

# TIBIA



MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

1/92

## INHALT

Karel van Steenhoven  
Das Ricercar. Virtuose Improvisation  
und kreative Übemethode

Martin Kirnbauer  
Überlegungen zu den Meisterzeichen  
Nürnberger „Holzblasinstrumentenmacher“  
im 17. und 18. Jahrhundert

Rainer Weber  
Der Flauto Harmonico  
Ein seltenes Instrument und sein Erbauer

Marianne Betz  
Versuch über Berio: Eine Analyse  
der „Sequenza“ per flauto solo

Josep Dolcet  
Katalonische Oboenvirtuosen am Hof  
Karl Eugens von Württemberg:  
Die Brüder Pla

Das Porträt: Franz Klein

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

*Karel van Steenhoven: Das Ricercar. Virtuose Improvisation und kreative Übemethode* (1)  
*Martin Kimbauer: Überlegungen zu den Meisterzeichen Nürnberger „Holzblasinstrumentenmacher“ im 17. und 18. Jahrhundert* (9)  
*Rainer Weber: Der Flauto Harmonico – Ein seltenes Instrument und sein Erbauer* (20)  
*Marianne Betz: Versuch über Berio: Eine Analyse der „Sequenza“ per flauto solo* (26)  
*Josep Dolcet: Katalonische Oboenvirtuosen am Hof Karl Eugens von Württemberg: Die Brüder Pla* (32)  
Summaries for our English Readers (37)  
Das Porträt: *Franz Klein* (39)

#### TIBIA-Kunstbeilage:

*Pieter Pourbus (1524-1584)*  
*ALLEGORISCHES LIEBESFEST*

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik.  
17. Jahrgang, Heft 1/1992

*Herausgeber:* Nikolaus Delius, Gerhard Braun,  
Ulrich Thieme, Hermann Moeck, Christian Schneider

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

Gezeichnete Beiträge stellen nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber, der Schriftleitung oder des Verlages dar. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck – auch teilweise – nur mit vorheriger Genehmigung des Verlages. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernehmen Verlag und Redaktion keine Haftung. Die Redaktion behält sich vor, Leserbriefe gekürzt zu veröffentlichen.

*Verlag und Vertrieb:* Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Inhaber: Dr. Hermann Moeck. Postfach 143, D-3100 Celle 1. Telefon 0 51 41 / 88 53 0, Fax 88 53 42

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

Das Papier dieser Ausgabe (außer gelber Beihefter) wurde aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt.

*Kleinere Beiträge* (45): *Karl Ventzke: Hartgummi (Ebonit) als Werkstoff im Flötenbau / Karl Ventzke: Über das ambivalente Verhältnis der Fürstenaus zur Böhmflöte / Georg Meerwein: Anmerkungen zu Brittiens „Metamorphosen“ op. 49*

*Berichte* (50): *90 Jahre UNIVERSAL EDITION. Eine Bilanz zum Jubiläum / Association Gaston Crunelle in Paris gegründet*

... frisch aus der Quelle ... (53): *Zeitzeugnisse zur Diskussion um die Jahrhundertwende*

*Das Letzte* (55): *F. Lautes hilfreiches Diffinitorium. Teil 10*

*Zeitschriften / Periodica* (57)

*Bücher* (58)

*Noten* (65)

*Schallplatten* (80)

*Leserforum* (83)

Die Ausgabe enthält eine Beilage der Freunde Alter Musik, CH-Thun.

*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 0 51 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.

*Satz und Druck:* Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, 3100 Celle

*Titelentwurf:* Karl-Heinz Lingner, Celle

© 1992 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.  
Printed in the Federal Republic of Germany  
ISSN 0176-6511

## Das Ricercar. Virtuose Improvisation und kreative Übemethode



Titelblatt aus „La Fontegara“ von Ganassi (1535). Blockflötisten spielen zusammen mit Sängern.

In Renaissance und Frühbarock (16. Jahrhundert) wurde viel Musik geschrieben. Hiervon ist ein Großteil erhalten oder wiederentdeckt worden. Viele dieser Musikwerke sind leicht spielbar. Eine auffallende Ausnahme stellt aber das Solo-Ricercar dar.

Das Ricercar schreckt viele Menschen ab: Es sieht verwickelt aus, der Melodieumfang ist groß, und zudem ist die Melodie mit allerlei schnellen Passagen und merkwürdigen Purzelbäumen gespickt. Es wirkt fast so, als habe diese Musik überhaupt nichts mit der übrigen Musik aus Renaissance und Barock zu tun. Die Ricercare werden deshalb viel seltener gespielt als beispielsweise die Kanzonen, die Sonaten und die Tänze. Ein anderer Grund dafür, daß das Ricercar weniger verbreitet ist, liegt in der Tatsache, daß die erhaltenen Stücke in teuren Büchern mit kleinen Auflagen versteckt sind, während das andere Musikmaterial überall leicht zu kaufen ist. Es ist darum auch begreiflich, daß noch heute in den meisten Konservatorien die Ricercare mit Ehrfurcht behandelt werden und von einem geheimnisvollen Hauch umweht sind. In den Musikschulen wird diese Musik zumeist völlig vermieden.

In diesem Artikel will ich zeigen, daß ein Musiker durchaus kein Virtuose sein muß, um Ricercare zu spielen, und daß Ricercare eine gute Möglichkeit bieten, das Instrument kennenzulernen. Weiterhin will ich den historischen Hintergrund darlegen und den revolutionären Effekt der Ricercare im 16. Jahrhundert erläutern. Dies geschieht mit der Absicht, den Heiligenschein über dem Wort „Ricerca“ zu entfernen und deutlich zu machen, wieviel Spielvergnügen diese Musikform Musikern jeden Niveaus geben kann.

### Vorzug vor der Vokalmusik

Das Ricercar, entstanden zu Beginn des 16. Jahrhunderts, ist nahezu die erste Musikform, die speziell für Instrumente komponiert wurde. Es ist zu jeder Zeit viel Instrumentalmusik gemacht worden, aber sie wurde fast nie notiert. Das liegt daran, daß die Instrumentalmusik vor allem aus Tanzmusik und Bearbeitung von Liedern bestand. Für die wenigen Menschen, die Noten schreiben konnten, waren Tänze und Lieder zu gewöhnlich, um zu Papier gebracht zu werden.



Die Notenschrift war zu der Zeit nämlich sehr kompliziert, und das Pergament, auf dem man schrieb, war kostbar. Das bedeutete, daß Musik zu notieren viel Zeit und Geld kostete und darum vornehmlich Mönchen und Komponisten im Dienst von Kirche oder Adel vorbehalten war. Die Musik, die von ihnen sehr sorgfältig in prächtigen Handschriften aufgeschrieben wurde, war Musik als erhabene Kunstform.

Bis ungefähr 1500 war diese Musik natürlich speziell komponiert für das vollkommenste Instrument, das man zu der Zeit besaß: die menschliche Stimme. Natürlich wurden Musikinstrumente verwendet, aber ihre Funktion beschränkte sich oft auf das Verdoppeln von Singstimmen und darauf, langweilige „cantus firmus“-Melodien zu spielen. Die Wertigkeit der Instrumente bestimmte sich vor allen Dingen aus dem Maß, in dem sie einer Singstimme ähnlich waren. Ein Instrument wie die Blockflöte stand daher in hohem Ansehen.

## Die Skala

Das ganze Mittelalter hindurch und in der frühen Renaissance hatten Komponisten und Wissenschaftler daran gearbeitet, alle Töne, die man singen konnte, in ein Schema zu setzen. Diese sogenannte Tonskala (das „Gam-Ut“) umfaßte Töne vom niedrigsten Ton der Baßstimme bis zum höchsten Ton der Sopranstimme (vgl. *Abb. 1*). Alle Töne dieser Skala standen in einer

festen Beziehung zueinander. Sie konnten zum Beispiel gruppiert werden, so wie man den Sternenhimmel in allerlei Sternbilder einteilen konnte. *Abb. 2* zeigt, was nach dem Weltbild des Mittelalters die Planeten mit der Musik zu tun haben.

Ich will dies hier nicht weiter ausführen, aber es ist viel über die Töne nachgedacht worden, die man verwendete. Hinzu kam noch, daß die Komponisten sich an die verschiedensten musikalischen Gesetze halten mußten, die oft von der Kirche bestimmt wurden und nicht so leicht zu verändern waren. Dies alles hatte zur Folge, daß die Kompositionen aus fließenden sanglichen Melodien bestanden; schwierige Sprünge und allzu schnelle Noten waren sogar verboten.

## Tonhöhe

Ogleich im 16. Jahrhundert nach einem straffen Schema komponiert wurde, gab es keinen „Standard“ für die Tonhöhe. Wollte ein Sänger ein Lied höher oder tiefer singen, dann tat er dies, ohne zu zögern. Für die menschliche Stimme war eine solche Veränderung ganz bequem, Instrumentalisten hatten damit aber größere Mühe. Sang der Sänger sein Lied einen halben Ton höher, dann mußte der Bläser ganz schwierige Griffe verwenden, um ebenfalls einen halben Ton höher zu spielen. Spieler von Saiteninstrumenten hatten noch größere Probleme mit solchen Veränderungen eines Liedes. Sie mußten oft die Instrumente ganz anders stimmen. Für die Arbeit

*Abb. 1:*  
Gam-Ut (von Thomas Morley 1597)

|                       |            |    |                |                            |                     |           |                  |                  |
|-----------------------|------------|----|----------------|----------------------------|---------------------|-----------|------------------|------------------|
| Double or Treble Keys | ce         | e' |                | La                         |                     | La        |                  | 1 note           |
|                       | dd         | d' |                | La Sol                     |                     | Sol La    |                  | 2 notes          |
|                       | cc         | c' |                | Sol Fa                     |                     | Fa Sol    |                  | 2 notes          |
|                       | bb         | b' |                | Fa $\sharp$ Mi             |                     | Mi Fa     |                  | 2 notes, 2 clefs |
|                       | aa         | a' |                | La Mi Re                   |                     | Re Mi La  |                  | 3 notes          |
|                       | g          | g' |                | Sol Re Ut                  | (Septima ut prima)  | Ut Re Sol |                  | 3 notes          |
|                       | f          | f' |                | Fa Ut                      | (Sexta ut tertia)   | Ut Fa     |                  | 2 notes          |
|                       | e          | e' | La             | Mi                         |                     | Mi La     |                  | 2 notes          |
|                       | d          | d' | La Sol         | Re                         |                     | Re Sol La |                  | 3 notes          |
|                       | c          | c' | Sol Fa         | Ut                         | (Quinta ut secunda) | Ut Fa Sol |                  | 3 notes          |
| Mean Keys             | b          | b' | Fa $\sharp$ Mi |                            | Mi Fa               |           | 2 notes, 2 clefs |                  |
|                       | a          | a' | La Mi Re       |                            | Re Mi La            |           | 3 notes          |                  |
|                       | G          | g' | Sol Re Ut      | (Quarta ut prima)          | Ut Re Sol           |           | 3 notes          |                  |
|                       | F          | f' | Fa Ut          | (Tertia deductio)          | Ut Fa               |           | 2 notes          |                  |
| Cave or Bass Keys     | E          | e' | La Mi          |                            | Mi La               |           | 2 notes          |                  |
|                       | D          | d' | Sol Re         |                            | Re Sol              |           | 2 notes          |                  |
|                       | C          | c' | Fa Ut          | (Secunda deductio)         | Ut Fa               |           | 2 notes          |                  |
|                       | $\sharp$ B | b' | Mi             |                            | Mi                  |           | 1 note           |                  |
|                       | A          | a' | Re             |                            | Re                  |           | 1 note           |                  |
| F                     | f'         | Ut |                | (Prima sex vocum deductio) | Ut                  |           | 1 note           |                  |



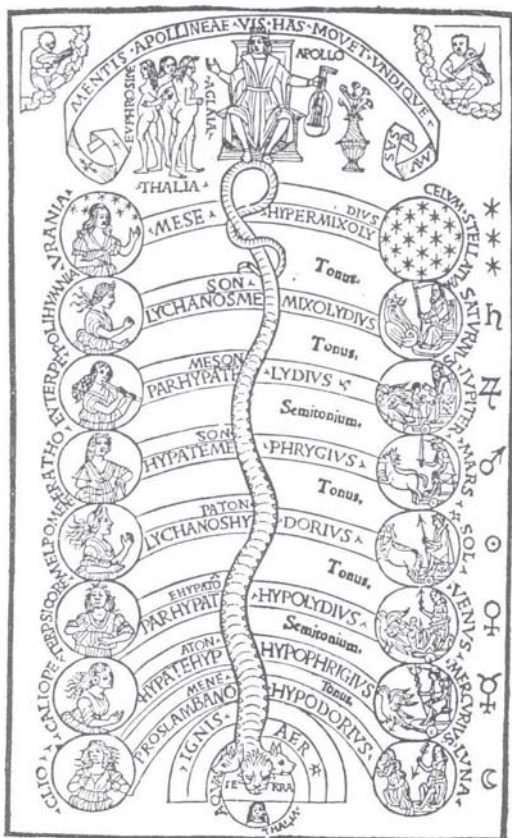


Abb. 2: Der „musikalische“ Kosmos von Gafurius (1496)

und Fachkundigkeit, welche die Musiker in der damaligen Zeit an den Tag legen mußten, wurden sie weit unterbewertet. Die wirklich wichtige Rolle war immer den Sängern vorbehalten.

### Instrumentalmusik

Als Nachahmung der Singstimme schnitten die Instrumente immer schlecht ab, aber sie hatten daneben Möglichkeiten, die viel weiter reichten als die menschliche Stimme. Ein Spieler konnte auf seinem Instrument beispielsweise seltene unerwartete Sprünge spielen oder auch einen Ton erzeugen, der höher war, als die Sopranstimme singen konnte. Und mit Streichinstrumenten konnten Akkorde gespielt werden.

Vorläufig aber wollten die Komponisten nichts von diesen Possen wissen. Wozu brauchten sie

schon Akkorde, verbotene Sprünge und extrem hohe oder tiefe Töne? Nein, das durch die Jahrhunderte perfektionierte Skalensystem genügte vollkommen! Es war ein geschlossenes Ganzes, und neue Töne waren nur sehr schwer einzupassen. Sie sahen denn auch die Instrumentalisten vornehmlich als Aufrührer, die mit all ihren neuen Klängen und Melodien nur Schwierigkeiten machten.

Dennoch wurde viel auf Instrumenten gespielt. Diese Musik wurde von den Spielern selbst erdacht und fast nie aufgeschrieben. So handelte es sich eigentlich immer um eine Art Improvisation. Man kann diese improvisierte Musik einteilen in:

- freie Improvisationen über einem langen Ton (Bordun-Ton)
- freie Improvisationen über oder unter einer Tonleiter oder Melodie, welche in langen gehaltenen Tönen verlief (cantus firmus)
- Umspielen einer oder mehrerer Stimmen eines Vokalwerkes (diminuieren)
- Tanzmusik

### Melodische Figuren und das „Suchen“ nach Musik

Die Musikstücke waren eigentlich keine echten Improvisationen. Sie wurden nicht jedes Mal neu erdacht. Diese Spielmusik war in allerlei Regeln und melodischen und rhythmischen Figuren festgelegt. Die Spielstücke wurden zwar nicht aufgeschrieben, gingen aber mündlich von einem Musiker zum anderen über. Die Spieler mußten damals sogenannte „Clichéfiguren“ (feststehende melodische Figuren) Tag für Tag üben, so daß sie damit jederzeit frei umgehen konnten. In jeder Tonlage ihres Instrumentes mußten sie diese Figuren problemlos spielen können.

In jedem Land unterschieden sich diese Clichés, und sie veränderten sich auch im Laufe der Zeit. In Abb. 3 ist eine Seite aus einem Studienbuch mit solchen Figuren abgebildet, die in Venedig 1535 verwendet wurden.

Das Üben dieser kurzen Melodien, das Suchen nach den richtigen Griffen und der richtigen Technik, mit der man eine solche Figur bewältigen konnte, und das leichte Wiederauffinden einer Melodie, wann immer sie vergessen war: das alles

**¶** Modo & pratica del diminuir. Cap. 13.  
**¶** Di sopra hauemo mostrato la natura de ogni sorte de diminuir hora seguirò parte per parte a rale cognitione con ogni facilità a me possibile si del falto ouer moto della feconda & terza e quarta e quinta & di ogni altro moto cōsi mediati come nō mediati. E prima procederò con il moto della feconda laquale ti sarà comoda ad ogni altro moto non mediato: con uarie uie de spezzamenti in tempo perfetto & plation iprefatacōe q. O: simelme ne se gni imperfetti con la prolacion iprefatta come qui. C. & aduertisse che l'ordine de q̄sto signo **♩** richiede la baruda sopra la breue & in q̄sti la fem breue **♩** dato che il piu deli cātori & sonatori nō cōsiderano altro che lo acomodarli dela baruda **† ii**

Abb. 3: Seite mit Standardfiguren aus „La Fontegara“ von Sylvestro di Ganassi dal Fontego (1535)

führt zur ersten musikalischen Bedeutung des italienischen Wortes „ricercare“. Ricercare bedeutet wörtlich: suchen, untersuchen. Das Suchen und Finden hat in der Musik zu jeder Zeit eine bedeutende Rolle gespielt. Schon im Mittelalter sind diese Bezeichnungen zu finden im Namen für die französischen Minnesänger: „troubadour“ und „trouuere“ (trouuer = finden). Auch Johann Sebastian Bach nannte einige seiner Kompositionen „Inventionen“ (von lat. inuenire = finden).

## Die Saiten probieren

Das Ricercar war somit eine Musikform für Instrumente, die von ihren Spielern gemacht wurde. Das komponierte Ricercar entstand erst später. Gleichwohl werden aber auch einige der „Spieler-Ricercari“ aufgeschrieben. Zu Beginn (ca. 1500) wird das Wort Ricercar in dem Ausdruck „ricercare le corde d'un istrumento“ verwendet. Das bedeutet „die Saiten eines Instruments probieren“. In Spanien hatte man einen ähnlichen Ausdruck: „tastar de corde“. Hieraus leitet sich das Wort „tiento“ ab (tentar = betasten, suchen). Ein Tiento ist die spanische Form von Ricercar.

Alle diese Bezeichnungen haben mit dem Stimmen von Saiteninstrumenten zu tun. Die ersten aufgeschriebenen Ricercare sind denn auch Werke für Laute. In dem Buch Intabulatura de

Lauro von Francesco Spinacino finden sich die ersten 17 Ricercare. Das Buch erschien 1507 in Venedig. Die Musik besteht eigentlich aus nicht viel mehr als Tonleitern und Akkorden, mit denen man feststellen kann, ob das Instrument richtig gestimmt ist. Wann immer die Musiker (Sänger und Instrumentalisten) ein Konzert gaben, mußten damals wie heute die Instrumente gut gestimmt werden. Hierbei spielten dann alle ein bißchen durcheinander, jeder für sich noch schnell seine Clichéfiguren, die er in der Tonart des Stückes übte, das dann aufgeführt werden sollte. Dem Publikum gefiel dieses Präluieren, mit dem man sich in die Atmosphäre des folgenden Stückes hineinfinden und sich an den Klang gewöhnen konnte. Und die Spieler sahen darin schon eine Möglichkeit, den Hörern vorab zu zeigen, was sie mit ihren Instrumenten machen konnten.

Langsam aber sicher wurde das Stimmen und Üben geordneter. So entwickelte sich aus dem Gerummel vor einer Aufführung die zweite Form des Ricercars. Nämlich: das Prelude-Ricercar. Der Übergang vom schlichten Stimmen hin zum schöneren Aufführen eines echten Vorspiels ist sehr gut zu sehen in dem Buch vom Jaonambrosio Dalza von 1508 (Padoane diverse calata à la spagnuola...). Hierin bestehen die Ricercari immer aus zwei Teilen: zuerst einem völlig freien „tastar de corde“, und dann einem viel straffer geordneten „ricercar dietro“ (dietro = nachfolgend).



## Revolutionär

Nun waren die Spieler nicht mehr zu bremsen: Alles, was sie so hart übten, ergossen sie über ihre Hörer. Sie nutzten ihre Instrumente vom tiefsten bis zum höchsten Ton. Alles, was im Gesang verboten war, stand zu Gebote: große, phantasie-reiche Sprünge, seltene melodische Wendungen und plötzliche Akkorde. Nichts ließen die Spieler ungenutzt, um ihre Improvisationen so virtuos wie möglich klingen zu lassen. Man kann sich gut vorstellen, daß diese neue Form des Spielens auf einem Instrument wie eine Bombe einschlug. Das wollte jeder gern können!

## Lehrbücher

Schon bald wurde der Markt überschwemmt mit Lehrbüchern. Die Komponisten gingen nun häufig dazu über, vor ihre Kompositionen ein Ricercar zu schreiben, das in derselben Tonart stand. Zum Beispiel: In ... Canto figurato per cantar et sonar von Franciscus Bossinensis (1509) steht vor jeder Frottola ein einleitendes Ricercar. Auch schrieben nun die berühmten und virtuoson Spieler ihre Ricercari auf, so daß andere sie nachspielen konnten; gerade so wie in unserer Zeit Spieler wie Thijs van Leer, James Galway und Berdien Stenberg ihre Musik, die in Mode ist, herausgeben lassen. All diese aufgeschriebenen Improvisationen sind Ricercari, weshalb viele Zeitgenossen sagen, daß sie niemals in der Lage sein werden, ein Ricercar spielen zu lernen. Aber wie man es auch wendet: dies sind eben die allerschwierigsten Stücke, die die besten Spieler von

früher gemacht haben. Die meisten Leute waren früher auch nicht in der Lage, die Stücke zu spielen. Dennoch spielte jeder Musiker seine Übungs-Ricercari und unter Anwendung dessen, was er dabei lernte, auch seine eigenen Präludien-Ricercari. Aber natürlich, jeder auf seinem eigenen Niveau.

## Das Präludien-Ricercar

Dies ist die Ricercar-Form, die dem Spiel einer anderen Komposition vorangestellt wird. Bei diesen Ricercaren kann der Spieler wählen, ob er völlig frei seine eigenen Melodien wachsen lassen oder über das Thema des Stückes, das er anschließend spielen möchte, frei phantasieren will.

Die erste Form ist natürlich die meistgebrauchte. Man muß dann selbst den Beginn der Improvisation spielend suchen. Diese Ricercari beginnen dann auch immer ganz langsam und vorsichtig mit einem langen Ton. Lauscht man dem Klang eines Tones nach, so findet man einen weiteren Ton, der sich gut daran anschließt. So entsteht beinahe tastend eine Melodie. Sobald diese einmal entwickelt ist, kann man darüber phantasieren: auf anderen Tonhöhen spielen, ver-zieren, kleine Veränderungen anbringen etc. So wird dieses Ricercar zum Ende hin immer phantasiereicher und virtuoser.

## Musikunterricht

Das Spiel von Präludien-Ricercaren hat im Musikunterricht der Renaissance- und Barock-musiker immer eine bedeutende Rolle gespielt. In

### RECERCADA PRIMERA SOBRE O FELICI OCCHI MIEI.



Abb. 4: Ricercar über das bekannte Lied „O felici occhi miei“ aus dem Lehrbuch „Trattado de glosas“ von Diego Ortiz.



Quarta ricercata della Torrigiani.

Quinta ricercata della Lenzi.

Setta ricercata della Canigiani.

Settima ricercata della Martellini.

f. p. f. p.

Abb. 5: Einfache, kurze Ricercari aus dem Lehrwerk von Girolamo Fantini (1638)

der Flötenschule des englischen Flötisten Lewis Granom (1766) schreibt er selbst ganz deutlich: „Bevor der Schüler mit dem Spielen eines Musikstückes beginnt, muß er zunächst ein kurzes Stück in der Tonart spielen, in der das Stück geschrieben ist. Dies hat den Sinn, das Ohr vorzubereiten auf das, was kommt. Er muß selbst wissen, was er tut, solange es nur innerhalb der Gesetze der Musik liegt.“ Auch wird für viele Unterrichtswerke geworben mit dem Hinweis, daß sich darin gute Improvisationsübungen in allen Tonarten finden (vgl. Abb. 5). Das Spielen solcher Ricercari war somit für jeden wichtig. Es wurde auch ein beliebtes Thema in den Unterrichtsstunden. Es war nicht so, daß man ein Kom-

Abb. 6: Ein Ricercar, wie man es leicht selbst improvisieren kann

ponist sein oder viel Phantasie besitzen mußte. Nein, das Ricercar diente dazu, den natürlichen Willen der Töne hören zu lernen, so daß man selbst damit umgehen konnte. Ebenso ist es mit der Sprache: Jeder lernt zu sprechen, aber nur wenige werden Schriftsteller oder Dichter. Dennoch spricht jeder und liest nicht nur anderen aus Büchern vor!

Dieses gewohnte Sprechen mit Tönen, Melodien und Rhythmen lernte man in den Präludien-Ricercaren. Abb. 6 zeigt ein kleines Ricercar, das jeder, der sich einmal mit Renaissance- oder Barockmusik befaßt hat, selbst improvisieren konnte.

Wenn man mit solch einfachen Ricercaren viel Mühe hat, dann wird das Spielen der Übungs-Ricercare vielleicht ein wenig weiterhelfen können.

