holz, Elfenbein und Horn, den speziellen Eigenschaften präparierter Hölzer und den Steckverbindungen, ergeben sich bei der Lagerung schadhafter Holzblasinstrumente besondere Probleme, die einer intensiven Überwachung bedürfen.

---

## BERICHTE

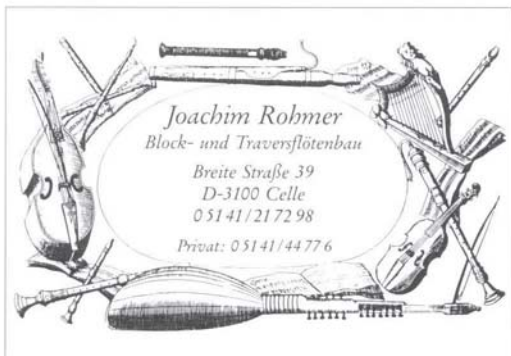
---

### ASPECTE ... VOR MOZART ..., in der musikalischen Bildungsstätte Schloß Weikersheim vom 15. - 23.9.1990

Die Kurse der Gruppe *ASPECTE* (Matthias Weilenmann, Martin Derungs, Dieter Haag) verstehen sich als Projektarbeit an einem Thema. Die Musik der Vergangenheit soll im Spannungsfeld ihrer eigenen Zeit wie auch in ihrem Verhältnis zur Gegenwart erscheinen. Sie wird vor dem Hintergrund ihrer sozialgeschichtlichen und politischen Entwicklungen und in ihrer Beziehung zur Geschichte der anderen Künste und der Philosophie verstanden. Das Bemühen um historische Aufführungspraxis wird immer ergänzt durch die Fragen nach der Bedeutung der „Alten Musik“ und ihrer Interpretation für unsere Zeit.

Diese grundsätzliche Zielsetzung der Gruppe (in diesem Jahr hervorragend ergänzt durch Gian Gianotti, Eveline Hasler, Gerd Lünenbürger und ein Züricher

Streichquartett) war auch jetzt, im bereits vierten Kurs, wieder deutlich zu spüren. Sich dem Thema „... vor Mozart ...“ auf die oben genannte Weise zu nähern war ein durchaus aktuelles Vorhaben – nicht nur im Hin-





*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

blick auf das anstehende Mozart-Jahr 1991. Bereits bei der Vorbereitung anhand der exzellenten Literatur- und Notenliste wurde deutlich, wie spannend und neu dieses Gebiet sein würde (von Komponisten wie C. F. Toeschi oder J. A. Filtz hatte man bis dato relativ selten gehört).

Einen ersten und sehr guten Einblick in diese Zeit gab Eveline Hasler bei den Lesungen aus ihren Romanen *Anna Göldin – Letzte Hexe* und *Der Riese im Baum*, die beide im 18. Jahrhundert spielen. Dabei erläuterte sie immer wieder einzelne Abschnitte aus beiden Büchern und zeigte so ein deutliches Bild der Lebensumstände der damaligen Zeit aus der Sicht der Unterschicht, des Bürgertums und des Adels. Auch gelang es ihr, Prozesse zu verdeutlichen, die damals ihren Anfang nahmen und in ihren Auswirkungen bis heute Bestand haben (z.B. landschaftliche, sozialpolitische Veränderungen etc.)

Auch die Vorträge der anderen Dozenten im Laufe der Woche gaben einen immer tieferen Einblick in die Zeit. Gerd Lünenbürger zeigte mit Hilfe eines Rollenspiels die fast unüberschaubaren Kriegswirren, die damals herrschten. Texte, unter anderem von E.T.A. Hoffmann – vorgetragen von Matthias Weilenmann – und passende Musikstücke dazu vom Streichquartett gaben einen musikalischen Überblick. Martin Derungs las – um einen subjektiven Bericht zu vermitteln – aus

den Memoiren Lorenzo da Pontes, eines Zeitgenossen Mozarts. In den Solo- und Kammermusiklektionen sollte dann die Musik der Zeit selbst erarbeitet werden. Es handelte sich vorwiegend um Stücke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, aus dem süddeutschen, österreichischen und italienischen Raum. Matthias Weilenmann (Blf.), Gerd Lünenbürger (Blf.) und Martin Derungs (Tasteninstrumente) zeigten phantasiervolle und kompetente Beispiele für unterschiedlichste Gestaltungsmöglichkeiten der verschiedenen Kompositionen (z.B. von Albinoni, Richter, Toeschi, Bellinzani, Blochwitz). Zum zentralen Punkt der musikalischen Arbeit wurde, wie auch im letzten Jahr, die Chorarbeit. Unter Matthias Weilenmanns intensiver Leitung wurde zum einen das *Credo* aus einer Messe von J. J. Fux, zum anderen die Introduktion und Schlußchor einer Passion von A. Caldara erarbeitet.

In Verbindung mit der Chorarbeit begann auch Gian Gianottis Arbeit. Unter seinem Namen stand in der Ausschreibung des Kurses: „Regie – Räumlicher Kontrapunkt“. Was heißt das? Zunächst einmal „Räume wahrnehmen“. Dazu gehören „Raumbegehungen“, „Spiele im Raum“, „Hören im Raum“. Viele Teilnehmer haben im Verlauf der Woche mit Erstaunen festgestellt, was man weit über „normales“ Hören hinaus alles hören kann. Die Introduktion zu Caldaras Chor, gespielt von den Streichern, erhielt durch das bewußte Erleben und Hören von Pausen eine unglaubliche Intensität. Das Musizieren wird ein anderes, die Musik klingt anders, wenn man in dem Bewußtsein spielt, Teil des erlebten Raumes und der Musik zu sein. Dies haben wohl alle Teilnehmer gespürt und als wichtige neue Erfahrung mit nach Hause genommen.

Die beiden Kammerkonzerte im Verlauf des Kurses (in Creglingen und Weikersheim mit den Dozenten und dem Streichquartett) zeigten nicht nur ein Musizieren auf höchstem Niveau. Die Auswahl der Komponisten (u.a. Richter, Sarmatini, Haydn, Boccherini) und auch die verschiedensten Besetzungen mit zwei Blockflöten, Cembalo, Hammerflügel, Violine, Viola und Violoncello zeigten einmal mehr, wie interessant und aufregend Musik des 18. Jahrhunderts ist.

Die Verpflichtung des Züricher Streichquartetts mit Regula Schwaar und Mario Huter (Violine), Susanna Hefti (Viola) und Martin Zeller (Violoncello) war für den Kurs ein echter Gewinn. Viele Veranstaltungen wurden durch das sensible Quartettspiel außerordentlich bereichert.

Während der ganzen Woche herrschte eine ruhige Arbeitsatmosphäre, nicht zuletzt auch durch die vielen Gespräche, zu denen alle Dozenten immer wieder bereitwillig zur Verfügung standen. Aber auch die äußeren Bedingungen trugen dazu bei, vor allem die



# M O Z A R T

*Gedächtnisbild Amadei Mozart*

## FÜR HOLZBLÄSER

Praktische Ausgaben nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
**aktuell - authentisch - praktisch**

Die Ausgaben basieren auf der Neuen Mozart-Ausgabe, in welche die neuesten Erkenntnisse der Mozart-Forschung eingehen.

Sie geben die vom Komponisten gedachte Werkgestalt wieder und sind mit vielen Hinweisen für eine historisch angemessene und zugleich zeitgemäße Interpretation versehen.

### Konzert in A für Klarinette und Orchester KV 622

Klavierauszug nach dem Urtext von Thomas Bruttger (Traditionelle Fassung für Klarinette und rekonstruierte Fassung für Bassettklarinetten)  
 BA 4773a DM 19,50  
 TP 254 DM 12,-

### Konzert in B für Fagott und Orchester KV 191

Klavierauszug nach dem Urtext von Ernst R. Barthel  
 BA 4868a DM 19,-  
 TP 253 DM 9,-

### Konzert in C für Oboe und Orchester KV 314

Klavierauszug nach dem Urtext von Heinz Moehn  
 BA 4856a DM 19,-  
 TP 252 DM 9,-

### Quartett F-dur für Oboe, Violine, Viola und Violoncello KV 370

Urtext, herausgegeben von Jaroslav Pohanka  
 BA 4867 DM 17,-  
 TP 151 DM 8,-

### Quintett-A-dur für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 581

Urtext, herausgegeben von Ernst Fritz Schmid (4)  
 BA 4711 DM 18,-

### Quintett Es-dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott KV 452

Urtext, herausgegeben von Hellmut Federhofer  
 BA 4730 DM 24,-

### Sinfonia concertante in Es für Flöte, Oboe, Horn, Fagott und Orchester KV 297b

Rekonstruiert von Robert D. Levin. Klavierauszug von Michael Töpel  
 BA 7137a ca. DM 29,50  
 Erscheint im April 1991

TP = Studienpartitur

Fragen Sie in Ihrer Musikalienhandlung oder direkt beim Verlag nach dem vollständigen Verzeichnis: W.A. Mozart: Kammermusik / Bücher / Faksimiles



Bärenreiter

Kassel Basel London New York



nahezu perfekte Organisation durch Dieter Haag. Für den reibungslosen Ablauf einer solchen Veranstaltung ist das von elementarer Wichtigkeit und sollte allein deshalb nicht unerwähnt bleiben, weil man es leider – gerade dann, wenn alles funktioniert – oft nicht einmal wahrnimmt.

Die Abschlußveranstaltung mit Chor, Streichquartett, einer Erzählung von Gian Gianotti und einem langen Abend in herzlicher Atmosphäre beendete die Woche, die neben vielen Informationen und Erlebnissen sicher bei vielen Teilnehmern eine kräftige Eigen-dynamik im Umgang mit der Zeit „... vor Mozart ...“ angeregt hat.

Der nächste *ASPECTE*-Kurs findet statt vom 14. bis 22.9.1991 in der Musikalischen Bildungsstätte Weikersheim. Dozenten werden sein: Janette von Wingerden, Klaus Röhring, Martin Derungs und Matthias Weilenmann. Thema: Alte Musik? Historische Aufführungspraxis? Neue Fragen.

*Petra Roderburg-Eimann / Dieter Leppich*

### Sommerseminar mit Ulrike Volkhardt

Im Juli vergangenen Jahres fand in Hannover in der Bildungsstätte „Kirchröder Turm“ ein Kurs für alte Musik statt. Dozenten waren die Blockflötistin Ulrike Volkhardt, der Travers- und Blockflötist Hans-Dieter Michatz und der Cembalist Karl-Ernst Went.

Den Auftakt bildete ein Konzert der Camerata H6 in der St. Crucis-Kirche. Das Ensemble, in dem die Dozenten spielen, bot sehr überzeugend Musik des italienischen Frühbarock und des französischen Barock dar. Da als Kursprogramm für die Blockflötisten Hotteterre-Suiten op. 2 vorgesehen waren, war dies ein guter Einstieg.

Ein kleiner Kreis von Blockflötenlehrern und Studenten konnte sich dann an den folgenden zwei Tagen unter Ulrike Volkhardts Anleitung mit den genannten Werken näher befassen.

Der Kurs fand in einer sehr schönen, lockeren Atmosphäre statt. Die Dozentin konnte neben einer allgemeinen Einführung in Artikulations- und Verzierungspraxis auch konkret in der Arbeit mit Teilnehmern Tempo- und Charakterfragen klären sowie auf Probleme der einzelnen Spieler eingehen. Dabei war der klare, logische und pädagogisch gut durchdachte Aufbau des Unterrichts beeindruckend.

Am Abend blieb Zeit für Kammermusik und auch für Fragen aus anderen Themenkreisen wie beispielsweise Atmung und Tongebung. Für die Teilnehmer aus dem Westen Deutschlands ist es sicher kaum vorstellbar, daß wir aus dem östlichen Teil bisher kaum Gele-

# MUSIKHAUS FINGER-HAASE



Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment

Alle Modelle sofort lieferbar

Wir wählen sorgfältig aus

Auswahlsendung möglich

Blockflötennoten  
für den Anfänger bis zum Solisten

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

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

Langerbeinstraße 7  
3101 Nienhagen  
Telefon (05144) 2232

genheit hatten, uns französische Barockmusik anzuhören, und daß es erst recht schwierig war, sie selbst zu interpretieren. Deshalb waren wir sehr froh, bei unserer ersten Möglichkeit, zu diesem Thema ein Kursangebot zu nutzen, an Ulrike Volkhardt geraten zu sein.

Als Ulrike Volkhardt zum Abschluß zusammen mit dem Cembalisten Karl-Ernst Went eine Suite von Hotteterre interpretierte, wünschten wir uns, der Kurs ginge noch länger, genügend Stoff hätte es schon gegeben.

*Silvia Kifsig / Catrin Lochmann*

### 20 Jahre Blockflötenensemble des Kärntner Landes-konservatoriums Klagenfurt

Das Blockflötenensemble des Kärntner Landes-konservatoriums konnte im vergangenen Jahr auf ein 20-jähriges Bestehen zurückblicken. Das Studienprogramm des Ensembles beinhaltet solistische und kammermusikalische Kompositionen der Renaissance und des Barock sowie Musik des 20. Jahrhunderts. Den jungen Musikern gelang es inzwischen, österreichische Komponisten zu Kompositionen für Blockflötenensemble anzuregen.

In den vergangenen Jahren musizierte das Ensemble erfolgreich im In- und Ausland und beteiligte sich an Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen. Unter der Leitung des Gründers Professor Wolfgang Billeb, der am Kärntner Landeskonservatorium Blockflöte, Oboe, Bläserkammermusik und Didaktik unterrichtet, konnten die verschiedenen Gruppen zahlreiche erste Preise bei Landes- und Bundes-Wettbewerben „Jugend musiziert“ erringen.

## II. Internationale Flötentage München 1991

Vom 23. - 28. März 1991 finden – nun zum zweiten Male – die *Internationalen Flötentage München* statt. Den Teilnehmern an dieser Veranstaltung wird Gelegenheit geboten, mit führenden Instrumentalpädagogen in mehrtägigen Interpretationskursen repräsentative Werke der Flötenliteratur aller Stilbereiche zu studieren.

Aufmerksamkeit dürften die theoretischen wie praktischen Beiträge beanspruchen, die sich mit den Anforderungen an eine stiladäquate Wiedergabe vorklassisch-klassischer Musik beschäftigen. Andererseits wird ein Akzent der Kurse bei der Erarbeitung von Avantgarde-Kompositionen liegen. Wer das Kurspro-

gramm betrachtet, wird anhand der Namen der unterrichtenden Künstlerpersönlichkeiten und Referenten unschwer erkennen, daß sich das Angebot der Münchener Flötentage bemerkbar von ähnlichen Veranstaltungen unterscheidet. Leitmotiv der Flötentage wird sein: Vielfalt – Vielfalt sowohl hinsichtlich eines Lehrkörpers internationalen Ranges als auch Vielfalt in der behandelten und dargestellten Musik (Alt und Neu in unmittelbarer Gegenüberstellung), Vielfalt aber auch in der Wahl der Vortragsthemen. Um die gebotene Kontinuität in der Arbeit mit den Kursteilnehmern bemühen sich die auf vier Tage ausgeweiteten, jeweils dreistündigen Interpretationskurse. Hans-Martin Linde (Basel) wird eine Meisterklasse für Block- und Traversflöte leiten, István Matúz (Budapest) beschäftigt sich in seinem Kurs vornehmlich mit der Avantgarde-Literatur und ihrer Technik – u.a. der zirkulären Atmung und der Mehrklangtechnik –, aber auch mit dem traditionellen Repertoire. Wolfgang Schulz (Wien) wird die bedeutenden Flötenkompositionen aus Vergangenheit und Gegenwart in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellen. Klaus Schochow (München) behandelt die Flötensoli aus der Orchesterliteratur sowie Grundlagen der Flötenteknik. In drei jeweils dreistündigen Kursen wird der namhafte russische Komponist Edison W. Denisow gemeinsam mit Kursteilnehmern Werke aus seinem umfangreichen Flötencœuvre erarbeiten.

Als Ergänzung zur Praxis der Interpretationsklassen wollen sich die Referate verstehen, als „geistige Nahrung“ im Sinne notwendigen Fundamentes für zufriedenstellendes Interpretationsbemühen. Die Themen der Referate betreffen flötenakustische (Prof. Dr.-Ing. J. Meyer, Braunschweig) und musikphysiologische (Dr. U. Harnest, München) Untersuchungen, Betrachtungen zur Persönlichkeit Maximilian Schwedlers, zu seiner Zeit und deren Instrumentarium – hier wird auch die Meyer-Flöte zu hören sein! – (Dr. J. R. Bailey, USA) und Erörterungen über die Boehmflöte im Urteil ihrer zeitgenössischen Kritiker (K. Ventzke, Düren). Inhaltlich werden diese Referate vielfach ineinandergreifen, wie sie auch auf das Instrumentarium der Konzerte verweisen.

Die einzelnen Veranstaltungstage enden – auch Kondensat des in den Kursen Vermittelten – mit Abendkonzerten von Klaus Schochow, Hans-Martin Linde, István Matúz und Wolfgang Schulz. Den Abschluß der Kurswoche werden eine Podiumsdiskussion, ein Abendkonzert dazu ausgewählter Kursteilnehmer sowie – als „Versuchsballon“ und in aller Bescheidenheit – ein Panflötenkonzert bilden.

Ihre Abrundung erfahren die Flötentage durch einen Reparatur-Workshop der Münchener Meisterwerkstätte Christian Jäger / Max Hieber.

**Flöten Festival**

**Frankfurt**

**14.-17. März '91**

**„Die Flöte in der Kammermusik“**

■ András Adorján, Münchener Streichtrio ■ Robert Aitken ■ Petri Alanko  
 ■ Marzio Conti ■ Peter-Lukas Graf, Konrad Ragossnig ■ „Itchy“ Fingers  
 ■ Michael Kofler ■ Maxence Larrieu, Susanna Míldonian ■ Michaela Pühn  
 ■ Jos Rinck ■ „Afi“ ■ Trevor Wye ■ Dozenten & Studenten der HfM Frankfurt  
 in der Hochschule für Musik, Frankfurt  
 INFO'S: Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V.,  
 Fachbereich Arzberg 30, 6 Frankfurt/M. 1, Tel. (069) 7962442

DGfF  
Deutsche Gesellschaft  
für Flöte e.V.

Hochschule für Musik  
und Darstellende Kunst  
Frankfurt am Main



Die Internationalen Flötentage München 1991 werden mit einer Ausstellung Malerei, Graphik, Plastik, Objekte verbunden sein.

Information: Bayerischer Volksbildungsverband e.V., Pienzenauerstr. 12, 8000 München 80.

Jochen Gärtner

### Theobald-Böhm-Gesellschaft in München gegründet

Im Hinblick auf den 200. Geburtstag von Theobald Böhm (= 1994) und damit zusammenhängende Aktivitäten wurde am 14.10.1990 in München die „Theobald-Böhm-Gesellschaft“ in der Rechtsform eines eingetragenen Vereins gegründet. Als Gründungsmitglieder kamen zusammen: Ludwig Böhm (1. Vorsitzender), Dr. Heinz Prager (2. Vorsitzender), Stephan Ametsbichler, Prof. Dr. Jürgen Eppelsheim, Michael Haber und Michael Nowotny aus München, Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid aus Tübingen, Peter Spohr aus Frankfurt/M. und Karl Ventzke aus Düren. Die Gesellschaft beabsichtigt insbesondere die Organisation von Flötisten- und Flötenbauerwettbewerben, die Veranstaltung von Flötenkonzerten, die Veranstaltung von



Abb.: Die Gründer der Theobald-Böhm-Gesellschaft vor dem Hause Dr. Prager. Unten: Böhm, Schmid, Haber, Eppelsheim, Ventzke; 1. Stufe: Nowotny, Ametsbichler, 2. Stufe: Spohr, Prager (Foto: Prager)

Vorträgen und Ausstellungen sowie die Übernahme der ideellen Trägerschaft für Archivierung und Publizierung der Quellen zum Werk von Theobald Böhm. Informationen zum Lebenswerk von Theobald Böhm nimmt weiterhin gern Ludwig Böhm, Asamstr. 6, D-8032 Lochham (Kr. München), entgegen. – Bei der Zusammenkunft wurde auch des zehnjährigen Bestehens des Theobald-Böhm-Archivs gedacht, wobei Herr Prof. Dr. Jürgen Eppelsheim die Verdienste von Ludwig Böhm besonders würdigte. Karl Ventzke

### Flötensoli in Donaueschingen



Dagmar Becker

Foto: Kumpf

Bei den diesjährigen Donaueschinger Musiktagen (1990) konnte man Roberto Fabbriciani mit betörend schönen Flötensoli in Bruno Madernas *Ausstrahlung* für Mezzosopran, Flöte, Oboe (Pietro Borgonovo), Tonband und Orchester bewundern und die stupende Technik der SWF-Soloflötistin Dagmar Becker in Andrea Hölskys *Doppelkonzert* für Violine, Flöte und Orchester mit dem Titel „Lichtflug“ bestaunen.

Die kompositorische Qualität lag eher bei den „Altmeistern“ Maderna und Nono; daneben erzielte Mathias Spahlinger mit seinem großen Orchesterstück *Passage/Paysage* einen beachtlichen (im Publikum allerdings umstrittenen) Einstandserfolg.

Mit dem Ausscheiden des Programmdirektors Josef Häusler ging in Donaueschingen eine lange und im Rückblick erfolgreiche Ära zu Ende. Man wird auf neue Impulse in der augenblicklich etwas kritischen Situation der Neuen Musik gespannt sein dürfen. Gerhard Braun

### 1. Internationales Sommer-Festival für Alte Musik Müstair

Vom 29.7. bis 12.8.1990 fand das 1. Internationale Sommer-Festival für Alte Musik in Münstair, Graubünden (Schweiz) statt. Angeboten waren Interpretations- und Kammermusikurse mit dem Thema „Artikulation, Rhythmus und Zeitmaß der Musik aus der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts“. Künstlerische und organisatorische Gesamtleitung hatte René Oswald, Dozent für klassische Klarinette und Chalumeau. Weitere Dozenten waren Dorothea Jappe (Barockvioline,





## Flöte und Gitarre

**B. Schulé**

TRIPTYQUE

ZM 2830

DM 14,--

## 2 Flöten und Klavier

**F. Kuhlau**

TRIO IN G-DUR OPUS 119

(Eppel)

ZM 2487

DM 27,--

## Neun Querflöten

**G. Veit**

CAPRICCIO

ZM 2791

DM 18,--

## Blockflöte und Gitarre

**D. della Bella**

SONATA IN C

(Schmidt)

ZM 2799

DM 8,--

## Unsere Novitäten vielseitig – wie immer!

### Alt-Blockflöte und Querflöte

**E. Boucke**

SONATINE A-MOLL

Jahresgabe 1990 für die

Mitglieder des Vereins

„Freunde der Querflöte e.V.“

ZM 2878

DM 9,50

### Oboe und Klavier

**G. Schreck**

SONATE OPUS 13

(Eichhorn)

ZM 2758

DM 20,--

### Klarinette in B und Klavier

**A. Dvořák**

SONATINE OPUS 100

(Korody-Kreutzer)

ZM 2841

DM 28,--

### Kammermusik

**J. L. Krebs**

TRIO A-DUR

für 2 Querflöten (Violinen)

und Basso continuo

(Köbel)

ZM 2798

DM 18,--

**Treffen Sie Ihre Wahl!**

Barockviola, Viola d'amore), Michael Jappe (Barockcello, Viola da gamba), Johannes Vogt (Laute, Barockgitarre), Roman Cantieni (Orgel, Cembalo), Prof. Gerhard Braun (Blockflöte, Traversflöte). Parallel dazu fand ein Holzblasinstrumentenbaukurs unter Leitung von Stefan Beck statt.

Jeden Morgen während der Interpretationsstunden befaßte man sich mit dem speziellen Thema des Festivals anhand von Sololiteratur. Das zur Verfügung stehende Schulhaus mit seinen Klassenzimmern und der Turnhalle bot selbst während der großzügigen Mittagspause die Gelegenheit, sich für die Kurse vorzubereiten. Ab 17.00 Uhr begannen die Kammermusikproben, in denen man kursübergreifend und in größeren Besetzungen mit den verschiedenen Dozenten Werke einstudieren konnte. In vier Konzerten hatten die Teilnehmer dann Gelegenheit, das Erarbeitete öffentlich aufzuführen. So konnten z.B. in der Flötenklasse, die naturgemäß die größte Teilnehmerzahl hatte, Werke wie das Quintett von Loeillet für zwei Traversflöten, zwei Voicelflöten und B.c., die Tafelmusik von Telemann für eine Blockflöte, zwei Traversflöten und B.c., das Trio für eine Traversflöte, zwei Blockflöten und B.c. von Fasch oder das Quartett für drei Blockflöten und B.c. von Scarlatti aufgeführt werden.

Das Eröffnungskonzert der Dozenten und das Abschlußkonzert der Teilnehmer fanden in der Kirche des im 9. Jh. von Karl dem Großen erbauten Klosters St. Johann statt. Auch das zweite Dozentenkonzert sowie die drei weiteren Teilnehmerkonzerte waren in den überfüllten Kirchen der nahegelegenen Dörfer stets ein großer Erfolg.

Die Teilnehmer des Festivals kamen aus Amerika, Südafrika, Italien, Deutschland und der Schweiz. Sollten die Veranstalter die relativ hohen Kursgebühren im nächsten Jahr etwas ermäßigen können, so wären beim 2. Festival für Alte Musik Müstair sicherlich noch mehr Teilnehmer zu erwarten, um sich unter diesen idealen Rahmenbedingungen mit historischer Aufführungspraxis zu beschäftigen.

*Katrin Krüger*

### Am Rande vermerkt

Die Sache der „Alten Musik“ bei unseren Nachbarn und vielfachen musikalischen Lehrmeistern südlich der Alpen ist vom Aufschwung bedroht, jedenfalls auf dem Gebiet der historischen Querflöte (meist schlicht Traverso genannt). Das italienische Erziehungsministerium hat durch sein Ispettatorato per l'Istruzione Arti-

stica Mitte September 1990 einen Convent nach Venedig einberufen, um Unterrichtsprogramme für die „corsi straordinari“ – d. i. soviel wie besondere Studiengänge –, zu denen auch das Gebiet der historischen Instrumente an den Konservatorien zählt, zu diskutieren (oder zu verabschieden?)

Daß dabei „flauto dolce e/o traversiere“ wie zitiert zusammengespannt wurden, läßt nicht unbedingtes Fach- und Sachverständnis ahnen. Daß darüber hinaus der Fachvertreter der einzigen wirklichen Traversoklasse aller italienischen Konservatorien nicht geladen und sein Curriculum unberücksichtigt blieb, kann seinen Grund nur darin haben, daß der in Verona praktizierte Studiengang qualitativ hohe Ansprüche stellt.

Unverständnis kann künstlerischen Zielen in einer zentralistisch dirigierten Kulturpolitik doppelt gefährlich sein. Die Verärgerung bei den Veronesern ist nur allzu verständlich. Sie sollte Schule machen.

*Nikolaus Delius*

### Internationales Blockflöten-Symposium in Karlsruhe vom 24.8. - 2.9.1990

Da kaum ein anderes Instrument in wenigen Jahrzehnten eine so stürmische Entwicklung zu verzeichnen hat wie die Blockflöte, war es wohl berechtigt, ihr ein 10tägiges internationales Symposium zu widmen, das sozusagen einer Bestandsaufnahme gleichkam. Professor Gerhard Braun als dem künstlerischen Leiter war es gelungen, namhafte Vertreter aus 6 europäischen Ländern und aus den USA als Interpreten und Referenten zu gewinnen, die das Thema „Blockflöte“ unter den verschiedensten Aspekten beleuchteten. Von den 220 Symposium-Teilnehmern – mehr waren aus räumlichen Gründen im Schloß Gottesau, dem neuen Sitz der Karlsruher Musikhochschule, leider nicht zugelassen – waren 75 % Pädagogen und Studierende, die außer aus dem Bundesgebiet aus England, Frankreich, Italien, den Niederlanden, Norwegen, Österreich, Schweden, der Schweiz, aus Südafrika, Südamerika und den Vereinigten Staaten kamen.

In allabendlichen öffentlichen Konzerten, in Kammer- und Forumskonzerten von verschiedenen Musikhochschulen, bei Workshops, Seminaren und Vorträgen wurde das ganze Spannungsfeld deutlich vor Augen und Ohren geführt, in dem sich das Instrument mit seinen sowohl archaischen als auch avantgardistischen Qualitäten befindet. In der Eröffnungsveranstaltung hatte Gerhard Braun Möglichkeiten und Grenzen angesprochen und auch auf die Gefahr durch eine falsch verstandene Pädagogik hingewiesen. Er gedachte der „Pioniere“ aus der Zeit der Wiederentdeckung und deren damaligen Bemühungen um eine künstlerisch hochwertige Darstellung der für die Blockflöte kompo-



Pete Rose während seines Konzerts in Karlsruhe

nierten Werke, um damit dem historischen Instrument den ihm gebührenden Platz zurückzuerobern: Gustav Scheck, Ferdinand Conrad, Edgar Hunt, Kees Otten, René Clemencic, Hans-Ulrich Staeps u.a. Die Erweiterung des Repertoires vom traditionellen Barockprogramm bis zur Spielmannsmusik des Mittelalters einerseits und der Vorstoß in die Avantgarde andererseits, die Einbeziehung elektronischer Mittel und die Verwendung in Jazz und Improvisation sichere der Blockflöte auch am Ende des 20. Jahrhunderts noch ein vielfältiges und schillerndes Erscheinungsbild, was durch die Konzert- und Forumsveranstaltungen bestätigt wurde.

Bei den öffentlichen Abendkonzerten stand die Blockflöte stark als Solo-Instrument im Vordergrund, allerdings auf sehr vielfältige Weise. Walter van Hauwe (Amsterdam) und Conrad Steinmann (Zürich) hatten den Mut, umfangreiche Programme ohne jede Begleitung zu bestreiten. Conrad Steinmann benutzte für seine Beispiele aus dem 14. bis 20. Jahrhundert, außer Blockflöten vom Sopranino bis zum Baß, Flageolett, Eindhändflöten, eine böhmische Fujara und eine Untertonflöte, deren Oktave in acht Intervalle unterschiedlicher Größe geteilt ist. Guillaume de Machauts *Le Lay de la Rose* hinterließ in einer ins Labium der Baßflöte gesungenen und einer zweiten von einem vokalen Bordun begleiteten Fassung einen besonders starken Eindruck, wie auch Steinmanns außerordentliche Konzentration, die fast meditativen Charakter hatte. Auch Walter van Hauwes Programm enthielt Beispiele aus den verschiedensten Epochen und Gattungen, von Solostücken von Eycks bis zu jazzartigen Improvisatio-



nen, wobei ein eigenartig melancholischer Charakter insbesondere den zweiten Programmteil mit *Roep* von Maarten Altena, *Abrune* von Roland Moser und *Vuoto ossesso* von Paul Termos zu bestimmen schien.

Nur wenige der begleiteten Solokonzerte standen unter einem bestimmten Thema. An Beispielen aus der „Musik des Frühbarock“ (Notari, Frescobaldi, Merula, Uccellini u.a.) konnte Han Tol erneut seine brillante Artikulationstechnik und die vorbildliche Koordination von Zunge und Fingern unter Beweis stellen. Die außerordentlich vielseitigen Abstufungen kamen insbesondere der *Sonata Quarta* von B. Marini (1626) zugute, Komposition und Ausführung schienen voller Überraschungen. Das Publikum war noch beifallsfreudiger als gewohnt und honorierte damit die erschwerten Bedingungen durch eine im letzten Augenblick notwendig gewordene Programmänderung, da Han Tols Dulzian-Partner D. Mings kurzfristig ausgefallen war.

Michael Schneider hatte als Thema „Englische Blockflötenmusik zwischen 1600 und 1750“ gewählt, kleine kammermusikalische Kostbarkeiten, die es verdient, öfter berücksichtigt zu werden, insbesondere die Suiten von Matthew Locke, deren imitatorische Feinheit allerdings durch einen etwas zu fülligen Cembalopart teilweise verdeckt wurde. Vielleicht kämen aber diese intimen Stücke in einem kleineren Rahmen noch besser zur Geltung und würden weniger verhalten wirken.

Musik des italienischen Früh- und französischen Hochbarocks wurde als delikate Kammermusik von Hans Maria Kneihls und seinem Ensemble (Wolfgang Zerer, Cembalo, und David Simpson, Violoncello) als gleichberechtigten Partnern sehr klangvoll angeboten.

Bei Hans-Martin Linde standen kantables Spiel und elegante Verzierungen (Händel: *Fitzwilliam-Sonate in d*) im Vordergrund. Sicher war es auch interessant, sein 1977 komponiertes *Märchen* von ihm selbst interpretiert zu hören. Ausdrucksstarkes Spiel zeichnete seine Wiedergabe von Quantz-Solostücken auf der Traversflöte aus.

Konrad Hünteler benutzte seine kostbare Traversflöte leider nur für die Zugabe eines Bachschen Sonatensatzes nach einem ausschließlichen Blockflötenprogramm, dessen erster Teil mit italienischen Frühbarock-Canzonen von virtuoser Technik, sehr temperamentvoller Darstellung und großer Klangfülle beherrscht war. Hiroses *Meditation* geriet zwischen Bachs 5. *Englischer Suite* (Bob van Asperen) und der *Sonate C-Dur* nach BWV 530 aber fast etwas zu vital.

Wer rasantes Tempo liebt, auch wenn die Satzbezeichnung „Allegro non molto“ lautet, kam beim Konzert des Züricher Ensembles „Il Piacere“ voll auf seine Kosten, vor allem bei den Kompositionen von Vivaldi.

## GRIECHENLAND

### Für Musiker und Musikfreunde Ferien – Konzerte – Kurse in „Villas Idyllion“

Eine naturverbundene, individuelle Ferienanlage mit Bungalows, Villen/Appts. und separaten Zimmern – **direkt am Strand** – auf dem nordwestlichen Peloponnes. **Zentral** für Ausflüge zu allen antiken Stätten. **Leicht erreichbar** mit Flug, Fähre oder Zug. (Dorf Selianitika)

**Optimale Erholung** inmitten eines zauberhaften Gartens mit hohen Silberpappeln und Obstbäumen.

**Separate Musikübungsräume** mit angenehmer Temperatur. Klavier, Noten, Nachschlagewerke und umfassende CD-Sammlung vorhanden.

**Kulinarische Steinofenfeste** im Garten mit Tanz- und Kochkurs; griechisch lesen und singen lernen auf Wunsch.

**Ermäßigte Mietpreise bis freie Unterkunft** für Künstler, die bei uns gern Kurse, auch Malen, abhalten oder zu Musikaufführungen beitragen. (Angaben über Biographie, Repertoire, Ferientermine erwünscht.)

**Info-Prospekte: Verena Brügger**  
Fiechthagstr. 21, CH-4103 Bottmingen  
Tel. 00 41 / 61 / 47 27 54 · Fax 47 27 80

Martin Derungs war ebenso hervorragender Begleiter am Cembalo als auch konzertierender Spiritus Rector im *Concerto per la camerata* von Klaus Huber.

Auch das Kammerkonzert des Kölner Ensembles „Il Concertino“ hatte überwiegend virtuosens Charakter. Die frühbarocken Triosonaten (Cima, Turini, Merula) waren sehr delikate gespielt, gut ausgeglichen und präzise im Zusammenspiel, mit überzeugenden Tempoübergängen und hervorragender Intonation, aber nicht ohne gelegentliche Übertreibungen, vor allem in den Canzonen von Merula. Ingrid Schmithüsen (Sopran) schien zum Textgehalt der Kantaten aus dem *Harmónischen Gottesdienst* von G. Ph. Telemann eine etwas eigenwillige Beziehung zu haben, jedenfalls wirkten „Du bist verflucht“ und „O Schreckensstunde“ reichlich vergnügt und keß, und eine Differenzierung war eher in der Mimik als im Stimmlichen auszumachen. Durch Koketterie sind Texte aber doch wohl kaum aktueller zu machen?

Das einzige nur aus Blockflöten bestehende Ensemble wurde im Rahmen der öffentlichen Konzerte durch das „Amsterdam Loeki Stardust Quartet“ repräsentiert, das allerdings in einer Form, wie sie kaum zu überbieten sein dürfte. Ganz gleich, ob es die Intonation betraf, die Instrumentierung oder den Charakter des



Das Interesse an den ausgestellten Instrumenten war groß. Im Bild der Stand der Firma Moeck

jeweiligen Stückes – seien es Originalwerke oder Arrangements, alte Orgelregisterartige Musik, neuartige Effekte oder vom Jazz beeinflusste „Gags“, wie z.B. *Tall P.* von Pete Rose –, immer wurde ein optimaler Klang erzeugt mit anscheinend unerschöpflichen Variationsmöglichkeiten.

Sehr viele positive Eindrücke hinterließen die Forumskonzerte von Studierenden der Musikhochschulen (Frankfurt, Hannover, Karlsruhe, Köln, Nürnberg, Würzburg, Stockholm), die in der Qualität kaum den Kammer- und Studio-Konzerten der Dozenten nachstanden. Solo- und Ensemblemusik, zeitgenössische und alte Musik standen in einem ausgeglichenen Verhältnis. Besonders reizvoll war die unterschiedliche Präsentation des gleichen Themas – die Gegenüberstellung von Musik der Avantgarde und des elisabethanischen Zeitalters durch zwei Studentengruppen. Das Ensemble „Quadro Flauti Köln“ erreichte trotz durchgehender Vierstimmigkeit Farbigkeit durch Instrumentierung vom Sopranino bis zum Subbaß. Sehr eindringlich gelangen die Kompositionen von Franz Geysen. Studierende der Frankfurter Musikhochschule – „Trio Diritto“ und „Corelli Consort“ – umrahmten mit dem fast abstrakten „4 vocom“ aus dem Baldwin-Manuskript die Musik für 5 Instrumente von Cord Meijering *The White Corpse of Wind* (1987) und eine *Dance-Symphony* von J. Cotton für Streichtrio, Blockflöten-trio, Gambentrio, Harfe und präpariertes Klavier und schufen damit eine Spannung ganz eigener Art. Man kann den Ausführenden und deren Lehrern nur gratulieren zu den exzellenten Leistungen.

Auch bei der zweiten Kölner Gruppe spürte man die intensive Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik, nicht zuletzt durch eine *Hommage à Arvo Pärt* von Michael Form, der auch Stockhausens *In Freundschaft* engagiert interpretierte.

Viel solide Arbeit und persönliches Gestaltungsvermögen war auch in den Konzerten der Blockflötenklas-

sen von Ulrich Thieme, Hannover und Clas Pehrsson, Stockholm, zu spüren.

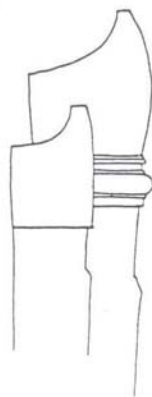
In den Kammerkonzerten war noch einmal die künstlerische Entwicklung des Blockflötenspiels im 20. Jahrhundert abzulesen. Den Auftakt bildete das Eröffnungskonzert der „Deutschen Barocksolisten“ mit konzertanten Werken von Telemann, Couperin, Janitsch, Naudot, Vivaldi u.a. – ein musikalisch-temperamentvoller Wettstreit zwischen den Blas- und Streichinstrumenten, zuweilen auch teils empfindsam, teils lustig, wie in der bezaubernden *Sonata da camera* C-Dur für Traversflöte, Oboe, Violine und B.c. von J.G. Janitsch, oder brillant wie in den virtuosen Variationen des passacaglia-ähnlichen Schluß-Allegros von Vivaldis g-Moll Concerto.

Im Gesprächskonzert „Musik um Bach“ (Ulrich Thieme/Siegbert Rampe) waren dann schon einige Transkriptionen zu hören (Bach, Vivaldi), die durch geschickte Einrichtung und ausdrucksstarke Interpretation sehr überzeugend wirkten. In weiteren Kammerkonzerten wurde Musik des Frühbarock einbezogen, dann auch Musik des 20. Jahrhunderts und schließlich der Bogen gespannt bis zu experimenteller Blockflötenmusik (Hespos, Schweizer, Braun). Ob nun aber Klangverweigerung durch Manipulation oder Auswischen und Einpacken der Instrumente unbedingt zukunftsweisend sind, mag dahingestellt sein.

## STEPHAN BLEZINGER

### Meisterwerkstätte für Flötenbau

Blockflöten für die Musik  
aus Renaissance,  
Früh- und Hochbarock.  
Qualifizierte Ausführung  
von Reparaturen.



Fordern Sie  
meinen  
Prospekt an!

D-6417 Hofbieber - Langenbieber  
Bergstrasse 4 06657 / 1423





## Blockflöten-Intensivkurse Ltg.: Frank Vincenz

2. - 7.4.91 und 14. - 20.10.91  
Fleck/Warmensteinach

Information und Anmeldung: Frank Vincenz  
Dorfstr. 13 · 2061 Sierksrade · Tel.: 0 45 01 / 3 89

An einer guten Mischung zwischen alt und neu konnte man sich beim Duo Clas Pehrsson – Dan Laurin erfreuen, die ebenso überzeugend affektgeladenen französischen Stil präsentierten wie virtuoses Feuerwerk (Marais: *Les Follies d'Espagne*) und Beispiele aus der reichen schwedischen Volksmusik.

Eine Kostbarkeit war das Kammerkonzert von Paolo Capirci und Rinaldo Alessandrini (Cembalo), die es verstanden, auch ohne Übertreibungen expressiv und virtuos zu gestalten (Castello, Corelli). Die Uraufführung von 6 Kanons für Blockflöte und Cembalo von Aldo Clementi machte mit sehr durchsichtig angelegten Sätzen bekannt, die feinsinnig interpretiert wurden. Die Vorträge und Seminare seien hier nur mit ihren Themen angeführt, Interessenten können den Wortlaut nachlesen, wenn die von Gerhard Braun angekündigte Veröffentlichung vorliegt:

Hans-Martin Linde: *Vom cantablen Spiel auf der Blockflöte*;

Ulrich Thieme: *Abbild und Symbol – Die Blockflöte in der bildenden Kunst*.

Marie-Thérèse Yan: *Frühe italienische Blockflötenmusik*;

Konrad Hünteler, *Blockflöte und Querflöte bei Antonio Vivaldi*;

Il Concertino Köln: *Die Blockflöte in der barocken Kantate*;

Hans Maria Kneihls: *Zur Interpretation französischer Musik nach 1700*;

Clas Pehrsson: *Die Blockflöte – ein vollwertiges Instrument im 20. Jahrhundert?*

Hermann Moeck: *Der Blockflötenbau von den 20er Jahren bis heute*;

Gerhard Braun: *Spurensuche. Anmerkungen zu den Blockflötenkompositionen von Konrad Lechner*;

Michael Schneider: *Der englische Stil. Plädoyer für ein vernachlässigtes Repertoire*.