## Die Übungs-Ricercare

Wann immer man sich mit Studien-Ricercaren befaßt, spielt man keine echten Musikstücke, sondern man beschäftigt sich mit Übungen auf dem Instrument. Die Übungs-Ricercare, die aufgeschrieben sind, müssen daher vor allem als Etüden aufgefaßt werden. Was beinhaltet solch ein Ricercar nun eigentlich? Das ist leicht zu beantworten: das Suchen nach allen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Instruments und des Spielers selbst. Wie hoch kann ich spielen? Wie tief kann ich spielen? Wie schnell? Wie lange kann ich einen Ton aushalten? Wie kann ich die Tonfarbe verändern? Wie kann ich den einen scheußlichen hohen Ton besser klingen lassen? Wie muß ich besser artikulieren? Wie kann ich dafür sorgen, daß auf diesem Instrument der eine Ton nicht immer überschlägt? Was ist für mich nun eigentlich ein schöner Ton? Das spielende Suchen nach Antworten auf all diese Fragen, das ist Ricercar-Spiel. Aber was muß man dann spielen? Welche Melodien oder Klänge kann man verwenden? Diese Fragen sind schwieriger zu beantworten. Hätten wir 1542 gelebt, dann hätten wir natürlich die Regola Rubertina von Ganassi genommen und daraus alle Figuren gelernt, die erforderlich waren. Hätten wir 1553 gelebt, dann hätten wir die Melodien verwendet, die Ortiz in seinem Tra-



Abb. 7: Etüden mit Melodiefiguren von ca. 1590 aus „Il vero modo di diminuir“ von Dalla Casa. Oben: Kombination von zwei Standardfiguren in allen Tonarten; unten: Kombination von vier Standardfiguren im Terzabstand.

tado de glosas beschreibt. Lebten wir um 1590, dann hätten wir Melodien von Dalla Casa, Bassano und Virgiliano benutzt. Um 1600 natürlich die neuen Figuren von Caccini (beschrieben in *Le Nuove Musiche*). (Vgl. *Abb. 7*)

Und so geht es weiter: Simpson 1667; Hotterterre 1719. Immer gibt es jemanden, der beschreibt, wie in der Zeit, zu der er lebt, improvisiert werden muß. Aber wie man 1991 spielen muß, das hat noch niemand geschrieben oder vorgemacht. Um die Frage, was man nun spielen müsse, nun doch zu beantworten, folgendes:

## Universale Figuren

Es gibt eine Reihe Melodiefiguren, die vom ersten rein melodischen Renaissance-Ricercar über das reich harmonische Barock-Präludium und selbst bis in die leichte Musik der Gegenwart auf die eine oder andere Art und Weise verwendet werden. Die wichtigsten davon sind die in *Abb. 8* notierten.

Man kann lernen, diese Clichéfiguren in jedem Stil zu spielen, beispielsweise als einfaches Renaissance-Ricercar (siehe *Abb. 9*).

Als nächstes mit genau denselben Figuren als französisches Barock-Präludium, wie es ein Anfänger von damals gespielt haben könnte (*Abb. 10*).

Man kann klar erkennen, daß das Barock-Präludium viel verfeinerter im Stil ist und daher viel mehr Technik verlangt als das Ricercar. Darum schlage ich vor, daß jeder, der das Improvisieren üben will, mit dem beginnen sollte, womit in der Geschichte auch begonnen wurde: mit dem italienischen Übungs-Ricercar. Dabei sollte man die allgemeingültigen Melodiefiguren anwenden.



Abb. 8: Universale Standardfiguren





Abb. 9 und 10: Anwendung von Standardfiguren

Man übe dann diese Figuren in allen Tonarten, die dem Instrument zur Verfügung stehen, und man stelle sich hörend und spielend all die Fragen, die ich oben beschrieben habe. Ganz sicher werden noch tausend andere Fragen dabei auftauchen, auf die man selbst stößt und für die man selbst eine Lösung suchen muß. Wenn man auf diese Weise Ricercare spielt, wird man merken, daß sich die technischen Fertigkeiten verbessern. Man wird auf seinem Instrument viel freier, und das Gehör wird ebenfalls besser. Danach wird es leichter fallen, jedes andere Stück schneller verstehen und spielen zu lernen.

## Das komponierte Ensemble-Ricercar

Dadurch, daß die Instrumente mit all ihren virtuellen Künsten und neuen Klängen die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatten, gingen die Komponisten auch mehr und mehr dazu über, für reine Instrumentalensembles zu schreiben. Das größte Problem, das dabei auftrat, war die Tatsache, daß die Instrumente keine Geschichten mit Worten erzählen konnten. Wenn ein Ensemble ein bekanntes Lied spielte, war das noch kein großes Problem; jeder kannte den Text und wußte, wie das Stück verlief. Aber neue Musik, die speziell für Instrumente komponiert war, war schwierig zu begreifen, vor allem dann, wenn die Spieler allerlei virtuose Figuren durcheinander zu spielen begannen.

Die Lösung, die man fand, bestand darin, das ganze Stück so verständlich wie möglich zu machen, indem man nur wenige verschiedene

Themen und Melodien verwendete. Diese mußten dann sehr deutlich verständlich in den verschiedenen Stimmen abwechselnd gespielt werden. Natürlich mußten zunächst alle schnellen Verzerrungen verschwinden; allein bei den Schlußkadenzen kamen noch virtuose Läufe und Triller vor. Aber wenn die Instrumente auf diese Weise spielten, konnte jeder zumindest gut verfolgen, wie sie was spielten.

Durch diese Vereinfachung war es den Sängern auch möglich, Ricercare zu singen. Es sind denn auch Ricercare überliefert, bei denen angemerkt ist: *Da cantare et sonare* – zu singen und zu spielen. Das Singen erfolgte so, daß als Text die Töne mit ihren Tonnamen gesungen wurden (verwendet wurden also die Solmisationssilben *ut, re, mi, fa, sol, la*).

Die Möglichkeiten der Instrumente, ungewöhnliche Sprünge und virtuose Melodien zu spielen, werden von den Komponisten auch in anderen Musikformen verwendet, wie zum Beispiel im Canzon Francese, im Capriccio, in der Fantasie, in der Variationsform und später auch in der Sonate.

Das Ricercar wurde mehr und mehr eine Musikform, die vor allem auf dem Papier sehr erfindungsreich war. Für die Komponisten war es eine Herausforderung, ein gutes Ricercar zu schreiben. Sie mußten nämlich, wie Praetorius in seinem *Syntagma Musicum* sagt, mit Fleiß und gutem Nachdenken Manieren finden (*ricercare*), um ein Motiv auf verschiedene Weisen „ordentlich, künstlich und anmutig zusammen zu bringen, und zum Ende hinaus zu führen.“

Die Suche nach stets größerer Ganzheit in der Komposition, vereint mit einer größtmöglichen Vielfalt an phantasiereicher Spielkunst im Umgang mit einem Thema, führte schlußendlich zur „Fuge“.

In dieser Gestalt gelangte das Ricercar in den Kompositionen von Johann Sebastian Bach zu einer letzten großen Blüte. Danach ist das Ricercar als Kompositionsform mehr und mehr verschwunden. Doch die Herausforderung blieb, und ab und zu schrieb auch ein Komponist noch eine Fuge. Sogar Igor Strawinsky komponierte zwei Ricercare als zweiten und vierten Teil seiner *Cantata* (1951/52).



## Das Ende und vielleicht ein neuer Anfang

Ungeachtet der Tatsache, daß die komponierte Form des Ricercars langsam verschwand, blieb doch seine improvisierte Form und entwickelte sich weiter. Allerlei Namen wurden dafür gefunden: Flourish, Prelude, Voluntary, Division, Kadenz und noch viele andere. In der heutigen Musik ist die Fähigkeit zum freien Umgang mit dem Instrument noch immer von großer Bedeutung. Und für Blockflötisten ist diese Zeit auf gewisse Weise sogar zu vergleichen mit der Anfangszeit des Ricercars: Damals komponierte niemand für das Instrument, und die Spieler muß-

ten selbst zur Sache gehen. Nun komponiert eigentlich wieder niemand für die Blockflöte, weil die Komponisten das Instrument nicht gut genug kennen. Daher muß der Spieler auch wieder seine eigene Musik machen oder Musik von anderen Instrumenten bearbeiten.

Man muß sich im Hören üben, um zu erkennen, was Töne und Klänge können und wollen. Wann klingt mein Instrument gut? Wann muß ich eine bestimmte Klangfarbe gebrauchen? Wenn man so hörend und fragend beschäftigt ist, ist das der Beginn eines Ricercars anno 1991. Das Erlernen der Ricercar-Technik aus der Renaissancezeit kann hierbei eine große Hilfe sein.

Der vorliegende Aufsatz erschien 1986 unter dem Originaltitel „De ricercare, virtuose improvisatie en kreatieve studiemethode“ in der Zeitschrift *Huismuziek* (Nr. 4/86, S. 9-14), der wir für die freundliche Abdruckgenehmigung danken. Die Übersetzung besorgte Reinhold Quandt.

Martin Kirnbauer

## Überlegungen zu den Meisterzeichen Nürnberger „Holzblasinstrumentenmacher“ im 17. und 18. Jahrhundert

Trotz der grundlegenden Arbeit von Ekkehard Nickel über den Nürnberger Holzblasinstrumentenbau sind noch vielerlei Fragen zu diesem Themenkomplex offen.<sup>1</sup> Seine Arbeit ermöglicht zwar einerseits, bestimmte Fragestellungen konkreter zu formulieren, führt aber andererseits auch zu dem Zwang, schlichte Lücken in seiner Darstellung zu schließen.

Zu diesen noch offenen Fragen gehört z.B. diejenige nach möglicherweise erhaltenen Instrumenten der Nürnberger „Prae-Denner-Ära“. Damit verbunden ist auch die Frage nach den Meisterzeichen der betreffenden Handwerker, die ja eine Identifizierung dieser Instrumente ermöglichen würde.



Abb. 1: Nürnberger Wildrufe: links Meisenpfeifen (Inv.-Nr. 2586), rechts ein „Guckguck“ (Inv.-Nr. 2587). Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Photo: J. Musolf)

<sup>1</sup> Ekkehard Nickel: *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg* (= Schriften zur Musik, hrsg. von Walter Kolneder, Bd. 8). München 1971.

Es ist bekannt, daß ab 1666 die Verfertigung von Holzblasinstrumenten in Nürnberg nur noch zwei Handwerken erlaubt war (davor war es eine „freie Kunst“, d. h. einem jeden erlaubt, der es konnte): den Mitgliedern des Holz-, Bein- und

Messingdrechslerhandwerkes einerseits sowie den Wildruf- und Horndrehern andererseits. Waren erstere an vielen Orten für die Verfertigung von Holzblasinstrumenten zuständig, stellen letztere eine ausgesprochene Nürnberger Besonderheit dar.

Nürnberger „Jägerhornmacher“, die ursprünglich und anfangs wohl auch hauptsächlich Büchsen für Pulver und Lockpfeifen für die Jagd herstellten, hatten sich seit Beginn des 17. Jahrhunderts so weit durch den kunstfertigen Bau eines besonderen „Lockrufes“ spezialisiert, daß sie nahezu konkurrenzlos dastanden. Dieser „Wildruf“, der bei der Jagd zum Anlocken des Wildes diente und in seinen kunstvollsten Versionen für mehrere Tiere zugleich verwendet werden konnte,<sup>2</sup> war offensichtlich gut auf dem Markt abzusetzen und erforderte wohl auch besonderes Können in der Herstellung, so daß „Nicht-Eingeweihte“ nicht in der Lage waren, diese Lockrufe nachzubauen. Zusätzlich bot Nürnberg mit seiner berühmten Waffenmanufaktur und dem Markt für weitere „Jagdbedarfsartikel“ beste Absatzmöglichkeiten.<sup>2a</sup>

Es entwickelte sich aus der „freien Kunst“ ein einträgliches Gewerbe, welches sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts trotz Protesten der Drechsler und Kammacher, in deren Konkurrenz die Wildruf- und Horndreher ja in der Verarbeitung der Materialien standen, etablieren konnte. Es wurde 1667 zu einem „gesperrten“ Handwerk befördert, d. h. Gesellen wie Meister mußten u. a. bei Androhung von schweren Strafen schwören, das Nürnberger Stadtgebiet ohne besondere Erlaubnis nicht mehr zu verlassen, um einen schädigenden Technologietransfer zu verhindern. Als Gegenleistung hierfür wurden die betreffenden Handwerker besonders privilegiert. Ende 1666, kurz vor der Etablierung als eigenständiges Handwerk, kam es nach längeren Streitereien über die Rechte zu einem Vergleich zwischen den Handwerken, hier besonders zwischen den Drechslern und den Wilfruf- und Horndrehern. Dieser erhaltene Vergleich ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert.

So heißt es darin, „daß die Fagot, Flagolet und andere musikalische Instrumenta beeden Teilen gemein sein und bleiben sollen.“<sup>3</sup> Damit wurde nun den Wildruf- und Horndrehern eine Ausnahmeerlaubnis zur Verarbeitung sonst hand-

werksfremder Materialien wie Holz, aber auch Knochen und Elfenbein zugestanden, die ihnen ansonsten untersagt blieb.<sup>4</sup> Dieser Passus zeigt aber andererseits auch, daß die Wildruf- und Horndreher „musikalische Instrumenta“ wohl schon in der Zeit davor verfertigten. Diesen Vergleich unterschrieben bereits sechs Wildruf- und Horndreher.

Diesem Faktum, daß in Nürnberg seit etwa Mitte des 17. Jahrhunderts eine Vielzahl von potentiellen Herstellern von Holzblasinstrumenten aus den Gewerben der Drechsler wie auch der Wildruf- und Horndreher ansässig waren, die das Verfertigen von „musikalischen Instrumenta“ sogar in einem juristischen Vergleich aufnahmen, steht Nickels Vermutung entgegen, daß mit Ausnahme eines einzigen Herstellers (H. F. Kynseker) keinerlei Instrumente aus der Zeit erhalten sind. Spätestens hier stellen sich doch erhebliche Zweifel ein.

Mein Ausgangspunkt war nun die Überlegung, wie solche Instrumente hätten aussehen können bzw. was sie vor anderen auszeichnen, unterscheidbar machen würde. Da wir es hier mit

<sup>2</sup> So ein Lockruf, „Guckguck“ genannt, hat sich im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (GNM) erhalten (Inv.-Nr. W 2587). Johann Christoph Weigel beschreibt diesen „Ruf“ in seiner „Abbildung der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände“ (Regensburg 1698, S. 456 f.): „(...) weil die Meister dieses Handwerckes kein Meister-Stuck machen, möchte dieser gar wohl davor dienen können, dann es sind alle Arten der Wild-Ruffe in demselbigen allein beysammen: erstlich des Guckguckes, nach einer geringen Verwendung der Hirschen, des wilden Schweines, des Rehes, der Fuchsen und der Hasen-Ruff, sodann das Geschnader der wilden Gänse und Endten samt dem Ruff der wilden Dauben, dann kommet es wieder zu dem Guckguck.“

<sup>2a</sup> Zur heute schwer verständlichen Bedeutung der Jagd zur damaligen Zeit siehe Rainer Gruenter (Hrsg.): *Die Jägerey im 18. Jahrhundert*. Heidelberg 1991.

<sup>3</sup> Stadtarchiv Nürnberg, Rep. E 5 HwA, Drechsler Nr. 30, Prod. 7, als Anhang zur Drechslerordnung. Abgedruckt bei E. Nickel: *Der Holzblasinstrumentenbau*, a.a.O., S. 333 f. und auch August Jegel: *Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen*. Nürnberg 1965. S. 526.

<sup>4</sup> Siehe hierzu E. Nickel: *Der Holzblasinstrumentenbau*, a.a.O., S. 110 ff. – Alles hier nicht gesondert ausgewiesene findet sich dort.

Erzeugnissen etablierter Handwerke zu tun haben, führt eine Spur über das auch in Nürnberg übliche „Signieren“ der Produkte.

Die Bezeichnung eines Produktes mit dem Namen seines Herstellers oder seiner Herkunft ist handwerksgeschichtlich ein äußerst spannendes Thema – ist die Selbstnennung eines Handwerkers doch einerseits ein Zeugnis für die Identifizierung seiner Kunst wie auch mit seiner Kunst, andererseits aber auch ein Zeichen für die Zwänge des Wettbewerbes.

In der Handwerksordnung der Wildruf- und Horndreher von 1667 heißt es: „Zum Zehenden soll jeder Meister sein eigenes Zeichen haben und seine Arbeit damit bezeichnen; dieselben Zeichen (sollen) auch alle in ein besonderes Buch eingezeichnet werden.“<sup>5</sup> In der Ordnung der Drechsler ist ein vergleichbarer Passus nicht zu finden, ist aber stillschweigend nach dem Usus vorzusetzen, was u. a. auch durch ein erhaltenes Merkzeichenbuch der Drechsler von 1711 ff. belegt wird.<sup>6</sup>

Die Meisterzeichen hatten verschiedene Funktionen: Zum einen sollte durch diese Bezeichnung die Herkunft der Ware aus Nürnberg gekennzeichnet werden – bei bestimmten Produkten bzw. Materialien wurden auch noch zusätzlich Nürnberger „Beschaumarken“ angebracht, die der Qualitätsabsicherung dienten –, zum anderen sollte der herstellende Meister zwei-

felsfrei festzustellen sein. Dies wiederum sollte sicherstellen, daß ein Handwerker minderwertige Ware nicht anonym auf den Markt bringen und damit den Ruf Nürnberger Erzeugnisse empfindlich schädigen konnte. Die in Listen, Büchern oder auch auf Metallplatten eingetragenen Meisterzeichen wurden im „Rugamt“ (etwa: Amt für Handwerksangelegenheiten) verwahrt; diese Behörde als Kontrolle der Stadtregierung übernahm u.a. alle jene Aufgaben, die andernorts von den Zünften in Selbstverwaltung ausgeübt wurden – Zünfte gab es ja in Nürnberg nicht.

Das oben erwähnte Meisterzeichenbuch der Drechsler beschreibt auch die Zeremonie der Meisterzeichenübergabe: „Wan Ein Mößing-Drechsler Meister wird, und ein Zeichen führen will, so muß er gleich wan er Hochzeit gehalten hat, die Hälfte Wochen darauff, sein Zeichen hierher in dieses Buch eindrukken lassen, da kommt er, und die Zwey Jüngsten Geschworenen zu dem Ältern Geschworenen in das Haus, da nimmt der Alte Geschworene das Zeichen und hält es über das Licht, bis es schwarz ist, dann druckt Er es ein und schreibt dem Jungen Meister seinen Nahmen darzu.“<sup>7</sup>

Weiter galt, daß diese Warengütezeichen anderen „nicht zu nahe“ sein durften,<sup>8</sup> d. h. jeweils zur gleichen Zeit tätige Meister mußten unterscheidbare Zeichen benutzen, um eine Verwechslungsgefahr auszuschließen. Das Meisterzeichen fiel an das Rugamt zurück, wenn das Meisterrecht ohne direkte Erben erlosch, und konnte dann erneut vergeben werden.<sup>9</sup>

Diese in unserem Zusammenhang sehr wichtige Feststellung, daß das Meisterzeichen an das Rugamt als Vergeber zurückfallen konnte und damit eine vorherrschende Ansicht widerlegt, illustriert z.B. das Meisterzeichen des Flötenbauers Nikolaus Staub (1664-1734): Der in Stade geborene Drechsler absolvierte seine Gesellenzeit in Nürnberg und erhielt 1689 Bürger- und Meisterrecht, indem er die Witwe des Drechslers Meisenbach heiratete.<sup>10</sup> Sein Meisterzeichen bestand aus einem Schlingmonogramm der Buchstaben „N S T“. Als Staub 1734 starb, fiel das Meisterzeichen entweder an das Rugamt zurück oder wurde vielleicht von dem Drechslergesellen Andreas Graf übernommen, der 1737 Staubs „hinterlassene“ zweite Frau heiratete und somit das Meister-

<sup>5</sup> Zitiert nach A. Jegel: *Alt-Nürnberger Handwerksrecht*, a.a.O., S. 530.

<sup>6</sup> Stadtarchiv Nürnberg, Rep. E 5 HwA, Drechsler 1. Begonnen am 5. März 1711, „renovirt d. 26. Marz 1737“.

<sup>7</sup> Stadtarchiv Nürnberg, Rep. E 5 HwA, Drechsler 1, fol. 1v.

<sup>8</sup> A. Jegel: *Alt-Nürnberger Handwerksrecht*, a.a.O., S. 17.

<sup>9</sup> Nach A. Jegel: *Alt-Nürnberger Handwerksrecht*, a.a.O., S. 17.

<sup>10</sup> Biographische Angaben in der Regel nach E. Nickel: *Der Holzblasinstrumentenbau*, a.a.O., hier S. 275 f. – Warum Staub nicht das Meisterzeichen Meisenbachs übernahm, ist unklar. Vielleicht findet sich eine Erklärung hierfür bei einem Vergleich mit dem Konflikt Jörg Ringlers mit den Mitgliedern der Familie Schnitzer Mitte des 16. Jahrhunderts. Siehe hierzu E. Nickel: *Der Holzblasinstrumentenbau*, a.a.O., S. 49.



recht übernahm. Die Witwe galt nach Nürnberger Recht als berechtigt, das Meisterrecht durch eine erneute Verheiratung zu halten.<sup>11</sup> Gleichwie, das Staubsche Meisterzeichen muß jedenfalls 1744 wieder frei gewesen sein, da in diesem Jahre der Drechsler Christoph Reitzammer sein Meisterrecht erlangte (und übrigens dann auch die einzige überlebende Tochter Staub's heiratete) und im Meisterzeichenbuch mit Staub's Meisterzeichen, dem besagten Schlingmonogramm, erscheint.<sup>12</sup> Das Interesse Reitzammers, das Zeichen seines längst verstorbenen Schwiegervaters zu verwenden, läßt sich weniger mit einer Werkstatttradition (da er ja keine Flöten baute und vermutlich ausschließlich ein Messingdrechsler war) denn mit der Absicht erklären, den guten Ruf der Produkte seines Vorgängers auszunutzen.

Nun wird eingewendet werden können, daß die erhaltenen Flöten von Nikolaus Staub zusätzlich zu dem Schlingmonogramm bezeichnet sind, nämlich mit einem gebogenen Wimpelband mit der Inschrift „N.STAVB“<sup>13</sup> – hier stellt sich die präzisierende Frage nach den genauen Meisterzeichen der beiden für den Instrumentenbau in Frage kommenden Handwerke.

Leider hat sich das „besondere Buch“ der Wildruf- und Horndreher nicht erhalten, welches uns darüber aufklären könnte, wie auch ein allgemeineres und früheres der Drechsler fehlt.<sup>14</sup> Um sich also ein genaueres Bild zu verschaffen, muß versucht werden, auf andere Art und Weise zu schlüssigen Ergebnissen zu gelangen.

Das erhaltene Buch der (Messing-)Drechsler zeigt fast ausnahmslos Namensinitialen, so z.B. für Friderich Oswald „FOW“, ganz selten einen Namenszug und häufig ein beigefügtes Symbol wie z.B. Mond, Lilie, Lamm, Stadtwappen etc. Diese Beobachtung deckt sich mit der an Instrumenten des Drechslers Hieronimus Franciscus Kynseker (1636-1686): An allen seinen Flöten finden sich stets die Initialen „HF“.<sup>15</sup> Nur auf den größeren Instrumenten findet sich die zusätzliche Aufschrift: „Hieronimus Franciscus Kynseker in Nürnberg“ – ein nicht so ungewöhnlicher Zusatz eines weithin berühmten Drechslers.<sup>16</sup> Daß dieser ausführliche Zusatz aber nicht zum Meisterzeichen gehört, ergibt sich aus der Tatsache, daß gerade die kleinen Instrumente nur mit „HF“ signiert sind, der Zusatz also durchaus entbehrlich

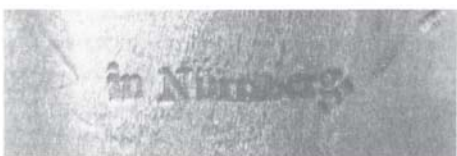
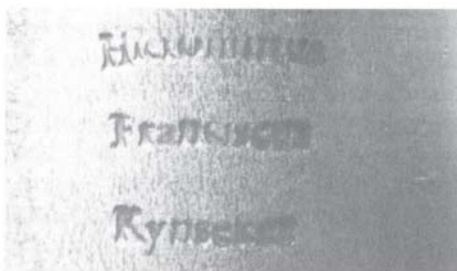


Abb. 2: Meisterzeichen von Hieronimus Franciscus Kynseker an der Blockflöte auf f (MI 104). Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Photo: M. Kirnbauer)

<sup>11</sup> Dies illustriert die Meisterrechtsvergabe an Hans Wolf (II) Denner, der das Meisterrecht von Ulrich Nagel übernahm, der dieses seit 10 Jahren nicht mehr ausübte. In dem „Rugs-Protcoll“ vom 22. September 1698 wird aber darauf hingewiesen, „daß solches des Nagels künftigen Wittib an ihrem Meisterrecht nicht praejudicirlich seyn, noch dieselbe an Treibung des Handwerks gehindert werden solle.“ (Stadtarchiv Nürnberg, Rep. E 5, Drechsler, Prod. 28)

<sup>12</sup> Stadtarchiv Nürnberg, Rep. E 5 HwA, Drechsler 1, Nr. 45.