Tägliche Workshops dienen zur Information über den Blockflötenbau und spezielle Themen, wie: *Moderne amerikanische Blockflötenmusik* (Pete Rose); *Blockflöte und Pop* (Viktor Fortin); Improvisationsübungen mit Walter van Hauwe; Vorstellung der neuen Blockflötenschule *Spiel und Spaß mit der Blockflöte* durch Prof. Gudrun Heyens, die auf einige Kritik von seiten engagierter Pädagogen stieß, ohne daß deren Einwände zerstreut werden konnten; Andreas Küng

stellte anhand von Literaturbeispielen besondere handgemachte Modelle vor: Altblockflöte in g' (a' = 390 Hz), Flûte du quatre, Sixth Flute, Flûte de voix, Kopien nach Rippert, Haka, Denner und J. van Heerde – eine Kostbarkeit für Freunde subtiler Klänge und Klangunterschiede.

Unter den Huber-Blockflöten wurden als Besonderheit Instrumente aus 4000jährigem Holz, einer Mooreiche, herausgestellt.

Guido Klemisch sprach über „Bauweise der Blockflöte um 1700 und Möglichkeiten des Nachbaus“. Für viele Zuhörer wäre es wohl instruktiver gewesen, verschiedene Typen und Ergebnisse klanglich vorgestellt als nur mechanische und elektronische Meßmethoden zitiert zu bekommen. Darüber hinaus hatten Interessenten die Gelegenheit, Instrumente der ausstellenden Instrumentenbauer und Werkstätten in separaten Räumen der Hochschule auszuprobieren (Bergström, Blezinger, Klemisch, Kobiczek, Küng, Mathiesen & Waldbaum, Moeck, Mollenhauer, Paetzold, Rohmer, Rössler, Schimmel, Stiegler), wie auch sich über zahlreiche Neuerscheinungen führender Musikverlage zu informieren.

Ein großer Anziehungspunkt waren die Lehrproben bzw. Meisterklassen und ein zusätzlicher Reiz die unterschiedlichen Arbeitsweisen der Professoren. Es gab sowohl feste Vorstellungen eines bestimmten Zieles und den Versuch, dieses zu erreichen, als daneben auch intensive Arbeit an der Entwicklung eines ganz persönlichen Stiles, also nicht nur die Vermittlung von Technik und Weitergabe persönlicher Erfahrungen, sondern Anleitung, auf eine vielfältige Weise zu gestalten, Platz zu lassen für eigene Auseinandersetzung, statt nur zu reproduzieren. Gerhard Braun referierte über eigene Kompositionen und die Verständigungsmöglichkeiten zwischen Komponisten und Interpreten, da Personalunion heute nicht mehr, wie z.B. noch in der Barockzeit, der „Normalfall“ ist. Auch die Notwendigkeit einer pädagogischen Aufbereitung wurde angesprochen, um die Kluft zwischen Unterrichtsliteratur und großer Konzertmusik zu überbrücken.

Zur Halbzeit hatte es spannende Entspannung gegeben: Das Bos Art Trio hatte „Unerhörte Meisterwerke“ auf witzige, geistreiche, meisterhafte Weise hörbar gemacht, Heiteres und Ernstes karikiert, persifliert, parodiert – von der musikalischen Berieselung über Wettbewerbs-Dressur bis zum „drohenden“ Mozartjahr u.v.a.m.

Am Ende des Symposiums verband Gerhard Braun mit einer Würdigung des Schaffens von Konrad Lechner, für das als durchgehendes Charakteristikum der Titel eines seiner Werke *Metamorphosen* stehen könnte, die Hoffnung, daß vielleicht in der Beschäfti-

gung mit Lechners Werk eines Tages Antwort gefunden werden könnte auf bisher ungelöste musikalische Fragen – „das Einfache transparent machen. Ein kleines Stückchen Musik hat keinerlei Transparenz in sich. Erst mit der Spiegelung des Einen im Ganzen, erst mit der mehrdimensionalen Veränderung der Blickpunkte kann durchsichtig werden, was ein-fältig war“ (*Echo des Schweigens*, Ed. Moeck Nr. 2558).

Natürlich gab es viele berechtigte Dankesworte am Schluß, vor allem für Gerhard Brau, den Initiator des gesamten Symposions (wie auch schon der vorausgegangenen in Calw 1983 und 1986) und auch für die Organisatoren und das unermüdliche Team von Helfern, die alle dazu beigetragen hatten, daß „Anregendes, Aufregendes und Anstrengendes“ in solcher Fülle geboten werden konnte. *Ilse Hechler*

---

## DAS LETZTE

---

### F. Lautes hilfreiches Diffinitorium

Teil 6: Buchstabe F

**Fa.** Mittelalterliche Seife.

**Fackeltanz** ist im Militärjargon eine Bezeichnung für den meist reichlich mit Pechfackeln garnierten „Großen Zapfenstreich“.

**Fagott.** Titelheld einer Seifenoper (vgl. → Fa) von Richard Wagner. (Hier evtl. aus „Nachtmusik“: Konzeptionsphase)

**Falsettisten** heißen die Sänger, die immer nur annähernd den richtigen Ton treffen. Aufgrund ihrer natürlichen Begabung häufig eingesetzt bei Aufführungen von zeitgenössischen Werken.

**Fancy.** Ehefrau des früheren US-Präsidenten Reagan.

**Fandango** wärd'sch immer ganz schwintlich im Koppe (sächs. Redensart).

**Fantasie** beweisen viele zeitgenössische Komponisten eigentlich nur bei den Titeln ihrer Werke. Bis in die Romantik hinein war das noch umgekehrt.

**Farandole.** Schmerzhafter Hautausschlag, den sich viele Südfrankreich-Touristen beim Bad im Mittelmeer zuziehen.

**Farbenmusik.** Regelmäßige Hausmusikveranstaltung in einem großen Höchster Chemiewerk.

**Farce** nennt man die Bearbeitungen großer sinfonischer Werke für Kleinstbesetzungen. Bsp.: „Bilder einer Ausstellung“ für 8 Blockflöten.

**Fasola.** Gattin des Fasolt.

**Faulenzer** kennt man in jedem Orchester. Man findet sie auf fast jedem Pult – manchmal (zum Leidwesen der Kollegen) auch davor.

**Feldmusik.** Kurzbezeichnung für „Feld-, Wald- und Wiesenmusik“, die nach ihrem Erfinder Josquin des Prés benannt ist. Noch Claude Debussy setzte sich in

seinem Aufsatz „Musik im Freien“ vehement für diese Gattung ein.

**Feldpfeife.** Instrument, mit dem Bauern nach ihrem Traktor – und auf die Marktwirtschaft pfeifen.

**Fermate.** Schließerin in einem Frauengefängnis.

**Fernsehen** hat mit Musik im engen Sinne nichts zu tun (die muß man ja auch hören, nicht sehen). Nur wenn Bernstein, Celibidache und Justus Frantz gemeinsam am 1. Weihnachtstag die vereinigten europäischen Nobelorchester dirigieren, nimmt die ARD von dem Ereignis Notiz, indem sie Archivfotos der drei Dirigenten in den Regionalprogrammen präsentiert.

**Fernseher.** Musikalisches Miniaturdrama im Werbefernsehen.



Feldpfeife



Flatterzunge

**Festival.** (Festpiel, Musikfest) Ghetto für sog. Ernste Musik und Karriere-Sprungbrett für Jungmanager.

**Fiedel.** Zigarrenmarke aus Havanna.

**Figura obliqua.** Optischer Schlankmacher. In der Sprache der Modeschöpfer Bezeichnung für Quergestreiftes.

**Finale.** Alternative Bezeichnung für „Premierenfeier“.

**Fine.** Lob englischer Musiklehrer für fleißige Schüler.

**Flageolet.** Kleine Metallpfeife, die man auf den Ausguß von Teekesselchen steckt. Das F. gibt einen durchdringenden, oft schrillen Ton von sich, sobald das Wasser im Kessel zu sieden beginnt.

**Flammenorgel.** Ein seltenes, weil teures Ereignis, bei dem schlicht und ergreifend eine große Orgel abgebrannt wird. Zuletzt wurde diese Rarität zum 31. Beethovenfest 1983 in der Bonner Beethovenhalle dargeboten.

**Flatté.** Zitternd vorgetragene Schmeichelei.

**Flatted fifth.** Wörtl.: der geplattete fünfte, wird heute allgemein angewendet zur Bezeichnung von Gliedern einer Ehrenformation, denen das lange Stehen nicht bekommen ist.

**Flatterzunge,** auch Jodlerkrankheit oder Hellwig-Syndrom genannt, ist auf eine Verkrampfung der Hals- und Kehlkopfmuskeln zurückzuführen, die bei intensiven Gesangsstudien auftreten kann und so zum → Jodeln führt.

**Flöte.** Ausdruck beim Skatspiel. Ein Spieler, der möglichst viele Karten einer Farbe auf der Hand hat, kann die Mitspieler zur Verzweiflung bringen, indem er die ganze F. von oben herunterspielt. Vgl. auch → Schneidererzett.

**Flötenuhr.** Ein piependes Ding, das heute viele Konzertbesucher am Handgelenk tragen, um bei Pianissimostellen mitspielen zu können.

**Flores.** Vorname des bekannten Gefängnisinsassen Tan, der meist wohlbeleibt und singend dem nahenden Hungertod entgegenieht.

**Flüte Allemande,** frz. für die „deutsche Flut“. Gemeint ist die deutsche Touristenwelle, die sich alljährlich über bestimmte Gegenden Frankreichs ergießt.

## 2. INTERNATIONALE FLÖTENTAGE MÜNCHEN

BOEHMFLÖTE · BLOCKFLÖTE  
TRAVERSFLÖTE

23. – 28.03.1991

INTERPRETATIONSKURSE · VORTRÄGE  
REPARATUR-WORKSHOP  
AUSSTELLUNGEN  
KONZERTE



U.A. MIT:

EDISON W. DENISSOW · MOSKAU  
HANS-MARTIN LINDE · BASEL  
ISTVÁN MATÚZ · BUDAPEST  
KLAUS SCHOCHOW · MÜNCHEN  
WOLFGANG SCHULZ · WIEN

INFORMATION:  
BAYERISCHER VOLKSBILDUNGSVERBAND E.V.  
PIENZENAUER STR. 12 · 8000 MÜNCHEN 80  
TEL. 089-98 28 677



**Form** ist „Einheit im Verschiedenen“ (Riemann). Was noch lebt, ist uneins, mithin formlos.

**Formant** (der Formende). Andere Bezeichnung für Komponist.

**forzato** ist eine anrühige Spielweise, die besonders im Ensemble als störend empfunden wird.

**Frauenchor.** Grundloser Gesang ausschließlich auf höchster Ebene. Feministische Alternative zur Musik.

**Frequenzanalyse.** Auswertung der Besucherzahlen bei Konzertreihen, Opernspielzeiten, etc. Die F. bildet die Grundlage für die Erstellung von Spielplänen, Etats und Gagen.

**Friss** (ungar.). Aufforderung zum Gulasch-Essen.

**Frottola** nennt man die Dame, die in öffentlichen Badehäusern für die Handtücher sorgt.

**Führer** (Dux) ist der Vorsänger im Chor, alle übrigen sind Füllstimmen.

**Fuga.** Das zumeist einzige Wort, das dem Lateinschüler im Gedächtnis bleibt von dem berühmten Zitat: „Unus ignis quis vir multum in ut plus et dixit: studio fuga.“

**Fundamentinstrumente** werden bei Grundsteinlegungen eingemauert, damit spätere Archäologen bei Ausgrabungen Funde vorweisen können, die eine primitive Kulturform belegen.

## ... frisch aus der Quelle ...

Was ist eine Schweine-Orgel? Die Frage bringt Zoologen und Instrumentenkundler gleichermaßen in Verlegenheit. Ihnen hilft Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) aus der Klemme. Seine *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst* (Dresden 1690, Reprint Graz 1964) erzählt von einem solchen Instrument als einem Beispiel für *Kunstreich-Lächerliche Music*. Printz, aus der Oberpfalz stammend und dort früh mit dem Stadtpfeifermilieu in Berührung gekommen, wandte sich zunächst der Theologie zu, dann der Musik, nachdem eine gewagte Predigt ihm eine Woche Arrest eingebracht hatte. Ausgedehnte Reisen führten ihn nach Italien, dann nach Dresden, schließlich nach Sorau, wo er als Hofkomponist bzw. Kantor mehr als 50 Jahre lang bis zu seinem Tode blieb und wo er übrigens auch mit dem nach Sorau berufenen Kapellmeister Telemann zusammentraf. Seine wenigen erhaltenen Kompositionen sind heute vergessen. Die *Historische Beschreibung* jedoch zählt als frühes Beispiel deutscher Musikgeschichtsschreibung zu den wichtigen Zeugnissen des barocken Schrifttums (zu denen Printz noch weitere beisteuerte).

§. 28. Um das Jahr Christi 1456. hat gelebet der Bargarische Abt/ mit welchen der König in Frankreich Ludwig der XI. sehr familiar umgegangen. Daher der König/ weil er oftmals seine Music mit Lust angehört/ einmal im Scherz zu ihm gefaget: Er solte ihm doch auch einmal eine Schwein-Music vorstellen. (...)

Der Abt antwortete: das wolte er thun; allein der König solte ihm die Unkosten/ so darzu erfordert wüßden/ darreichen lassen. Als er nun das geforderte Geld empfangen/ kaufte er allerhand Schweine/ große/ kleine und mittelmäßige/ und ver-



**ARIEL** Blockflöten aus Israel  
Dolmetsch  
Blockflöten aus England  
Huber u. Küng  
Blockflöten aus der Schweiz  
Roessler Blockflöten  
Preiswertes Schulblockflötenangebot  
Ansichtssendung möglich  
Katalog auf Anforderung

**ADAMS** Musik-Instrumente  
Schubertstr. 4 · 4010 Hilden · Tel. 0 21 03 / 4 32 61

Eine erste Andeutung über das wunderliche Instrument lesen wir auf Seite 113, aber erst später, nach weiteren achtzig amüsant-weitschweifigen Seiten, läßt Printz im Kapitel *Von Allerhand seltzamer und wunderbarerlicher Music* die Katze aus dem Sack bzw. die Schweine aus dem Stall (Seite 196). Beide Textstellen sind im folgenden zusammengefaßt. *Ulrich Thieme*

fertigte ein solches Instrument, in welches er die Schwein/ nach der Ordnung/ in enge Zellen einschloß: und machte dazu ein solches Clavir, vermittelst dessen er/ durch darzu angeordnete Stachel/ die Schweine stechen konnte/ wenn eine Clavis niedergedrückt wurde. Da nun der König wieder bey ihm einkehrte/ erweckte er durch diese Schwein-Orgel so wohl bey dem Könige selbst/ als dessen Hoff-Bedienten/ ein großes Gelächter über die wunderliche Harmonie, und nicht geringe Verwunderung über die künstliche Erfindung und artliche Disposition dieses Schwein-Instruments. Wie aber die Harmonie dieser Orgel beschaffen gewesen/ kan ein jeder sich leicht selbst einbilden.

# FAMM

Forum Alte Musik München e.V.

---

## DRITTES MÜNCHNER FESTIVAL FÜR ALTE MUSIK

8. – 10. März 1991

- |   |   |
|---|---|
| 8.3.91, 20. <sup>00</sup> Uhr<br>Carl-Orff-Saal       | <b>Concerto Palatino</b>                        |
| 9.3.91, 11. <sup>00</sup> Uhr<br>Carl-Orff-Saal       | <b>Trio Sonnerie</b>                            |
| 9.3.91, 13. <sup>30</sup> Uhr<br>Kleiner Konzertsaal  | <b>Ulrich Messthaler/Michael Eberth</b>         |
| 9.3.91, 15. <sup>00</sup> Uhr<br>Carl-Orff-Saal       | <b>Il Giardino Armonico</b>                     |
| 9.3.91, 18. <sup>00</sup> Uhr<br>Carl-Orff-Saal       | <b>Octophoros</b>                               |
| 9.3.91, 21. <sup>00</sup> Uhr<br>Carl-Orff-Saal       | <b>Capella Scaramella e Piffari/Pantarhello</b> |
| 10.3.91, 11. <sup>00</sup> Uhr<br>Max-Joseph-Saal     | <b>René Jacobs</b>                              |
| 10.3.91, 11. <sup>00</sup> Uhr<br>Kleiner Konzertsaal | <b>Wolfgang Brunner</b>                         |
| 10.3.91, 15. <sup>00</sup> Uhr<br>Carl-Orff-Saal      | <b>Camerata Köln</b>                            |
| 10.3.91, 18. <sup>00</sup> Uhr<br>Carl-Orff-Saal      | <b>Kuijken-Streichquartett</b>                  |
| 8.3. – 10.3.91<br>Foyer im Gasteig                    | <b>Internationale Instrumentenausstellung</b>   |

Gerne senden wir Ihnen ausführliches Informationsmaterial zu.  
Bitte wenden Sie sich an:

---

helmer records · Postfach 12 28 · 88 52 Rain/Lech  
Telefon 0 90 02 / 20 25 · Telefax 08 21 / 52 06 36

---

**Aulos.** *Associazione musicale. Via del Pino 68, I-57128 Montenero Livorno. Aulos III (1989), No. 2*

Der neue Band enthält viele interessante Beiträge, unter denen mir der zur Physiologie des Atmens (John Falk), über Baermann und sein Werk (J. P. Newhill) und Beiträge zu Ciardi (M. Bignardelli) und Briccialdi (Briccialdi „wieder gelesen“) besonders lesenswert erschienen. Umfangreich und informativ sind auch die Übersichten über benachbarte Fachpublikationen.

**The American Recorder, The American Recorder Society, Inc., 596 Broadway 902, New York, N.Y. 10012-3234 / USA. Jahrgang 1989**

Gleich ein doppeltes Jubiläum konnte die *American Recorder Society* 1989 feiern: ihren 50. Geburtstag und den 30. Jahrgang ihrer vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift. Die Hefte 1-3 führen in Interviews mit Pionieren der amerikanischen Blockflötenbewegung (u.a. LaNoue Davenport und Bernard Krainis) noch einmal die Gründerjahre der *Recorder Society* vor Augen. Susan Prior diskutiert in Heft 1, wie Erkenntnisse moderner Gehirnforschung von Musikern beim Unterricht oder Üben genutzt werden könnten. Im selben Heft beginnen David Lasocki und Eva Legéne ihre gründliche dreiteilige Studie (fortgesetzt in Heft 3 und 4) über die Verzierungspraxis bei Händel *Learning to Ornament Handel's Sonatas Through the Composer's Ears*. Treffende Notenbeispiele vermitteln einen guten Einblick in die Werkstatt des Komponisten, der häufig und variantenreich, in einer Art von musikalischem Recycling, auf eigene Kompositionen zurückgriff – eben auch in seinen Flötensonaten.

Heft 2 bringt ein von Wendy Powers zusammengestelltes Verzeichnis von historischen Blockflöten in (US-)amerikanischen Sammlungen. Es versucht, alle Instrumente in öffentlichem und privatem Besitz zu erfassen. Es sind immerhin 80 Instrumente, die hier recht ausführlich beschrieben werden (10 Abbildungen). Eine schöne Ergänzung zu Phillip T. Youngs Verzeichnis von 2500 historischen Blasinstrumenten (New York 1982)!

In Heft 4 schreibt Alec Loretto (wieder einmal) über Probleme beim Nachbau historischer Blockflöten. Auf der Leserbriefseite der Hefte 3 und 4 setzen Loretto und Fred Morgan ihren Disput darüber fort, wer von ihnen denn nun als erster eine moderne Kopie der sog. „Ganassi-Flöte“ hergestellt habe.

Schließlich gibt, ebenfalls in Heft 4, Eugene Reichen-thal *Tips for Classroom Teachers*, jene bewundernswerten Menschen, die auch angesichts von 40 flötespielenden Kindern ihren Humor nicht verlieren.

Ulrich Thieme

**Syrinx.** *Bollettino ufficiale Accademia Italiana del Flauto. Via degli Orti di Trastevere 34, I-00153 Roma. Jg. II (1990), Nr. 4, 5.*

Auch in den inzwischen erschienenen Nummern des vierteljährlich erscheinenden Magazins (vgl. *TIBIA* 1/90) werden neben Artikeln über Stil, Flötenschulen, Instrumentenbau etc. die Interviews mit „berühmten Meistern“ (Persichilli, Ancillotti, Marion, Cambursano) fortgesetzt. Man vermißt jedoch eine Fortsetzung der Reihe über italienische Flötisten, die in den ersten Nummern mit dem Aufsatz von Conti begonnen wurde und gerade für diese Zeitschrift so passend erschien. Über Anna Bon, Monzani oder Florio und andere wünschte man sich mehr als nur wenige Zeilen.

Interessant, obgleich oberflächlich, ist die Übersicht in Nr. 5 von Gianlucca Petrucci über italienische Flötenschulwerke aus dem 19. Jahrhundert. Hierzu gehören Rabboni, Ciardi, Briccialdi, Lorenzo, Gariboldi u.a. Die meisten dieser Methoden blieben immer im Schatten ihrer französischen Gegenstücke z.B. von Tulou oder Altès, vielleicht ein Anlaß, den Gründen hierfür nachzugehen und sich weiter mit diesem Gebiet zu beschäftigen. Die Erforschung der italienischen Flöten-tradition böte gute Möglichkeiten für entsprechende Originalbeiträge, die gerade dieser Zeitschrift angemessen erschienen und allzu viele Übernahmen aus anderen Zeitschriften vermeiden ließen. Die Redaktion sollte das bedenken.

Thies Roorda

**Early Music.** *Oxford University Press. Abonnements: Walton Street, Oxford OX2 6DR, England; Redaktion: Ely House, 37 Dover Street, London W1X 4AH. Vol. XVIII, 1-4 (Febr.-Nov. 1990)*

Dieser Jahrgang beginnt mit einem Opernheft, dessen Beiträge verschiedene Aspekte ihrer Geschichte (so auch Bau, Ausstattung), aber auch ihrer Rezeption (Händel in Florenz) berücksichtigen. Daneben enthält Heft 1 zwei weitere Aufsätze von speziellem Interesse: Rebecca Harris-Warrick ergänzt Haynes mit einer vertiefenden Darstellung zur Geschichte der Oboenbänden im 17. Jahrhundert in Frankreich, und Beryl Kenyon de Pascual lenkt die Aufmerksamkeit auf die

nach seiner Meinung zu wenig beachteten beiden Oboisten Pla.

Im Mai-Heft spielt das Mittelalter die Hauptrolle. Hervorragend hier eine Studie über Raumakustik (D. Baumann) und zur Besetzungspraxis vokal-instrumental aufgrund ausgewerteter Bildzeugnisse (K. Polk). Aufregend sind immer wieder Fundberichte wie der über ein Posaunenstück von Händel in Heft 3, wo auch von altenglischer Trompeterkunst zu lesen ist. Italien mit der Kunst seiner Violinisten und deren Einfluß gerade in England bilden schließlich den Schwerpunkt zum Abschluß des Jahrgangs.

Diese Einflüsse sind bekanntlich an der Bläserlei nicht vorbeigegangen, und so ließe sich der Aufsatz von Peter Walls über die Einflüsse der italienischen Violin- schule im England des 17. Jahrhunderts besonders auch hinsichtlich der Flötenmusik weiterverfolgen. Neben Beiträgen über das Repertoire der Zeit vor Corelli (McCrickard) oder die (aus 244 Werken abgeleiteten) spezifizierten Instrumentalbesetzungen aus 150 Jahren italienischer Kirchenmusik bis 1700 (Bonta) findet sich hier auch noch eine Studie von Trevor Herbert über Sackbut im 17. und 18. Jahrhundert, worin das Ensemble mit Oboen eine spezifische Rolle einnimmt.

Nikolaus Delius

**Flûte à Bec et Instruments Anciens. Nos 30-31 (Nov. 89 u. Jan. 90), Fortsetz.: Crescendo. Le Magazine de la Musique Ancienne. Boîte Postale 30, F-35404 Saint Malo Cedex. Nos 32-34 (bis Nov. 90)**

„Flab“ 30 und 31 sind vor allem für Klarinetisten interessant, die einiges über Restauration alter Instrumente, über Typen, Hersteller und Literatur historischer Klarinetten (Gilles Thomé) und die Instrumentensammlung Hel in Lille erfahren. Für Liebhaber aufschlußreich ein Gespräch mit Mme. Minkoff über das Abenteuer von Faksimileausgaben.

## José Ivars Flores

Handgearbeitete Blockflöten  
aus Spanien

Informationen, Preisliste und Bestellungen  
über

Franz Müller-Busch  
Hebelstraße 13 · D-7538 Keltern 2  
Tel.: 0 72 36 / 66 47

Nachdem das alte Layout der Zeitschrift schon vorher einem ansprechenderen und anspruchsvolleren Gewand weichen mußte, hat sie mit leichten Geburtswehen hinsichtlich der Erscheinungstermine auch den Namen gewechselt. Aus *Flûte à Bec* ist *Crescendo* geworden, doch der Untertitel *Le Magazine de la Musique Ancienne* ist wenigstens geblieben. So wird denn in Heft 32 die Musikgeschichte des französischen Nordens entdeckt – mit schönen Illustrationen aus den Schätzen der Kathedralen und einem Besuch mit Gilles Thomé in La Couture Boussy, einem für die Geschichte der französischen Holzblasinstrumentenmacher wichtigen Zentrum mit Museum (Thibouville u.a.). Während die letzte Nummer (recte 34!) die Eröffnung eines lange projektierten Zentrums für Barockmusik in Versailles feiert, neben dem eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Interpretationsmöglichkeit der Allemande BWV 1004 für Violine von Bach nicht übergangen werden sollte (S. Dolmergue), bringt Heft 33 nochmals Klarinette – fast total: Die Klarinette bei Mozart, Stadler, die Bassette, Konzerte und Literatur für Bassettklarinetten etc. In den Literaturnachrichten stehen diesmal Faksimileausgaben im Vordergrund.

Nikolaus Delius

---

## NOTEN

---

### Kantate für Sopran und Blockflöte

Alessandro Scarlatti: *Clori mia, Clori bella. Kantate für Sopran, Altblockflöte und B.c., hrsg. von Franz Müller-Busch. Moeck Verlag, Celle. Ed. Nr. 2554. Part. u. 3 St. DM 26,00*

Aus dem imposanten Kantatenschaffen Alessandro Scarlattis (1660-1725) legt Franz Müller-Busch eine

Neuausgabe von *Clori mia, Clori bella* aus dem Jahre 1699 vor. Es handelt sich um eine Kantate für Sopran, Altblockflöte und Basso continuo. Diese Ausgabe kann ohne Vorbehalt eine Bereicherung genannt werden, nicht nur wegen der Qualität des Werkes, sondern auch wegen der Art, wie die Musik präsentiert wird.

Mit dieser Kantate, die aus zwei da-capo-Arien besteht, denen beiden ein Rezitativ vorangestellt ist,



## 6. INTERNATIONALE HÄNDEL-AKADEMIE KARLSRUHE

in Zusammenarbeit mit der Staatlichen  
Hochschule für Musik Karlsruhe und dem  
Badischen Staatstheater Karlsruhe

18. Februar bis 4. März 1991

Künstlerische Leitung:

Generalintendant Günter Könemann

### KURSE

Ingrid Bjoner · Meisterklasse Gesang  
18. - 23.2.1991

Anner Bylisma · Barock-Cello  
18. - 22.2.1991

Louis Devos · Barock-Gesang  
18. - 23.2.1991

Paul Esswood · Countertenor  
18. - 23.2.1991

Deany Bond · Barock-Fagott  
24. - 28.2.1991

Helmut Hucke · Barock-Oboe / Oboe  
24. - 28.2.1991

Michael Laird · Naturtrompete / Trompete  
24.2. - 1.3.1991

Reinhard Goebel · Barock-Violine  
26.2. - 2.3.1991

Bob van Asperen · Cembalo / Generalbaßbraxis  
28.2. - 4.3.1991

### HÄNDELS ARIANNA IN CRETA (LONDON 1734)

#### 1. Musikwissenschaftlich-theaterpraktische Werkstatt

Szenische Erarbeitung des 2. Aktes  
27.2. - 3.3.1991

#### 2. Symposium Händels

##### ARIANNA IN CRETA (1734)

Voraussetzungen ihrer Wiederaufführung  
2.3.1991

Gesprächsleitung:

Prof. Dr. Hans Joachim Marx, Hamburg

#### 3. Demonstration der szenisch-musikalischen Arbeit 4.3.1991

(unter Mitwirkung von  
Akademie-Teilnehmern).

Dozenten und Referenten:

Prof. Dr. Giovanna Gronda, Bologna  
Dr. Reinhold Kubik, Wien

Margit Legler, Wien

Prof. Dr. Nicholas Solomon, New York

Prof. Dr. Reinhard Strohm, London

— Änderungen vorbehalten —

Prospekte und Auskünfte:

INTERNATIONALE HÄNDEL-AKADEMIE KARLSRUHE  
Geschäftsführer Wolfgang Sieber  
Baumeisterstraße 11 · 7500 Karlsruhe 1

schuf Scarlatti ein effektvolles Werk, mit modulierenden Rezitativen von schmerzvoller Wirkung, worin das Verschwinden der geliebten Clori besungen wird. Die erste Arie steht in g-Moll und drückt auf sanfte Weise die Wellen, in die die Tränen tropfen, aus. Hier sollen die Aufführenden sicher die Tempoangabe „Adagio“ beachten, obwohl die Noten wie bei einem Allegro aussehen. Die letzte Arie bringt eine Katharsis, das gequälte Herz sagt „Frieden“. Diese Arie im Dreivierteltakt steht in B-Dur.

Der Herausgeber stützt sich bei dieser Ausgabe auf zwei Manuskripte, die in der Santini-Sammlung der Bischöflichen Diözesanbibliothek zu Münster aufbewahrt sind. Eine nennt als Entstehungsdatum den 18. Juli 1699, während die MGG den 18. Juni anführt. Nicht erwähnt wird die Existenz einer anderen Quelle, nämlich die, die in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München aufbewahrt ist und die die Oboe für die obligate Instrumentalstimme angibt (siehe Bruce Haynes, *Music for Oboe 1650-1800*, S. 288). Wegen des Tonumfangs der Stimme (*g'-d'''*) ist die Oboe in der Tat einsetzbar, obwohl das *d'''* so häufig vorkommt, daß Oboisten sich nicht wohlfühlen würden bei dieser Lage.

Weiter ist die Ausgabe einwandfrei ediert worden. Das Vorwort enthält einige Hinweise zur Aufführungspraxis, u.a. Anweisungen für Sänger, die noch nicht völlig vertraut sind mit dem Singen von Rezitativen. Der Kantatentext ist auf einem separaten Blatt in drei Sprachen übersetzt worden, nicht zur Unterlegung der Noten, sondern zum Zweck des besseren Verständnisses. Die Stimmhefte für die beiden Solisten sind identisch: Vokal- und Instrumentalsolist können also sehen, was der andere macht. Neben der Partitur liegt auch eine Basso-Stimme (ohne Bezifferung) vor. Der Notendruck ist klar und gut lesbar. Auf dem Umschlag wird die Kantate mit Recht als ein Werk von mittlerer Schwierigkeit angezeigt. Thiemo Wind

### Neues für die Blockflöte

G. F. Händel: *Sonate a-Moll (HWV 362); Sonate C-Dur (HWV 365), für Blockflöte und B.c.* Hrsg. von Gerhard Braun. Generalbaßausg.: Siegfried Petrenz. UE 18 737. DM 24,--

— : *Instrumentalsätze aus Opern nach einem Druck von J. Walsh, für Altfl. und Cemb. (Vc. ad lib.).* Hrsg. von Gerhard Braun und Siegfried Petrenz. UE 18 735. DM 25,--

Hans Ulrich Staeps: „*Mobile*“. *Bewegungen um ein Thema, für Sopranfl. und Klavier.* UE 18 742. DM 13,--

Universal Edition, A-Wien

# Wind und Wetter

können Sie vergessen. Um Ihre Noten zu besorgen, brauchen Sie das Haus nicht mehr zu verlassen. Bestellen Sie ganz einfach bei Musicur. Wir liefern schnell und zuverlässig. Per Post ins Haus. An jedermann. Fordern Sie unser Informationsblatt an.

**musicur**  
NOTENSERVICE

Tel. (089)  
8545485

Hermann-Hummel-Str. 15 · 8032 Gräfelfing b. Mchn.

Larry Bernstein: *Consort-Musik des 15. und 17. Jahrhunderts, für 4 Bfl. in wechselnden Besetzungen.* Bärenreiter Verlag, Kassel-London. DM 18,-

Drei Neuerscheinungen aus der Blockflöten-Reihe der Universal-Edition liegen zur Besprechung vor.

Händels Blockflötensonaten gehören nach wie vor zu den schönsten und wertvollsten Werken der originalen Blockflötenliteratur. Alte, teilweise bis auf die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts zurückgehende Ausgaben werden zur Zeit durch mehrere Neueditionen ersetzt, die auf einer gerade bei diesen Werken durchaus erhellenden, anspruchsvoller gewordenen Textkritik basieren. Brauns Ausgabe der Sonaten in a-Moll und C-Dur stützt sich auf die Autographe, während frühere Editionen nur die Drucke von Walsh zur Vorlage hatten. Der in puncto Textkritik bislang besten Ausgabe aller Händelschen Blockflötensonaten (bei Faber) hat die Neuausgabe vor allem den bei diesen Werken eigentlich unverzichtbaren Vorzug entgegengesetzt, daß Blockflöten- und Baßstimme zusammen gedruckt sind: Somit ist das äußerst kunstvolle Zusammenwirken der beiden Außenstimmen den Spielern optisch immer präsent, was für syntaktisches Verständnis, Zusammenspiel und Verzierungspraxis eine große Hilfe darstellt. Die in der Partitur gedruckte Continuo-Aussetzung von Siegfried Petrenz zeichnet sich durch Sparsamkeit und Verwendbarkeit auf Klavier und Cembalo aus. Eine sehr gute Ausgabe mit einem klitzekleinen praktischen Schönheitsfehler: Während der zweite Satz der C-Dur-Sonate in der Blockflöten-Baß-Stimme sehr benutzerfreundlich mit einer Ausklappseite angelegt ist, muß nach dem Doppelstrich im 4. Satz der a-Moll-Sonate (wie auch bei Bärenreiter) geblättert werden, was in der Praxis unmöglich ist und wieder zum verbotenen Kopieren zwingt. Noch eine kleine Bemerkung zu dieser Ausgabe: Ich finde es schade, in T. 6 des 3. Satzes der a-Moll-Sonate das „h“ der 3. Note in der Flötenstimme in Analogie zum 3. Satz der

e-Moll-Flötensonate op. I, 1a in ein „b“ zu ändern: Ist nicht die durch die Verzierung entstehende Chromatik von besonderem Reiz, zumal im Autograph nichts von einer Vorzeichnung zu erkennen ist?

Eine weitere Händel-Ausgabe basiert auf einem Druck von Walsh (1735), mit dem der geschäftstüchtige Verleger dem großen Bedarf an Blockflöten-Hausmusik seiner Zeit nachkam: Instrumentalsätze aus Opern, vor allem den späten Ballett-Opern *Terpsichore, Il pastor fido* und *Alcina* in einer Fassung für Blockflöte solo. Für die Neuausgabe entschieden sich Braun und Petrenz, in enger Anlehnung an die Händelschen Original-Partituren, zusätzlich zur Solostimme eine Art Klavierauszug zu erstellen, mit dem die kompositorische Struktur der Sätze erst erfahrbar wird. Dadurch wird wertvolles und technisch wie musikalisch anspruchsvolles Spielmaterial gewonnen, das einen kleinen Teil des unermeßlichen Reichtums aus Händels Opernmusik praktisch zugänglich macht. (Es gehört zu den unverzeihlichen Versäumnissen der Musikwissenschaft, daß Händels Hauptwerke, nämlich seine Opern und Oratorien, noch immer nicht in Ausgaben vorliegen, die heutigen Ansprüchen entsprechen.)

H. U. Staeps muß Blockflötisten nicht vorgestellt werden. Sein posthum erschienenen „*Mobile*“, *Bewegung um ein Thema*, basiert auf Thema und Variationen, die bereits in den methodischen Übungen *Der Weg hinauf* erschienen waren und denen ein Klavierpart hinzugefügt wurde. Es handelt sich um Spielmusiken mittleren Schwierigkeitsgrades, die stilistisch dem ersten Satz der *Virtuosen Suite* desselben Autors verwandt sind. Der Klavierpart entspricht in seinen Anforderungen denen der Blockflötenstimme.

Eine Anmerkung zur Aufmachung aller drei Hefte aus der Universal-Edition: Müssen wirklich so viele Reihen von Blockflötenmusik so geschmacklos aufgemacht sein? Das Design mit den 4 Sopranblockflöten billigster Machart, die zudem noch falsch gezeichnet sind, ist an Erbärmlichkeit kaum zu überbieten und erweckt, vor allem in der Ausgabe mit den Händel-Sonaten, einen Anschein, der mit der sorgfältigen Textedition des Inhalts kaum in Zusammenhang gebracht werden kann. Für wie anspruchslos wird der potentielle Käufer von Blockflötenmusik gehalten?

Es ist eine schwierige Gratwanderung, Ausgaben „für den praktischen Gebrauch“ in Unterricht und Praxis zu erstellen, die zwischen sorgfältiger Textedition, lockerer Präsentation und didaktischer Aufbereitung vermitteln sollen. Die mir bislang bekannten Ausgaben der Bärenreiter-Reihe „*Plaisir musical*“ schaffen das in bewunderwürdiger Weise.

Die von Larry Bernstein besorgte Zusammenstellung von *Consort-Musik des 15. und 17. Jahrhunderts*

lung von Consort-Musik des 15. und 17. Jahrhunderts für 4 Blockflöten in wechselnden Besetzungen vereint Liedsätze, Instrumentalfantasien und Tanzsätze aus verschiedenen Stilbereichen, darunter so bekannte Titel wie „Ach Elslein“ von Senfl oder „Mille Regretz“ von Josquin, aber auch unbekanntere, nicht minder schöne Stücke. Die „Aufbereitung“ umfaßt neben der Hinzufügung von Atemzeichen, die vor allem als Phrasierungshilfen zu sehen sind, und einem kurzen Hinweis auf den Charakter eines Stückes (wie „fröhlich“, „lebhaft, aber mit Konzentration“), mit dem grobe Irrtümer ausgeschlossen werden sollen, noch ein Nachwort, das zu den einzelnen Stücken kurze Erläuterungen enthält. Der Notentext ist ansonsten nicht durch Zusätze entstellt. Insgesamt eine sympathische Ausgabe, anhand derer sich der Einstieg in die einem Blockflötenquartett zugängliche Literatur mit viel Freude bewerkstelligen läßt.

Michael Schneider

### Fortsetzung der Consortium-Reihe

*Johann Christoph Demantius: Sieben Galliardien zu fünf Stimmen, 1601. Hrsg. von Helmut Mönkemeyer. N 1166. Part. DM 7,50; Part. u. St. DM 22,50*

*Alfonso Ferrabosco: Drei Fantasien zu sechs Stimmen, für 3 Vl., Vla. und 2 Vc. oder entsprechend andere Instrumente. Hrsg. von Helmut Mönkemeyer. N 1148. Part. DM 14,-; Part. u. St. DM 29,-*

*Johannes Schultz: Zwei Chorige Passametten zu acht Stimmen, 1617. Hrsg. von Helmut Mönkemeyer. N 1150. Part. DM 19,50; Part. u. St. DM 39,50*

*Thomas Tomkins: Pavan, Galliard und zwei Fantasien zu 6 Stimmen. N 1149. Part. DM 14,-; Part. u. St. DM 29,-*

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. (Consortium)

Die sieben Demantius-Galliardien „nach dem decoro eines langsamen vnd messigen tactus zu iudiciren“ sind in einer Sammlung von 77 Tänzchen enthalten, „zu Menschlicher Stimme/ vnd allerley Instrumenten accommodiret“. Die homophonen Sätze haben eine Besetzung in überwiegend S S A T (A) B-Lage, sie sind sehr klangvoll angelegt, wie bei Demantius üblich, und weisen gelegentlich rhythmische Spannungen auf durch die Gegeneinanderführung von 3/2 und 6/4-Takt.

Auch die sechsstimmigen Fantasien von Alfonso Ferrabosco (II) sind eine Bestätigung für dessen Ruf, ein berühmter und erfolgreicher Vertreter die Violen-Fantasie zu sein, einer Hauptform der englischen Instrumentalmusik im 16. und 17. Jahrhundert. Die Fantasien bestehen aus mehreren Abschnitten, in denen verschiedene Themen kontrapunktisch verarbeitet werden, mit Imitationen, Engführungen und rhythmischen Verdichtungen. Trotz aller kunstvollen Satzweise sind sie von großer Kantabilität.

Eine Sammlung von 40 vierstimmigen Paduanen, Intradan und Galliardien des in Lüneburg geborenen Organisten Johannes Schultz enthält außerdem doppelchörige Passamezzo-Variationen „mit 8 Stimmen/ auff allen Musicalischen Instrumenten artig vnd lieblich zugebrauchen“. Sie sind ein interessantes Beispiel für verschiedene Variationsmöglichkeiten. Den Beginn bildet ein vorwiegend harmonisch ausgerichteter Satz, in dem sich die Chöre zunächst ablösen, um dann in immer dichter Folge einander zu überschneiden. Es gibt Variationen mit rhythmischen Steigerungen und Verdichtungen (Synkopierung über längere Strecken), mit Auszierungen, abwechselnd in allen Stimmen, und solche, die vorwiegend kontrapunktisch gehalten sind – fast eine Mustersammlung. Da der Stimmumfang nicht allzu groß ist, sind vielerlei Instrumentenchöre für die Ausführung denkbar.

Auch in den 6stimmigen Fantasien zeigt sich wieder die kontrapunktische Meisterschaft, die Thomas Tomkins auszeichnet, besonders schön die Entwicklung der einzelnen Abschnitte der Fantasien, die immer wieder andere Stimmkombinationen aufweisen. Pavane und Galliarde sind von großem harmonischen Reichtum, in der Galliarde gepaart mit rhythmischer Subtilität. Obwohl sicher für ein Gamben-Consort konzipiert, ist eine Ausführung auch mit anderen Instrumenten denkbar (Blockflöten in S S A A B B-Lage). Ilse Hechler

### Quantzsche Neuheiten

*Johann Joachim Quantz: Sechs Sonaten, für Flöte und B.c., hrsg. von K. Burmeister, Einrichtung der Flötenstimme von E. Haupt, Auss. des B.c. von C. Held. C. F. Peters Verlag, Frankfurt/M. Band I: Sonaten 1-3. EP 9713a. Band II: Sonaten 4-6. EP 9713b. Je DM 38,50*

Mit der Auslieferung des zweiten Heftes ist nun eine Reihe bislang praktisch unbekannter Sonaten des Flötenmeisters in Erstausgabe verfügbar, deren besonderer

## Treffen für Flötenlehrer 8. – 10. März 1991

im Jugendhof Königswinter

Thema: Unterricht in der Unterstufe  
Beiträge der Teilnehmer sind erwünscht

Information: Freunde der Querflöte e.V.  
Körnerstr. 51, 5820 Gevelsberg  
Tel.: 0 23 32 / 812 00





*Christian Jäger · Thomas Roberts*  
**MAX HIEBER**  
München

Möchten Sie Piccolo lieber *gerne* blasen ?