<sup>13</sup> So z.B. an einer elfenbeinernen Blockflöte auf f GNM, Inv.-Nr. MIR 211.

<sup>14</sup> Das besprochene Zeichenbuch der Drechsler gilt erst seit 1711 und enthält wohl auch nur die Zeichen der „Mößing-Drechsler“, wie auf fol. 1v bezeichnet.

<sup>15</sup> So z. B. an dem Blockflötensatz im GNM, Inv.-Nr. MI 98-104, einer Blockflöte auf f im Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique, Inv.-Nr. E 2139, einer Blockflöte auf f'' in Wiener Privatbesitz sowie einem ähnlichen Instrument in englischem Privatbesitz (dies als freundliche Mitteilung von Tom Lerch, Berlin).

war. Es läßt sich also vorerst unterscheiden zwischen dem Meisterzeichen und entbehrlichen Zusätzen.

Wie aber haben nun die Wildruf- und Horn-dreher signiert? Zunächst sollen nur die Meister in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, also vor J. C. Denner und J. Schell, betrachtet werden. Zeichnungspflicht und auch -recht bestand erst seit dem Inkrafttreten der Handwerksordnung 1667, davor hätten Instrumente der Wildruf- und Horn-dreher nicht signiert werden können und vielleicht auch gar nicht signiert werden dürfen. Da das Zeichenbuch fehlt, muß nach eventuell erhaltenen Produkten, hier jetzt speziell Holzblas-instrumenten, Ausschau gehalten werden.<sup>17</sup> Denn die Tatsache, daß seit Beginn des 17. Jahr-hunderts, ab 1667 bereits acht, später sogar zwölf, zu gleicher Zeit arbeitende Meister Wildrufe wie auch Musikinstrumente herstellten, die zudem ab 1667 signiert gewesen sein mußten, spricht dafür, daß sich auch Zeugnisse ihres Arbeitens erhalten haben müssen. In der Regel mußten ja die Stücke selbst bezeichnet sein, bei kleinen Gegenständen konnte das Zeichen auch auf der Verpackung angebracht werden.<sup>18</sup>

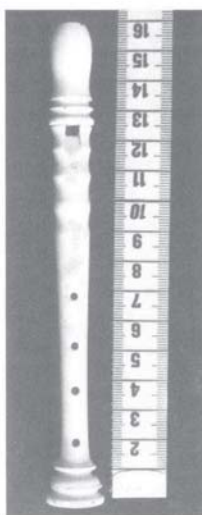


Abb. 3: Flageolet von Hieronimus Franciscus Kynseker. Englischer Privatbesitz (Photo: T. Lerch)

Bei einem Blick in die Musikinstrumenten-Sammlungen fallen zunächst eine größere Anzahl von hohen oder kleinen Flötentypen auf (Block-flöten wie Flageolette), die häufig einige charakteristische Baumerkmale übereinstimmend aufwei-sen (siehe Liste):

- Sie sind zumeist aus Bein (Elfenbein wie Knochen) gefertigt,
- haben u. a. eine charakteristische Zierring-anordnung oberhalb des Fensters,
- ein „Wellenprofil“ in Fensterhöhe und
- ein unten spitz zulaufendes, weit herunterge-zogenes Labiumende.

Die Merkmale der Zierringanordnung, des „Wellenprofils“ und der Labiumform finden sich ebenso z. B. an den Instrumenten von Kynseker, weisen also mit großer Wahrscheinlichkeit nach Nürnberg. Auch ein elfenbeinernes Flageolet ähnlicher Bauart von Johann Schell in der Samm-lung der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde stützt die Annahme, diese Instrumente Nürnber-ger Herstellern zuzuschreiben.<sup>19</sup> Zudem läßt sich ja auch ein sinnvoller Bezug zwischen dem „Wel-lenprofil“ und dem hauptsächlichlichen Verarbei-tungsmaterial der Wildruf- und Horn-dreher, dem geriffelten Tierhorn, herstellen.

Eine Vielzahl dieser Instrumente ist dazu bezeichnet: mit einem einzigen Großbuchstaben. Und zwar finden sich die Versalien „D“, „H“, „M“, „O“ und „S“ – es handelt sich hier teilweise um dieselben Buchstaben wie auf den Instrumen-

<sup>16</sup> Dies zeigt z. B. die Erwähnung Kynsekers in Fridericus Friesius „Der vornehmsten Künstler und Handwerker Ceremonial-Politica“ Leipzig 1708 (Reprint Hannover 1983), S. 269; mitgeteilt auch bei Herbert Heyde: *Musikinstrumentenbau 15. - 19. Jahrhundert. Kunst – Handwerk – Entwurf*. Leipzig 1986. S. 81. – Auch für den erwähnten Drechsler Friderich Oswald findet sich ein solcher Zusatz: „auf dem geysers-berg in Nürnberg“.

<sup>17</sup> Wegen mangelnder Literatur konnten die eigent-lichen Produkte, die „Wildrufe“, bisher noch nicht aus-gewertet werden, eine sicher sehr wichtige noch anstehende Arbeit.

<sup>18</sup> A. Jegel: *Alt-Nürnberger Handwerksrecht*, a.a.O., S. 17.

<sup>19</sup> Lenz Meierott: „Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts“ (= Würzburger Musikhistorische Beiträge, hrsg. von Wolfgang Osthoff, Bd. 4). Tutzing 1974. S. 121. – Auf S. 58 weist er übrigens auch auf einen möglichen Traditionszusammenhang solcher Instrumente hin, ohne aber auf Einzelheiten einzugehen. Eine Zuordnung der Signatur „M“ nach Nürnberg lehnt er aber ab (S. 78).





Abb. 4: Meisterzeichen von Johannes Schell an der Blockflöte auf f (MI 95). Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Photo: M. Kirnbauer)

ten der späteren „Flötenbauer“ wie Schell, Denner und Oberlender.<sup>20</sup>

Der Schluß liegt nun nahe, diese Versalien als die Meisterzeichen der Nürnberger Wildruf- und Horndreher zu interpretieren. Auch gibt ein Vergleich der oben erwähnten Buchstaben mit den Namen der unterschreibenden Meister der Handwerksordnung von 1667 brauchbare Übereinstimmungen, ohne aber bisher eine eindeutige Zuschreibung zuzulassen.<sup>21</sup>

Ich postuliere demnach folgendes: Nürnberger Drechsler als das größere Handwerk signierten unterschiedlich, in der Regel aber mit reinen Namens-Initialen und eventuellen Zusätzen. Die Nürnberger Wildruf- und Horndreher hingegen wählten sich zur Abgrenzung Einzelbuchstaben; dabei sollte auch beachtet werden, daß die Produkte der Wildruf- und Horndreher in der Mehrzahl von sehr geringer Größe waren, der Platz für das Meisterzeichen also auch in den meisten Fällen sehr begrenzt war.

Mit dem Beginn eines ausschließlichen Holzblasinstrumentenbaues als Meister des Wildruf- und Horndreherhandwerkes durch Johann Schell und Johann Christoph Denner 1697 wurde ein neues Element in das Meisterzeichen hereingetragen: Beide bekamen ja das Meisterrecht über eine Ausnahmegenehmigung nur für den musikalischen Instrumentenbau, waren aber ansonsten den Regeln der Handwerksordnung der Wildruf- und Horndreher unterworfen. Sie blieben bei den einzelnen Signatur-Lettern ihres Gewerbes als Meisterzeichen (J. C. Denner – „D“ / J. Schell – „S“) und fügten dem a) wegen ihrer Berühmtheit und Sonderstellung als zunächst einzige aus-

schließliche Holzblasinstrumentenmacher in Nürnberg wie b) auch im Sinne eines modernen „Warenzeichens“ stolz ihren Namenszug in einem Wimpelband hinzu: „I.C. DENNER“ bzw. „H. SCHELL“ – dies will ich als „Werkstattzeichen“ benennen.

Das Wimpelband wiederum kann nach Vorbildern niederländischer Flötenbauer (wie z.B. Richard Haka) oder auch anderer Nürnberger Handwerke übernommen worden sein. Wohlgemerkt: Bei diesen Namenszügen handelt es sich um einen Zusatz, der nicht zum Meisterzeichen gehört. Gestützt wird dies auch dadurch, daß die Instrumente Johann Christoph Denners, die anstelle eines Wimpelbandes ein Schlingmonogramm tragen, stets aber mit dem Versal „D“ signiert sind.<sup>22</sup> Also: Das Werkstattzeichen konnte am Instrument erscheinen, das Meisterzeichen mußte vorhanden sein.

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Passus im Meisterrechtsgesuch von Denner und Schell von 1696: Dort heißt es, sie beide hätten

<sup>20</sup> Nicht verwechselt werden dürfen diese Meisterzeichen mit auf Instrumenten auch üblichen Stimmungsangaben; zwar finden sich diese zumeist auf erst später zu datierenden Instrumenten, einen sehr frühen Beleg stellt aber die Stimmungsangabe „D“ auf einer „Sixth Flute“ von Thomas Stanesby Junior (1692 - 1754) in der Sammlung Frans Brüggén, Amsterdam, dar. Siehe Frans Brüggén und Frederick Morgan: *The Recorder Collection of Frans Brüggén*. Tokio 1981.

<sup>21</sup> Dort unterschrieben für die Wildruf- und Horndreher: Anton Schell, Andreas Maß, Hanß Wolff Denner, Michell Schreiber, Georg Pfeiffer, Hannß Wolff Appelt. Hier nach E. Nickel: *Der Holzblasinstrumentenbau*, a.a.O., S. 334. – Das „H“ weist Herbert Heyde dem Nürnberger Drechsler Sebastian Hartmann (1557 - 1626) zu, ohne aber eine Begründung dafür anzugeben; in diesem Zusammenhang wäre eine Zuschreibung an Michael Herbst (1620-1698) aber wahrscheinlicher. Siehe H. Heyde: „Flöten“ (= *Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig*, Katalog Bd. 1). Leipzig 1978. S. 33.

<sup>22</sup> So die beiden Elfenbeinblockflöten mit Schlingmonogramm: Blockflöte auf f', MIM Berlin, Inv.-Nr. 5428 (ex Slg. Giesbert) und Blockflöte auf f, BNM München, Inv.-Nr. 173 Mu. K. 30. Eine Zuschreibung an J. C. Denner ist bei diesen Instrumenten – anders als bei der unten erwähnten Blockflöte in Basel – aufgrund des zusätzlichen Monogramms nicht fraglich.



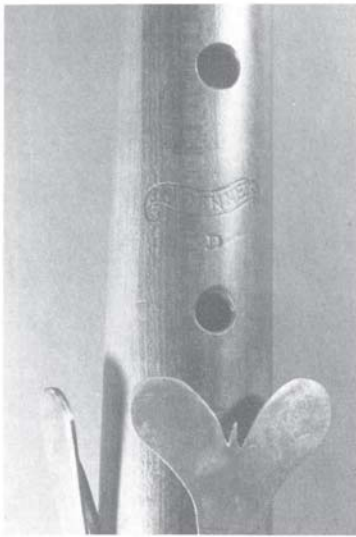


Abb. 5: Meisterzeichen von Johann Christoph Denner an der Tenoroboe (MI 94). Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Photo: J. Musolf)

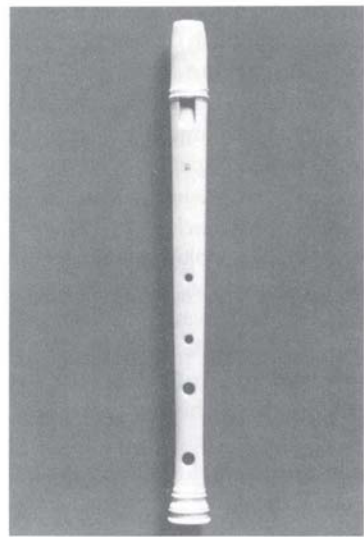


Abb. 6: Flageolett, signiert „D“ (Inv.-Nr. 1956.361). Historisches Museum Basel (Photo: HMB)

„die Musicalische Instrumente vor uns verfertigen“ und diese dann den Meistern „quartaliter in die Laden beytragen sollen.“<sup>23</sup> Dies hätten sie auch getan in der Hoffnung, so einmal zum Meisterrecht zu kommen. Die Instrumente von Schell und den beiden Denners (Johann Christoph und seinem Bruder Johann Carl) werden also vor 1697 von den anderen Wildruf- und Horndrehermeistern verkauft und damit auch von diesem signiert gewesen sein – es stellen sich hier neue Fragen.

So ist z.B. die Blockflöte auf f' aus Elfenbein im Basler Historischen Museum nur mit einem „D“ bezeichnet und wird ohne rechten Grund Johann Christoph Denner zugeschrieben.<sup>24</sup> Mit gleicher Sicherheit könnten demnach viele der in der Liste aufgeführten Instrumente ihm zuge-

schrieben bzw. diese genauso gut anderen Mitgliedern der weitverzweigten Familie Denner zugeordnet werden.

Ich möchte in diesem Zusammenhang nur darauf hinweisen, daß der „vergessene“ Bruder Johann Christophs, Johann Carl Denner, gerade „nichts anderes als flöten und flaschinett“ herstellte.<sup>25</sup> Johann Carl Denner arbeitete seit dem Tode seines Bruders Andreas Denner 1691 bei dessen Witwe, und zwar „stückweis“, wie hervorgehoben wird.<sup>26</sup> Er selber war also nicht zeichenberechtigt und durfte zu festgesetzten Preisen seine Instrumente an eine zeichenberechtigte Werkstatt liefern, die diese dann unter ihrem Namen verkaufen konnte. Die Instrumente werden in diesem Falle das Meisterzeichen von Andreas Denner tragen – vielleicht den Versal „D“? Dies wäre also eine mögliche Erklärung für die vielen „flöten und flaschinett“ mit dieser Signatur.

Eines gilt es in diesem Zusammenhang aber schon festzustellen: Zumindest im Zeitraum von 1697 bis 1702, als Johann Carl Denner Nürnberg verließ, ist mit zwei gleichzeitig arbeitenden Denner-Werkstätten zu rechnen, die ausschließlich Holzblasinstrumente fertigten. Wenn Johann Carl bei seiner Arbeit für die Schwägerin geblieben sein sollte, werden sogar zwei gleichzeitige,

<sup>23</sup> Stadtarchiv Nürnberg, Rep. E 5, Drechsler 3, Prod. 26. Zitiert nach E. Nickel: *Der Holzblasinstrumentenbau*, a.a.O., S. 204.

<sup>24</sup> Inv.-Nr. 1956.630 (Slg. Lobeck).

<sup>25</sup> So heißt es in Johann Carl Denners Meisterrechtsgesuch vom 30.3.1696 (Stadtarchiv Nürnberg, Rep. E 5, Drechsler 53, Prod. 23).

<sup>26</sup> Stadtarchiv Nürnberg, Rep. E 5, Drechsler 53, Prod. 24.

unterscheidbare Signaturen zu erwarten sein, und zwar das Zeichen Johann Christophs wie das von Andreas Denner, geführt von seiner Witwe.

Auf weitere Probleme im Zusammenhang mit „Denner“-Signaturen und ihrer Zuschreibung soll weiter unten eingegangen werden.

Die beiden Instrumentenmacher Schell und Denner waren erfolgreich, was u. a. ihre Vermögensverhältnisse dokumentieren, und die „Nachfolger“ (auch gleich Nachahmer) ließen nicht lange auf sich warten. Johann Benedikt Gahn (1674 - 1711) wurde als Drechsler 1698 Meister; sein Meisterzeichen war ein Schlingmonogramm, als Zusatz das bereits „bewährte“ Wimpelband mit seinem Namenszug „I.B.GAHN“. Da er nicht zu den Wildruf- und Horndrehern gehörte, taucht hier auch noch kein Einzelbuchstabe auf.

Auch bei einer vermutlich sehr frühen Klarinettenstürze Johann Wilhelm (I) Oberlenders in Sigmaringen findet sich noch eine „typische“ Drechslersignatur, die er vielleicht erst später zugunsten einer der bekannten, bei den Holzblasinstrumentenmachern üblichen anpaßte.<sup>27</sup>

Ebenso der Drechsler Johann Georg Zick (1678-1733): Er erwählte 1703 gleich das Wimpelband mit Blüten als Meisterzeichen auf seinen Instrumenten – dies findet sich zumindest auf der Mehrzahl seiner erhaltenen Instrumente. Eine Ausnahme bildet da eine Altblockflöte im Pariser Museum, die unterhalb des Wimpelbandes ein „Z“ zeigt.<sup>28</sup> Nun könnte noch die ganze übrige Liste der Nürnberger Flötenbauer bis Engelhard aufgezählt werden, die dieses Bild komplettieren würde.

Das heißt, das Wimpelband als Markenzeichen verselbständigte sich und wurde wichtiges Attribut eines Nürnberger Holzblasinstrumentes.

Auch andernorts wurde in der Folge neben den erfolgreichen Nürnberger Instrumenten auch dieses Nürnberger Markenzeichen imitiert, wie viele erhaltene Instrumente belegen. Neben z. B. den Instrumenten aus Berchtesgaden, die zeitversetzt um etwa 20 Jahre auch den anspruchloseren Markt mit „äußerlichen Kopien“ der gesuchten Nürnberger Vorbilder versorgten, findet sich ein besonders schönes Beispiel für die Signatur-Imitation an einer Oboe in der Sammlung Burri, Zimmerwald (CH): Es handelt sich um eine dreiklap-

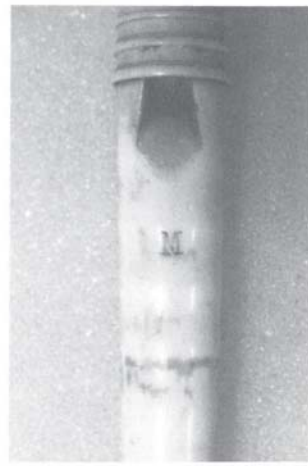


Abb. 7: Detail eines Flageolettes, signiert „M“ (Inv.-Nr. 25956). Deutsches Museum München (Photo: M. Kirnbauer)

pige Oboe, in der Form am Nürnberger Profil orientiert. Am interessantesten ist aber die Signatur: „H.REIST“ im geschweiften Wimpelband mit flutternden Enden, darunter eine Tanne (wie bei der Signatur Jakob Denners). Der Hersteller Reist arbeitete deutlich in der zweiten Hälfte oder gar Ende des 18. Jahrhunderts in Trachselwald (CH). Ähnliches gilt für die Signatur des Baslers Christian Schlegel (1667-1746).<sup>28a</sup>

Ein weiteres Beispiel findet sich an einer Altoboe im Kopenhagener Museum – dort signiert der bisher nicht identifizierbare Hersteller „W.KRESS“ im Wimpelband, darunter ist ein „O“ gesetzt.<sup>29</sup>

Aus dem oben zum Gebrauch des Meisterzeichens Gesagten läßt sich allerdings auch noch weiteres ableiten, z. B. was die bisher übliche Zuordnung von Instrumenten an Mitglieder der Familie Denner betrifft.

<sup>27</sup> Freundliche Mitteilung durch Frank Bär, Tübingen.

<sup>28</sup> CNSM Paris, Inv.-Nr. E. 2132.

<sup>28a</sup> Vgl. Andreas Küng: „SCHLEGEL A BALE“ – Die erhaltenen Instrumente und ihre Erbauer. In: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* XI (1987), S. 63-88.

<sup>29</sup> Musikhistorisk Museum Kopenhagen, Inv.-Nr. E 81.

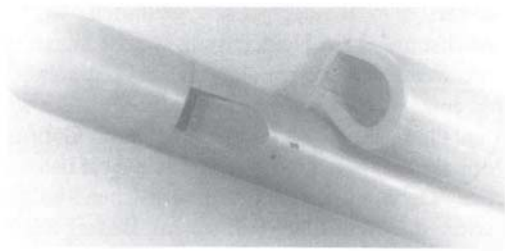


Abb. 8: Detail einer Blockflöte auf f, signiert „S“. Quedlinburg Schloß-Museum (Photo: W. Wenke)

Ohne das Thema an dieser Stelle verbreitern zu wollen – hier wird noch einige Forschungsarbeit zu leisten sein, und eine angemessene Darstellung würde auch den Rahmen sprengen –, muß festgestellt werden, daß das Fundament von Nickels Theorie diesbezüglich nicht trägt: Nickel verneint eine mögliche Weiterbenutzung eines Meisterzeichens nach dem Tode eines Meisters.<sup>30</sup> Daß dies

<sup>30</sup> E. Nickel: *Der Holzblasinstrumentenbau*, a.a.O., S. 115 und Fußnote 703.

<sup>31</sup> So im Zusammenhang mit dem Verbot für das Meisterrecht bei zu früh verheirateten Meistersöhnen in der allgemeinen für alle Handwerke verbindlichen Handwerksordnung; zitiert nach A. Jegel: *Alt-Nürnberger Handwerksrecht*, a.a.O., S. 33.

<sup>32</sup> Zwar heiratete die Witwe Johann Christophs später wieder (vermutlich um 1720 ?), allerdings keinen Instrumentenbauer – erst dann wäre ihr „Recht“ verfallen. Ähnliches gilt auch für die Töchter Johann Christophs – aber genauere Untersuchungen zu diesem Punkt stehen noch aus.

<sup>33</sup> Siehe hierzu z. B. T. Eric Hoepflich: „A Three-Key Clarinet by J.C. Denner.“ In: *Galpin Society Journal* XXXIV (1980), S. 21-35, und Martin Kirnbauer: „Zwei Klarinetten von Johann Christoph Denner.“ In: *TIBIA* 2/1987, S. 451-453.

<sup>34</sup> Siehe Martin Kirnbauer: *Zwei Klarinetten*, a.a.O.

<sup>35</sup> Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique, Brüssel, Inv.-Nr. 912. Siehe auch T. Eric Hoepflich: Finding a clarinet for the three concertos by Vivaldi. In: *Early Music* Jan. (1983). S. 61-64.

<sup>36</sup> Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Nr. 905. „Verzeichnis der heiligen Gefäße, des Kirchen-Ornats, der musikalischen Instrumente (...)“ der St. Michaels-Kirche in Fürth.

sehr wohl möglich war, wurde ja bereits oben im Zusammenhang mit Staub belegt und ist im übrigen in Nürnberg wirklich nicht unüblich. Gerade um „Erhaltung des Vatters Werkstatt und alter Kundschaft“ wurde sich gesorgt,<sup>31</sup> und um dem guten Namen Nürnberger Produkte eine stabile Kontinuität zu geben, wird dies selbstverständlich auch für eine Weiterführung des Markenzeichens, des „Werkstattzeichens“ gelten.

Grundsätzlich wäre also zu erwarten, daß nach dem Tode Johann Christophs 1707 seine Witwe die Werkstatt mit dem Meisterzeichen weiterführte – dies wäre die übliche Praxis gewesen und hätte solange gegolten, bis es entweder zu einer erneuten Verheiratung oder der Meisterrechtserlangung durch einen der Söhne gekommen wäre.<sup>32</sup> Dies würde sich auch mit Beobachtungen an erhaltenen Instrumenten decken und einige Schwierigkeiten, wie z. B. die Frage der möglicherweise erhaltenen J. C. Denner-Klarinetten, lösen.<sup>33</sup> Denn es gilt aufgrund der erhaltenen Instrumente mit der Signatur „I.C.DENNER“ davon auszugehen, daß diese Signatur über 1707, dem Todesjahr Johann Christoph Denners, hinaus verwendet wurde. Demnach benutzen mehrere, mindestens aber zwei Meister bzw. Werkstätten über einen längeren Zeitraum hinweg dieses Zeichen, vermutlich aber nicht gleichzeitig.

Allein ein Beispiel sei hier angeführt: So stammten die beiden „verlorengegangenen“ Klarinetten MI 196 und 197 des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg aus einer 1932 zurückgegebenen Leihgabe einer Fürther Kirchengemeinde.<sup>34</sup> Hier lag ein Klarinettentypus vor, der in verschiedener Hinsicht durchaus vergleichbar ist mit erhaltenen Klarinetten von Jacob Denner, z. B. dem Brüsseler Instrument.<sup>35</sup> Vierteiligkeit mit einem Knauf zwischen Mittel- und Herzstück. Die beiden verlorengegangenen Klarinetten trugen eindeutig den Stempel „I.C.DENNER“, wurden aber erst, wie es in einem Inventar von 1775 heißt, „am 9. Januar 1754 (...) von dem Würdigen Gottes-Haus, zwei C-Klarinetten, von J.C. Denner, angeschafft.“<sup>36</sup> Gleich wie der Zusatz „von J.C.Denner“ interpretiert wird, ist es schwer zu verstehen, warum 47 Jahre nach dem Tode des vermeintlichen Herstellers Johann Christoph Denner Instrumente desselben für eine Kirchenmusik angeschafft werden sollten, die zudem aus



Abb. 9: Blockflöte auff", signiert „D“ (Inv.-Nr. 1956.630). Historisches Museum Basel (Photo: HMB)



der allerersten Erfindungszeit des Instrumentes stammen müssen, also mehr als „veraltet“ sind.