Böhm-Piccolo in Edelholz - 442 od. 444 Hz. - Vollsilbermechanik - Ausführung nach Wunsch

*Exklusiv  
bei:*



**MAX HIEBER AM DOM**

Liebfrauenstr. 1, D-8000 München 2, Tel.: (0 89) 22 70 45

Stellenwert im Gesamtwerk bereits von Thouret angesprochen, aber durch diese Ausgabe Burmeisters und seinen ausführlichen Kommentar erst entsprechend gewürdigt wird. Dazu gehört auch der Hinweis darauf, daß Quantz hier entgegen seinem üblicherweise angelegten Formschema (langsam – schnell – schnell in derselben Tonart) auf ein dem italienischen Konzert adäquates ausweicht, das den langsamen Satz in die Mitte stellt und ihn dazu in einer Nebentonart ausführt, was wiederum absolut nicht schematisch, sondern eher den Charakter des Satzes berücksichtigend geschieht. So steht das Affettuoso der B-Dur Sonate in f-Moll, das Grave der G-Dur Sonate in g-Moll, während sich Paralleltönen, Sub- und Dominanten in den Rest teilen. Es handelt sich übrigens um die Sonaten No. 272-277 in F, G, A, B, c und D, also um einen kleinen Ausschnitt in typischer Reihenfolge aus dem Gesamtbestand, für dessen Entstehung Burmeister die Zeit etwa 1756-63 annimmt. Die hier gewonnenen Möglichkeiten, an einer wenn auch zahlenmäßig noch kleinen, aber wahrscheinlich doch wichtigen Reihe von Stücken Quantz' Musik und auch seine Art flötengemäßer Komposition neu studieren zu können, werden dieser Ausgabe verdient hohes Interesse zuführen. Hinzu kommt, daß sie neue Beispiele für den Umgang mit der Theorie des *Versuch* bietet, ein erweitertes Feld für den eigenen Ver-

suchen, die Theorie des Flötenmeisters mit der praktischen Darstellung seiner eigenen Musik auf einen Nenner zu bringen.

Burmeister hat sich neben Christoph Held für die Generalbaßbearbeitung der Mitarbeit von Eckart Haupt versichert, der in einer gesondert beigefügten „eingerichteten“ Flötenstimme darlegt, wie die Sonaten gespielt werden sollten (könnten), wozu übrigens der Herausgeberkommentar schon beiträgt. Das Problem eines solchen Unterfangens wird schnell sichtbar. Es ist das Problem der Beschränkung einerseits und das einer zwangsläufig auch subjektiven Auslegung und deren graphischer Gestaltung andererseits. Nicht umsonst verzichten die meisten Ausgaben heute auf Interpretation der Texte im spielpraktischen Sinn. Der Leser/Spieler wird sich also auch hier nach konsequenter Einhaltung angebotener Lösungen umschauen, sobald er nach „regelrechter“ Orientierung sucht. Das gilt für die Ausführung von Vorschlägen (die mir hier zu oft auf Antizipation angelegt zu sein scheint), die Ausführung von Trillern (die öfter auch einen Nachschlag verdienten) und generell für die Art der Notation. Ein verwirrendes Beispiel ist für mich dies, das zeigt, in welche Nöte mit (für das traditionelle Notationsverständnis) eigentlich unmöglichen Folgen man dabei geraten kann:



Beispiel:

Trotz solcher Einwände – das Anliegen, das hier verfolgt wird, ist klar, nämlich das Bemühen, den wenig Erfahrenen stilistisch auf die Beine zu helfen, und das ehrt den, der es auf sich nimmt. Man muß nur wissen, daß „der gute Geschmack“ als Summe aller Regeln eigentlich nicht notierbar, bestenfalls erfahrbar ist und für seine Verbreitung viele Wege denkbar bleiben.

Die Ausgabe ist im übrigen sehr sorgfältig und textkritisch und mit einer für Flöte und Baß gemeinsamen Melodiestimme versehen, was besonders positiv zu vermerken ist. Leider ist sie nur für einen Spieler da, und das müßte dann der Bassist sein, denn für die Oberstimme gibt es zu viele unpraktikable Wendestellen. Gerade dem Flötisten aber wäre doch der Einblick in den Kontext sehr zu wünschen. *Nikolaus Delius*

### Erprobung extremer Spielweisen

*François Rossé: MOD'SON I, für Flöte in c. Collection Pierre-Yves Artaud. Editions Salabert, F-Paris 1987. EAS 18160. Keine Preisangabe in DM.*

François Rossés Stück *MOD'SON I* für Flöte solo steht ganz in der Tradition der Solokompositionen seit Berio; auch hier geht es um das Erproben extremer Spielweisen und das Ausschöpfen von Klangvirtuosität. So verwundern die vom Komponisten sowohl in den Notentext eingefügten als auch in einem Anhang aufgelisteten detaillierten und instruktiven Spielanweisungen wenig, dürften jedoch kaum vermeiden, daß der Interpret sehr bald an die Grenzen des in Hinsicht auf Differenzierung Realisierbaren, insbesondere Hörbaren, stößt. In diese Richtung subtiler Klanggestaltung deutet auch der Titel *MOD'SON*, der sich etwa als „Klang-“ oder „Ton- art/ weise“ verstehen läßt. Den hohen spieltechnischen Anforderungen dieser Komposition wird nur der Könnler auf seinem Instrument gerecht werden. *Maria Lammer*

### Aus dem Hause Ricordi

*Franz Schubert: Variazioni su Trockne Blumen da „Die schöne Müllerin“ für Flöte und Klavier, hrsg. von R. Fabbriani. ER 2880.*

*Ludwig van Beethoven: Sennata op. 41, für Flöte und Klavier, hrsg. von R. Fabbriani. ER 2879. DM 28,--*

*Salvatore Sciarrino: Cadenze per i Concerti K. 313, 314, 315 per Flauto, 314 (285D) per Oboe di Mozart. ER 2885.*

*Ricordi Verlag, München*

Fabbriani hat es sich zur Aufgabe gemacht, der Flöte im Programm des renommiertesten italienischen Verlagshauses durch Neuausgaben klassischer Standardwerke die dem Musikleben entsprechende Stellung zu verschaffen. Die Ausgaben von Beethoven und Schubert können dabei auf die Erfahrung mehrfacher anderer Neuerscheinungen zurückgreifen. Sciarrinos Kadenzen zu Mozart sind hingegen neu und bringen vielleicht etwas Abwechslung in eingefahrene Gewohnheiten oder zumindest Anregung, welche Absicht auch aus seinen vorangestellten Anmerkungen deutlich wird, die ich für sehr lesenswert halte.

Papier- und Stichqualität lassen keinen Wunsch offen. *Nikolaus Delius*

### Bachsonate für Flöte

*Johann Seb. Bach: Sonate per Clavicembalo e Viola da gamba o Flauto, hrsg. von C. Denti u. R. Fabbriani. Ed. Nr. 22160. Carisch, I-Milano.*

Während ich der G-Dur Sonate (BWV 1027) schon öfter als Flötensonate mit obligatem Klavier begegnet bin, sehe ich die anderen beiden Gambensonaten (BWV 1028, 1029) hier zum ersten Mal für Flöte adaptiert. Es ist natürlich außerordentlich verlockend, so das Repertoire der Bachsonaten für Flöte zu erweitern, zumal es für das Verfahren genug historische Vorbilder gibt, die es legitimieren. So hat Fabbriani die Neuausgabe für die *Società Italiana della Viola da gamba* benutzt, ihr eine alternative Flötenfassung anzufügen. Die Ausgabe, als optisch eindrucksvolles modernes Faksimile hergestellt (scripsit Fabbriani), hat ihren Reiz auch als Hinnenthal-Reminiszenz, und es erscheint dann nebensächlich, daß der Verzicht auf Wendestellen manchmal nur durch (aber lesbare) Verkleinerung kompensiert werden konnte. Alles ist gut gemacht, erscheint folgerichtig und sinngemäß, wirft aber an manchen Stellen (wieder einmal) die Frage auf, wieweit das Einbeziehen der dreigestrichenen Oktave für eine Flötenfassung stilistisch vertretbar ist. *Nikolaus Delius*

### Zu verkaufen

Barock-Rankett (Moeck) in gutem Zustand  
Krummhörner I MILLA (Beck) mit Koffer und  
allen Trichtern: Sopran (c), Alt (g), Tenor (c)

Telefon: 04 21 / 62 19 61

## Zu Unrecht vergessen

*Johann Baptist Wendling: Konzert C-Dur für Flöte und Streichorchester, hrsg. von Peter Anspacher. Ausgabe für Fl. u. Kl. Hug Musikverlag, CH-Zürich. GH 11 272. DM 20,--*

Wendling, Flötist des berühmten Mannheimer Orchesters zu Mozarts Zeit und in mancher Hinsicht zu diesem in näherer Beziehung, ist heute durch bekanntere Namen seiner Mannheimer Weggenossen wie Stamitz oder Richter, aber auch dadurch, daß er nur für sein Instrument komponierte, in den Hintergrund geraten. Zu weit, wie das kräftige Thema zu Beginn des Konzertes zeigt, das jetzt seinen Erstdruck erfährt. Mit ihm liegt überhaupt die einzige neue Ausgabe eines der zahlreichen Konzerte vor, die Wendling geschrieben hat (Vester verzeichnet 19, wobei allerdings einige doppelt genannt werden).

Das ganze Konzert zeigt gute Mannheimer Manier. Im Eingangssatz stellen die Soloteile zwischen den zupackenden Ritornellen natürlich auch virtuosos Passagenwerk heraus. Das folgende Largo cantabile entspricht in Haltung und Form mit ausdrucksvoll modulierendem Mittelteil zeitgemäß arienhaft dem, was man von Stamitz (G-Dur), Gluck oder Mozart (Andante) gewöhnt ist. Alles in allem ein Beleg dafür, daß man sich um den Komponisten mehr kümmern sollte. Die Ausgabe folgt präzise der Vorlage (Stimmhefte der Landesbibliothek Karlsruhe).

*Nikolaus Delius*

## Neuaufgabe einer Querflötenschule

*Renate Unger: Die Querflöte. Ein Lehr- und Übungsbuch. Band 1. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. EB 8551. DM 32,--*

Betrachten wir die großen Flötenschulen des letzten Jahrhunderts – angefangen bei Fürstenau über Dorus und Altès bis hin zu Taffanel –, so zeigt sich jede als ein in sich geschlossenes Kunstwerk, individuell geprägt, den musikalischen Geist der Zeit widerspiegelnd. Der Anspruch, den wir heute an ein Schulwerk stellen, ist nicht mehr der einer umfassenden instrumental-musikalischen Ausbildung, vielmehr erwarten wir neue Ideen der Vermittlung, Spielmaterial, das die Motivation fördert, und präzise Anweisungen zur Spieltechnik. Nach den bekannten Flötenschulen von Schmitz und Richter sind in den letzten Jahren diverse andere Unterrichtswerke erschienen, in denen kaum eine wirklich neue Unterrichtsmethode dargestellt wird. Und so bietet die Vielfalt des Angebots wohl lediglich den Vorteil, das Übungs- und Spielmaterial zu erweitern.

In der [ehemaligen] DDR weit verbreitet ist die bereits in den sechziger Jahren veröffentlichte zweibändige Schule des Querflötenspiels von Renate Unger. Das jetzt neu überarbeitete Lehr- und Übungsbuch soll ebenfalls zwei Bände umfassen, von denen der erste hier vorliegt und das Übungspensum für ca. drei Jahre, so die Autorin, beinhaltet.

Die Schule ist ausgesprochen systematisch aufgebaut. Der große Einleitungsteil beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung der Flöte und ihrer Spielweise. Der historische Abriss des Instrumentes wird anhand von vielen Abbildungen veranschaulicht. Es folgen Ausführungen zu Material, Bauweise und Pflege der Flöte sowie zur Einstimmung und Akustik. Das Kapitel zur Tonbildung beginnt mit der Atemtechnik, die physiologisch erklärt und mit Übungen zur Ein- und Ausatmung veranschaulicht wird. Ausführliche Definition und Anweisungen zur Ansatztechnik, zur Blastechnik und zum Registerausgleich folgen. Ansatztechnik wird verstanden als eine „Mundloch–Lippen–Mundhöhlen–Beziehung“. Zur Bewußtwerdung der Ansatzmuskulatur und der einzelnen Komponenten Lippen und Mundraum werden diverse Trockenübungen empfohlen. Sinnvolles Zusammenwirken von Ansatz- und Atemtechnik ergibt die Blastechnik, auch hier werden Beispiele genannt. Beschreibungen zur Tonhöhenzeugung, Variabilität in der Dynamik und zur Intonation folgen, des weiteren Erklärung und Trockenübung zur Artikulation. Am Schluß des Einleitungsteils steht die Beschäftigung mit der Körperhaltung und der Haltung des Instruments.

Der Notenteil ist sehr umfangreich. Ton für Ton wird eingeführt mit vielen Übungsbeispielen, kleinen Solostücken und Duetten und immer wieder zwischen durch systematische Tonleiterstudien, Finger- und Tonübungen. Tägliche Übungen sind farblich gekennzeichnet, am Ende des Lehrgangs stehen die wichtigsten Verzierungen.

Ein Vergleich mit der älteren Ausgabe der Schule zeigt neben dem jetzt erweiterten Textteil eine Akzentverschiebung. Skalen, auch rhythmisiert, Arpeggien und Tonübungen erscheinen hier häufiger. Die Tonarten werden progressiv eingeführt, der Übungsstoff wird weniger kompakt angeboten, vielmehr wird er durch entsprechende Spezialübungen aufgelockert und durchsichtig gemacht. Durchaus positiv anzumerken ist der sehr systematische Aufbau dieser Schule, ebenso die Fülle an Spielmaterial, wobei recht oft Duos verwendet werden.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß diese Schule das bestehende Angebot an Unterrichtswerken für Flöte wohl erweitert, jedoch wird das, was sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Flötentechnik, der Pädago-



gik, des Instrumentenbaus oder der Komposition entwickelte, zu wenig in den Lehrgang einbezogen. Die didaktischen Möglichkeiten sind im praktischen Teil begrenzt gehandhabt. Das Prinzip der einzelnen Abschnitte besteht in: Beschreibung des jeweiligen Lernschrittes, technischen Übungen dazu und schließlich Einübung anhand von Stücken. Dies wirkt auf die Dauer sehr eintönig und wenig motivierend. Der Lehrer wird hier mit eigenen Ideen eingreifen müssen. Es fehlen Hinweise auf den heutigen Flötenbau und auf neue Spieltechniken, die gerade den Anfängerunterricht beleben können, sowie auf Erkenntnisse der modernen Atempädagogik. Des weiteren wird ein allgemeines musikalisches Training vermißt, wie Hörübungen, Erweckung und Vertiefung der musikalischen Vorstellung oder Anweisung und Erklärung zur Interpretation.

Jedoch die ideale Schule gibt es nicht. Es kann sich immer nur um einen Leitfaden für Lehrer und Schüler handeln. In diesem Sinn kann dieses Lehr- und Übungsbuch trotz aller Kritik Anregungen geben und somit den Unterricht bereichern. *Ruth Wentorf*

### Kammermusik mit Klarinette

*Jacques Bouffil: Trio No. 6, op. 8 no. 3, für drei Klarinetten, hrsg. von Pierre Poulteau. Alphonse Leduc, F-Paris. AL 27 573. Keine Preisangabe.*

*Georges Méneýrol: Petit Quatuor, für vier Klarinetten. G 4431 B. FF 44,30*

*Yvonne Desportes: Caractère, für Klarinettensextett, hrsg. von Guy Dangain. G 4503 B. FF 124,-*

*Charles Avison: Sonate à trois, für zwei Klarinetten in B und Baßklarinetten oder Fagott, hrsg. von Jacques Lancelot. G 4373 B. Keine Preisangabe.*

*Billandot, F-Paris*

*Josef Haselbach: „Vorschatten“, für Klarinette, Viola und Harfe. Amadeus Verlag, CH-Winterthur. BP 2609. DM 29,-*

Für Klarinettenensembles gibt es viele Kompositionen und Veröffentlichungen. Die vielleicht besten Klarinettentrios des Repertoires wurden im 19. Jahrhundert von Jacques Bouffil geschrieben. Jedes dieser Trios ist musikalisch exzellent und instrumentenidiomatisch geschrieben; jedes erforscht die expressiven und technischen Fähigkeiten des ganzen Instruments seiner Zeit. Die neue Edition des *Trios Nr. 6* durch Pierre Poulteau bietet einen weiteren Zugang zu dieser guten Musik. In der Ausgabe werden Fehler aus früheren Editionen verbessert und Artikulation und Dynamik stilgerecht vorgeschlagen. Zusammen mit den 3 Stimmen erhält man eine Partitur, so daß es an Übersicht nicht mangelt. Die-



### KURSZENTRUM LAUDINELLA ST. MORITZ (ENGADIN/SCHWEIZ) 1800 m ü.M.

#### MUSIKKURSE 1991

Interpretationskurs für Oboe 1. - 7. April  
Heidi Bubenhofer, St. Gallen

Methodikkurs für Blockflötisten 13. - 20. April  
Marianne Lüthi, Basel

Weiterbildung für Querflöte mit Alexandertechnik  
20. - 27. April

Conrad Klemm, Winterthur/Rom  
Bläser-Kammermusik 10. - 17. August  
Kurt Meier, Zürich

Seminar für Blockflöte und historische  
Windkapfel- und Rohrblattinstrumente  
14. - 21. September

Manfred Harras, Basel/London  
Luitgard Obst, Oberursel/D

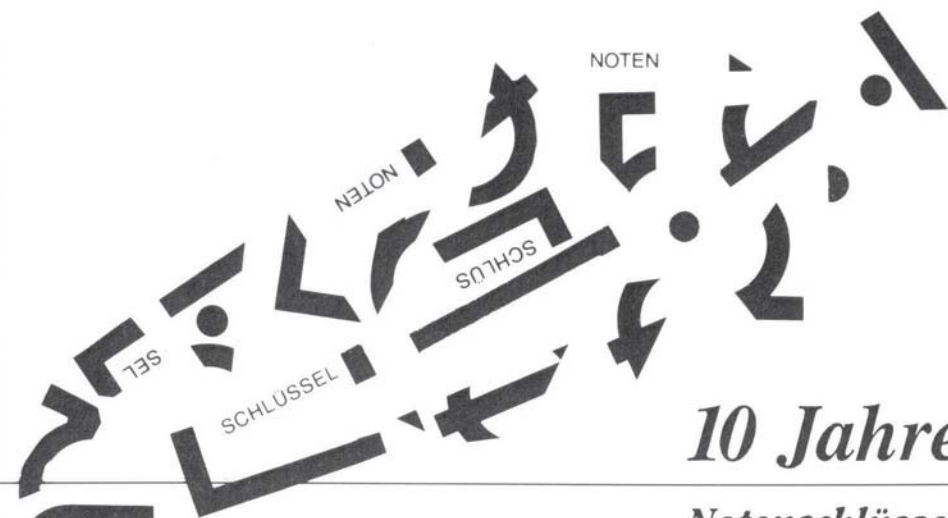
Ausführliche Prospekte und Informationen  
über diese und andere Kurse sind erhältlich beim  
Kurssekretariat der Laudinella, CH-7500 St. Moritz  
Tel. 082 2 2131 · Telex 85 22 77 · Telefax 082 3 57 07

ses Werk ist jedem, sogar dem vollendeten Klarinettenisten, wärmstens zu empfehlen.

Das *Petit Quatuor* für 4 Klarinetten von Georges Méneýrol ist relativ kurz. Der Stil ist konservativ-romantisch, die technischen Anforderungen moderat. Als Übematerial auf Mittelstufenniveau ist dieses Quartett gut geeignet.

Bei Musik von Yvonne Desportes weiß man schon vorher, daß sie gut ist, und jede neue Publikation ist ein wichtiger Beitrag zum Klarinettenrepertoire. Die *Caractères* erfordern ein größeres Ensemble mit einer Es- und 2 B-Klarinetten, Alt-Klarinette oder Bassethorn, Baß- und Kontrabaßklarinetten in B. Die Komposition besteht aus 6 Sätzen mit folgenden Titeln: Le Chaleureux, Le Cafardeux, Le Nonchalant, Le Coléreux, Le Réveur und Le Rigolard. Zur Ausgabe gehört ein vollständiger Stimmensatz. Der Stil ist bei Desportes immer vorhersehbar, geprägt von den besten Charakteristika der impressionistischen französischen Musik des 20. Jahrhunderts. Jede Stimme hat ihre Solopassagen, und die Musik ist wunderschön für jedes Instrument eingerichtet. Ein ausgezeichnetes Musikstück, das sicher viel gespielt werden wird.