Darüber hinaus muß auch die Vorstellung Zweifel wecken, daß sich von Johann Christoph Denner in seinen 10 Jahren mit Zeichenrecht 80 (!) Holzblasinstrumente aller Art – und zwar von Blockflöten aller Stimmgrößen, Pommer, Oboen aller Stimmgrößen, Racketten, Dulzianen, Fagotten bis zu Chalumeaux und Klarinetten – erhalten haben sollen;<sup>37</sup> diese müßten vom Typus teilweise in einen viel späteren Zeitraum eingeordnet werden, unterscheiden sich meist aber wenig von z. B. solchen seines Sohnes Jacob.

Zum Vergleich: Von Johann Christophs Meisterkollegen Johann Schell, der ja länger lebte und arbeitete, gibt es nur etwa 20 erhaltene Instrumente, fast ausschließlich Blockflöten. Von Denners Sohn Jacob aber sollen sich demgegenüber „nur“ 44 Instrumente und von Johann Christophs zweiten Sohn Johann David gleich gar keine erhalten, obwohl beide der heutigen Zeit beträchtlich näher liegen und auch längere Zeit an ihrem Lebenswerk arbeiten durften, Johann David sogar bis 1764.

Auf jeden Fall ist davon auszugehen, daß sich unter einem Teil der Instrumente mit „Denner“-Signatur auch Instrumente von Johann David

Denner, dem Bruder Jakobs, befinden, wobei zunächst ungeklärt bleiben muß, welche Signatur er verwendete – vermutlich die seines Vaters.<sup>38</sup> Der einzigen zeitgenössischen Aussage dazu ist jedenfalls Glauben zu schenken: Johann Gabriel Doppelmayr berichtet 1730 in seiner „Historischen Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern“ in einem Beitrag über Johann Christoph Denner: „Er starb den 20. April A. 1707, und hinterließ zwey Söhne, welche den Ruhm ihres Vaters durch eine weitere Ausübung so wohl in geschickter Verfertigung als künstlicher Tractirung eben dieser Instrumente annoch bestens befördern.“<sup>39</sup>

Abschließend dazu möchte ich anfügen, daß das Gesagte ebenso für die „Problematik Oberlender“ gilt – auch hier sollen von mehreren dokumentierten Mitgliedern nicht alle durch Instrumente belegt werden können und zudem wird die überwiegende Mehrzahl der erhaltenen Instrumente gerade dem ältesten und ersten Holzblasinstrumentenmacher dieser Familie, Johann Wilhelm (I) Oberlender (1681-1763), zugeschrieben.

Die folgende erste Liste wird schon deshalb sehr unvollständig sein, da in vielen Sammlungskatalogen diese unscheinbaren Instrumente häufig nicht ausreichend berücksichtigt wurden und noch weniger Wert auf die Nennung eines kleinen Zeichens, das zudem mit einer Stimmtonangabe verwechselt werden kann, gelegt wurde: sie gelten dann als „unsigniert“. Um Ergänzungen wird gebeten. – Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich um Instrumente aus Elfenbein.

<sup>37</sup> Die Anzahl der Instrumente wurde ermittelt aus einem umfangreichen und sehr nützlichen Auszug eines Manuskriptes von Phillip T. Young für seine geplante zweite Auflage der „Twenty-Five Hundred Historical Woodwind Instruments – An Inventory of the Major Collections“ (New York 1982), das er mir freundlicherweise zur Verfügung stellte.

<sup>38</sup> Aus dem oben zum Meisterzeichen Gesagten ist ja auch zu folgern: Wenn der einzelne Großbuchstabe bei einem Wildruf- und Horndreher das Meisterzeichen darstellt, dann müssen die Instrumente der Signatur „I.C.DENNER“, die zusätzlich zu dem obligatorischen „D“ ein „I“ aufweisen – also ein weiteres Meisterzeichen –, von einem anderen Meister gearbeitet worden sein.

Vorläufige Auflistung von Holzblasinstrumenten Nürnberger Wildruf- und Horndreher.

|   |                  |  |                                |   |
|---|------------------|--|--------------------------------|---|
| Flageolett  | (Gesamt L 109,5) | signiert „M“ (Wellenprofil)  | MICR Brüssel                   | Inv.-Nr. 1987 <sup>40</sup>                   |
| Flageolett  | (Gesamt L 110)   | signiert „M“ (Wellenprofil) Holz<br>Beethovenhaus Bonn (Slg. Zimmermann)   |                                | Nr. 15 <sup>41</sup>                          |
| Flageolett  | (Gesamt L 110)   | signiert „M“ (Wellenprofil) Buchsbaum<br>CNSM Paris  |                                | Inv.-Nr. C 371 E 117 <sup>42</sup>            |
| Flageolett  | (Gesamt L 110)   | unsigniert (Wellenprofil)  | HM Basel (Slg. Lobeck)         | Inv.-Nr. 1956.362                             |
| Flageolett  | (Gesamt L 113)   | unsigniert (Wellenprofil)  | GNM Nürnberg                   | Inv.-Nr. MI 212                               |
| Flageolett  | (Gesamt L 114)   | unsigniert (Wellenprofil)  | KHM Wien                       | Inv.-Nr. A.R. 1718.a <sup>43</sup>            |
| Flageolett  | (Gesamt L 117)   | signiert „M“ (Wellenprofil)  | DM München                     | Inv.-Nr. 25956                                |
| Flageolett  | (Gesamt L 120,5) | unsigniert (Wellenprofil?)   | KHM Wien                       | Inv.-Nr. A.R.1718.b <sup>44</sup>             |
| Flageolett  | (Gesamt L 130)   | signiert „M“ (Wellenprofil)  | DM München                     | Inv.-Nr. 10190                                |
| Flageolett  | (Gesamt L 133)   | signiert „D“   | HM Basel (Slg. Lobeck)         | Inv.-Nr. 1956.361                             |
| Flageolett  | (Gesamt L 134)   | unsigniert   | LJ Graz                        | Inv.-Nr. KGW <sup>2</sup> 1.381 <sup>45</sup> |
| Flageolett  | (Gesamt L 140)   | signiert „M“ (?) (Wellenprofil)  | LJ Graz                        | Inv.-Nr. 8.208 <sup>46</sup>                  |
| Flageolett  | (Gesamt L 142,5) | signiert „O“ (Wellenprofil)  | BNM München                    | Inv.-Nr. K.181. Mu. 165 <sup>47</sup>         |
| Flageolett  | (Gesamt L 143,5) | signiert „D“   | DM München                     | Inv.-Nr. 13785                                |
| Flageolett  | (Gesamt L 150)   | signiert „D“   | Uni-Slg. Göttingen             | Inv.-Nr. 153                                  |
| Flageolett  | (Gesamt L 150)   | signiert „D“   | MC Modena                      | Inv.-Nr. SM 27 – 1981 <sup>48</sup>           |
| Flageolett  | (Gesamt L 150)   | signiert „H.SCHELL/S“<br>(Wellenprofil)  | GdM Wien                       | Inv.-Nr. 472 <sup>48a</sup>                   |
| Flageolett  | (Gesamt L 155)   | signiert „S“ (Wellenprofil)<br>Beethovenhaus Bonn (Slg. Zimmermann)  |                                | Nr. 16 <sup>49</sup>                          |
| Flageolett  | (Gesamt L 162)   | signiert „M“ (?)   | MMA New York                   | Inv.-Nr. 89.4.915 <sup>50</sup>               |
| Flageolett  | (Gesamt L 200)   | signiert „S“   | MV Antwerpen                   | Inv.-Nr. VH 2139 <sup>51</sup>                |
| Flageolett  |                  | unsigniert(?) (Wellenprofil)   | MIM Berlin PK (nicht erhalten) | Inv.-Nr. 2739 <sup>51a</sup>                  |
| Blockflöte auf c''                                |                  | signiert „M“ (Wellenprofil)  | MC Modena                      | Inv.-Nr. SM 18 – 1981                         |
| Blockflöte auf g''                                |                  | signiert „D“   | HM London (Carse-Collection)   | Inv.-Nr. 14.5.47                              |
| Blockflöte auf f''                                |                  | signiert „D“ (Wellenprofil)  | MICR Brüssel                   | Inv.-Nr. 434 <sup>52</sup>                    |
| Blockflöte auf f''                                |                  | signiert „D“   | HM Basel (Slg. Lobeck)         | Inv.-Nr. 1956.630                             |
| Blockflöte auf c''                                |                  | signiert „H“ (Wellenprofil passig)   | MIM Leipzig                    | Inv.-Nr. 1112                                 |
| Blockflöte auf c''                                |                  | unsigniert (Wellenprofil)  | BNM München                    | Inv.-Nr. K 5 Mu 152 <sup>53</sup>             |
| Blockflöte auf c''                                |                  | unsigniert (Wellenprofil)  | BNM München                    | Inv.-Nr. K 16 Mu 163 <sup>54</sup>            |
| Satz von ursprünglich 7 Blockflöten in            |                  | einem Köcher (2 x f', 2 x c', 1 x f –<br>nicht erhalten 2 x c''), signiert „S“ Ahorn<br>Schloß-Museum, Quedlinburg |                                |   |
| Deutsche Schalmei in Altlage                      |                  | signiert „D“ Pflaume   | MIM Berlin PK                  | Inv.-Nr. 65                                   |
| gerader Zink auf c, die Ergänzungen (Reparaturen) |                  | signiert „M“ Ahorn   | GNM Nürnberg                   | Inv.-Nr. MI 92 <sup>55</sup>                  |
| ?   |                  |  |                                |   |
| Blockflöte auf d''                                |                  | signiert „S“ Buchs mit Elfenbein<br>Shrine to Music Museum Vermillion  |                                | Inv.-Nr. 4826 <sup>56</sup>                   |
| Blockflöte auf c''                                |                  | signiert u. a. „I.D.“ Pflaumenholz<br>Bachhaus Eisenach  |                                | Inv.-Nr. I 98                                 |

<sup>39</sup> Johann Gabriel Doppelmayr: *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern (...)*. Nürnberg 1730. S. 306. Seine besondere Bedeutung als Gewährsmann für die Denner-Familie unterstreicht eine jüngst aufgefundene Biographie über Jacob Denner aus der Hand Doppelmayrs. Siehe Martin Kirnbauer und Peter Thalheimer: „Jacob Denner (1681-1735) – New Aspects of his Biography and his Significance for the History of the Flute in Germany.“ In: *Early Music* I (1992) (in print).

<sup>40</sup> Nach L. Meierott, a.a.O., S. 121.

<sup>41</sup> Nach Josef Zimmermann: *Von Zinken, Flöten und Schalmeyen* – Katalog einer Sammlung historischer Holzblasinstrumente. Düren 1967. S. 15.

<sup>42</sup> Nach L. Meierott, a.a.O., S. 121.

<sup>43</sup> Nach L. Meierott, a.a.O., S. 121.

<sup>44</sup> Nach L. Meierott, a.a.O., S. 121.

<sup>45</sup> Nach Gerhard Stradner: *Musikinstrumente in Grazer Sammlungen* – Grazer öffentliche Sammlungen (= *Tabulae Musicae Austriacae*, hrsg. v. Othmar Wessely, Bd. XI) Wien 1986, S. 21.

<sup>46</sup> Nach G. Stradner: *Musikinstrumente*, a.a.O., S. 21 f.

<sup>47</sup> Nach L. Meierott, a.a.O., S. 121.

<sup>48</sup> Nach Luisa Cervelli: *Antichi strumenti musicali – Catalogo del fondo musicale del Civico di Storia e Arte Medievale e Moderna di Modena*. Modena 1982. Nr. 27.

<sup>48a</sup> Nach L. Meierott, a.a.O., S. 40 u. 121.

<sup>49</sup> Nach J. Zimmermann: *Von Zinken*, a.a.O., S. 15.

<sup>50</sup> Nach Laurence Libbin: *A Checklist of Western European Flageolets, Recorders and Tabor Pipes*. New York 1976. S. 3.

<sup>51</sup> Nach J. Lambrechts-Douillez (Hrsg.): *Catalogus van de Muziekinstrumenten uit de verzameling van het Museum Vleeshuis*. Antwerpen 1981. S. 59.

<sup>51a</sup> Nach L. Meierott, a.a.O., S. 76.

<sup>52</sup> Nach L. Meierott, a.a.O., S. 126.

<sup>53</sup> Nach L. Meierott, a.a.O., S. 126.

<sup>54</sup> Nach L. Meierott, a.a.O., S. 126.

<sup>55</sup> Das Instrument mit einer Klappe stammt aus dem 16. Jahrhundert und ist mit einem gotischen „r“ signiert. Die Ergänzungen am Korpus stammen aus dem späten 17. Jahrhundert. Interessant ist dieser Zink nicht zuletzt dadurch, daß er vielleicht aus einer Nürnberger Kirchenmusik stammt.

<sup>56</sup> Früher in der Bate-Collection. Die bisher recht ungenauen Informationen samt der Zuschreibung „England, about 1730“ in: *AMIS Newsletters* Vol. XVIII, No. 3, p. 2.

Rainer Weber

## Der Flauto Harmonico – Ein seltenes Instrument und sein Erbauer

Im Museo Civico in Bologna ist unter der Nummer 1781 ein sehr ungewöhnliches Instrument erhalten (*Abb. 1*). Um 1650 bildet es Athanasius Kircher in seiner *Musurgia Universalis*<sup>1</sup> (*Abb. 2*) ab und schreibt dazu, daß ihm das Instrument von seinem lieben und hochgelehrten Freund Dr. Manfredus Septalius gebracht (gebaut?) wurde<sup>2</sup>. Settala (1600–1680) war Canonicus in Mailand und so bekannt für seinen Erfindungsreichtum, daß er sogar als zweiter Archimedes gerühmt wurde. Es ist immerhin möglich, daß es gerade dieses Instrument ist, welches über Padre G.B. Martini<sup>3</sup> nach Bologna gelangte und dort auf uns gekommen ist<sup>4</sup>.

Manfredo Settala war wirklich ein bemerkenswerter Mann. In seinem Wappen, wie er es als Signatur auf allen fünf Pfeifen des Instrumentes verwendet hat, findet sich unter dem Schriftzug „MANFRE“ (Manfredo) ein Adler mit gespreizten Flügeln und Beinen und darunter sieben „Flügel“ (sette ali, *Abb. 3*). Er übernahm von seinem Vater eine Sammlung mit naturkundlichen Büchern, die den Grundstock für ein ganz persönliches Museum bildete,<sup>5</sup> eine Art Kunst- und

Naturalienkabinett. Er selbst bezeichnete es als „Museo & Galeria“, etwa vergleichbar dem Museo Kircheriano in Rom und anderen Kunstkammern der Epoche. Für dieses sein Museum

<sup>1</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Tomus I. Romae, ex Typographia Haeredum Francisci Corbetti, 1650.

<sup>2</sup> *Musurgia* (s. Anm. I), S. 505 f. *Misit non ita pridem ad me Praenobilissimus ac ingeniosissimus Vir D. Manfredus Septalius amicus sincerissimus aliud exoticum instrumentum fistulare, cuius iconem hic exhibemus; constat 5 fistulis quorum 3 ABC axi FG in sertae, reliquae duae DE intra axem videntur circumagi, quis tamen proprie eius usus sit comperire non licuit.*

<sup>3</sup> Giovanni Battista Martini, 1706–1784 in Bologna, sammelte im Franziskanerkloster eine reiche Musikbibliothek, die sich heute im Bologneser Konservatorium befindet.

<sup>4</sup> vgl. Luisa Cervelli, „Dal Rinascimentale „Studio di Musica“ al Moderno Museo degli Strumenti Musicali, S. 87 ff.

<sup>5</sup> vgl. „Signor Settala's armonia do flauti“ von Fildelfio Puglisi, *Early Music*, July 1981 pag. 320 ff.





Abb. 1 Flauto armonico im Museo Civico in Bologna

soll Manfredo Settala an die hundert Instrumente gebaut haben, der Katalog ist erhalten,<sup>6</sup> und es erscheinen hier zwei „armonia flauti“ (im Katalog auch „Zampogna“ genannt), ein Instrument sogar mit acht Pfeifen. Er sammelte auf verschiedenen Reisen auch Naturalien und unterhielt eine Werkstatt zur Herstellung von Linsen und zur Drechserei.

Beruflich bekleidete er die Stelle eines Canonicus in Mailand. Es gibt Hinweise auf eine lange und schwere Krankheit<sup>4</sup>.

Neben der eingangs bereits erwähnten Abbildung in Kirchers *Musurgia* erscheint das Instru-

ment auch in der *Encyclopédie* von Diderot<sup>7</sup> und, weit weniger bekannt, auf einem Gemälde des berühmten Malers von minutiösen Stillleben mit Musikinstrumenten Evaristo Baschenis<sup>8</sup> (Abb. 4).

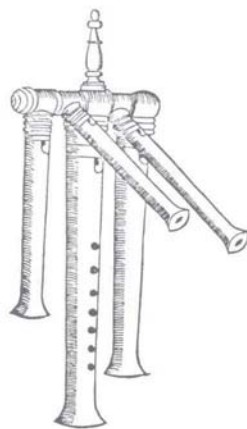


Abb. 2 Abbildung bei Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* Rom 1650

Im Vergleich zu den anderen Stillleben dieses Meisters wirkt dieses Bild recht ungewöhnlich. Man könnte denken, daß es sich nur um einen Ausschnitt handelt. Im Vordergrund steht eine Schale mit Muscheln, Knochen und anderen typischen Stücken aus einer Naturaliensammlung (es könnte sich auch um Gebäck handeln), vorne eine große Okarina aus einer riesigen Hummerschere, die ebenfalls aus Settalas Werkstatt stammt.



Abb. 3 Signatur auf allen Pfeifen von Manfredo Settala

<sup>6</sup> P.M. Terzago, „Museum Septalianum“, Tortona 1664, und P. F. Scarabelli, „Museo ò galleria adunata dal sapere, e dalla studio del sig. Canonico Manfredo Settala, Tortona 1666.“

<sup>7</sup> vgl. *Recueil de Planches de l'Encyclopédie*, par ordre de Matieres, Tome Troisième, Paris 1784, Pl. 17, Fig. 14.

<sup>8</sup> vgl. Marco Rosci, „Evarista Baschenis“, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1985, das Original des Bildes befindet sich in der Privatsammlung Vincenzo Polli in Mailand. Rosci schreibt dieses Bild allerdings Cristoforo Monari zu.

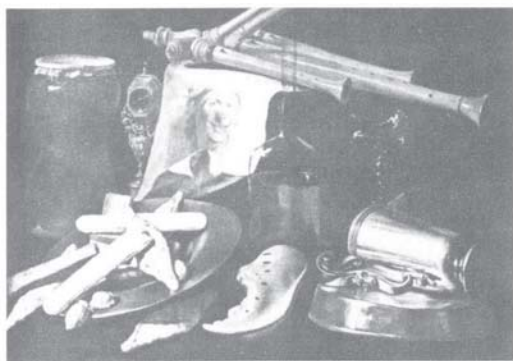


Abb. 4 Stilleben mit Flauto harmonico von Evaristo Baschenis

Daneben liegt eine Kanne auf einer umgestürzten Schale. Mitten im Bild steht eine halbgeleerte, hochhalsige Flasche, der Form nach ein Apothekengefäß der Zeit, mehr im Hintergrund eine kunstvolle Tischuhr neben einem zugebundenen Albarello, wieder einem Apothekengefäß, rechts noch ein gläserner, reich verzierter Gegenstand, möglicherweise eine Art Römer. Das Bild wird beherrscht von einem liegenden Flauto harmonico mit fünf Pfeifen, einem „Akkordinstrument“. Es liegt auf dem sonst meist der Laute oder einem anderen Akkord-Instrument vorbehaltenen Platz.

Wie das Instrument in Bologna hat der Flauto harmonico auch hier fünf Pfeifen, er ist aber nicht identisch mit dem Bologneser Instrument (s.u.). Neben den beiden Instrumenten aus Settala Werkstatt sind auffallend viele Gegenstände dargestellt, die auf Krankheit und Vergänglichkeit, vielleicht sogar Tod hinweisen: die umgestürzte Kanne, die Schale, die Uhr, die Apothekengefäße, das bereits vergehende Portrait, gehalten von dem Flauto, eigentlich im visuellen Zentrum des Bildes. Das so humorvolle, lachende Gesicht mit den etwas weiblichen Zügen, vielleicht von einer inneren Krankheit gezeichnet, die so wachen und klugen Augen, die Nacht- und Künstlermütze, die etwas wirren Haare mit der verschobenen Kleidung, als wäre der Betreffende eben aus dem Bett gekommen, all das scheint mir zu dem zu passen, was wir von Settala wissen. Ich glaube, es kann sich nur um Manfredo Settala handeln (Abb. 5), und das ganze Bild könnte eine „Hommage“, ein Nachruf auf Leben und Schaffen eines Menschen

sein, dessen Dasein und Werke zumindest dem Maler des Bildes fremdartig und vielleicht sinnlos erschienen. Über den Flauto Harmonico schreibt schon Athanasius Kircher: „Wenngleich auch nicht zu erfahren ist, wozu es zu gebraucht sei.“<sup>9</sup>

Aber kommen wir zum Instrument zurück:

Betrachtet man es eingehend, so handelt es sich um fünf Blockflöten, ursprünglich vier Bordune und ein Melodieinstrument (mit sieben Grifflöchern und Rückloch), die über eine gemeinsame Kanzelle durch ein Mundrohr angeblasen werden. Jede Flöte steckt etwas beweglich in einer Windkapsel und wird von einem Stift gehalten.

Das Instrument ist aus europäischem Buchsbaum gebaut. Die stark ausgeprägten und verhält-



Abb. 5 Manfredo Settala

nismäßig engen Jahresringe weisen auf einen Standort mit Wintereinfluß hin. Auch die etwas minderwertige Holzqualität (Drehwuchs bei der Kanzelle) deutet in diese Richtung.

Die Drechslerarbeit dagegen ist sehr fein ausgeführt. Die Verschlusskappen der Kanzelle sind schon Werke der höheren „Drehkunst“, auf einer der damals an Fürstenhöfen hochgeschätzten, komplizierten Schablonen-Drehbänke hergestellt (Abb. 6). Deutlich stechen davon die grob

<sup>9</sup> vgl. Anm. 1

geschnittenen Tonlöcher an einigen Bordunen ab (Abb. 7). Auch die Windkanäle und Labien sind nicht sehr exakt geschnitten, und die Blöcke gar sind aus den unterschiedlichsten Hölzern gemacht. Von der sehr professionell wirkenden Drechslerarbeit stechen die Arbeiten des eigentlichen Flötenbauers deutlich ab.

Die in den Windkapseln steckenden Zapfen sind so lang, daß sie, ganz eingesteckt, am Boden der Kapsel aufsitzen. Sie sind zylindrisch und ohne Rillen für eine Wicklung. An den Pfeifen reichen ovale Löcher durch die Kapseln bis in den Block. Es muß hier Sicherungsstifte für die Pfeifen gegeben haben. Die für diese Stifte durch die Windkapseln bis in die Blöcke gebohrten Löcher

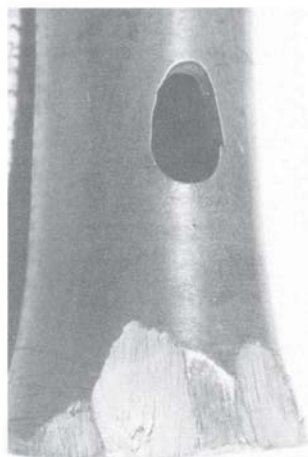


Abb. 7 nachträglich angebrachtes Stimmloch, Absplittierungen unterschiedlichen Alters am Kranz



Abb. 6 Arbeit eines Kunstdrechslers am seitlichen Kanzellenverschluß

sind oval. Man konnte die Pfeifen also etwas verschieben, und sie erklingen auch nur, wenn man sie nicht ganz einsteckt. Allerdings ist es für die Funktion nötig, die Zapfen vorher zu befeuchten, wie das ja beim Blasen normal geschieht. Ohne Feuchtigkeit sind die Zapfen unterschiedlich undicht, das Instrument erscheint durch die Nebenluft ständig verstimmt, die Pfeifen lassen sich im trockenen Zustand auch nicht abstellen.

Leider waren beim Original diese Stifte nicht mehr vorhanden. Dadurch war es wohl öfter passiert, daß einzelne Pfeifen zu Boden gefallen waren. Die unteren Kränze zeigten alte und sehr neue Aussplittierungen, daneben auch viele feine Haarrisse, Vorboten weiterer Schäden (Abb. 7, 8). Die Blöcke begannen Zapfen und Windkanäle zu sprengen. Die drehwüchsige Kanzelle war mehrfach gerissen, die stützenden Metallringe zeigten auch schon Risse (Abb. 9), die Kanzelle

war bereits undicht und ließ kaum mehr Schlüsse auf die musikalischen Möglichkeiten des Instrumentes zu. Mehrere Jahre bemühte sich Herr Dr. van der Meer, eine dringend notwendige Restaurierung in die Wege zu leiten, bis mir 1988 der Auftrag dazu erteilt wurde.