Für Klarinettenensembles bedarf es immer wieder der Transkription früherer Musik, um in Konzertprogrammen eine stilistische Balance zu erzielen. Die



10 Jahre

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



*Sonata à Trois* von Charles Avison liegt hier in einer gelungenen Einrichtung für 2 B-Klarinetten und Baßklarinette (Fagott) vor. Ein gutes Stück im Barockstil für ein Klarinetten trio. Die Ausgabe ist musikalisch einwandfrei und stilgerecht eingerichtet.

Musik für Klarinette mit Bratsche oder Harfe ist äußerst selten. Deshalb verdient die neue Komposition von Josef Haselbach für Klarinette, Bratsche und Harfe, entstanden 1988, besondere Beachtung. Haselbach ist ein Schweizer Komponist (Jahrgang 1936), dessen Werk hier in kanonischen Techniken, mittelalterlichen Isorhythmen und wechselnden Klangfarben glänzt. Die Musik ist nicht tonal, konzentriert sich aber um tonale Zentren. Entstanden ist das Werk als „Neujahrsgabe“ für die allgemeine Musikgesellschaft Zürich. Nach Friedrich Jacob, dem Präsidenten der Gesellschaft, „ist die Idee zum Werk in der Vorstellung zu suchen, daß große Ereignisse ihre Schatten vorauswerfen. Musikalisch wird diesem Gedanken Rechnung getragen, indem jeder Spieler zunächst für sich selbst spielt, bevor alle zusammenfinden und sich letztlich wieder trennen.“ Die Musik besteht aus Episoden, welche jede für sich melodisches oder rhythmisches Material entwickelt, wobei sich gewisse Rhythmen und Intervalle ständig entwickeln und wiederholen. In manchen Teilen ist

die Musik traditionell (Taktstriche, rhythmische Synchronität, etc.), vieles ist aber auch rhapsodisch und improvisatorisch und erfordert besondere Spieltechniken, die dem Charakter jedes einzelnen Instrumentes angemessen sind. Diese Musik ist überaus schwierig, und ihre Zielgruppe findet sich mit Sicherheit unter Berufsmusikern, die bereits Erfahrung auf dem Gebiet neuester Instrumentaltechnik haben. Das klangliche Resultat wird einem entsprechend vorbereiteten Publikum eine große musikalische Erfahrung vermitteln können.

Norman Heim

#### Für fortgeschrittene Fagottisten

Philipp Friedrich Bötdecker: *Sonata sopra „La Monica“*, für Fagott und B.c., hrsg. von William Waterhouse. UE 18 129. DM 22,--

Conradin Kreutzer: *Variationen für Fagott und Orchester (KA)*, hrsg. von J.S. Durek. UE 18 127. DM 22,--  
Universal Edition, A-Wien

Carl Jacobi: *Potpourri über die Oper „Zampa“ von Ferdinand Hérold op. 16*, für Fagott und Streichquintett oder Fagott und Klavier, hrsg. von Masabito Tanaka. Bote & Bock, Berlin. B & B 23234 (Fag. u. Klav.).

Eine Besonderheit innerhalb der Fagottliteratur ist sie allemal, die *Sonata „La Monica“* von Böddecker (1607-1683). Doch trotz der historischen Bedeutung, die diesem Werk zukommt, ist es durchaus nicht jedem Fagottisten bekannt. Immerhin handelt es sich hierbei um die erste Veröffentlichung einer Solokomposition für Fagott außerhalb Italiens. Die Neuausgabe der Sonata durch William Waterhouse kann sich auf eine Ausgabe aus dem Jahre 1943 von Max Seiffert stützen, die jedoch, einer vom Komponisten angeregten Aufführungsmöglichkeit folgend, das Thema durch alle Variationen hindurch von einer Violine gespielt vorsieht. Die nun vorliegende Ausgabe für Fagott und Basso continuo ist bestimmt besser geeignet, den Zugang zu diesem Werk zu erleichtern. In den vier Variationen über das alte Volkslied „La Monica“ wird vom Spieler in erster Linie Fingerfertigkeit gefordert. Der Tonumfang überschreitet nicht das eingestrichene C, so daß für den etwas fortgeschrittenen Schüler das Studium der „La Monica“ eine wertvolle Ergänzung der Unterrichtsliteratur darstellt. Der Notentext ist übersichtlich gegliedert und vom Herausgeber mit Atemzeichen und einer gut angepaßten Phrasierung versehen. Der dezent ausgesetzte Generalbaß kommt einer durchsichtigen Interpretation entgegen. In dem dreisprachigen Vorwort führt Waterhouse mit Sachverstand in die Hintergründe der Komposition ein und zeigt nicht zuletzt durch das vorangestellte Faksimile aus dem Erstdruck (1651), daß sich die Beschäftigung mit dieser Sonata lohnt.

Daß die junge Universal Fagott Edition auch mit Überraschungen aufwarten kann, zeigt die hier vorliegende Erstausgabe von Kreutzers *Variationen*; ein virtuoses Stück, das seine Liebhaber nicht nur unter den Fagottisten finden wird, sondern auch Eindruck beim Publikum hinterlassen dürfte. Dem Umstand, daß der Herausgeber Gunther Joppig eine Handschrift des Werkes aus einer Privatsammlung erwerben konnte, ist das Auftauchen dieser Variationen aus der Vergessenheit zu verdanken. Da sich der Spieler durch die Musik des Werkes unmittelbar angesprochen fühlt, ist es verständlich, daß sich im Vorwort vornehmlich Biographisches zum Komponisten findet, der – wenn überhaupt – dem Fagottisten eher aus kammermusikalischer Besetzung bekannt ist. Der auf vier Seiten etwas gedrängt wirkende Notentext der Solostimme wurde mit einer gut durchgestalteten Artikulation versehen, die den virtuellen Charakter des Stückes unterstreicht. Da eine Partitur bzw. Orchestermaterial noch nicht vorliegt, muß hier auf einen Vergleich mit dem Klavier-

auszug verzichtet werden, der jedoch eine praxisgerechte Vorlage für die kammermusikalische Aufführung der Variationen bietet.

Wer schon einmal die Gelegenheit hatte, als Fagottist mit einem qualifizierten Streichquintett zusammen zu musizieren, der weiß die Homogenität dieser seltenen Besetzung zu schätzen. Um so erfreulicher ist es, daß mit der vorliegenden Neuausgabe eines der sechs Werke für Fagott und Streichquintett (lt. Bulling, *Fagott Bibliographie*) wieder in das Bewußtsein rückt. Selbst wenn die Themen aus der Oper „Zampa“ heute nicht mehr in gleichem Maße geläufig sind wie im Jahre der Entstehung des *Potpourris* (1835), so erkennt man doch gleich die Handschrift eines versierten Fagottisten, zu denen Carl Jacobi zu seiner Zeit zweifellos zählte. Die groß angelegten musikalischen Bögen lassen sich in der Originalfassung mit Streichern eher realisieren, wie überhaupt der Klangfarbenreichtum den etwas dürrtigen musikalischen Inhalt am ehesten auszugleichen vermag. Deshalb ist die Ausgabe für Fagott und Klavier wohl mehr für Studienzwecke geeignet als für die wirkungsvolle Aufführung im Konzertsaal. Alle Stimmen sind übersichtlich gestaltet und weisen ein ansprechendes Notenbild auf. Die vom persönlichen Geschmack des Herausgebers geprägten Phrasierungen, insbesondere der Solostimme, lassen durchaus noch genug Spielraum für eigene Ideen.

Andreas Schulze-Florey

### Bemerkenswerte Neuerscheinung für Fagottisten

*Paul Bonneau: Deux Caprices en Forme de Valse, für Fagott solo, mit Begleitung von Klavier oder Streichorchester mit Harfe (od. Klavier) ad lib. Editions Musicales Alphonse Leduc, F-Paris. A.L. 27.700*

Eine bemerkenswerte Neuerscheinung in doppelter Hinsicht! Zum einen läßt die vom Komponisten vorgesehene Flexibilität in der Besetzung aufmerken: Sowohl im Solovortrag als auch mit Begleitung von Klavier bzw. Streichorchester mit Harfe gelangen die beiden Stücke zur vollen Geltung; womit bereits gesagt ist, daß es sich bei der Begleitung lediglich um eine Untermalung im besten Sinne handelt. Zum anderen ist die Fagottliteratur um eine Komposition reicher, die dazu geeignet ist aufzuzeigen, daß virtuose Leichtigkeit durchaus kein Privileg der Klarinettenisten ist. Während die erste Caprice von ruhigen elegischen Linien geprägt ist, die Erinnerungen an die Fagottsonate von Hindemith wachrufen, stellt die zweite Caprice durch ihre behenden kleinen Figuren hohe fingertechnische Anforderungen. Die genauen Artikulationsvorgaben und Rubati lassen keinen Zweifel bei der Interpretation



## Blockflötenmusik für Unterricht und Vortrag

Auswahl

**Harald Genzmer** (\*1909)

Divertimento für Blockflötenquartett  
Partitur und Stimmen EP 8591 DM 34,50

11 leichte Stücke für zwei Altblockflöten  
(oder S/A)

EP 8537 DM 11,00

**Wolfgang Hofmann** (\*1922)

Mobile, 5 Skizzen für Sopran- und Altblockflöte  
EP 8241 DM 15,00

**Milko Kelemen** (\*1924)

10 Fabeln für Sopran- und Altblockflöte  
EP 8450 DM 18,00

**Francesco Mancini** (1679-1739)

Sonate Nr. 1 für Altblockflöte und Bc  
EP 9433 DM 14,50

**Johann Christoph Pepusch** (1667-1752)

Drei Sonaten für Altblockflöte und Bc  
EP 9436 DM 14,00

**Daniel Purcell** (1660-1717)

Sonata seconda für Altblockflöte und Bc  
EP 9676 DM 11,00

**Georg Philipp Telemann** (1681-1767)

Kleine Kammermusik, 6 Partiten für Blockflöte  
und Bc  
EP 9232 DM 34,00

Trioletto secondo für zwei Altblockflöten und Bc  
EP 8674 DM 28,50

Vier Sonaten für Altblockflöte und Bc  
EP 9438 DM 24,00

**Robert de Visée** (1650-1720)

Dritte Suite g-Moll für Sopranblockflöte und Bc  
EP 8640 DM 16,50

Verlangen Sie den ausführlichen Katalog EDITION PETERS 1991

**C. F. PETERS · FRANKFURT**

LEIPZIG · LONDON · NEW YORK

der beiden gegensätzlichen Stücke. Das Notenbild ist trotz ausgedehnter Reihen von Vorschlägen übersichtlich gestaltet. Lediglich beim Umwenden der Seiten fühlt man sich angesichts der obligatorischen ganzseitigen Warnung des Verlages vor unerlaubten Kopien etwas alleingelassen. Vielleicht hätten hier ausklappbare Blätter Abhilfe schaffen können. Ein weiterer Wunsch bleibt nach Informationen zum Komponisten Paul Bonneau. Da sich weder in der Solostimme noch in der Klavierstimme dieser Ausgabe ein kurzer biographischer Hinweis findet und auch einschlägige Lexika hier schweigen, bleibt zur Entstehung des Werkes nur die Jahreszahl des Copyright, die mit 1981 angegeben ist.

*Andreas Schultze-Florey*

### Oboenmusik. Barockes und...

*Georg Philipp Telemann: 30. Triosonate in c-Moll, für Oboe (VI.) Viola und B.c. BP 2614.*

– : 60. Triosonate in g-Moll, für Oboe (VI.), Violine und B.c. BP 498.

Hrsg. von Bernhard Päuler und Continuo-Aussetzung von Willy Hess.

Amadeus Verlag, CH-Winterthur. Je DM 16,--

*Johann Sebastian Bach: Die schönsten Oboensoli aus den Kirchenkantaten, bearbeitet von Mark Biggam. Bärenreiter Verlag, Kassel 1989. BA 8153. DM 19,--*

Beide Triosonaten Telemanns, besonders das g-Moll Trio, gehörten wohl zu den schönsten Werken des Meisters, lagen bereits in bewährten Ausgaben vor (c-Moll: Sikorski Nr. 603, g-Moll: Schott Nr. 4672). Die Neuausgaben, über die unsinnigen Numerierungen sprachen wir bereits anlässlich der Rezension der „56.“ Triosonate Telemanns, unterscheiden sich nur geringfügig von dem vertrauten Material: Die Continuo-Stimmen sind sparsamer ausgesetzt (Willy Hess), im g-Moll Trio wurde auf alle zusätzlichen Vortragsbezeichnungen verzichtet. Das Trio in c-Moll fußt offenbar auf einer anderen Quelle (Darmstadt 1042/30, Sikorski: Darmstadt 1042/618), weicht allerdings nur unwesentlich in Text und Vortragsbezeichnungen ab. Der Druck entspricht der gewohnt hohen Qualität des Verlages.

Sechs der wunderbaren Soli für Oboe mit Streichern aus Bachs Kantatenschafften liegen hier in einer Fassung für Oboe mit Tasteninstrument vor. Die Ausgabe entspricht sicher dem vielgehegten Wunsch, diese herrliche Musik auch unabhängig von einem Streicherapparat zur Aufführung bringen zu können. Was mag den

Gestalter des Umschlages bewogen haben, als beziehungsreichen Blickfang anstelle der Abbildung einer barocken Oboe – hieran herrscht kein Mangel! – ein Instrument aus der Mitte des 19. Jahrhunderts auszuwählen?

### ...Virtuosos:

Antonio Pasculli: *Fantasia sull'opera Poliuto di Donizetti, für Oboe u. Klavier, hrsg. von Omar Zoboli. Musica Rara, F-Montoux (A: Hänssler Verlag, Neubausen) 1989. MR 2182. FF 55,--*

— : *Le Api, Studio caratteristico, f. Oboe u. Klavier, hrsg. von Gunther Joppig. Ricordi, I-Milano 1989. Ed. Nr. 134921. DM 14,--*

Jindrich Feld: *Sonate, f. Oboe u. Klavier. Alphonse Leduc, F-Paris 1989. A.L. 27 488. Keine Preisangabe in DM.*

Dank einer stürmischen Pasculli-Renaissance – kein Oboenwettbewerb ohne ein Werk des „Paganini der Oboe“ – wird offenbar nicht nur allmählich sein Gesamtœuvre neu aufgelegt, sondern es kommen auch Titel und Melodien von längst vergessenen Opern wieder ans Tageslicht, so auch hier in der Fantasie über Donizettis Poliuto, herausgegeben von dem Pasculli-Spezialisten Omar Zoboli, der das Werk auch bereits meisterhaft eingespielt hat (s. *TIBIA* 3/90, S. 194-196). Der Oboist findet hier wieder Gelegenheit, seine technische Potenz zu demonstrieren. Sollte er sich allerdings noch unterfordert fühlen, möge er zu der Konzertetüde *Le Api* greifen, die G. Joppig herausgab. Dieses einen Bienenflug nachahmende Stück von gut vier Minuten Dauer mit einer kurzen Atemmöglichkeit gehört sicher zum Vertracktesten, was die Oboenliteratur zu bieten hat, aber auch zum Schönsten? Der Ausgabe fehlt jede Wendemöglichkeit.

Jindrich Feld, geb. 1925 in Prag, studierte Violine und Komposition, Musikwissenschaft und Philosophie. Er unterrichtet seit 1972 am Prager Konservatorium. Seine groß angelegte dreisätzigte Sonate, abwechslungsreich in Melodik, rhythmischer Prägnanz und Virtuosität, stellt nicht zuletzt auch beträchtliche Anforderungen an den Pianisten und das Zusammenspiel. *Christian Schneider*

### Wertvolle Denkmäler italienischer Instrumentalmusik um 1600

Cesario Gussago: *Sonate a quattro, sei et otto (Venedig 1608). 2 Teile. Teil I: 10 Sonaten zu vier Stimmen. Ed. Nr. 9011. DM 19,50; Teil II: Sonaten zu sechs und acht Stimmen. Ed. Nr. 9012. DM 19,50*

Paolo Quagliati: *Recercate et Canzone à quattro voci (Rom 1601). Ed. Nr. 9013. DM 29,00*

Girolamo Frescobaldi: *Il primo libro delle Fantasie a quattro (Mailand 1608). Ed. Nr. 9014. DM 29,00* Moeck Verlag, Celle. (*Monumenta Musicae Ad Usum Practicum. Bände XI - XIV*)

Die von Helmut Mönkemeyer herausgegebene „Denkmalreihe für Freunde Alter Musik“, *Monumenta Musicae Ad Usum Practicum*, hat 1989 einige neue wertvolle Früchte hervorgebracht, die aus der Zeit der italienischen Instrumentalmusik des frühen 17. Jahrhunderts stammen: Cesario Gussagos *Sonate a quattro, sei et otto (Venedig 1608)*, Paolo Quagliatis *Recercate et Canzone à quattro voci (Rom 1601)* und Girolamo Frescobaldis *Primo libro delle Fantasie a quattro (Mailand 1608)*. Manche dieser Sammlungen waren bisher nur sehr fragmentarisch in modernen Ausgaben zu finden, z.B. in Instrumentalanthologien oder anderen Sammelbänden. Die vollständige Herausgabe gibt dieser Neuausgabe des Moeck Verlags das Prädikat „Denkmal“ zu Recht.

Die Sonaten von Cesario Gussago sind auf zwei Bände verteilt, wobei Band XI die zehn vierstimmigen und Band XII die übrigen Sonaten enthält. Gussago wurde um 1500 geboren und wird auf den Titelblättern der Originalausgabe als Organist der Chiesa di Santa Maria delle Grazie zu Brescia bezeichnet. In Brescia lebte er in Nachbarschaft mit dem Violinisten Giovanni Battista Fontana und dem Zinkenisten Ludovico Cornale, Namen, die Helmut Mönkemeyer im Vorwort erwähnt, ohne darauf hinzuweisen, daß die erste Sonate „La Cornala“, die zweite „La Fontana“ heißt.

Auffallend ist hier die hohe Lage der ersten sieben vierstimmigen Sonaten: Die tiefste Stimme wurde original im C-Schlüssel notiert und von Mönkemeyer in den Violinschlüssel transponiert. Da in diesen Werken die Unterstimme niemals tiefer als c geht, können Blockflötenquartette sie mit einem Tenorinstrument als Baß (in Kombination mit zwei Sopran- und einer Altblockflöte bzw. einer Sopranblockflöte und zwei Altblockflöten) spielen. Band XII enthält neben vier sechsstimmigen auch sechs doppelchörige Sonaten.

Die MGG bezeichnet Gussago als „einen gediegenen Kontrapunktisten“. Gediegen soll hier sicher nicht negativ aufgefaßt werden, seine Musik hat große Qualität. Jedoch wird Gussagos Fantasie von derjenigen seiner Zeitgenossen Paolo Quagliati – um 1555 in Chioggia bei Venedig geboren und 1628 in Rom gestorben – übertroffen. Die 19 *Recercate et Canzone* von diesem Organisten der Santa Maria Maggiore zu Rom (bereits 1601 so bezeichnet, obwohl die MGG erwähnt, daß er diese Stelle erst seit 1609 innehatte) sind in ihrer Melodik und Rhythmik reizvoller, abwechslungsreicher,

überraschender und instrumentaler. Eine Entdeckung, diese Instrumentalmusik von Quagliati!

Mit Girolamo Frescobaldis *Primo libro delle Fantasia a quattro* kommen wir auf vertrautes Gebiet. Frescobaldis reicher Instrumentalstil ist hinreichend bekannt, und die 12 Fantasien erfordern hier deshalb keine neue Empfehlung, sie bilden allgemein anerkannte Monumenta Musicae.

Alle Ausgaben sind sorgfältig ediert und mit einem Vorwort und einem kritischen Bericht versehen worden. Der Herausgeber schöpft aus gedruckten Quellen, deren Fundorte genannt und die deshalb nachprüfbar sind. Der Begleittext hätte etwas ausführlicher sein können. Die Ausgaben mit den Werken von Quagliati und Frescobaldi enthalten z.B. wohl den originalen Auftrag in Faksimile, nicht aber eine Übersetzung, während jedoch der Herausgeber Herrn Joachim Tirlir für die Hilfe bei der Übersetzung dankt – auf diese Weise eine überflüssige Privatangelegenheit.

Ob die Partiturausgaben wirklich „ad usum practicum“ sind, muß sehr bezweifelt werden. Die Aufmachung der Bände ist prächtig, das Notenbild jedoch zu klein (im Gegensatz zu den riesigen Taktziffern), um den Spielern wirklich zu Diensten zu sein. Gleichzeitig ein Musikinstrument und ein Fernglas zu bedienen ist nun einmal schwierig. Die Herstellung von separatem Stimmenmaterial wäre darum willkommen.