Die Bestandsaufnahme ergab für die einzelnen Pfeifen erst einmal folgendes Bild:

1. Melodieflöte auf g', sieben Grifflöcher und Rückloch (7. doppelt)  
L 384,8 mm, L Windkanal 35 mm, Bohrung fast zylindrisch. d ca. 16,2 mm
2. erster Bordun auf h', rückseitiges Stimmloch  
L 333,6 mm, L WK 39 mm, Bohrung fast zylindrisch. d ca. 15,8 mm
3. zweiter Bordun auf d'' ohne Stimmloch,  
L 259,3 mm, L WK 28,3 mm, Bohrung leicht konisch von 13,0 auf 10,5 mm
4. dritter Bordun g'', rückseitiges Stimmloch  
L 220,5 mm, L WK 28,8 mm, Bohrung leicht konisch von 11,5 auf 8,8 mm
5. vierter Bordun auf a'' mit drei Grifflöchern für h'', cis'' und d'' (offen).  
L 178,8 mm, L WK 24,5 mm. Bohrung fast zylindrisch, d ca. 9 mm

Der 1. und der 3. Bordun haben sehr grobe rückseitige Abstimmlöcher. Das wirkte deutlich verändert. Neuer wirkten aber auch die Grifflöcher auf dem 4. Bordun. Mit dem Endoskop sah man noch den „Bohrbart“ innen an den Löchern



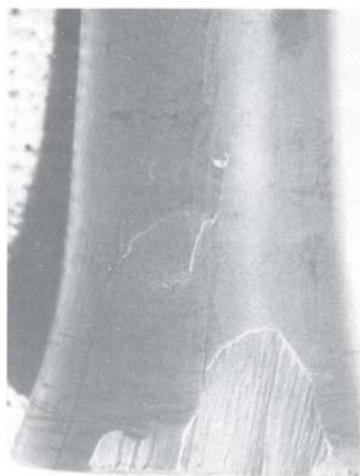


Abb. 8 Absplitterungen und Risse, die sehr bald zu weiteren und noch größeren Absplitterungen geführt hätten

hängen. Bei der Melodieflöte mit den ursprünglichen Grifflöchern gab es das nicht. Ließ man das nun unbeachtet, so ergaben vorsichtige Anblasversuche nach Abdichtung dieser Risse folgendes:

Deckt man sämtliche Grifflöcher der Melodieflöte und läßt die 3 Grifflöcher des 4. Bordunes offen, so müßte  $g'$ ,  $h'$ ,  $d''$ ,  $g''$ ,  $d'''$  erklingen. Nur wirkt die Leiter auf der Melodieflöte jetzt recht eigentümlich. Die Quint stimmt gut zu den Bordunen, nach oben geht es mit besonderen Griffen bis zur Oktave  $g''$ , nach unten mit Mühe bis zur Terz  $h'$ . Die beiden tiefsten Töne sind dann aber sehr hoch. Versucht man den Grundton  $g'$  zu blasen, so sprechen die Bordune kaum an. Erst bei der Terz erklingt ein Akkord, erst bei der Quint  $d''$  kommt er zum Stimmen. Bei der Oktave kann man mit dem Griff etwas helfen. Gibt man hier den eigentlich nötigen höheren Winddruck, so entsteht ein neues Phänomen: Die Akkordpfeifen beginnen zu überblasen! So kommt es zu ständig wechselndem „Klangflächen“, und es erfordert Gefühl und Gehör, um von Akkord zu Akkord bis zum  $d'''$  zu gelangen, der eigentlich oberen Grenze für die Melodieflöte. Es sei nicht verschwiegen, daß die Intonationsprobleme beachtlich waren, aber es ließen sich Klänge von zauberhafter Wirkung erzeugen.

Eine weitere Möglichkeit bieten die drei Löcher auf der kleinsten Akkordflöte. Sie ist sehr

eng und recht leise intoniert. Greift man mit der linken Hand auf der Melodieflöte das  $d''$ , so kann man rechts zwei Löcher decken und eine sehr zarte Terz einfügen. Das  $a''$  darunter gibt einen „Leiton“ mit schöner Reibung. Viele reizvolle Wirkungen sind möglich.

Gerade in diesem Punkt ist das Instrument auf dem Bild von Baschenis deutlich anders geartet, wenn man vom ebenfalls unterschiedlichen Dekor absieht: Hier hat der 2. Bordun zwei gut erkennbare, vermutlich aber drei vorderseitige Grifflöcher. Dieser Bordun hat als Grundton die Quint der Melodieflöte. Für beide Hände ergeben sich damit drei parallele Tonschritte, wie wir das von vielen derartigen Doppelflöten kennen. An ein Rückloch ist nicht recht zu denken. Spielt man mit beiden Händen auf der Melodiefpfeife, sind diese Löcher ja offen, mit Rückloch würde dann die None ständig erklingen. Aber auch die zur Oktave werdende Quint im Bordunakkord, die dann ja doppelt vorhanden ist, wenn man beide Hände für die Melodieflöte verwenden will, gibt Rätsel auf. Auch hier wäre nur an ein Abschalten der Pfeife bei Nichtgebrauch zu denken.

Aber zurück zum Bologneser Instrument: Trotz aller schönen Einzelakkorde wirkte alles recht unbefriedigend. Der verwendbare Umfang war doch eigenartig beschränkt, die Intonation vielfach mangelhaft. Dazu kamen als Auffälligkeiten die groben Abstimmmlöcher auf zwei Bordunen, die offensichtlich neueren Grifflöcher auf dem höchsten Bordun (die auch auf keiner der erwähnten Abbildungen erscheinen), die unstimrigen tiefen Töne der Melodieflöte. Daraus ließ sich folgern, daß hier etwas verändert sein mußte. Ein Versuch, einfach die Abstimmmlöcher und die Grifflöcher des kleinsten Bordunes probeweise zu schließen, brachte nur sehr unklare Ergebnisse. Das Holz reagierte auch so stark auf die beim Blasen entstehende Feuchtigkeit, daß es ratsam erschien, keine weiteren Versuche am Original durchzuführen.

Es wurde daher eine Kopie in Birnbaumholz angefertigt. Hier wurde gleich auf die fraglichen Griff- und Tonlöcher verzichtet, aber das Ergebnis war anfangs ebenso unbefriedigend und ohne klare Aussage.

Es blieb nur der Weg, die Kopie völlig in den Zustand zu versetzen, in dem sich das Original

heute befindet. Dabei wurde deutlich, wie schwierig es ist, allein die Grundtöne der Pfeifen zum Stimmen zu bekommen. Der Luftdurchgang im Labium und die Weite der Kapselbohrung spielen eine große Rolle. Leider verändern sich gerade diese Parameter ständig durch Feuchte und Temperatur.

Es ergaben sich auch Unterschiede in der Tonhöhe, wenn man eine Flöte direkt oder an der Kanzelle anblies. Sehr bemerkbar machte sich auch, wie viele Pfeifen bereits angeschlossen waren, da sie den „Winddruck“ veränderten.

Noch problematischer wurde es bei den überblasenen Tönen. Einmal war es schon schwierig, bei beibehaltenen Bohrungen die Labien im kleinsten so zu gestalten, daß die überblasenen Oktaven sauber kamen. Dann mußte bei einigen Pfeifen versucht werden, das Überblasen so zu begrenzen, daß es nicht zu unpassenden Ober-tönen kam.

Es wurde nun solange gearbeitet, bis das Instrument weitgehend die Spieleigenschaften hatte, die beim Original beobachtet wurden (s.o.).

Verschloß man nun auf den Bordunen alle Abstimmlöcher und auch die so offensichtlich späteren 3 Grifflöcher des kleinsten Bordunes, so erklang auf den Bordunen ein recht guter B-Dur-Akkord:  $b'$ ,  $d''$ ,  $f''$ ,  $b''$ . Bei den überblasenen Akkorden war es dann wichtig, den 2. Bordun ( $d''$ ) so einzurichten, daß er nicht bis zum  $a'''$  überbläst. Sehr schwierig war auch zu erreichen, daß die kleinste Pfeife nicht überbläst und überhaupt nur bei den tieferen Tönen, also mit wenig Winddruck, erklingt, wie das beim Original zu beobachten war. Bei stärkerem Druck muß sie stumm werden, sonst kommt es zu sehr störenden hohen Pfeiftönen.

Beim Nachbau der Melodieflöte war dann zu bemerken, daß es sich um eine ganz eindeutige „g-moll-Skala“ handelt, also mit kleiner Terz! Stelle man sich darauf ein, so sprachen auch die unteren Töne bei guter Intonation einwandfrei an. Sicher war, daß der unterste Ton  $g'$  sein mußte. Als Terz ergab sich dann, bei kopierter Lochgröße, ein klares  $b'$ . Recht tief war das  $e''$ , besser das bequem zu greifende  $e'''$ . Man kann sagen, daß die Melodie-flöte nun eine saubere B-Dur-Skala gibt. Bei den beiden untersten Tönen handelt es sich dann um eine Art „Extension“. Die



Abb. 9 Risse in der Kanzelle. Auch der stützende Mes-singring ist bereits gesprengt.

damit mögliche Unterterzklauseel gehört eigentlich bereits der Vergangenheit an, aber wahrscheinlich ist das bei einem solchen Instrument anders zu bewerten.

Diese nach heutiger Stimmtöne gemachten Angaben sind natürlich relativ zu werten. Vermutlich handelt es sich um eine A-Skala bei  $a'$  von ca. 465 Hz, und die Bordune ergeben dann  $a'$ ,  $cis''$ ,  $e''$ ,  $a''$ . Die andere Möglichkeit wäre, daß es sich hier tatsächlich um eine g-Skala, allerdings eine transponierte dorische auf  $g'$  handelt; dies gibt die Berechtigung für das  $b$  und ist ein beliebter Modus. Man dürfte dann aber die Skala der Melodiefleife nicht mehr mit einer normalen Flöte vergleichen.

Ein weiterer ganz wesentlicher Punkt ist die Bedeutung der von mir ergänzten Haltestifte. Durch Ausschalten einzelner Bordune lassen sich die Möglichkeiten auf der Melodiefleite beträchtlich erweitern.

Nach dem an der Kopie vorgenommenen „Rückbau“ ist das Instrument sehr sicher und unglaublich rein zu spielen, kein Vergleich mit den Möglichkeiten des Originalen. Nun stellt sich natürlich die Frage nach der musikalischen Verwendbarkeit:

Was kann man damit gemacht haben? Wir müssen dabei bedenken, daß das Instrument aus dem Kreis einer gebildeten Gelehrtenschicht kam. Das Monochord war hochgeschätzt, obwohl es kein eigentliches Musikinstrument war. Auch bei dem Flauto Harmonico wird es sich teilweise um ein wissenschaftliches „Instrument“ gehandelt haben zur Verdeutlichung von musikalischen Phänomenen, von Akkorden und Dissonanzen.

Wir müssen an die musikalischen Akademien denken, die gerade in Italien eine große Rolle spielten. Die Renaissance brachte die Besinnung auf Gedanken der Antike. Es ging hier nicht nur um Musik, die Musik war Teil eines Gebäudes. Sie gehörte zu den sieben freien Künsten im Trivium (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie<sup>10</sup>). Es wurden hier Vorträge gehalten, Gedichte wurden rezitiert und gesungen. Aber es handelt sich bei dem Flauto harmonico nicht mehr um ein Renaissance-Instrument, wie man der Form nach glauben möchte. Es ist in der Mitte des 17. Jhs. entstanden, die „Rekonstruktion“ eines möglichen Gedankens! Versucht man, das Instrument aus seiner barocken Zeit zu deuten, so wäre es auch als „phantastisches Instrument“ zu verstehen. Man kann an entspannende Improvisationen denken mit wirklich faszinierender Wirkung. Es ist ein kleines Stück aus einer uns wahrlich fremden Welt, die wir noch immer viel zu eng

mit unserem Rationalismus erfassen möchten. Aber auch zu seiner Zeit muß es fremd gewirkt haben: ...*quis tamen proprie eius usus sit comperire non licuit* schrieb Athanasius Kircher, und das Bild von Baschenis kann eigentlich nur als Nachruf auf einen „Aussteiger“ verstanden werden.

Danken möchte ich an dieser Stelle besonders Herrn Dr. van der Meer, der die Restaurierung in die Wege leitete und damit die eingehenden Studien am Instrument überhaupt ermöglichte. Von den zahlreichen Wissenschaftlern und Freunden, die mir auch mit divergierenden Ansichten sehr geholfen haben, möchte ich besonders Martin Kirnbauer, Frau Dr. Wagner und Herrn Willers danken.

<sup>10</sup> vgl. Boethius, „De institutione Musica libri V.“, ca. 500-507 n.Ch.

Marianne Betz

## Versuch über Berio: Eine Analyse der „Sequenza“ per flauto solo

*Sequenza per flauto solo* entstand im Jahr 1958 als erstes Stück einer Werkreihe. Hoher technischer Anspruch an den Interpreten sowie das Einbringen neuer Klangideen für das jeweilige Soloinstrument bzw. Stimme sind typische Eigenschaften dieser „Sequenzen“.

Die meisten der in *Sequenza* für Flöte den Gestus bestimmenden Klangelemente lassen sich als traditionelle Spieltechniken bezeichnen: der häufige Einsatz der Doppelzunge, eine Technik, die vor allem im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert als Ausweis bläserischer Virtuosität galt, und die Verwendung der Flatterzunge, eines seit dem frühen 20. Jahrhundert ebenfalls wohlbekannten und beliebten Flötenklangeffektes. Nicht traditionell, wenngleich nicht neu, sind die Harmonics (T 220), die Quartenflageolettklänge  $g'' - c'''$  und  $as'' - des'''$ , die auf der Idee des einstimmigen Flageolettklangles aufbauen. Etwas völlig

Neues hingegen ist das gegenläufige Decrescendo und Crescendo von Ton und Klappengeräusch im Triller  $f - ges'$  (T 211). Zum ersten Mal hatte Edgard Varèse in *Density 21.5* (1936) den Klappenschlag als Klang bzw. Geräuschelement in der Flötenmusik verwendet. Berio zitiert dies (T 206) und baut das sich verselbständigende Klappengeräusch aus: das Geräusch wird zu einer eigenen Klangqualität.

Der Spieler ist mit der Bewältigung dreier musikalischer Parameter konfrontiert:

- eines traditionell notierten Tonhöhenverlaufs,
- einer minutiös vorgeschriebenen, äußerst differenzierten Dynamik,
- einer in *space notation* dargestellten Rhythmik.

Kleine vertikale Striche markieren Zeitabschnitte, deren jeweilige Dauer durch Metronomangaben (70 M.M., 60 M.M., 72 M.M.) festgelegt ist. Es





Tabella B

| Seite         | 1  | 2  | 3  | 4  | 5  |
|---------------|----|----|----|----|----|
| <i>For</i> te | 27 | 17 | 14 | 28 | 8  |
| <i>Mittel</i> | 10 | 28 | 20 | 11 | 17 |
| <i>Piano</i>  | 4  | 20 | 16 | 8  | 23 |

Beispiel 2b

Bei der eingehenderen Beschäftigung mit der ersten Seite von *Sequenza* fällt T 27 auf, er wirkt „wie der Anfang“, seine Dreitonfolge d-cis-h erinnert an a-gis-g, oder: d-cis-h als „tonale Beantwortung“ von a-gis-g, mit einer kleinen und einer großen Sekunde statt zweier kleiner Sekunden. Die sich an T 27 anschließenden Takte 28 und 29 erscheinen gleichfalls bekannt: sie haben, „um einen Schlag versetzt“, die gleiche Rhythmik wie der Anfang, auch die Dynamik (*sffz-ff*) ist gleich, ebenfalls der Gestus der Intervalle (siehe *Beispiel 3*). Anfangs- und Endton bilden jeweils einen Tritonus (a-dis, d-as). Ganz wie bei einer tonalen Beantwortung sind manche Intervalle verändert, andere hingegen gleich: z.B. T 1-2 gis' - fis''', dagegen in T 28 cis'' - gis''', aber fis''' - f'' in T 2 und gis''' - g'' in T. 28. Die große Sekunde im Vorschlag fis''' - e''' (T 3) wird zur großen None e''' - b' geweitet (T 29), die darauffolgende große Septime cis''' - d'' zur kleinen None a'' - as'. Außerdem wird die Artikulation in Flatterzunge und Quadrupelzunge verwandelt. Der zweite Teil der ersten Zeile, T 4 - 6, ist zu einhalb Takten komprimiert, der erste Teil der Bewegung (T 4) als Vorschlag wiedergegeben, die darauffolgenden langen Töne (T 5-6) verkürzt (T 30 h-d). Am Ende steht ein Sekund- bzw. Terzvorschlag

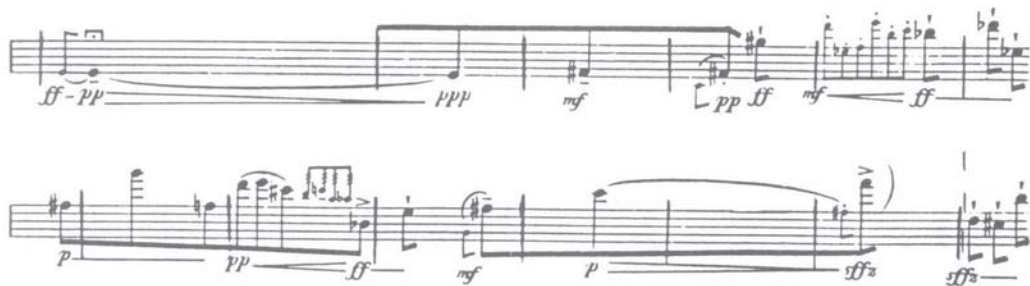
(es' - f' bzw. as' - c''). Es schließt sich (T 31 ff.) eine Folge von Verschränkungen der Anfangsmotive x (a-gis-g T 1) und u (d-cis-h T 27) an (e-d-es, b-h-a, a-fis-gis, e-f-d), welche sich in Analogie setzen lassen zur zweiten Zeile (T 8 f.): g-gis-fis-, a-h-b, d-e-es, e-es-f, usw. Bei veränderter Rhythmik (lange statt kurzer Töne) und abgewandelter Dynamik bleibt, neben der Motivfolge, ein Vorschlag (T 11 und T 34) als Geste in beiden Abschnitten erhalten. Der zweite Teil aus Zeile 2 ist in den Tönen der Takte 35 bis 38 wiederzufinden (siehe *Beispiel 4*): Erhalten bleibt die Dynamik von *f* und *ff*, in die Sprünge werden Vorschlagsnoten eingefügt, der Sekundschrift e'' - f'' (T 13-14), akzentuiert durch Dynamik und Artikulation, bleibt als es''' - e''' am Ende des Abschnitts erhalten. Das dazwischen eingefügte Intervall e'' - dis' wird stark verkleinert zu es''' - c'', ohne aber das äußere Rahmenintervall einer kleinen Sekunde zu beeinflussen. Die fast einen Takt währende Pause (T 38-39) signalisiert einen Einschnitt, der in der zweiten Zeile keine Parallele hat. Allerdings beginnt in T 15 ein zum Anfang gegensätzlicher Gedanke (siehe *Beispiel 5*). Ein durch eine Fermate noch verlängerter Ton, im *pp*, kontrastiert mit der durch *sffz* und *ff* charakterisierten Bewegung des Anfangs – ein deutliches, traditionell wirkendes Gegensatzpaar: laut–leise, bewegt–ruhig, männlich–weiblich ... Typisch für diesen Abschnitt sind der Anfang e-fis-c-fis-gis mit dem Tritonus c-fis, die erste Flatterzunge im Vorschlag in T 22, die motivische Verarbeitung der Anfangsmotive x und u (z.B. in T 20 fis-g-f, d-e-cis) und der Schluß (T 23-26) mit der erneuten Tonfolge e-fis-c-fis, dem Vorschlag g' - fis' bzw. fis'' - f'''. Sucht man Entsprechendes nach dem Pauseneinschnitt in T 38-



Beispiel 3: Takt 1 bis 3 und Takt 27 bis 29



Beispiel 4: Takt 12 bis 14 und Takt 35 bis 38



Beispiel 5: Takt 15 bis 26

39, findet man nicht Ähnliches, sondern Gegensätzliches. Schnelle, sprunghafte, im *ff* gehaltene Bewegung, die in der Repetition einer kleinen Sexte  $as' - c''$  (T 43), vielleicht in Parallele zu des''' - es'' in T 20, stockt, dann ein zweiter Abschnitt (T 43-46) im Crescendo, sprunghaft, mit einer kleinen Sekunde, einer großen und einer kleinen None am Ende ( $d''' - c''$ ,  $d''' - cis''$ ), in T 45 noch ein Septimenvorschlag  $a'' - b'$ . Das initiale Motiv a-gis-g in T 47 signalisiert gleichzeitig den Beginn eines neuen und das Ende dieses Abschnittes.

Versucht man hier zusammenzufassen, ergibt sich folgendes: Auf der ersten Seite können zwei Abschnitte unterschieden werden: T 1-26 und T 27-46. Das Motiv, das jeweils am Anfang steht, x bzw. u, ist das Merkmal für einen Einschnitt. T 1-26 läßt sich in drei Unterabschnitte einteilen, T 1-6/7, T 8-14, T 15-26. Die erste Zeile hat anscheinend besondere Bedeutung: durch ihre gestische Prägnanz, die Dominanz von x sowie eine immanente Zwölftönigkeit (sie enthält alle zwölf Halbtöne, davon in den Takten 1 bis 2 sechs in chromatischer Abfolge – ohne Berücksichtigung der Tonwiederholungen). Sie, des weiteren Z genannt, wird durch einen Pausentakt von der zweiten Zeile getrennt. Da jedoch kein neuer Gedanke auftritt, x und u vorherrschend bleiben, hört man beide Abschnitte als miteinander verwandt und daher zusammenhängend. T 8-14 wird im folgenden  $Z^2$  genannt. Ein Gegensatz tritt in T 15 f. auf: Nach einem ruhigen, leisen Anfang endet die Passage in T 26 mit einem *sfz* in sehr hoher Lage. Dieses Ende bestätigt u am Beginn von T 27.

Der hier beginnende zweite Abschnitt greift die Gedanken Z,  $Z^2$  und Y (T 15-26) in gleicher Reihenfolge auf. Zunächst wie eine „tonale Beant-

wortung“ wirkend, dann sich von allen wörtlichen Intervall- und Tonhöhenbezügen lösend, wird Wesentliches beibehalten, verändert oder ins Gegenteil verkehrt, so daß Z zu z (T 17-31),  $Z^2$  zu  $z^2$  (T 31-38) und Y zu y (T 39-46) wird. Die Idee des Variierens, Entwickelns, Ab- und Veränderns bis zum Gegensatz, welche sich bereits hier deutlich ablesen läßt, wird zum Wesen des Stückes.

Versucht man mit dieser Methode eine Abschnittsbildung für das ganze Stück nachzuvollziehen, ergibt sich folgendes Bild (siehe Übersicht):

|              |                                    |                                    |                    |
|--------------|------------------------------------|------------------------------------|--------------------|
| T 1 - 26     | T 27 - 46                          | T 47 - 92                          | T 93 - 118         |
| Z, $Z^2$ , Y | z, $z^2$ , y                       | Z.....<br>variierend,<br>motivisch | Z, Y, z, $z^2$ , y |
| T 119 - 148  | T 150 - 211                        | T 211 - 229                        | T 230 - 272        |
| Z, $Z^2$ , Y | z.....<br>variierend,<br>motivisch | Kadenz                             | Z, Y, z, $z^2$ , y |

### Übersicht

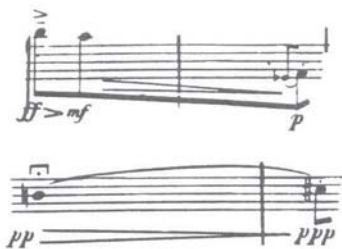
In T 47 tritt x, nun rhythmisch vergrößert, wieder auf (siehe Beispiel 6). Wie vorher hält der Tritonis a-dis die erste Hälfte von Z, hier zu zwei Takten komprimiert, zusammen. In T 49-52 erscheint das Tonmaterial der T 4-5, bewegungsmäßig und dynamisch allerdings so ins Gegenteil verkehrt, daß das lange  $d'$  in T 49, *ppp* und mit Fermate, fast wie eine Abschnittsbildung wirkt, die aber bereits in T 47 durch x markiert worden war. Nicht alles aus Z wird verwendet, so bleibt z.B. von den Takten 5 und 6 nur noch die große Sekunde aus dem Vorschlag in T 6 übrig (siehe Beispiel 7). Dynamik, Rhythmik und absolute Tonhöhen sind verändert. Die Takte 53 bis 55





Beispiel 6: Takt 47 bis 48

sind sowohl Anklang an  $Z^2$ , mit  $fis'''$  -  $gis'$  als Erinnerung an  $fis'$  in T 8 und  $gis''$  in T 122 und als Bezug auf  $f''$  -  $g'''$  in T 11, als auch Anklang an Y, durch die Töne  $c$ - $fis$ - $gis$ , die dann in T 55 als  $fis$ - $c$ - $gis$  zitiert werden. Häufig erscheint der Tritonus, bekannt als Vorschlag  $c$ - $fis$  aus T 18 und als umschließendes Intervall der Takte 1 bis 3: als  $fis'$  -  $c'''$  (T 55-56),  $g'$  -  $cis'$  -  $g'''$  (T 56-57-58), in den Spitzentönen  $dis'''$  -  $a'''$  (T 58-60). Gleiches gilt für die Anfangsmotive x und u:  $f'$  -  $e'$  -  $fis'$  (T 60-62),  $a''$  -  $g'$  -  $b'$  (T 62-64),  $c''$  -  $h''$  -  $cis'$  (T 64/65). Auch der Vorschlag aus T 6 wird immer wieder zitiert, dabei modifiziert und variiert: rhythmisch und intervallisch vergrößert in der Terz  $c'$  -  $e'$  (T 66), im Echo  $b'$  -  $fis'$  bzw.  $ges'$  in T 70. Und immer wieder Folgen und Verschränkungen von x und u, dazu chromatische Wendungen (z.B. T 74  $d'''$  -  $cis'''$ ), die aus dem Schluß von Y, aus x oder u hergeleitet werden können. T 55 ff. läßt sich als Derivat von Y verstehen, die Anfangstöne  $fis$ - $e$ - $gis$ - $c$  und die über zwei Oktaven geführte Chromatik  $b'$  -  $a'''$  -  $as'$  (T 60), die sich auf die T 23-26 ( $g'$  -  $fis'$  -  $f'''$ ) beziehen läßt, legen es nahe. T 60/61 ff. wirkt wie eine motivische Verarbeitung von Z, mit Folgen von x und dem zur Terz gewordenen Vorschlag aus T 6 in T 66 f. Gleichzeitig ist auch  $Z^2$  durch das Zitat für  $fis'$  -  $a'''$  und die Verschränkungen von x und u präsent.



Beispiel 7: Takt 5 bis 6 und Takt 51 bis 52

Auch in T 70 ist  $Z^2$  präsent, nach dem Pausentakt, der T 7 zitiert, dann deutlicher mit der leisen Tonfolge  $fis$ - $gis$ - $a$ - $h$ . Diese Verkürzung der zweiten Zeile endet in T 74 mit einem Halbtonschritt,

abwärts statt aufwärts, einer Zusammenfassung der chromatischen Verschränkung  $e''$  -  $dis'$  -  $f''$  in T 13-14. Der nächste, durch die Pause in T 75 erkennbare Absatz läßt sich vom Ende von Y her verstehen. Die großen Septimen  $g'$  -  $fis''$ ,  $fis''$  -  $f'''$  aus T 23-26 und die Nonen  $fis''$  -  $g'''$  -  $f''$  aus T 20-21 kehren wieder: in der übermäßigen Oktave  $f'$  -  $fis''$  (T 75-76), die auch wiederum mit dem Rahmenintervall  $e'$  -  $es''$  der dritten Zeile verwandt ist, in der Figur  $a''$  -  $g'''$  -  $as''$  in T 76 (vgl.  $fis''$  -  $g'''$  -  $f''$  in T 20-21), die gleichzeitig auch x ist, in der Folge  $des'$  -  $e''$  -  $es'$  -  $fis'''$  -  $f'$  (T 81). All diese Elemente sind einer Idee nachgebildet, dabei immer wieder Varianten der Anfangsmotive x und u. Ein neuer Abschnitt, erkennbar durch eine Pause in T 82, verwendet Tonmaterial aus der ersten Zeile Z:  $a$ - $g$ - $e$ - $g$ - $b$ - $d$ - $cis$  stammt aus den Takten 1 bis 4, die Terz (T 89/90)  $es$ - $g$  ist Reminiszenz an den Vorhalt  $es$ - $f$  aus T 6.

Ein auf drei Oktaven gespreiztes rhythmisch augmentiertes x (siehe Beispiel 8) leitet eine fast notengetreue Abfolge von Z (T 94-100 bis  $f'''$ ), z (T 105-108),  $z^2$  (T 108-115) und y (T 116-118) ein. Nach dem gedehnten Beginn wird die Bewegung stark beschleunigt, was, zusammen mit den vorgeschriebenen Quadrupelstößen, höchster Lage und größter Lautstärke, dem Stück einen echauffierten und exaltierten Zug gibt. Nach dem plötzlichen Pausentakt in T 110 fangen sich Bewegungsdichte und Lautstärke wieder ab. Dann kommt es in T 110 und T 116 zu einer „Phasenverschiebung“: mit dem Bewegungsgestus von y (vgl. T 39) werden Töne von  $z^2$  kombiniert, y folgt erst später.

Wieder ist es x, das einen neuen Abschnitt mit T 119 anzeigt. Mit sehr leisen, langen Tönen werden einige Klänge aus Z zitiert. Wie in T 6 beendet ein  $f'$  in T 134, nach dem bisher verhaltensten Ton, einem  $b'''$ -Flageolettklang, diesen Teil. In drei Anläufen (T 134 f., T 137 f., T 140 f.) werden die ruhige Bewegung und der Piano-Bereich wieder verlassen. Die erste Flatterzungenstelle (T 22) wird in einen virtuellen Frullato-Abwärtslauf ausgebaut, die Ecktöne  $b'''$  -  $a'$  -  $h'''$  bilden zum einen wieder x, zum anderen beziehen sie sich auf die Nonen und Septimen aus T 20 f. und T 23 f., vor allem durch das  $sfz$  (vgl. T 26 und ( 148).

Dieses Variationsspiel, auf kleinstem Raum eine Vielzahl von Bezugsmöglichkeiten quasi



Beispiel 8: Takt 94 bis 98

spielerisch zu verbinden, zu verknüpfen, zu verzahnen, setzt sich in den folgenden Zeilen bis zur Kadenz in T 211 fort. Alle Variations- und Bezugsmöglichkeiten, wie sie schon für die Takte 53 bis 92 erläutert wurden, kommen zum Einsatz: Sekundenvorschläge, Verzahnungen von  $x$  und  $u$ , Sekundentremoli, Flatterzungenläufe. In T 199 wird noch einmal  $Y$  (fis-e-(g)-gis-c) zitiert. Kleine Einwüfe schalten sich in das fortlaufende Frullato ein, als kleine Sekunde (T 200), als kleine Terz (T 201) – vgl. T 66 und T 89 –, als kleine Sexte (T 206), die sowohl rückwärts (z.B. auf T 43-44) schaut als auch vorwärts, indem der Klappenschlag den Triller vorausahnen läßt.

In diesem wohl bewegtesten, rasantesten Teil des Stückes drängt es zu einem Kulminationspunkt. Statt aber immer höher und lauter zu werden, sinkt die Flöte in die erste Oktave hinab (zum ersten Mal bleibt sie für etwa zehn Takte in einer Lage) und verharrt im Piano-Bereich – das genaue Gegenteil dessen, was Spieler und Hörer, traditionsgeprägt, erwarten würden.

Die schon eingangs beschriebene Kadenz greift schnell  $x$  (d-cis-c) auf (T 213 f.), aus der Reduktion auf d-c entwickeln sich Flageolettriller und Quartenklänge, die mit g-as Vertrautes verfremdet wieder anklingen lassen. Durch einige rasche Vorschlagsimpulse (T 223 f. und T 228) wieder in Bewegung gebracht, leitet die Folge  $f'''$  - fis'' -  $g'''$  (die Kadenz hatte mit f-ges begonnen) zu einer „Reprise“ über. Sehr leise und rhythmisch vergrößert erklingt  $Z$ , zum Teil im Frullato (T 230-240),  $Y$  schließt sich gleich daran an. Der Pausentakt ist in die Mitte von  $Y$  gerutscht, in den Tritonus c-fis. Es folgen  $z$  (T 249),  $z^2$  (T 253-259) und  $y$  (T 259 f. ab  $f'$ ). Ganz versteckt läßt sich in T 262 der Beginn einer Coda, die noch einmal  $x$  und  $u$

verschränkt, hören. Alles bleibt sehr leise. Trotz Flatterzunge, Quadrupelstößen und sich verändernder Metronomzahl ist die Bewegungsdichte sehr viel geringer als vorher und nimmt immer mehr ab. Mit einer großen Septime bzw. einer verminderten Oktave cis' - c'', die noch einmal  $fffz$ ,  $pp$ , Klang und Geräusch „ins Spiel“ bringt, endet das Stück.

Anhand des Anfangsmotives  $x$  und des damit verwandten Motives  $u$  lassen sich Abschnittsbildungen feststellen. Die Hauptgedanken  $Z$ ,  $Z^2$ ,  $Y$  sowie  $z$ ,  $z^2$  und  $y$  bilden das Ausgangsmaterial für eine sich ständig verändernde variative motivische Arbeit im klassischen Sinne. Aufgrund seiner Prägnanz, die sich nicht zuletzt im Variationsverfahren beweist, könnte man  $Z$  als Thema definieren, dem mit  $Y$  ein zweiter, kontrastiver Gedanke entgegengesetzt wird. Das Anfangsmotiv  $x$ , welches strukturbildend wirkt und dabei in seiner Substanz, trotz aller Veränderung, erhalten bleibt, erweist sich als „Kern“<sup>1</sup>.

Zwei thematisch freier behandelte Abschnitte (T 47-92 und T 150-211) stehen zwischen drei strenger gearbeiteten Teilen, deren Proportion (46 Takte, 55 Takte, 42 Takte) eine ungefähre Entsprechung zeigt (siehe *Übersicht*). Die Idee permanenter Veränderung und das zur Grundlage gewählte musikalische Material sind allen Teilen gemeinsam. Jene unterscheiden sich jedoch im Ausmaß der thematisch-motivischen bzw. (entwickelnd)-variativen Arbeit. Während das Variationsverfahren des Tonhöhenverlaufes Analyse und Formempfinden in traditionellem Strukturverständnis möglich macht und den Gebrauch von Begriffen wie Motiv, Thema, Reprise oder Coda gestattet, legt es der Höreindruck nahe, Rhythmus und Dynamik als vom Tonhöhenverlauf getrennt zu verstehen. Hier finden eigene Strukturverläufe statt, die die Form des Tonhöhenverlaufes überlagern. Die weitgefaßte Kategorie eines „Variationensatzes“ bezeichnet dieses Stück vielleicht am ehesten, da sie Raum läßt für

<sup>1</sup> Vgl. Peter Förtig: Zu Berios „sequenza per oboe solo“, in: *TIBIA* 1/76, S. 72 ff.

traditionelles Formdenken (im Sinne von Abschnittsbildung und starker motivischer Arbeit) und Neues, wie z.B. die getrennte Behandlung verschiedener musikalischer Parameter.

*Sequenza* – Sequenz, ein in seiner Vieldeutigkeit offener Begriff, der in manchem treffend charakterisiert: die (musikalische) Sequenz – im Sinne der verändernden Wiederholung eines Modells, der musikhistorische Terminus „Sequenz“, der „das Prinzip ... fortschreitender Wiederholung“<sup>2</sup> beinhaltet, wie auch die „Sequenz“ aus der Filmtechnik, die eine Bildfolge bei gleichbleibender Handlung, meist an einem Ort, bezeichnet, also eine zugrundeliegende Einheitlichkeit impliziert. Alle drei Gedanken, die Wiederholung im Sinne der Fortschreitung, die Veränderung sowie eine zugrundeliegende Ein-

heitlichkeit, lassen sich in *Sequenza* wiederfinden. Das Spiel mit der ständigen Verwandlung, die bis hin zur Transformation führt, zu „Formen, die in der Art der Elementverbindung mit dem ursprünglichen zwar verwandt, in der Gestalterscheinung jedoch vieldeutig und neu sind. Immer Dasselbe – Immer Neues.“<sup>3</sup> erweist sich als Bauprinzip des Stückes *Sequenza*.

---

<sup>2</sup> Vgl. *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, 12. Aufl. hrsg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967, Artikel „Sequenza“, S. 864.

<sup>3</sup> Karlheinz Stockhausen: *Zur Situation des Handwerks* (1952). Zitiert nach Horst Weber, Artikel „Varietas, Variatio/Variation, Variante“, Essen 1986, S. 44, in: *HMT*.

Josep Dolcet

## Katalonische Oboenvirtuosen am Hof Karl Eugens von Württemberg: Die Brüder Pla

*Marliese Glück gewidmet!*

„Die Brüder Blas<sup>1</sup>. Wenn Kastor und Pollux die Hoboe geblasen hätten, beide von dem Gott begeistert, der sie gezeugt hat, so könnten sie kaum besser geblasen haben als diese beiden. Sie waren beide Spanier, verpflanzten sich nach Deutschland, bildeten ihren Geschmack unter Jomelli und erreichten eine ungewöhnliche Höhe in ihrem Instrument. Dieses Brüderpaar ist eine ganz ungewöhnliche Erscheinung in der Tonkunst. So wie sie sich untereinander unaussprechlich liebten, so sympathisierte auch ihr musikalischer Vortrag. Wer sie gehört hat, hat das Ultimatum im musikalischen Vortrag gehört. Ein Gedanke verfolgte den anderen, ein Hauch hob den anderen. Diese Simpsychie hatte man in Europa noch nie gehört: es schien wechselseitige Freundschaftserklärung zu sein von zwei verschwisterten Engeln. Beide komponierten, beide trugen ihre Sätze meisterhaft vor, und kein Mensch war fähig zu entscheiden, wer der Grö-

ßere sei. Die Verschwisterung der Töne, das Schwellen und Sinken des Portamento, das Sangähnliche und, wenn man sagen darf, das Verliebte und Freundliche hat vielleicht, solange die Welt steht, niemand besser ausgedrückt als diese Brüder. Der jüngere starb zu Ludwigsburg – da warf der ältere seine Hoboe weg und verdorrte in Spanien. Die Kompositionen dieser großen Meister

---

<sup>1</sup> Heutzutage ist die korrekte Orthographie dieses Nachnamens auf katalonisch „Pla“, im 18. Jahrhundert war es üblicher, „Plà“ zu schreiben. In alten Texten gibt es sehr verschiedene Varianten dieses Namens: Sittard schreibt „Plà“, Abert und Krauss schreiben nur die Vornamen. Fétis schreibt „les frères Plats“. Gerber (1792) und Eitner erwähnen drei Varianten: „Plà“, „Plas“ und „Plats“. In dem „Württembergischen Dienerbuch“ schreibt man „Plah“. Die Form „Blas“ erscheint in dem Breitkopf Katalog von 1770. Auf dem Titelblatt ihrer Werke kann man auch noch lesen: „Plach“, „Plaz“, „Plan“, „Plai“, „Plat“ u.s.w.



S I X  
SONATAS  
for two  
GERMAN-FLUTES, VIOLINS,  
OR  
HAUTBOYS.  
With a BASS for the  
HARPSICHORD or VIOLONCELLO  
COMPOS'D BY  
SIG<sup>RS</sup> PLAS.

L O N D O N

*Printed for and sold by J. Haden, at the Lamb & Ship,  
at the lower end of St. Martin's Lane near St. Paul's,  
if whom any further part published.*

Bezzoni Sonatas.  
Rugez Sonatas.  
Cimpra Sonatas.  
St. Martinus Sonatas.

Printed by J. Haden, at the Lamb & Ship, at the lower end of St. Martin's Lane near St. Paul's.

Titel der ältesten gedruckten Ausgabe, London 1754

sind äußerst selten, weil sie den Eigensinn hatten, nichts drucken zu lassen. Indessen hat man doch einige Sonaten von ihnen, die mit unbeschreiblicher Anmut gesetzt sind und für alle Hoboisten ewig Muster bleiben werden.“<sup>2</sup>

Als zwischen 1784 und 1785 der polemische Musiker und Literat Chr. Friedrich Daniel Schubart, damals in Stuttgart als Gefangener lebend, seine „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ schrieb, schloß er in dieselbe ein graphisches Andenken an die Zeit ein, in der der Hof des Großherzogs Karl Eugen von Württemberg der Treffpunkt deutscher Musiker war. Der schwäbische Ästhet zählt die wichtigsten Musiker, die in jener fruchtbaren Epoche zwischen 1757 und 1769 gewirkt haben, auf. Unter diesen durften die beiden berühmten Oboisten, die Gegenstand dieses Artikels sind, nicht fehlen.

<sup>2</sup> Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Paul Alfred Merbach, Leipzig 1924, S. 97-98.

<sup>3</sup> Subirà, José: „Necrologías musicales madrileñas“, in: *Anuario Musical XIII*, 1958, S. 215.

Die Brüder Pla sind in ihrer doppelten Eigenschaft als Komponisten und Virtuosen heute noch wenig bekannte Gestalten der Musikgeschichte. Trotzdem entnimmt man dem leidenschaftlichen Text Schubarts – sehr im Einklang mit der Vehemenz seines literarischen Stils –, daß Joan (Joan Babtista) und Josep Pla eine Wertschätzung genossen, die sie an alle europäischen Musikzentren ihrer Zeit führte. Das ist einer der Gründe, die es den an der Entwicklung musikalischer Formen zwischen Barock und Klassik Interessierten zur lohnenden Aufgabe macht, die Werke dieser Autoren zu studieren, zumal sie, ohne professionelle Komponisten zu sein, sich vollständig an die vorherrschende Stilrichtung der Kammermusik ihrer Zeit anschlossen, den „galanten Stil“.

### Drei Oboisten-Brüder

Joan, Josep und Manuel Pla waren drei oboespielende Brüder, die, aus Spanien stammend, in der Zeit des Rokoko an den wichtigen Fürstenhöfen Europas gewirkt haben. Die Eigenart der Ästhetik ihres Spiels bezeugen zeitgenössische Kritiken, die immer eher die Sensibilität oder auch Gefühlhaftigkeit ihres Spiels hervorheben als etwa die unfehlbare Technik und die damals noch unübliche Schnelligkeit der Ausführung, übrigens eine Virtuosität, die man beim Lesen der Soloparts der Oboenkonzerte anhand der Schwierigkeiten, mit denen sie gespickt sind, sofort nachweisen kann.

Manuel Pla wirkte fast ausschließlich in Madrid, wo er 1766 starb. Er war Oboist der Kapelle des königlichen Klosters „Las Descalzas reales“ und auch in der Reales Guardias Españolas (Königl. Wache) des spanischen Königs Karls III.<sup>3</sup> Daß er immer in Madrid gelebt hat, unterscheidet ihn wesentlich von seinen bekannteren Brüdern und ist der Hauptgrund, weshalb sein Name nirgends in Lexika und musikhistorischen Werken der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts auftaucht. Abgesehen von den wenigen Instrumentalwerken, die man ihm zuschreibt (6 Duos für zwei Geigen und ein Flötenkonzert), wurde Manuel Pla besonders als Komponist für Theatermusik berühmt.

Laut Zeugen der Zeit spielten die Brüder Pla außer Oboe auch andere Instrumente: Es gibt Beweise, daß Manuel Cembalo, Josep Geige und

Joan Hackbrett und Fagott spielte. Joan und Josep Pla spielten diese Instrumente zwar solistisch, aber sie blieben immer international bekannt als die „vortrefflichen Hoboisten“ aus Spanien, die die bedeutendsten Fürstenhöfe in Erstaunen versetzten, ebenso das Publikum der damals entstehenden Konzertsäle.

## Eine internationale Karriere

Joan Pla hatte schon 1738 – zusammen mit den Musikern der Königlichen Wache von Madrid – bei einer Opernaufführung anlässlich des Jahrestages von König Philipp V. mitgewirkt<sup>4</sup> und beide Brüder in der Aufführung von „Achilles en Scire“ (sic.) von Francesco Corselli (Courcelle) am 8.12.1744<sup>5</sup>; jedoch begann die internationale Laufbahn beider am Hof von Lissabon, wo sich unter der Herrschaft von Johann V. ein großartiges Musikleben entfaltete. Laut Berichten der Zeit<sup>6</sup> konzertierte 1747 Joan Pla in dieser Hauptstadt, anscheinend auf Empfehlung von D. Scarlatti, dem früheren Leiter der königlichen Kapelle. Joan gab sich nicht mit dem beachtlichen Honorar von 320000 Reis, das der musikbegeisterte Monarch ihm und seinem Bruder Josep bewilligte, zufrieden. Im Jahr 1751 begannen beide Brüder eine Konzertreise, die sie in die wichtigsten Musikzentren Europas führte. Im selben Jahr spielten sie im „Concert Spirituel“ in Paris und am 28.3. des nächsten Jahres dort ein Konzert für Hackbrett und Geige<sup>7</sup>. Der Erfolg ihres Auftretens bewirkte, daß sie an den französischen Hof eingeladen wurden, und so spielten die „Señores Plads“ am 23. Oktober 1752, sowohl allein wie als Duo, Konzerte für Oboe sowie Kantaten unter der Mitwirkung der Sängerin Mlle. Vestris im Quarto de la Reyna (Zimmer der Königin)<sup>8</sup>. Der Ältere steuerte auch einige Stücke auf dem Hackbrett bei. 1753 wurden in den „Concerts Spirituels“ mehrere Werke von ihnen aufgeführt, darunter eine „Symphonie“ von „Giuseppe Pla“, und in den folgenden Jahren zwischen 1755 und 1763 waren sie entweder als Komponisten oder Interpreten in diesen öffentlichen Konzerten vertreten. Schon im März des Jahres 1753 machten sie ihr Debut in London, und im nächsten Jahr spielte Joan dort Stücke für Hackbrett. Im gleichen Jahr spielten die Brüder dort Duos für Oboen, danach

kehrte Josep allerdings nicht mehr in die britische Hauptstadt zurück.<sup>9</sup>

## Die Musiker des Jommelli

1755, im Jahr des Todes seines Vaters, verpflichtete sich Joan zu einem mit 1200 Gulden dotierten Vertrag am Stuttgarter Hof<sup>10</sup>. Zu der Zeit leitete der berühmte Opernkomponist Niccolò Jommelli Orchester und Opernensemble, die der Großherzog Karl Eugen von Württemberg in seinem Ludwigsburger Schloß unterhielt, seit 1757 ausgestattet mit großzügigen Vollmachten, besonders finanzieller Natur, die ihm den Aufbau einer erstklassigen Compagnie ermöglichten. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Jommelli sich um die berühmten Oboisten für sein Spitzenorchester bemühte<sup>11</sup>. Augenscheinlich wollte der Komponist mit den Virtuosen seines Orchesters Staat machen, deswegen ist es sehr wahrscheinlich, daß die „Sinfonia con Salterio“ von Jommelli (in der Tat ein Konzert für Hackbrett und Streicher), die sich in Neapel befindet, für Joan Pla geschrieben ist. Im Jahr 1758, als Joan bereits in

<sup>4</sup> Kenyon, Beryl, in *Dos Tríos de Pla*, Madrid 1987, S. 5.

<sup>5</sup> Anglès, H. und Subira, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, III, Barcelona 1951, S. 367.

<sup>6</sup> Gusmão, Alexandre de: *Cartas* (Briefe), Lissabon 1981, S. 130 - 139. Auch Josep Teixidor: *Apuntes curiosos sobre el arte musical*, Manuskript von ca. 1800, erzählt über den Erfolg von Joan Pla am Hof von Johann V. von Portugal.

<sup>7</sup> Pierre Constant: *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)*, Paris 1975 (über die Konzerte der Brüder Pla).

<sup>8</sup> „La Gaceta de Madrid“, Madrid 1752, S. 371-372.

<sup>9</sup> Pohl, Carl Ferdinand: *Mozart und Haydn in London*, Wien 1867. Über das Wirken der Brüder Pla in London.

<sup>10</sup> Sittard, Joseph: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, Band II, Stuttgart 1890-1891, S. 56, sagt, daß die beiden Brüder im Jahr 1756 unter Vertrag standen; übernommene Information von Eitner.

<sup>11</sup> Abert, Hermann: *Niccolò Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie*, Halle, 1908, S. 69-72.

Stuttgart war, bewarben sich seine Brüder Manuel und Josep, der jüngste, um wichtige Stellen bei der königlichen Kapelle von Madrid – anscheinend ohne Erfolg<sup>12</sup>. Darauf erreichte Joan, daß sein Bruder Josep im Juni nächsten Jahres durch einen Erlaß ebenfalls zum „Kammermusiker“ von Württemberg ernannt wurde<sup>13</sup>. Jedoch war Josep diese Stellung nicht lange vergönnt: er starb nach Rückkehr von einer Konzertreise durch Italien, wo Tartini<sup>14</sup> die Brüder hörte, im Alter von 34 Jahren in Ludwigsburg<sup>15</sup>. Es scheint, daß der Tod seines Bruders Joan Pla so mitgenommen hat, daß er sich entschied, seine Stellung beim Großherzog aufzugeben – viele Zeugnisse der Zeit stimmen darüber überein. Gesichert ist, daß er am 19. Mai 1763 die Erlaubnis erhielt, das Hoforchester zu verlassen<sup>16</sup>.