*Thiemo Wind*

#### Neueingänge

*Amadeus Verlag, CH-Winterthur*

Bach, C.Ph.E.: Zwei Flötensonaten g-Moll und Es-Dur (Querfl. u. oblig. Cemb.), BP 717

Baston, J.: Concerto II in C-Dur (Sopranblf., 2 Vl., B.c.), BP 2561

– Concerto II in C-Dur (KA: Sopranblf. u. Klav.), BP 461

– Concerto V in C-Dur (Sopranblf., 2 Vl., Vla., B.c.), BP 2562

– Concerto V in C-Dur (Sopranblf. u. Klav.), KA: BP 462

– Concerto D-Dur und Sonata G-Dur (Sopranblf. u. Klav.), BP 463

Boismortier, J.B. de: Sonata V in d-Moll (Altblf., 2 od. 3 Fl. [Vl., Ob.] u. B.c.), BP 2575

– Sonata VI in a-Moll (Altblf., 2 od. 3 Fl. [Vl., Ob.]), BP 2576

Devienne, F.: Sechs Duos (Klar. u. Fag. [Vc.]), BP 728

Fontana, G.B.: Sechs Sonaten (Vl. od. Blf. u. B.c.), BP 466

Garibaldi, G.: Exercices Journaliers pour la Flûte op. 89 (Fl.), BP 725

## NEUHEITEN

T.J. Anderson

### ECHOES

for Oboe and Bassoon

Stimmen DM 24,-

Karel Husa

### RECOLLECTIONS

for Woodwind Quintet and Piano

Part. und Stimmen DM 120,-

Bernhard Krol

### FANTASIESTÜCKE

für Baßklarinette oder  
Klarinette und Klavier op. 108

DM 20,-

### NOTTURNI SACRI

für Flöte und Orgel op. 113

DM 18,-

Isang Yun

### INVENTIONEN

für 2 Flöten (1983/84)

DM 24,-

## BOTE & BOCK





Landesverband  
der Musikschulen  
in Schleswig-Holstein e.V.

hvh rendsburg



23. - 24. 2. 1991

**LEITUNG EINES BLOCKFLÖTENENSEMBLES**

Susanne Himmelheber

24. - 26. 3. 1991

**BAROCKTANZ**

Monika Brendel / Jürgen Schrape

26. - 28. 4. 1991

**DIE FLÖTENMAUS**

Einführung in ein neues Unterrichtswerk für  
Querflöte

Gerhard Engel

12. - 15. 7. 1991

**2. INTERN. KAMMERMUSIKKURS FÜR FLÖTE  
UND KLAVIER**

Prof. W. Siggemann, Prof. D. Lallinger

Anmeldung und eingehende Informationen:  
Landesverband der Musikschulen/Fortbildung  
c/o hvh rendsburg  
Am Gerhardshain 44, D-2370 Rendsburg  
Tel.: 0 43 31 / 50 84 · Telefax: 0 43 31 / 5087

Haydn, J.: Die Londoner Trios (2 Fl. u. Vc.), BP 2001  
Köhler, G.H.: Fantasie und Variationen (Fl. solo), BP  
2603

Marchand, J.N.: Nouvelle Suite d'Airs (2 Blfl. od.  
Querfl., Ob., Vl.), BP 2531

– Six Suites d'Airs (2 Altblfl. [Querfl.]), BP 2530

Müller-Zürich, P.: Ballade (Ob. u. Org.), BP 2587

Pleyel, I.: Notturmo (Ob., 2 Vl., 2 Hr. u. Kontrabaß od.  
Vc.), BP 2616

Simonetti, G.P.: Sonata (Concerto) g-Moll (Altblfl.,  
Querfl. [Vl.] u. Vla.), BP 2588

Telemann, G.Ph.: Suite in a-Moll (Altblfl. od. Fl., Strei-  
cher u. B.c.), BP 731

– Suite in a-Moll (KA: Altblfl. od. Fl., Streicher u. B.c.)  
BP 366

*Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden*

Kröl, B.: Notturmi sacri op. 113 (Fl. u. Org.), B&B  
23257

*Breitkopf & Härtel, Wiesbaden*

Mozart, W.A.: Divertimento Nr. 5 (3 Bassethörner [2  
Klar. u. Fag. od. 3 Klar.]), KM 2245

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

Album for Piccolo and Piano, Vol. 1, Ed. 1520

Recueil de Pièces (1 u. 2 Fl.), Ed. 1473

Walckiers, E.: 2<sup>me</sup> Quatuor pour quatre Flûtes op. 70  
(4 Fl.), Ed. 1575

*Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven*

Auf der Mauer... auf der Lauer (2 Sopranblfl.), N 2212

Bach, J.S.: 6 dreistimmige Sinfonien (Blfl.-Trio (ATB/  
SAT), N 2188

Bürthel, J.: Mixture (4 Sopranblfl.), N 2051

Gosswinkel, G.: The Fine Companion. Alte irische  
Musik (Altblfl.), N 2122

Molter, J.M.: Concerto I in F-Dur (4 Altblfl. u. B.c.), N  
2197

Schönfeld, K.: Euro-Flöten-Trip (Sopran- und  
Altblfl.), N 2226

900 Miles ... Spielstücke und Traditionals (Blfl.-Quar-  
tett (SATB), N 2088a

Werner, K.G.: Freuet euch, ihr Christen alle (5-  
6stimm. Blfl.-Chor), N 2166

*Microprint, Münster*

Geminiani, F.: „Rules for playing in a true Taste...“  
(Vl., Fl., Vc. und Cemb. [B.c.]), EM 3035

Lachert, P.: Johana Putana Be (10 Blfl. und 2 Spieler),  
EM 1010

Michel, W.: TU – I (Altblfl. u. Cemb.), EM 1020

*Moeck Verlag, Celle*

Bousquet, N.: 36 Etudes (1851), Vol. II (Altblfl. solo),  
Ed. 2116

– 36 Etudes (1851), Vol. III (Altblfl. solo), Ed. 2117

Fix, E.-M.: Il Cucù (3 Blfl. SAT, Vc., Klav. u. kl.  
Schlagwerk), ZfS 611/612

Friedrich, M.: Highstreet-Dixie (3 Blfl.), ZfS 613

Klier, J.: Ar-Mor (Sopran- u. Altblfl., Vla. u. Git.), ZfS  
608/609

Roos, W.: Artländer Bauertänze – I (3 Blfl. od. and.  
Melodieinstr.), ZfS 617/618

Schop, J.: Sechs Allemanden (Blfl.-Trio), ZfS 610

Staden, J.: Gagliarda und Pavanen (fünfstimmig f. Blfl.  
od. and. Melodieinstr.), ZfS 619

Tasker, W.: Three Pieces (Blfl.-Quart.), ZfS 616

Thesselius, J.: Neue liebliche Paduanen, Intradan und  
Galliarden (für 5 St. SSATB), ZfS 614/615

*Musica Rara, F-Montoux (A.: Hänssler, Kirchheim)*

Bach, J.S.: Complete Arias & Sinfonia from the Canta-  
tas, Masses & Oratorios (Sopran, B.c. od. Klav.), 3  
Hefte, Vol. 1: MR 2159, Vol. 2: MR 2160, Vol. 3:  
MR 2161

Crusell, B.H.: Concerto in E<sup>b</sup>, op. 1, No. 1 (Klar. u.  
Klav.), MR 2184

Devienne, F.: Trio in F, op. 75, No. 1 (2 Klar. u. Fag.),  
MR 2178

Elia, A. de: Concerto „Turbine“ (Klar. u. Klav.), MR  
2188

Herrmann, G.: Three Songs (Klar. in B., Sopran od.  
Bariton u. Klav.), MR 2183

Noetzel Edition, Wilhelmshaven (A.: Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven)

- Joplin, S./Heger, U.: Ragtimes (Alt- od. Tenorsax. u. Klav.), N 3693  
– 10 Ragtimes (Querfl. od. Altblfl. u. Klav.), N 3688  
– 10 Ragtimes (Vl. od. Klar. u. Klav.), N 3689  
– 10 Ragtimes (Vc. od. Fag. u. Klav.), N 3690  
– 10 Ragtimes (Sopranblfl. od. Tenorblfl. od. Ob. u. Klav.), N 3687

Peters Verlag, Frankfurt/M.

Kagel, M.: Phantasiestücke (Fl. u. Klav.), Ed. 8715

Verlag Musikhaus Pan AG, CH-Zürich

2 anonyme Passamezzi (ca. 1550), (5 St. od. Instr.), pan 10071

Bach, J.S.: Sonate C-Dur (Altblfl. u. oblig. Cemb.), pan 877

Baer-Grau, I.: Vieilles Contredanses (3 Blfl. [SAT] od. and. Instr.), pan 786

Caurroy, E. du: 3 Fantasien (3 Instr.), pan 10068

3 Englische Lieder des 15. Jh. (3 St. od. Instr.), pan 10067

Hessen, M. von: 4 Fugae a 4 (Blfl. SATB od. and. Melodienstr.), pan 819

Pfiffner, E.: Miniatures bibliques (Fl. u. Vl.), pan 350

Praetorius, M.: Choralsätze (8 St. od. Instr. in 2 Chören), pan 10072

Rore, C. da: O Sonno (4 St. od. Instr.), pan 10069

Schär, H.: Musik der Indios (Instr. nach Belieben), pan 787

Selma, B. de: Canzon 20 e 21 a doi soprani e basso continuo (Vl., Block- u. Traversfl., Zinken od. Orgel, Cemb., Laute od. Gambe, Cello u. Baß-Dulzian), pan 875

Susato, T.: 24 Tänze (Blfl.-Quart.), pan 711

Tamás, J.: 12 kleine Duos (2 Klar.), pan 353

– 13 kurze Flöten-Duos (2 Fl.), pan 352

Tomkins, T.: 2 Pavanen (5 Instr.), pan 10070

Provincetown Bookshop, Inc., USA-MA

- Charlton, A.: Cha Cha Dolce (Blfl.-Quart. (SATB) od. Baß-Gambe, Maracas u. Tambourin), Ed. 14  
– Ayre Conditioned (Blfl.-Quart. (SATB) u. Baß-Gambe u. Tambourin), Ed. 15  
– Idyllwild Suite (3 Blfl. SATB), Ed. 17  
– Suite Americana (Blfl.-Trio ATB), Ed. 16

Verlag G. Ricordi & Co., München

Weinzierl, E./Wächter, E.: Lern Querflöte spielen, Bd. 2 Nr. Sy. 2486, Bd. 3 Nr. Sy. 2487

Schwarzwälder Alphornbläser, Engen

Deisenroth, F.: In den Alpen (Alphorn)

Southern Music Co., San Antonio, USA-Texas 78292

Carr, B.: Federal Overture (2 Fl.), ST-810

Händel, G.F.: Allegro (2 Fl. u. Klav.), ST-844

Mozart, W.A.: Andante in C (Solo-Fl. u. Flötenchor), ST-894

Studio per Edizioni Scelte, I-Florenz

Dothel, N.: XXVIII Studi per flauto solo und VI Sonate per flauto e violoncello op. II

Ruge, F.: Six solos for a german flute with a thorough bass

Universal Edition, A-Wien

Kolman, P.: Mozart-Album (2 Klar.), UE 18 276

Quantz, J.J.: Sonate Nr. 2 (Fl. od. Oboe u. B.c.), UE 17 516

Weber, C.M. von: Konzert für Fagott und Orchester F-Dur, op. 75 (Fag. u. Klav.), UE 18 131

ZEN-ON Music, London (A.: Mimex, Iserlohn)

White, B. / Eisenstein, L.: White Eisenstein Album (Blfl. u. Git.), ISBN 4-11-507271-7

Zimmermann Verlag, Frankfurt/M.

Krebs, J.L.: Trio A-Dur (2 Querfl. [VI.] und B.c.), ZM 2798

Michael, F.: Shakuhachi op. 38, Nr. 5 (Fl. solo), ZM 2399

## Neue Bücher von



# MOECK

### Günter Dullat

Holzblasinstrumentenbau. Entwicklungsstufen und Technologien. Ed. Moeck Nr. 4040. ISBN 3-87549-032-0. 332 S., DM 158,00

Mit der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, den Holzblasinstrumentenbau in seiner Gesamtheit darzustellen.

### Johannes Fischer

Die dynamische Blockflöte. Ed. Moeck Nr. 4048. ISBN 3-87549-041-X. 48 S., DM 38,00

J. F. hat nun mit Griffexperimenten in zahlreichen Versuchsreihen dynamische Möglichkeiten entdeckt, die das Klangspektrum des Instruments wesentlich erweitern ...

Gerhard Braun

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

## Die Klangwelt der Obertöne

*Overtones – Instrumental Wind. Michael Vetter (Flutes, Voice and Gongs). Jecklin Disco JD 638-2 stereo digital audio, 1990. CD. Jecklin Musikhaus, CH-Zürich*

Im Einführungstext schreibt Michael Vetter über seine Jugend mit der Blockflöte: „Ich schaffte mich mit Eifer in die barocke und sogenannt zeitgenössische Sololiteratur meines Instrumentes hinein, um allerdings schließlich festzustellen, daß ich zwar dem Klang meines Instrumentes nahe gekommen war, daß aber die ihm gewidmete Literatur von derjenigen der anderen Instrumente weit, weit überflügelt wurde. ... Andererseits ging ich – noch mitten in der verhaßten Schulzeit – planmäßig daran, Komponisten der experimentierenden, atonalen Avantgarde für die Blockflöte als Neuland zu interessieren. In wenigen Jahren hatte sich die Szene gewandelt: tiefer und vorurteilsloser denn je in die Töne der Blockflöte hineinhorchend, entdeckte ich ihre Klangwelt völlig neu.“ Und er spricht dann auch davon, daß seine Blockflötentöne immer mehr von der Stimme durchsetzt wurden, von Stockhausens Ober-ton-Kompositionen und von Zen.

Die Platte ist etwas Besonderes, ganz gleich, ob man dieses statische Verschwimmen der Töne als Hintergrundmusik oder als eine Art Entspannungs- bzw. Tranceübung, vielleicht auch Gruppentherapie ansieht. Immer denkt man aber dabei an die Tempel Ostasiens.

Michael Vetter meint – jenseits von Harmonik wie auch Dissonanzkultur der Avantgarde – „die Auseinandersetzung mit dem totalen Klang, der jenseits von Schönheit und Häßlichkeit als Ganzem erhört zu werden fordert, am Ende die Schönheit des Schönen voller Sehnsucht und zugleich in äußerster Vorsicht auf sich zukommen zu lassen ... Das musikalische Ergebnis: Die Obertöne der Blockflöte produzieren eine aufregend herbe Klangwelt, die plötzlich kaum mehr vermutete Tore des Hörverständnisses aufstoßen.“ Hoppla, hoppla: Hier gehen Musik bzw. Töne und kultisch-psychedelisch Psychagogisches eine wohl zu reflektierte Verbindung ein. Mancher öffnet sich dem sicher gern, andere können's allzu lang nicht hören, ohne daß es ihnen in den Fingern kribbelt, aber so oder so: Michael Vetter hat ehemals dickwandige Tore aufgestoßen und Anstöße gegeben, die das neuere Blockflötenspiel (das ihn, wie ich denke, eigentlich nur mehr als Mittel „für“ interessiert) wesentlich beeinflusst haben.

Was die Disc ansonsten angeht: Die Aufnahme ist sehr hallig, aber die Spieltechnik erheischt Respekt. *Unfolding II* (24'57) soll etwas entfalten, aber es ist ja doch statisch. Bei *Lovesong II* (24'34) denkt man an sublimiertes, aber nachlassendes (man verzeihe mir diese Respektlosigkeit) Hirscheröhren. *Sound smelter* (18'21) – Klangschmelze: Hier fällt es schwer, ernsthaft zu bleiben, weil dieses Gebrumme, Urwispern, Urverbale und Aufschriften doch etwas zu gewillkürt wirkt. Alle drei Stücke signalisieren wie auch in Michael Veters Graphik Gleich-Ähnliches, penetrantes Interessantes.

Hermann Moeck

## Neueingänge

*Arietta Consort.* Werke von Croft, Händel, Pepusch, Telemann, van Eyck, Frescobaldi und Monteverdi. J. Tuomi (Gesang), R. Forsman (Blf.), Ch. Hammarén (Vla. da gamba), J. Ikonen (Org.). Oy Finn-gospel Ab, Fredrikinkatu 34, SF-00100 Helsinki. FGCD-1055 68.55

*Die fürstliche Trompete.* Werke von Händel, Telemann, Thieme, Schnell, J.F. Fasch, C.F.Ch. Fasch und Endler. Edward H. Tarr (Tr.), Franz-Liszt-Kammerorchester. Christophorus Vlg., Freiburg. CD 74559

*Die Romantiker. Musik aus der Zeit des Biedermeier.* Werke von Lanner, van Beethoven, Schubert, Hummel, Barth, Strauß (Vater), Fahrbach, Kreutzer und Pamer. Bläserensemble des Niederösterreichischen Tonkünstlerorchesters; Ltg.: Werner Hackl. Diver-timento Schallplattenverlag, Wien. CD Div. 31003

*„In Imitation of Birds“. Englische Kammermusik 1640-1740.* Werke von Hilton, Williams, Simpson, Stanley, Keller, Locke, Vincent und Arne. Ganassi-Consort, Köln. C. Breuer (Blf. u. Traversfl.), E. Zum-mach (Blf. u. Barockoboe), Ch. Kyprianides (Barock-Vc. u. Vla. da gamba), J. Vogelsänger (Cemb. u. Virginal). Dabringhaus + Grimm, Det-mold. CD Nr. MD+G L 3323

*Hannover & Poznań, eine musikalische Partnerschaft.* Werke von Moliere und Mozart. P. Martin (Fl.), Philharmonisches Orchester Poznań (Posen), Ltg.: Wojciech Michniewski. Leuenhagen & Paris, Schall-plattenverlag, Lister Meile 39, 3000 Hannover 1. CD Nr. Stereo 2890 071

*HD-Trio.* Werke von Haydn, Weber und Hummel. Ch. Haarmann (Fl.), O. Zwiebelhofer (Vc.), B. Maier (Klav.). Aurophon, Staufen. CD



*Heidelberger Kammerduo.* Werke von C.Ph.E. Bach, Méranger, Winternitz, Mozart, Traeg, Paganini, Abert, Couperin, Maier und Azevedo. Ch. Haarmann (Fl.), F. von Hoheneichen (Git.)

*Les Barricades.* Werke von Maute, Händel, Haydn und Hume. M. Maute (Fl.), M. Friemel (Blfl.), M. Spengler (Vla. da gamba). Matthias Maute, Wunnensteinstr. 32, 7140 Ludwigsburg 10. CD-Nr. SACD 9008-3

*Roseau-Quintett.* Werke von Eisler, Lohse, Heider, Beyer und Hindemith. Roseau-Quintett: J. Krämer (Fl.), J. Blank (Ob.), N. Nagel (Klar.), K. Reitmayer (Horn), K. Nagel (Fag.), K. Ospald (Sprecher). Ricophon GmbH, Dietzenbach, CD-Nr. 97.028

*Trio Cantabile.* Werke von Mendelssohn, Ries, Bruch und Farrenc. H.-J. Wegner (Fl.), G. Larisch (Vc.), Ch. Kroeker (Klav.). Torophon, Wedemark. CD-Nr. CTH 2079

*Vienna Flautists.* Werke von Angerer, Mozart, Vlieger, de Boismortier und Yun. Vienna Flautists: A. Bauerle, K. Heger, A. Kirchner, G. Kugi, B. Müller-Haase, F. Rahbari, W. Tomasi, W. Wretschitsch, B. Hagen, E. Prettnner, G. Rescheneder, V. Leibetseder. Instrumentarium: Piccolo, Fl., Altfl. und Subbaß-Baßfl. Divertimento Verlag, Wien. CD-Nr. Div. 31007



Herbert Paetzold  
Blockflötenbau  
Gartenstr. 6  
8939 Markt Wald  
Tel. 0 82 62 / 15 50

## LESERFORUM

Zum „Kleinen Beitrag“ in *TIBIA* 3/90, S. 202-205, „Aspekte zur Geschichte der Blockflöte in c<sup>'''</sup>“ von Peter Thalheimer

Zu dem hochinteressanten Beitrag eine kleine Ergänzung. Der Autor erwähnt (S. 204) kurz das „Brucker Almpfeiferl“, der nicht viel längeren Erwähnung in Meierotts zitierten „Kleinen Flötentypen“ folgend. Damit könnte Carl Kruspes c<sup>'''</sup>-Blockflöte (ca. 1930) mit 5 Grifflöchern und 2 Daumenlöchern als „Brucker Almpfeiferl“ verstanden werden. Die Sache liegt aber etwas komplizierter, wie bei den von Meierott zitierten beiden Originalbeiträgen über die Brucker Almpfeiferln nachzulesen ist.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> H. Sowinsky, „Steirische Volksmusikinstrumente“. In: *Das Ioanneum*, Band 3, Graz 1940; S. 188-198. — H. Robitsch, „Neues von den Brucker Almpfeiferln“. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerks* VI/1957, S. 149-153, Tafel VIII, IX.

Die bis um 1930 in der Steiermark volkstümlichen, aber immer fachmännisch handwerklich gefertigten Instrumente waren de facto „Französische Flageolets“ in verschiedenen Stimmungen mit den typischen 4 plus 2 (Daumen) Grifflöchern. (Beim Französischen Flageolett wird bekanntlich auch die Halbdeckung der Mündung durch den kleinen Finger gehandhabt – Grundton somit um 1 Ganzton tiefer; eine Kleinfingerklappe macht dies bei manchen Brucker Almpfeiferln elegant und sicher möglich). Robitsch berichtet auch einen Sonderfall mit 2 zusätzlichen „Bassetlöchern“ und damit Verlängerung um eine kleine Terz nach unten.

Die Grifflochanordnung 5 plus 2 stammt aber erst von Dr. Hans Robitsch selbst, der um 1950 bei Bruck an der Mur Blockflöten baute und ein „neues Almpfeiferl“ als eine Art Kompromiß konstruierte, dem er durch ein fünftes Vorderloch zu den zwei Daumenlöchern eine Annäherung an die Blockflöte mit deutscher Griffweise gab: Dem einer Sechslöcherflöte (wie Englisch Flageolett, Penny whistle, Querpfeife, alpine Seitelpfeife längs und quer) entsprechenden traditionellen Almpfeiferl als

## Renaissance Baß-Blockflöte (F)

neuwertig  
zu verkaufen.