Am 1. November des gleichen Jahres trat Joan im „Concert spirituel“ in Paris mit einem von ihm selbst komponierten Konzert für Oboe auf, jedoch entschloß er sich zum Jahresende, wieder in die Dienste des Großherzogs zurückzukehren. Joan verblieb dort bis zu dem Zeitpunkt, als die Kosten für die Musik und die Oper (Joan erhielt damals 2000 Gulden) den Regenten zwangen, die

*Favourite Concerto*  
for two  
**GERMAN FLUTES,**  
OR  
*Bautions*  
*Composed by*  
**SIG. R. PLA.**  
Price 3/-  
LONDON

Printed by LONGMAN and ROBERT N<sup>o</sup> 26 Cheapside  
where may be had for German Flutes.

|  |                              |       |                            |       |  |      |                               |      |                               |       |  |  |       |  |       |   |      |                             |      |                            |      |
|--|------------------------------|-------|----------------------------|-------|--|------|-------------------------------|------|-------------------------------|-------|--|--|-------|--|-------|---|------|-----------------------------|------|----------------------------|------|
| <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td>Reinard's Concerto . . . . .</td> <td>10. 6</td> </tr> <tr> <td>Giordani's Ditto . . . . .</td> <td>12. 0</td> </tr> <tr> <td>Giordani's 6 Single Ditto each . . . . .</td> <td>2. 0</td> </tr> <tr> <td>Wendling's Concerto . . . . .</td> <td>2. 0</td> </tr> <tr> <td>Wendling's Quartett . . . . .</td> <td>10. 6</td> </tr> </table> | Reinard's Concerto . . . . . | 10. 6 | Giordani's Ditto . . . . . | 12. 0 | Giordani's 6 Single Ditto each . . . . . | 2. 0 | Wendling's Concerto . . . . . | 2. 0 | Wendling's Quartett . . . . . | 10. 6 | <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td>Lider's Trios Opera 1<sup>a</sup> . . . . .</td> <td>10. 6</td> </tr> <tr> <td>Giordani's Ditto Opera 12<sup>a</sup> . . . . .</td> <td>10. 6</td> </tr> <tr> <td>Wendling's Ditto Opera 4<sup>a</sup> . . . . .</td> <td>5. 0</td> </tr> <tr> <td>Pla's . . . Ditto . . . . .</td> <td>6. 0</td> </tr> <tr> <td>Kerati's . Ditto . . . . .</td> <td>7. 6</td> </tr> </table> | Lider's Trios Opera 1 <sup>a</sup> . . . . . | 10. 6 | Giordani's Ditto Opera 12 <sup>a</sup> . . . . . | 10. 6 | Wendling's Ditto Opera 4 <sup>a</sup> . . . . . | 5. 0 | Pla's . . . Ditto . . . . . | 6. 0 | Kerati's . Ditto . . . . . | 7. 6 |
| Reinard's Concerto . . . . .   | 10. 6                        |       |                            |       |  |      |                               |      |                               |       |  |  |       |  |       |   |      |                             |      |                            |      |
| Giordani's Ditto . . . . .   | 12. 0                        |       |                            |       |  |      |                               |      |                               |       |  |  |       |  |       |   |      |                             |      |                            |      |
| Giordani's 6 Single Ditto each . . . . .   | 2. 0                         |       |                            |       |  |      |                               |      |                               |       |  |  |       |  |       |   |      |                             |      |                            |      |
| Wendling's Concerto . . . . .  | 2. 0                         |       |                            |       |  |      |                               |      |                               |       |  |  |       |  |       |   |      |                             |      |                            |      |
| Wendling's Quartett . . . . .  | 10. 6                        |       |                            |       |  |      |                               |      |                               |       |  |  |       |  |       |   |      |                             |      |                            |      |
| Lider's Trios Opera 1 <sup>a</sup> . . . . .   | 10. 6                        |       |                            |       |  |      |                               |      |                               |       |  |  |       |  |       |   |      |                             |      |                            |      |
| Giordani's Ditto Opera 12 <sup>a</sup> . . . . .   | 10. 6                        |       |                            |       |  |      |                               |      |                               |       |  |  |       |  |       |   |      |                             |      |                            |      |
| Wendling's Ditto Opera 4 <sup>a</sup> . . . . .  | 5. 0                         |       |                            |       |  |      |                               |      |                               |       |  |  |       |  |       |   |      |                             |      |                            |      |
| Pla's . . . Ditto . . . . .  | 6. 0                         |       |                            |       |  |      |                               |      |                               |       |  |  |       |  |       |   |      |                             |      |                            |      |
| Kerati's . Ditto . . . . .   | 7. 6                         |       |                            |       |  |      |                               |      |                               |       |  |  |       |  |       |   |      |                             |      |                            |      |

Titel der Druckausgabe des Konzerts für 2 Flöten oder Oboen, London zwischen 1776 und 1798

Anstellungen drastisch zu reduzieren. Laut Gerber<sup>17</sup> geschah das 1764, aber in den Listen der „Kammer-Hof- und Kirchen-Musik“ des „Württembergischen Adreßbuches“ von 1766<sup>18</sup> steht noch sein Name, zusammen mit Vittorino Colombazzo, einem ebenfalls berühmten Oboisten. Am 13. September 1766 starb in Madrid Manuel Pla<sup>19</sup>. Nach Krauss<sup>20</sup> blieben Colombazzo und Joan Pla noch bis 1768 in Stuttgart und wurden dann durch zwei andere berühmte Oboisten ersetzt: Antonio Besozzi und seinen Sohn Carlo.

### Letztes Wirken des Joan Pla

Bis 1769 verliert sich Joan Plas Spur. Obwohl Schubart in seinen Erinnerungen schreibt, daß nach dem Tod von Josep Joan Pla, der einzige der Musikerfamilie, der noch lebte, Anfang 1769 in London einige Konzerte für Fagott und für Hackbrett aufführte, innerhalb der von Sheridan organisierten „Attie Evenings“.<sup>21</sup> Im selben Jahr kehrte er an den portugiesischen Hof zurück,

<sup>12</sup> Kenyon, Beryl: „Juan Bautista Pla and Jose Pla – two neglected oboe virtuosi of the 18th century“, in: *Early Music* XVIII/1, 1990, S. 109-110.

<sup>13</sup> Krauss, Rudolf: *Das Stuttgarter Hoftheater von ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908.

<sup>14</sup> Laut eines Briefes von Tartini an P. Martini gerichtet (7.5.1762), zitiert von Alfredo Bernardini: „The oboe in the Venetian Republic, 1692-1797“, in: *Early Music* XVI/3, 1988, S. 372-387.

<sup>15</sup> Krauss, S. 59.

<sup>16</sup> *Neues Württembergisches Dienerbuch*, Bd. I, Stuttgart 1957.

<sup>17</sup> Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790-1792, Spalte 158. Krauss (S. 72), wahrscheinlicheres Datum: 1768.

<sup>18</sup> *Württembergisches Adressbuch 1766*, „Kammer-Hof- und Kirchen-Musik“, aufbewahrt im Hauptstaatsarchiv von Stuttgart.

<sup>19</sup> Subirá, José: „Necrologías musicales madrileñas“, S. 216.

<sup>20</sup> Krauss, S. 72.

<sup>21</sup> Kenyon, Beryl: „Juan Bautista Pla and José Pla – two neglected oboe virtuosi of the 18th century“, S. 110.



wahrscheinlich auf Jommellis Empfehlung, um Mitglied der Real Câmara (Königl. Kammer) von Joseph I. in Lissabon zu werden, diesmal mit erhöhten Bezügen von 352000 Reis<sup>22</sup>. Er blieb bis 1773 in Diensten des portugiesischen Hofes. Wir haben zur Zeit keine Dokumente über sein Wirken in späterer Zeit.

## Das Werk der Brüder Pla

Die Brüder Pla haben, ohne besonders fruchtbare Komponisten zu sein, in ihrem wechselhaften Leben in Archiven und Bibliotheken eine Anzahl von Instrumentalwerken hinterlassen, die auch lange nach ihrem Tod noch gespielt wurden.<sup>23</sup> In den damals wichtigsten Verlagszentren London, Paris und Amsterdam wurden vier Sammlungen ihrer Trios, jede davon à 6 Sonaten, außerdem zwei Duosammlungen und ein Doppelkonzert für zwei Flöten oder Oboen veröffentlicht. Wenn auch die Mehrzahl der Kammermusikwerke der Plas zu Lebzeiten gedruckt wurde, so war das im 18. Jahrhundert bei Vokalmusik und Konzerten mit Orchesterbegleitung nicht üblich. So sind Manuskripte von einem Flötenkonzert von Manuel Pla und zwei Oboenkonzerte erhalten, beide mit Streicherbegleitung<sup>24</sup>. Das Oboenkonzert in G-Dur, zusammen mit einem anderen in B-Dur in der Thurn und Taxis'schen Bibliothek zu Regensburg aufbewahrt, wurde seit der 1966<sup>25</sup> unter diesem Namen erfolgten Veröffentlichung lange Zeit Giovanni Platti zugeschrieben. Alles, was von der Vokalmusik der Brüder Pla bekannt ist, wird – im Gegensatz zum Instrumentalwerk – in spanischen Archiven aufbewahrt: das *Salve Regina* von Manuel Pla und das *Stabat Mater* von Josep befinden sich im Kloster Aranzazu (Baskenland), darüber hinaus einige Kantaten und eine Sequenz in anderen Bibliotheken. Die Theatermusik von Manuel Pla ist vollständig in den reichhaltigen Beständen der Biblioteca Municipal (Städt. Bibliothek) von Madrid zu finden. Die Manuskripte seiner Instrumentalmusik befinden sich weit verstreut, so z.B. in Schweden (Trios und Duos sowie die bisher einzige bekannte Sonate<sup>26</sup> für Oboe und Generalbaß), Ungarn, der Schweiz, Deutschland (die drei Trios in Karlsruhe, von Eitner erwähnt, und die beiden Oboenkonzerte<sup>27</sup>), Italien (u.a. das Flötenkonzert von

Manuel und sechs Trios von Joan Pla) und Spanien (die sechs Geigenduos von Manuel Pla).

Ihr Werk war mit Sicherheit umfangreicher als wir es heute kennen. Die Kataloge der Firma Breitkopf von 1770 und 1771 erwähnen ein Oboenkonzert und vier Trios, von denen wir nur das „incipit“ besitzen, und im Katalog des Hamburger Musikverlages Johann Chr. Westphal von 1782 wird die Existenz der Manuskripte von sechs Oboenkonzerten, 20 Trios für zwei Oboen und Generalbaß und drei Soli für Oboe und Baß erwähnt.

Wenn man Duplikate und Kopien sowie Fassungen von zweifelhafter Urheberschaft außer acht läßt, so beläuft sich das gesamte erhaltene

---

<sup>22</sup> Scherpereel, Joseph: *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 à 1834*, Lissabon 1985, S. 255.

<sup>23</sup> In dem *Magazin der Musik* von Cramer (S. 549) wird ein Konzert beschrieben, das am 26. März 1783 im Londoner „Hanover Square“ gegeben wurde. In diesem Konzert wurde neben Werken von Haydn, J. C. Bach und Stamitz ein Stück gespielt: „The favorite Trio for Flute, Hautboy and Violoncello...composed by Pla“. Die Interpreten waren Karl Weiss, Johann Christian Fischer und Duport (Jean-Louis oder Jean-Pierre). In dem Artikel von Kenyon wird noch über Konzerte mit Werken von Pla berichtet, die 1824 und 1834 aufgeführt wurden.

<sup>24</sup> Dolcet, Josep: „L'obra dels germans Pla. Bases per a una catalogació“, in: *Anuario Musical* 42, 1987, S. 131-188.

<sup>25</sup> Platti, Giovanni: *Konzert G-Dur für Oboe oder Flöte und Streichorchester*, erstmals herausgegeben von Walter Lebermann, Schott Edition, Mainz 1966. Dieses Konzert wurde von Bruce Haynes aufgenommen, siehe *TIBIA* 1984/85, S. 316.

In meiner noch nicht publizierten Arbeit *Tres o quatre concerts dels Pla* (Preis für Musikwissenschaft „Emili Pujol“ 1989) stellte ich nach einer eingehenden Prüfung dieses Konzerts (stilistischer Vergleich der Partitur mit anderen analogen Werken sowohl der Brüder Pla als auch Giovanni Plattis) die korrekte Autorenschaft fest.

<sup>26</sup> Diese hochvirtuose Sonate wird 1992 bei Universal Edition, Wien, veröffentlicht.

<sup>27</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Konzerte für Oboe von Pla, die in Thurn und Taxis aufbewahrt sind, durch den Freiherrn Theodor von Schacht dorthin gelangten. Baron Theodor v. Schacht, Dirigent des Fürstlichen Orchesters, war Schüler von Jommelli in Stuttgart gewesen.

Werk der drei Brüder im Moment auf fünf Vokalwerke, neun Theatermusiken sowie mehr als 30 Trios, 13 Duos, eine Solosonate und vier Konzerte. Insgesamt ein beachtliches Werk, ungewöhnlich für Komponisten auf der Iberischen Halbinsel, die Instrumentalmusik geschrieben

<sup>28</sup> Der dritte Satz des Trios in C-Dur für zwei Querflöten (oder Flöte und Violine) und Cello von J. C. Bach (Terry 317 num.2, in London herausgegeben 1798) ist eine verkürzte Wiedergabe und fast identisch mit dem zweiten Satz des Trios für zwei Querflöten oder Violinen von Pla, auch in London gedruckt, ca. im Jahr 1770.

Der Autor bittet darum, weitere Informationen über dieses Thema an das „U.E.I de Musicologia de la Institució Milà i Fontanals“ (C.S.I.C., c/ Egiptiaques 15, E-08001 Barcelona) weiterzuleiten.

haben. Man muß andererseits dieses Gesamt-schaffen zwischen drei Autoren aufteilen, ein nicht einfaches Unterfangen, da die meisten Quellen dieser Werke den Vornamen des Komponisten nicht aufführen. Ihr Stil andererseits schließt sich völlig dem damals in Europa vorherrschenden an: dem galanten, der fast aller Instrumentalmusik in Europa von 1760 bis 1770 gemeinsam ist. Das geschah so deutlich, daß, wie es scheint, eines ihrer Trios von Joh. Chr. Bach plagiiert wurde<sup>28</sup>. Auf jeden Fall repräsentiert die Musik der Pla mit ihrer Lieblichkeit und ihrem scharfsinnigen Duktus den größten Beitrag Kataloniens und ganz Spaniens zur Entwicklung des Stils in der Übergangszeit vom Barock zur Klassik.

Übersetzung von Brijida Rodrijuez-Brettschneider

---

## SUMMARIES FOR OUR ENGLISH READERS

---

Karel van Steenhoven

### **The Ricercar. Virtuostic Improvisation and Creative Performance Method**

Of all musical forms, the *ricercar* remains the least known and most revered. As is the case with modern music, the *ricercar* is generally only played by the most advanced musicians. At the time of the Renaissance, however, the *ricercar* was the form which all instrumentalists practised most.

There were generally three types of *ricercar*, the ensemble-*ricercar*, the prelude-*ricercar* and, most importantly the exercise-*ricercar*. The *ricercar* was not so much merely a form as it was a particular approach toward playing. The word derives from the Italian and means “the search out”, and this describes the essence of this method of study. By searching for familiar patterns and melodic figures (like a modern jazz musician), and by seeking out the best fingerings and new sounds, and by listening carefully to what they had played and extracting organically the lines implied, the musicians gradually learned to master their instruments.

Today, in our era of teachers and comprehensive published instrumental performance methods, this approach to self-teaching has been forgotten to a very great extent. However, if a student really wants to develop a deeper understanding of his instrument, and of the music of the period he is interested in, then “just playing tones and listening for what they themselves require” should be an essential part of instrumental study. In order to learn to do this, one should start with the study of this historical practice of the Italian *ricercar*.

Martin Kirnbauer

### **Considerations regarding the master's seals of woodwind instrument makers in Nuremberg during the 17th and 18th centuries.**

This article deals with the master's seals of woodwind instrument makers in Nuremberg during the 17th and 18th centuries in the context of the rights and regulations governing the craftsman's work. Included in the article are among

other things, on the one hand a reconstruction of the master's seal of the "animal call" (Wildruf) and horn makers, to whom a great number of instruments, most of which are of the high flute variety, are attributed. On the other hand, it is demonstrated that the master's seal of "I.C. Denner" referred to a number of workshops working up to the middle of the 18th century and by no means only to the workshop of Johann Christoph Denner (1655-1707).

Rainer Weber

### The "Flauto Harmonico", A Rare Instrument and its Inventor.

The magic of the "flauto armonico" (harmonic flute) derives from the overblowing of the burden (fundamental drone). The chords change as the melody rises. The instrument is the ingenious invention of a seventeenth century cleric whom we would today probably regard as something of an eccentric. But was the "flauto armonico" even a musical instrument? Athanasius Kircher had already posed this question.

Marianne Betz

### An Attempt at an Analysis of the "Sequenza per flauto solo" (flute solo) by Luciano Berio

The attempt has here been made to discern a formal process in Berio's Sequenza for flute. Remarkable is the separation of the parameters of pitch, rhythm and dynamic from one another. As far as the pitch relationships are concerned, the employment of traditional methods of analysis and traditional terminology including the terms motive, theme, reprise and coda lend themselves well. The opening motive, a – g# g and its correlate d – c# – b from measure 27 form the "kernel" of the work, while the first line and the contrasting idea of measures 15 through 26 take over the thematic function. The musical material is subject to a variation process which ranges from a kind of motivic and thematic treatment and developmental variation technique to a reversal to

the very opposite extreme. From the extensive variation treatment given the main ideas there results a sectional form, which can perhaps best be described as a "variation movement". The aural impression leads one to perceive the rhythmic and dynamic processes as independent structures, which form overlapping layers in support of the pitch element. The use of continuous metamorphosis, which is carried to the point of complete transformation, is the main construction principle in the work.

Josep Dolcet

### Catalonian Oboists at the Court of Karl Eugen of Württemberg: The Pla Brothers

The three Pla brothers, Joan, Josep and Manuel, oboists and composers working in the principal European courts – during the Rococo period, were highly praised during their lifetimes not for their technical virtuosity but rather for the emotional quality of their music.

While Manuel Pla remained in Madrid, where he worked primarily as a composer of stage music, Josep and Joan toured Portugal, England, France and Italy performing their music on the oboe, and on the violin, dulcimer and bassoon. Later in their careers they were appointed chamber musicians in the orchestra of Grand Duke Karl Eugen of Württemberg, which was conducted by the Neapolitan opera composer Niccolò Jommelli (1717-1774), where they remained until Josep Pla's death in 1762. When court musical expenses had to be reduced, Joan left to become a member of the „real Camara“ (royal chamber) of the King of Portugal.

As composers, the Pla brothers handed down a sizeable body of instrumental music, both printed and in manuscript, including concertos, trios and duets, as well as a few vocal compositions. Although most of the compositions don't identify which of the Pla brothers composed each specific work, all of their works are of major interest in that they provide an insight into the musical development which led from the Baroque to the Classic period.

English texts by Sidney Corbett



## Franz Klein

Franz Klein, einer der bedeutendsten Klarinettenisten der letzten Jahrzehnte, vollendet am 30. April 1992 sein 65. Lebensjahr und beendet gleichzeitig seine überaus erfolgreiche Tätigkeit als Pädagoge an der Staatl. Hochschule für Musik Rheinland in Köln.

Mit Prof. Franz Klein sprach Christian Schneider.

*Schneider: Franz, zunächst die übliche Frage nach der Biographie: Wie bist Du zur Klarinette gekommen, wie verlief Deine Ausbildung, Dein beruflicher Werdegang?*

Klein: Ich wurde 1927 in Leverkusen, im Stadtteil Schlebusch, geboren. Hier ging ich auch zur Schule und studierte dann anschließend an der Kölner Musikhochschule Klarinette bei Herrn Kammermusiker Paul Gloger, dessen Nachfolger ich später als Soloklarinetist am Kölner Gürzenich-Orchester und sogar auch an der Musikhochschule wurde. Als Nebenfächer studierte ich Violine und Klavier, wovon allerdings kaum noch etwas übriggeblieben ist.

Meine Lebensgefährtin jedenfalls wurde – neben meiner Frau – die Klarinette.

Wie kam ich überhaupt zur Klarinette?

Damals gab es – ausgeprägter noch als heute – in jedem Dorf einen Musikverein. Mein erster Lehrer wurde ein sechzehnjähriger Junge aus der Blaskapelle, der mir als Neunjährigem die ersten Töne beibrachte.

Ich verbrachte meine ganze Schulzeit in Schlebusch, und wenn Klassenkameraden Fußball spielten, übte ich meine tägliche Stunde Klarinette. Es war damals zwar furchtbar für mich, aber wie man sieht, habe ich es gut überstanden.

1944 wurde ich zum Wehrdienst einberufen, und nach meiner Rückkehr aus dem Krieg 1945 war gerade eine Stelle in einem Tanz- und Unterhaltungsorchester ausgeschrieben. Ich bewarb mich und bekam als Achtzehnjähriger die Stelle. Wir unternahmen Tourneen kreuz und quer



Foto: Schulz, Leverkusen

durch Westfalen, aber auch in die nähere Umgebung Kölns. 1946 gastierten wir für ein halbes Jahr in Wiesbaden, eine schöne Zeit, wir spielten nämlich in einem amerikanischen Soldatenclub – und die Verpflegung war in dieser schweren Zeit ja das Wichtigste. 1947 erhielt ich eine Stelle im damaligen Rheinischen Landessinfonieorchester in Köln, für mich gewissermaßen ein „Lern“-Orchester, und auch viele meiner damaligen Kollegen haben später ausgezeichnete Stellen bekommen. Wir spielten Sinfoniekonzerte, beispielsweise Beethoven-Zyklen in Bad Godesberg, dazu jede Woche zwei live-Sendungen beim damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk, dienstags im Agnes-Haus in der Weißenburgstraße und donnerstags im alten Funkhaus in der Dagobertstraße, dort, wo sich heute die Überäume unserer Musikhochschule befinden. Wenn wir abends aus Bonn oder Bad Godesberg zurück wollten, verkehrten meist keine Straßenbahnen mehr. Wie oft

bin ich von Köln nach Leverkusen zu Fuß gelaufen, bestimmt mehr als dreißigmal! Aber man war ja jung und konnte das alles gut verkraften. Am nächsten Morgen um zehn Uhr jedenfalls war bereits wieder Probe.

1950 kam ich als Soloklarinetist in das damals legendäre „Unterhaltungsorchester Hans Bund“, der mich persönlich sehr förderte und häufig bei öffentlichen Veranstaltungen solistisch spielen ließ.

1954 ging ich zum Kölner Rundfunksinfonieorchester, und 1956 schließlich gelang mir der Sprung als Soloklarinetist an das Gürzenich-Orchester. Schon im darauffolgenden Jahr erhielt ich einen Lehrauftrag an der Kölner Musikhochschule, 1972 wurde daraus eine Planstelle, die 1974 in eine Professur und 1976 schließlich in eine beamtete Professur auf Lebenszeit umgewandelt wurde.

Daneben war ich von 1958 bis 1978 ständiges Mitglied, sozusagen Soloklarinetist, des Bayreuther Festspielorchesters. Hier spielte ich unter den bedeutendsten Dirigenten der damaligen Zeit: Hans Knappertsbuch, Karl Böhm, Rudolf Kempe, Wolfgang Sawallisch, Carlos Kleiber und vielen anderen. Mit Sawallisch machte ich übrigens auch während seiner Tätigkeit als Opernchef in Köln Aufnahmen für den Westdeutschen Rundfunk. Sawallisch ist ja nicht nur ein hervorragender Dirigent, sondern auch ein ausgezeichnete Pianist. Ich hatte das Glück, unter den wirklich größten Dirigenten ihrer Zeit zu spielen, ich will sie einmal bunt durcheinander nennen: Giulini, Eugen Jochum, Ansermet, Karajan, Keilberth, Mitropoulos, Stokowski, Ormandy, Solti, Schuricht, Erich, Kleiber, Klemperer, Clytens, Wand und nicht zu vergessen: Otto Ackermann!

Er war der Größte für mich! Er konnte einfach alles, vom absoluten Gehör bis zur perfekten Schlagtechnik. Und dann seine Auftakte! Er dirigierte nicht mit den Armen, sondern aus dem Handgelenk. Das beherrscht, wenn wir mal von wenigen Ausnahmen absehen, heute fast kein Dirigent mehr. Vergessen möchte ich auch nicht Nello Santi, einen großartigen Interpreten der italienischen Opernliteratur, vor allem von Verdi und Puccini. Ich habe sicher eine ganze Reihe von Namen ausgelassen, aber das ist vielleicht auch gar

nicht so wichtig. Dirigenten haben, wenn sie als Gäste zu einem Orchester kommen, häufig die sonderbare Angewohnheit, die Musiker entweder arrogant zu behandeln – das sind die ganz Unbedeutenden –, oder die ganz Großen überschütten einen mit Komplimenten – und dann hört man nie wieder etwas! Knappertsbusch wollte mit mir und dem Gürzenich-Orchester das Mozartkonzert aufführen, das wurde aber, wie er mir später selbst in Bayreuth erzählte, von irgendeiner Seite verhindert. Istvan Kertesz – mit ihm habe ich über fünfundzwanzigmal die Titus-Arie musiziert, übrigens auch zusammen mit dem Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks das zweite Spohr-Konzert – wollte mich, als ich das Gürzenich-Orchester verließ, noch mindestens fünf Jahre halten. Das ging allerdings nicht, und ich wollte es auch gar nicht. Er sagte zu mir: Herr Klein, in der ersten Saison verpflichte ich einige ganz große Solisten und in der zweiten Saison auf jeden Fall Franz Klein mit dem Klarinettenkonzert von Mozart. Leider ist er dann verstorben. Vielleicht sollte ich noch erwähnen, daß ich 1954 beim Internationalen Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten in München einen zweiten Preis gewann und in diesem Zusammenhang mir dann die Position eines Soloklarinetisten am Münchener Rundfunkorchester angeboten wurde, die ich allerdings nicht annahm. Neben den Solokonzerten machte – und mache – ich viel Kammermusik. So spielte ich mit Pianisten wie dem schon erwähnten Wolfgang Sawallisch, dann mit Tiny Wirtz, Herbert Drechsler, Karl Delseit, Günther Ludwig, in letzter Zeit mit Pavel Gililov und Carmen Daniela. Und dann natürlich auch mit Streichquartetten: dem alten Gürzenich-Quartett, dem Benthien-, van Essen-, Heutling- und Amadeus-Quartett, kürzlich mit dem Aury-Quartett. Mit die schönsten Erinnerungen habe ich allerdings an das Berliner Philharmonische Oktett, dessen festes Mitglied ich neben meiner Kölner Tätigkeit von 1972 bis 1976 war. Mit diesen Herren bereiste ich sozusagen die ganze Welt; es war eine wunderbare Zeit!