Tel.: 02 01 / 31 10 81 · A. Jüde

französischem Flageolett wurde damit der der normalen Blockflöte entsprechende Grundton als Kleinfingerloch angefügt, und die zuvor kaum übliche Lage in *c''* entsprach natürlich dem C-F-Stimmwerk der gebräuchlichen Blockflöten, ohne seitlich versetzte Vorderlöcher noch gut greifbar.

Instrumente beiderlei Bauart sind bei Robitsch abgebildet und liegen im steiermärkischen Landesmuseum Ioanneum in Graz.

*Erich Benedikt*  
A-Wien

### Zum Artikel in TIBIA 3/90, S. 169 ff.

In dem Artikel von Rob van Acht „Niederländische Blasinstrumente, 1670 - 1820“ ist der Standort des bisher einzigen Fagotts aus der Werkstatt *R. Haka* auf Seite 184 fälschlich im Schloß Wimmershausen angegeben.

Tatsächlich befindet sich das Instrument, einstmals zur Fürstlichen Hofmusik gehörend, im Besitz des *Staatl. Schloß- und Heimatmuseums Sondershausen* in Thüringen.

*Günter Angerhöfer*  
Leipzig

Zum Artikel in TIBIA 4/90, S. 265 ff: Christopher Weait/John B. Shea: „Vibrato: Eine audio-video-fluorographische Studie beim Fagottisten“

Die Verfasser der Studie leben ganz offensichtlich im Glauben an die Technik, die ihnen ohne Frage sehr genaue Messungen ermöglicht, was durchaus anerkennenswert ist. Dabei erliegen sie jedoch dem altbekannten und ach so tückischen Induktionsproblem.

Nach dem Motto: „Ich sehe einen weißen Schwan, also sind alle Schwäne weiß“ untersuchen sie einen beliebigen Fagottisten, entdecken sein Kehlkopfvibrato und verkünden dann im vollen Bewußtsein ihres Triumphes, daß „das Vibrato“ mit dem Kehlkopf erzeugt wird.

So einfach ist das aber leider nicht. Außer dem Kehlkopfvibrato gibt es z.B. das Hals-, das Zungen-, das Lippenvibrato und unzählige Kombinationsformen. Manche Spezialisten erzeugen Vibrato sogar durch Bewegungen mit dem Instrument. Nicht zuletzt existiert auch das rundweg abgelegnete Zwerchfellvibrato. Es wird dem Instrumentalschüler beigebracht, um Hals- und Ansatzmuskulatur von bewußten Aktivitäten freizuhalten und damit Verspannungen vorzubeugen. Aus dieser technischen Grundlage entwickelt sich das individuelle Vibrato des ausgebildeten Musikers.

*Susanne Kohnen*  
6000 Frankfurt/M. 1

## NACHRICHTEN

### Komponisten / Interpreten

Der Blockflötenspieler Robert Ehrlich (Großbritannien) übernimmt ab Januar 1991 einen Lehrauftrag für Blockflöte und Methodik an der Karlsruher Musikhochschule. Ehrlich ist Preisträger des ARD-Wettbewerbs 1988 und des MOECK-Wettbewerbs in Großbritannien 1989.

### Fortbildungs- und Ferienkurse

Im Rahmen des 2. Internationalen Sommer-Festivals für Alte Musik in Müstair/GR (Schweiz) findet vom 28. Juli bis 11. August 1991 ein Meisterkurs für Block- und

Traversflöte mit Prof. Gerhard Braun statt. Auskunft und Anmeldung: Sommer-Festival Alte Musik, Sekretariat, Kurverein, CH-7537 Müstair GR.

Vom 7. - 12. Februar 1991 veranstaltet die *Akademie für Alte Musik Bremen* ein einwöchiges Festival, das den Block- und Traversflöten gewidmet ist. Die Meisterklassen werden von H. Tol, F. Brüggen (Blf.), M. Root, B. Kuijken und N. Hadden (Traversfl.) unterrichtet. Gastvorträge halten G. Jaacks, R. Tutz, R. Gosslink, R. Ehrig und A. Brown. Konzerte werden dieses Studienprojekt umrahmen. Informationen und Anmeldungen: Akademie für Alte Musik Bremen, Schleswiger Str. 4, 2800 Bremen.

### BÖHM-FLÖTE

Vollsilber — Meister Reinh. Uebel, 1989 —  
ungenutzt — VB DM 3 280,-

H.-Jörg Kramer, Patriotischer Weg 12, 0-2500 Rostock 1

### Wettbewerbe

Der diesjährige 27. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ wurde vom 1. bis 8. Juni 1990 in Erlangen und Nürnberg ausgetragen. Unter 672 jungen Musikern im Alter zwischen 10 bis 21 Jahren konnten in den Wertungskategorien Klavier, Streichinstrumente, Schlag-

zeug, Bläser-Kammermusik und Blockflöten-Ensembles 68 erste Preise vergeben werden. In der Wertung mit Holzblasinstrumenten-Ensembles wurden folgenden Gruppen erste Preise verliehen:

#### *Holzbläser-Kammermusik*

##### Altersgruppe III

Melanie Schneider, Grevenbroich (Klarinette)  
Heike Dilling, Korschenbroich (Klarinette)  
Barbara Holzhäuser, Korschenbroich (Fagott)

##### Altersgruppe IV

Uta Sasgen, Geisenbrunn (Querflöte)  
Irene Jäger, Gauting (Oboe)  
Wolfgang Fritzen, Parsdorf (Fagott)  
Rolf Seim, Furtwangen (Klarinette)  
Nicole Brugger, Furtwangen (Klarinette)  
Conny Störle, Denzlingen (Fagott)

#### *Bläser-Quintett*

##### Altersgruppe IV

Simone Mentzen, Grevenbroich (Querflöte)  
Gisela Färber, Kaarst (Oboe)  
Nina Janßen, Rommerskirchen (Klarinette)  
Eric-Berndt Artelt, Duisburg (Fagott)  
Jens Plücker, Essen (Horn)

Tatjana Ruhland, Regensburg (Querflöte)  
Johannes Menke, Nürnberg (Oboe)  
Felix Löffler, Eurasburg (Klarinette)  
Andreas Friesecke, Ottobrunn (Fagott)  
Ulrich Haider, Taufkirchen (Horn)

#### *Bläserkammermusik: gleiche Holzblasinstrumente*

##### Altersgruppe II

Jan Schulte-Bunert, Krefeld (Saxophon)  
Lutz, Koppetsch, St. Tönis (Saxophon)  
Simon Hanrath, Krefeld (Saxophon)  
Thorsten Johanns, Krefeld (Saxophon)  
Martina Jansen, Korschenbroich (Klarinette)  
Roberto Rainer Klink, Korschenbroich (Klarinette)  
Anne Leuchtgens, Mönchen-Gladbach (Klarinette)  
Sandra Lieven, Grevenbroich (Klarinette)

##### Altersgruppe III

Nikolaus Maler, Reinsbek (Fagott)  
Kathrin Ulbrich, Kiel (Fagott)  
Susanne Sonntag, Hamburg (Fagott)

Susanne Heilig, Ravensburg (Klarinette)  
Bettina Faiss, Baintd (Klarinette)  
Carolin Heilig, Ravensburg (Klarinette)

##### Altersgruppe IV

Thorsten Valk, Köln (Querflöte)  
Boris Hadaschik, Wilnsdorf (Querflöte)  
Kathrin Grundmann, Köln (Querflöte)

Brigitta Drost, Isselburg (Querflöte)  
Kathrin Redtka, Isselburg (Querflöte)  
Julia Helmes, Bocholt (Querflöte)  
Tanja Cremer, Bocholt (Querflöte)

Miriam Bredella, Gießen (Oboe)  
Susanne von Foerster, Pohlheim (Oboe)  
Tobias Blum, Pohlheim (Oboe)

#### *Blockflöten-Ensembles, 4 Blockflöten allein*

##### Altersgruppe II

Julia Seevers, Hamburg  
Dorothea Fiedler, Hamburg  
Anika Erdmann, Wohlforf  
Franziska Richter, Hamburg

##### Altersgruppe III

Stefan Schwarzer, Euskirchen  
Sandra Langhoff, Erfstadt  
Karla Schilde, Bornheim  
Ulrich Enbergs, Bonn

##### Altersgruppe IV

Susanna Borsch, Hamburg  
Sebastian Borsch, Hamburg  
Dagmar Martens, Hamburg  
Konstanze Klinzing, Wentorf/Hamburg

#### *Blockflöten-Ensembles, 3 bis 6 Spieler, bel. Besetzung*

##### Altersgruppe II

Florian Kugler, Berlin (Blockflöte)  
Susanne Kugler, Berlin (Violine)  
Natalie Pfeifer, Berlin (Klavier)

##### Altersgruppe III

Susanne Ostermann, Mössingen (Blockflöte)  
Susanne Regel, Sölden (Oboe)  
Stefan Veitshans, Mössingen (Cembalo)

##### Altersgruppe IV

Katrin Fehse, Umkirch (Blockflöte)  
Inka Birkhan, Freiburg (Violoncello)  
Felix Krieger, Freiburg (Cembalo)

#### *TIBIA* gratuliert allen Preisträgern!

Die Ausschreibung für den 28. Wettbewerb „Jugend musiziert“ liegt schon vor und kann angefordert werden von: Deutscher Musikrat, Bundesgeschäftsstelle, „Jugend musiziert“, Herzog-Johann-Str. 10, 8000 München 60.

Das *Karlsruher Forum für alte Musik* veranstaltet in Karlsruhe am 9. und 10.3.91 einen Wettbewerb für junge Blockflötenspieler. Teilnahmeberechtigt sind alle, die das 21. Lebensjahr noch nicht vollendet und keine musikalische Berufsausbildung begonnen haben. Der Wettbewerb findet in den Kategorien Duo und Trio statt. Jedes Ensemble soll Werke aus mindestens zwei



## SIFD Bologna / Italien

15. - 17.3.1991 Traversflöten-Seminar

### Barthold Kuijken

Informationen und Anmeldung: Gianni Lazzari  
Via Orfeo 18 · I-40124 Bologna · Tel.: 051 / 23 89 47  
Die Flöte in Frankreich während des Barockzeitalters  
Fotoausstellung: 11. - 17.3.1991

Epochen spielen. Anmeldeschluß: 15.2.91. Informationen und Teilnahme-scheine: „Musiklädle“, Neureuter Hauptstr. 232, 7500 Karlsruhe 31.

### Veranstaltungen

Am 14. Oktober 1990 be-  
gibt das *Musikinstrumenten-  
museum im Münchener Stadtmuseum* mit einem Jubiläumskonzert und Vortrag sein 50-jähriges Bestehen. Im August 1940 übernahm die Stadt München die aus 918 Musikinstrumenten bestehende Privatsammlung des Münchener Bürgers Georg Neuner, der zum ersten Sammlungsleiter ernannt wurde. 1963 wurden die Instrumente als Spezialsammlung dem Münchener Stadtmuseum eingegliedert und 1983 mit den Musikinstrumenten des Bayerischen Nationalmuseums zu einer Ausstellung vereint. Seit 1987 ist Dr. Gunther Joppig Sammlungsleiter.

Das *Karlsruher Forum für alte Musik* veranstaltet folgende Konzerte: am 9.3.91 um 20.00 Uhr mit W. Michel (Blfl.) und K. Smagge (Cemb.) und am 20.4.91 um 20.00 Uhr mit G. Braun (Blfl.), L. Braun-Käser (Vla. d. gamba) und S. Petrenz (Cemb.). Alle Konzerte finden im Ordensteinsaal, Kaiserallee 1, Karlsruhe statt. Kartenvorverkauf: „Musiklädle“, Neureuter Hauptstr. 232, 7500 Karlsruhe 31.

### Die Autoren der Hauptartikel

*Franz Müller-Busch*, Hebelstraße 13, 7538 Keltern 2. Geboren 1963 in Pforzheim. Studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hannover Blockflöte bei Prof. Dr. Ulrich Thieme und Musikalische Grundausbildung bei Prof. Hans-Wilhelm Köneke. Derzeit als Solist, Blockflötenlehrer und Herausgeber tätig.

*Simone Dreher*, Reinhold-Schneider-Str. 39, 7800 Freiburg. Geboren 1964 in Mittelbiberach. Flötistin. Studium der Diplom- und Schulmusik in Freiburg. Lehrbeauftragte der Musikschule Oberes Wiesental Todtnau, der Pädagogischen Hochschule Freiburg und der Musikhochschule Freiburg (Methodik).

*Jürgen Meyer*, Bergiusstraße 2a, D-3300 Braunschweig. Geboren 1933 in Braunschweig, Studium der Elektrotechnik/Akustik an der Technischen Universität Braunschweig, daneben Besuch musikwissenschaftlicher Vorlesungen und Violinunterricht, Promotion 1960. Seit 1957 im Laboratorium für Musikalische Akustik der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt, von 1971 bis 1985 Leiter dieses Laboratoriums, seit 1985 Leiter der Gruppe „Hörakustik“ in der Phys.-Techn. Bundesanstalt.

*Ingolf Bork*, Dießelhorststr. 24, D-3300 Braunschweig. Geboren 1952 in Dortmund, Studium der Elektrotechnik/Akustik an der Ruhr-Universität Bochum, Tonmeisterstudium an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold, Promotion 1983 an der TU Braunschweig über die Abstimmung von Stabspielen. Seit 1979 im Labor für Musikalische Akustik der Phys.-Techn. Bundesanstalt Braunschweig.

Nr. 2/91 erscheint im April 1991 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Renate Hübner-Hinderling: Artikulation oder der Versuch, die Musik mit der Sprache zu versöhnen – nicht nur für Blockflötisten

Frank Michael: Die Einheit in der Vielfalt. Sigfrid Karg-Elerts Sonate fis-Moll

Achim Hofer: Militärmärsche am Hofe des „Sonnenkönigs“

Charles O. Veazey: Beobachtungen von Kehlkopfbewegungen bei Spielern von Holzblasinstrumenten während des Spiels

sowie ein Porträt des Komponisten Isang Yun

# NEUERSCHEINUNGEN FÜR BLÄSER

## BLOCKFLÖTE



Engel/Heyens/Hünteler/Linde  
**Spiel und Spaß mit der Blockflöte**  
Das neue Blockflötenschulwerk für Sopranblockflöte (barocke Griffweise) für Schule und Musikschule, für Kinder ab 6 Jahren.

2 Bände mit je 80 Seiten, farbig illustriert, ED 7770/71, je DM 18, –  
– 2 Spielbücher für Sopranblockflöte mit verschiedenen Instrumenten, je 40 Seiten plus 20 Seiten Klavierbegleitung, illustriert, ED 7772/73, je DM 12, –  
– **Lehrerkommentar**, 32 Seiten, broschiert, DM 10, –  
Ein vierfarbiger ausführlicher Prospekt informiert eingehend über dieses neue Lehrwerk. Bitte anfordern.

Hans-Martin Linde (1930)  
**Una Follia nuova** für Altblockflöte solo, OFB 165, DM 12, –  
Das alte Kompositionsmodell der „Follia“-Variationen überträgt der Komponist in die Sprache unserer Zeit. Er entwickelt eine vielfarbige Reihe von 9 Miniaturen, in denen zeitgenössische Spieltechniken und der Einsatz der Stimme verplant wird. Ein wirkungsvolles Stück für Konzert und Wettbewerb „Jugend musiziert“.

Paul Matthisz (ca. 1613–1648)  
**Solos from „Der Gooden Fluyt Hemel“** (1644) für Sopranblockflöte (B. Thomas), ED 12318, DM 14,40

Jean-Joseph Mouret (1682–1738)  
**6 Sonaten** für 2 Altblockflöten, OFB 163, DM 25, –  
Die hier erstmals veröffentlichten Sonaten sind sehr dankbare und musikalisch ansprechende Stücke.

## KAMMERMUSIK

Jean Françaix (1912)  
**Quintett** für Blockflöte (Flöte), 2 Violinen, Violoncello und Cembalo, Partitur, ED 7644, DM 32, –/  
Stimmen, ED 7658, DM 120, –

Gustav Jenner (1865–1920)  
**Trio Es-Dur** für Klarinette (B), Horn (Es) und Klavier,  
Stimmen, ED 7462, DM 45, –  
Ein wichtiger Beitrag zur Bläserkammermusik der Romantik und in Parallele stehend zu dem Horn-Trio seines Lehrers Brahms (hier jedoch mit Klarinette statt Violine). Jenners Trio jedoch ist technisch und klanglich auflockert und kommt dem Ausführenden mehr entgegen.

## KLARINETTE



Heinz Both  
**Tanz- und Jazz-Duette** für Klarinetten in B und Rhythmusgruppe.  
Heft 1, 10 Studien im Jazzstil (u. a. Ragtime, Jazz-Waltz, Bounce, Blues), KLB 21, DM 15, –  
Heft 2, 12 Stücke (u. a. Samba, Disco-Sound, Funk, Swing), KLB 34, DM 16,50

Die im Jazzstil geschriebenen Stücke (mittlerer Schwierigkeitsgrad) sind als instruktives Studienmaterial bestens geeignet, sich mit jazzspezifischer Artikulation und Jazzmelodik vertraut zu machen.

## QUERFLÖTE

Theobald Boehm (1794–1881)  
**Élégie As-Dur, op. 47** für Flöte und Klavier (Deliuss), FTR 146, DM 10,50

Boehm war als Flötenvirtuose, Komponist und Erfinder der modernen Querflöte ein hochangesehener Künstler. Die Élegie – sein letztes Werk – erschien 1880 bei Schott und wird hier als Reprint erstmals wieder zugänglich gemacht.

## QUERFLÖTE

Joseph Schubert (1757–1837)  
**Konzert D-Dur** für Flöte und Orchester. Klavierauszug mit Solostimme (Máriássy), FTR 145, DM 32, – (Orchestermaterial käuflich, CON 242).

Leslie Searle  
**Flute Styles. 20 Duette** für Querflöten & Play-Along-MC,  
ED 7715, DM 34, –

– **Begleitheft** für eine Rhythmusgruppe, ED 7715-01, DM 20, –  
Die 20 Duette – von einer professionellen Rhythmusgruppe auf der MC begleitet – repräsentieren viele Stile populärer Musik: Charleston, Bossa Nova, Swing, Samba, Waltz u. a. Hier kann jazz-/popmäßiges Phrasieren und Artikulieren geübt werden. Raum für Improvisation ist gegeben. Durch Ein- und Ausblenden der 1. oder 2. oder beider Solostimmen auf der MC können die fehlenden Stimmen übernommen werden.

## OBOE

Rolf Julius Koch (1931)  
**Technik des Oboenspiels. Eine Sammlung** des gebräuchlichsten Übungsmaterials zur Bewältigung blastechnischer Probleme (d./e.), ED 7634, DM 34, –

Inhalt: Kapitel über Atmung, Tonleitertechnik, Triller, Staccato, 6 Einblasübungen für Fortgeschrittene, 6 Übungen nach Paganini mit Artikulationsvarianten, Wie übe ich richtig?

Theodor H. Leschetizky (1830–1915)  
**Variationen über ein Thema von Beethoven** für Oboe und Klavier (Chr. Schneider), OBB 14, DM 16, –  
Reprint der Erstausgabe Mainz 1937. Ein seltenes Beispiel originaler spätromantischer Oboenmusik für fortgeschrittene Oboisten.

## HORN

Michael Hoeltzel (1936)  
**Spielbuch 1 und 2** für 1–3 Hörner  
Begleithefte zur Hornschule (2 Bde.),  
Heft 1, Spielstücke, Kanons und Duette, ED 7122, DM 18, –  
Heft 2, 21 Kompositionen von Hoeltzel, Bartók, Mozart, Mittmann, Zehm, Escher u. a., ED 7701, DM 22, –

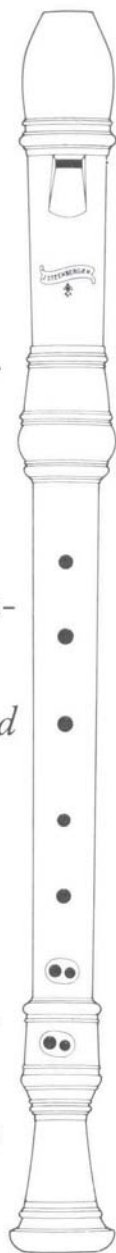
Beide Spielbücher bieten eine Sammlung progressiver Stücke an, die nicht nur als Ergänzungsmaterial zur Hornschule gedacht sind, sondern als wertvolles Spielmaterial, das zu anspruchsvollem Zusammenspiel anregen soll.

**SCHOTT**

Preisstratum vorbehalten

# Geschätzt in aller Welt

**M**oeck Rottenburgh-Blockflöten seit 25 Jahren in Musikhochschulen, Musikschulen und bei Blockflötenspielern in aller Welt die meistgespielten Soloflöten, in Stimmung und Klang immer weiter verbessert. **M**oeck Sopran- und Altblockflöten nach Jan Steenbergen, a' 415 und 440, mit hohem, engem Windkanal, mit dem besonderen Timbre. **M**oeck Renaissance-Blockflöten von Sopranino bis Subbaß. Im Klang grundtönig. 1 1/2 Oktaven



Tonumfang. Für die chorische Musik des 16. Jahrhunderts. Kynseker Sopran- und Altblockflöten nach Hieronimus Franciscus Kynseker, Nürnberg (1636-1686), mit über 2 Oktaven Tonumfang. **M**oeck Schul- und Tuju-Blockflöten von Sopranino bis Großbaß für das chorische Spiel. Neu im Programm: Flauto 1, die pflegeleichte preiswerte Sopran-Blockflöte (aus Spezialkunststoff) für den anspruchsvollen Erstunterricht.

## MOECK

engagiert und erfahren im Bau von Blockflöten