*Ich möchte nun auf Deine pädagogische Tätigkeit an der Kölner Musikhochschule zu sprechen kommen. Hast Du in den langen Jahren für Deinen Unterricht ein spezielles Konzept entwickelt?*

# FRANZ KLEIN

## Staccato-Etüden für Klarinette

EP 8335 DM 17,50

... eine willkommene Ergänzung der eingeführten Staccato-Schulen. Mit ihrer Hilfe gelangt man zu beherrschten, lockeren, gut klingenden Staccato-Passagen. *(Zeitschrift Musikerziehung)*

**C. F. PETERS · FRANKFURT**

LEIPZIG · LONDON · NEW YORK

Hauptbestandteil meines Unterrichtes in den ersten vier Semestern ist natürlich die Technik, später lasse ich die Studenten, sie sind ja schließlich keine Kinder mehr, selbständig arbeiten. Aber ich kontrolliere sie natürlich.

*Kannst Du das genauer beschreiben?*

Tonleiterstudien und Staccatoübungen von A bis Z sind fester Bestandteil meines Unterrichtes. Das Wichtigste beim staccato ist doch, daß es klingt! Man muß mit der Zungenspitze vor die unteren Zähne stoßen, so stößt der Zungenrücken automatisch gegen das Blatt, das ist bei der Klarinette sehr wichtig, und nicht direkt an das Blatt, wie es viele tun. Wenn ein staccato klingt, klingt das ganze Instrument, ganz gleich welches, sogar eine Orgel! Deshalb übe ich auch immer noch täglich einfache, Doppel- und Triolenzunge. Ich habe übrigens beim Peters-Verlag eine Schule mit staccato-Übungen herausgegeben. In diesem Band, bei dem mir mein ehemaliger Schüler Wolfgang Gebhardt half, findest Du alles, was man so braucht: Tonleitern, Terzen, Quarten, Chromatik, Beispiele aus der Literatur.

Doch Tonleiterstudien sind bestimmt ebenso wichtig! Wußtest Du, daß der Geiger unseres Jahrhunderts, Jascha Heifetz, täglich zwei Stunden Tonleitern übte? Das muß man sich einmal vorstellen! Für diese Fingerübungen liegt bei mir zuhause übrigens eine alte Klarinette, auf der ich zwischendurch immer mal Fingerbewegungen stumm trainiere, eine Methode, die ich auch all meinen Studenten empfehle.

Zu diesem Technikprogramm gehören selbstverständlich auch Bindungen, Intervalle, gebrochene Oktaven, Triller und so weiter und das Aushalten von langen Tönen mit sehr ausgeprägter Dynamik. Neben dem Erarbeiten der Sololiteratur lege ich ganz besonderen Wert auf die Solostellen der Orchesterliteratur, denn als meine Hauptaufgabe sehe ich es an, den Studenten die Voraussetzungen für eine gute Orchesterposition zu vermitteln.

*Atmung?*

Atmung erkläre ich meinen Studenten ganz genau. Früher wurde darauf viel zu wenig geachtet – auch mein Lehrer hat mir kaum etwas dazu gesagt –, und es ist doch so eminent wichtig! Ich tausche zu diesem Thema auch oft Erfahrungen mit Sängern aus. Wir haben ja alle das gleiche Problem, die Atemvorgänge verständlich zu erklären.

*Ansatz?*

Mit Ansatzübungen mache ich meine Schüler nicht verrückt. Die Ansatzbildung ist individuell doch so unterschiedlich, das Hauptaugenmerk sollte jedenfalls auf die Erzielung eines schönen Klanges gerichtet sein. Nun habe ich allerdings auch einen hervorragenden Hersteller von Blättern, Fritz Lüdecke, der seine Tätigkeit zwar inzwischen beendet, doch sein Werkzeug und Holzadressen an einen meiner Schüler, Malte Klages, weitergegeben hat. Wie Du sicher weißt, ist bei der Klarinette das richtige „Abziehen“ der Mundstückbahnen von eminenter Wichtigkeit. Ohne Werbung machen zu wollen, hilft uns da ein ganz hervorragender Spezialist, Herr Johann Berger aus Neutraubling bei Regensburg. Ich weiß nicht, wie das bei der Oboe ist, aber wenn man ein Klarinettenblatt am unteren Ende mit Speichel befeuchtet und dann hineinbläst, bilden sich bei guter Qualität an der oberen Seite Bläschen. Das bedeutet: die Poren sind offen, tod-





*Moeck-Werkstatt: Das Stimmer-Team*

*Tradition,  
Erfahrung, Forschung*

*Blockflöten zu bauen ist eine  
Kunst für sich*

*Geübte Blockflötenspieler wissen: Windkanal, Labium, Innenbohrung und Grifflöcher müssen ihre ganz bestimmten aufeinander bezüglichen Maße (z.T. im 1/100 mm-Bereich) haben, damit sich die Töne optimal entfalten können. Hier bürden Präzisionsarbeit und ein über Jahrzehnte aufgebautes Know-how für verlässliche Qualität.*

*Moeck ist führend in der Entwicklung besonderer technischer Hilfsmittel für die Herstellung von Blockflöten und hat ein eigenes Labor für Prüf- und Versuchszwecke.*

*Trotz aller Technik widmen wir uns jedem Instrument aber auch sehr individuell: Erfahrene Holzblasinstrumentenmacher geben ihm die letzten Feinheiten und betreuen es - was besonders für Vielspieler wichtig ist - fachmännisch im Service.*



**MOECK**

*engagiert und erfahren im Blockflötenbau*



*Brüsseler Museumsblockflöten  
waren Vorbild für die  
1966 bei Moeck gestartete  
Serie ROTTENBURGH*

*Friedrich von Huene, Holzblasinstrumentenmacher aus Boston, hatte auf einer Forschungsreise fast alle in europäischen und amerikanischen Museen vorhandenen originalen Blockflöten untersucht und vermessen. Aus der Summe all dieser Daten entstanden in Anlehnung an Instrumente von Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh (Brüssel 1672-1756) die MOECK-Rottenburgh Sopranino-, Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Barockflöten in moderner Stimmung. Sie sind inzwischen in Musikhochschulen, Musikschulen und bei Blockflötenspielern in aller Welt die meistgespielten Soloinstrumente und haben sich - in Stimmung und Klang immer weiter verbessert - als besonders zuverlässig und spielpraktisch erwiesen. Charakteristisch ist auch ihre so brillante Höhe.*



*engagiert und erfahren im Blockflötenbau*

sicher ein gutes Stück Holz! Das hast Du wohl auch noch nicht gewußt? Probier es einmal aus!

*Welchen Stellenwert hat die Neue Musik in Deiner pädagogischen und praktischen Arbeit?*

Wir nehmen natürlich im Unterricht die moderne Standardliteratur durch, und außerdem gibt es eine ganze Menge von Stücken, die für mich geschrieben oder mir gewidmet sind. Meine Studenten spielen sie gern, etwa bei den Reifeprüfungen.

*Kannst Du ein paar neue Kompositionen nennen, die Dir besonders viel bedeuten?*

Hans Joachim Blume schrieb für mich ein Klarinettenquintett, Hermann Schroeder ein Konzert und ein Concertino, die ich unter seiner Leitung uraufgeführt habe. Dann schrieb mir Matthias Link sowohl ein Quintett wie auch ein Konzert mit Streichern. Horst Buchfeld möchte ich auch noch erwähnen, der mir ein Konzert, Dialoge und zwei Hömophonien mit Klavier sowie ein Klarinettenquintett widmete. Ein besonders interessantes Stück schrieb Ulrich Humpert 1969 für mich, ein Konzert für Klarinette und elektronische Klänge. Humpert, er ist ja heute Leiter des Elektronischen Studios an unserer Hochschule, bediente bei den Aufführungen, die wir machten, selbst den Synthesizer, vorn stand eine Uhr mit großem Sekundenzeiger – das waren ganz spannende Konzerte. Ja, und Jörg Baur's „Vogelrufe“ habe ich schon über dreißigmal gespielt, übrigens auch im WDR aufgenommen.

*Hast Du Dich auch mit der alten Klarinette, dem Instrument mit wenigen Klappen, befaßt?*

Nein, das habe ich nie getan. Ich sage immer: man ist doch froh, wenn man auf dem modernen Instrument einigermaßen stimmt. Damit wollte ich mich nicht noch zusätzlich belasten. Ich weiß aber, daß beispielsweise Hans Deinzer hervorragend auf diesen Instrumenten gespielt hat.

*Das Stichwort Intonation bringt mich auf die Frage nach Deiner Tätigkeit bei der Klarinettenfirma Keilwerth, mit der Du schon seit Jahren zusammenarbeitest...*

Ja, Keilwerth war auf Empfehlung von anderen Klarinettenisten an mich herangetreten und hatte mich gebeten, bei der Verbesserung seiner Instrumente zu helfen, das war 1979.

**Die Probleme mit fertigen Maschinenblättern kennen Sie schon – wissen Sie auch Abhilfe?**

**Hier finden Sie Tips und Ratschläge im Umgang mit diesem magischen Stückchen Holz:**

**Otto Kronthaler: Das Klarinettenblatt**

Eine Bauanleitung. Mit zahlreichen Tips auch für Korrekturen am fertigen Blatt. 100 S., Fadenheftung.

ISBN 3-87549-034-7.

Ed. Moeck Nr. 4042, DM 19,50

**Karl Hentschel: Das Oboenrohr**

Eine Bauanleitung mit zahlreichen Fotos und Abbildungen zur Veranschaulichung der Arbeitsgänge. 96 S. Fadenheftung.

ISBN 3-87549-025-8.

Ed. Moeck Nr. 4033, DM 19,50

**MOECK**

Verlag + Musikinstrumentenwerk · D-3100 Celle

*Handelt es sich bei den von Euch vorgenommenen Änderungen um eine Modifizierung der Innenbohrung oder der Tonlöcher, welches Resultat strebtet Ihr an?*

Es ist vor allem die Zentralbohrung, die wir verändert haben. Es wäre den Brüdern Keilwerth sicher nicht recht, wenn ich hier Meßdaten angäbe, aber der Klang der Instrumente ist sehr viel schöner geworden.

*Apropos Klang: Nun muß wohl noch die unvermeidliche Frage nach deutschem und französischem System folgen...*

Die Böhm-Klarinette erweitert sich in der Bohrung nach unten hin extrem und klingt dadurch sehr hell. Allerdings habe ich einen türkischen Studenten, der Keilwerth Böhmsystem bläst, aber mit deutscher Bohrung und dazu passendem Mundstück; das klingt sehr schön. Man kann die Böhmklarinette klanglich schon verändern. Die deutsche Klarinette mit einem bei weitem weniger stark konischen Innenbohrungsverlauf klingt jedoch nach meiner Überzeugung einfach schöner und ist vor allem auch für unsere deutschen



Orchester besser geeignet. Diese Tradition sollten wir wirklich zu bewahren suchen, und ich hoffe sehr, daß mein Nachfolger an der Kölner Musikhochschule im Sinne dieser Tradition ausgewählt wird. Es gibt ja ganz hervorragende Klarinettenisten mit „deutschem“ Ton!

*Wie sehen Deine weiteren Pläne aus?*

Ich habe in all den Jahren etwa dreißig Schallplatten als Solist aufgenommen und werde sicherlich noch weitere Schallplatten einspielen. Gerade kürzlich hat sich ein amerikanischer Manager, Paul Cocoanto, gemeldet, der mit mir für 1992 eine Tournee in USA, Kanada und Mexiko plant.

Ende des Wintersemesters 1991/92 werde ich meine Tätigkeit an der Hochschule in Köln beenden und kann dann auf 35 Jahre Unterrichtspraxis zurückblicken.

Prof. Dr. Müller-Heuser hat mir allerdings schon seit längerem einen Lehrauftrag für die Zeit danach angeboten, den ich wahrscheinlich meinen Studenten zuliebe noch erfüllen werde.

Etwa vierzig meiner ehemaligen Studenten sitzen in hervorragenden Orchestern, und rechnet man die Lehrstellen und sonstigen Tätigkeiten hinzu, dürften es etwa siebzig sein.

Meine Tätigkeit als Klarinettenist werde ich, wenn ich gesund bleibe, noch lange nicht beenden.

*Herzlichen Dank für das Gespräch!*

---

## KLEINERE BEITRÄGE

---

Karl Ventzke

Hartgummi (Ebonit) als Werkstoff im Flötenbau

### I

Hartgummi ist das mit Schwefel versetzte Vulkanisat des Kautschuks. Füllstofffreier Hartgummi ist nach der Vulkanisation tiefschwarz, mechanisch sehr gut bearbeitbar, hornähnlich und hochglanzpolierbar. Hartgummi war ursprünglich als Austauschmaterial für Ebenholz gedacht – daher der abgeleitete Name „Ebonit(e)“. Die Typentafel DIN 7711 gibt Eigenschaften für fünf Qualitäten vor, davon entspricht die Type Hgi 1 am ehesten dem Anforderungsprofil von Ebonit mit einer Dichte von knapp 1,2.

### II

Das erste Vulkanisationspatent (No. 9952) erhielt 1843 der Engländer Thomas Hancock (1786-1865).

Nelson Goodyear, der Bruder des berühmten Erfinders Charles Goodyear (1800-1861), beanspruchte 1851 die Priorität der Hartgummierfindung für sich. Mit dem englischen Patent No. 163 vom 2.10.1852 („A communication from C. Goodyear“) wurde die Anwendung von Hartgummi im Möbelbau und für „the frames and bodies of musical instruments“ geschützt. In seiner Lebensschilderung von 1857<sup>1</sup> kennzeichnet Hancock Hartgummi als ein Substitut für Knochen, Elfenbein, Fischbein, Harthölzer und bearbeitbar mit den gewöhnlichen Werkzeugen für diese Materialien.

Im Königreich Hannover wurde für Charles Goodyear am 1.5.1855 ein Verfahren patentiert „zur Fabrikation von Gegenständen, welche mehr oder weniger hart .. sind, aus Kautschuk .. in Verbindung mit anderen Stoffen“; der Bericht darüber<sup>2</sup> führt auch die Anwendung bei Musikinstrumenten aller Art an.

### III

Bereits auf der Londoner Weltausstellung von 1851 wurden Blasinstrumente aus Ebonit (oder gleichzusetzenden Werkstoffen) gezeigt. Der New Yorker Flötenbauer Badger fertigte damals für Charles Goodyear vier Versuchsflöten: eine gewöhnliche mit acht Klappen und drei Boehmflöten<sup>3</sup>. Zu einer Preiswürdigung in der Instrumentenklasse kam es nicht; wohl erhielt Goodyear die Council Medal für seine Kautschukexponate in der Klasse XXVIII<sup>4</sup>. Fétis geht in seinem Bericht über

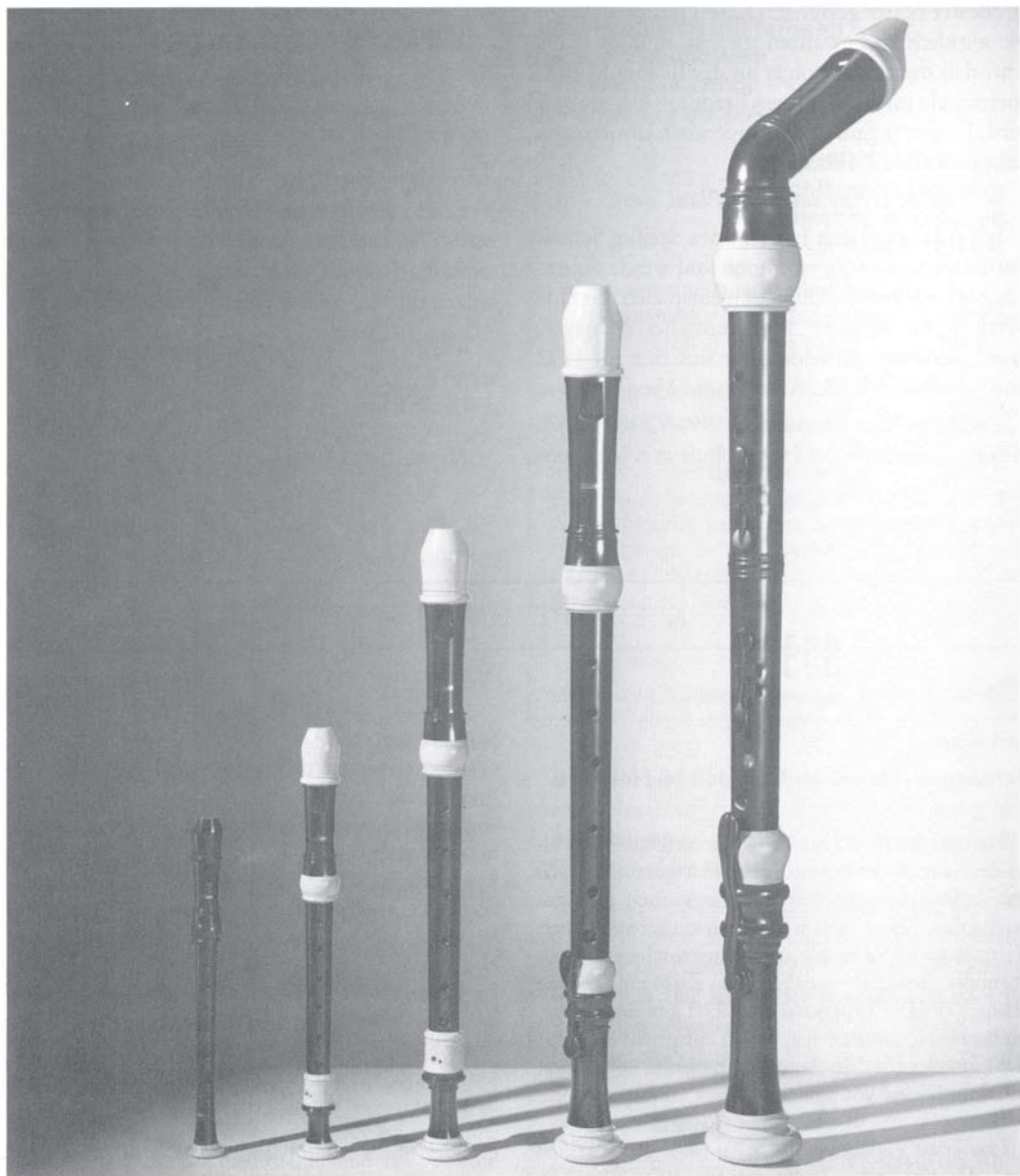
---

<sup>1</sup> T. Hancock: *Personal Narrative ... of the Caoutchouc or India Rubber Manufacture in England*, London 1857, S. 174.

<sup>2</sup> In: *Dinglers Polytechn. Journal*, CXXXIX, Stuttgart und Augsburg 1856, S. 376-390, bes. S. 382.

<sup>3</sup> M. J. Simpson / Alfred G. Badger (1815-1892): *Nineteenth Century Flutemaker ... D.M.A.-Diss 1982*, UoMaryland, S. 74.

<sup>4</sup> Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Reports by the Juries, London 1852, S. 595.



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

*The Recorder\**

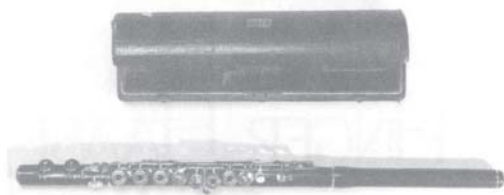
Als führendes Unternehmen in der Musikbranche hat YAMAHA eine bedeutende Rolle bei der Weiterentwicklung der Blockflöte gespielt. Und so werden die Modelle unserer großen Palette der Kunststoff-Blockflöten nicht nur in höchster Qualität hergestellt, sie werden auch bereits in den höchsten Tönen gelobt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

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.

**YAMAHA**

YAMAHA EUROPA GmbH Tel. 04101 3030

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



Ebonit-Böhmflöte „Rockstro's Modell“ von Rudall, Carte & Co., London; No. 843, ca. 1878. (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, MI 571 – Leihgabe Karl Ventzke.)

die Exponate der Londoner Ausstellung näher auf Flöten aus „gutta-percha“ ein, womit wohl die Ebonitprodukte gemeint sind<sup>5</sup>.

Auf der Münchener Industrieausstellung von 1854 zeigte Frz. Fonrobert aus Berlin „eine Flöte aus vulkanisiertem Kautschuk oder, wie es hieß, aus vulkanisiertem Gutta Percha mit Etuis, welche wir mehr der Curiosität halber erwähnen“<sup>6</sup>. Nachdem Goodyear die Badger-Flöten aus Ebonit auch auf der Pariser Weltausstellung von 1855 gezeigt hatte, sah sich Theobald Boehm wohl veranlaßt, 1856 selbst „eine Flöte von Coutschuk“ herzustellen (No. 106), welche sein Sohn Theobald erhielt<sup>7</sup>. Das Material dazu hatte er von Goodyear erhalten, wie wir seinem Brief vom 19.4.1866 entnehmen: „Ich baute eine Flöte, war aber nicht mit deren Ton zufrieden. Es war etwas Totes in ihr, wie bei einer Elfenbeinflöte. Und das Material für die andere Flöte habe ich noch. Nein, Holz ist das beste von allen!“<sup>8</sup>.

1859, als die Materialeigenschaften weiter verbessert worden waren, setzte sich Badger in New York erneut für Ebonit als bestgeeignetes Material im Flötenbau ein: es könne nun schön schwarz hergestellt werden und habe einen Glanz, „so elegant wie jener der feinsten Emaille; es wird weder splintern noch brechen, ist in jeder Weise undurchlässig für Feuchtigkeit und unbeeinflusst durch jeden Wechsel zwischen Hitze und Kälte“<sup>9</sup>.

#### IV

Um 1870 nahm die Londoner Flötenbauwerkstatt Rudall, Rose, Carte & Co. Flöten aus Ebonit in ihr Fertigungsprogramm auf – wohl auf Betreiben von R. S. Rockstro, für den Ebonit „mehr gute Qualitäten als jedes andere, für die Fertigung von Flötenkörpern niemals verwendete Material“ umfaßte<sup>10</sup>; der geringere Atemaufwand gegenüber Metallflöten mache Ebonitflöten „peculiarly suitable for the use of ladies“, wofür Miss Cora Cardigan<sup>11</sup> als „Queen of Flute-players“ mit ihrer Ebonitflöte das beste Beispiel liefere.

Die praktische Konsequenz seiner theoretischen Vorzugserklärung faßte Rockstro dahingehend zusammen, daß eine Ebonitflöte große Widerstandsfähigkeit besitzt, verbunden mit Eignungen zur Hervorbringung

von Stärke, Zartheit, Volumen, Brillanz, Süße, Klarheit, Flexibilität und allgemeiner Klangvielfalt – und dies in höherem Grade als mit jeglichem anderen Material; nur ein leichter Vorbehalt ist nötig für den Fall der einfachen Tonstärkequalität, und wenn diese eine Kleinigkeit geringer sei als jene der Kokosflöte mit Metallfütterung, so überwiegen die anderen Vorteile den äußerst leichten Nachteil in dieser Hinsicht derart unermesslich, daß Ebonit für das wahre „beau idéal“ des Materials für den Korpus einer Flöte erklärt werden müßte<sup>12</sup>.

#### V

Auch für andere Klappenblasinstrumente ist der Einsatz von Ebonit im vorigen Jahrhundert nachzuweisen. So benutzten die englischen Klarinettenvirtuosen George Tyler († 1878) und Julian Egerton (1849-1945) Ebonit-Klarinetten, die der Londoner Klarinettenspezialist Jesse Fieldhouse im Jahre 1862 gebaut hatte<sup>13</sup>. In seiner Materialbeurteilung bewertet Rendall Ebonit nicht nur positiv; „es ist sehr zerbrechlich und unterliegt der Verfärbung...“, ist den Werkzeugen besonders abträglich ..., Instrumenten daraus scheint irgendwie die Trag- und Ausdrucksfähigkeit von Holz zu fehlen“<sup>14</sup>. – Im Fagottbau ist der Ebonitgebrauch um 1890 nachweisbar. Seine „erfinderische Anwendung anstelle von Holz“ für den Flügel wurde Henry Carte zugeschrieben; die Firma Rudall, Carte & Co., London, stellte 1890 auf der Londoner Royal Military Exhibition je ein Fagott mit Flügel aus Ebonit und vollkommen aus Ebonit gebaut aus<sup>15</sup>. Ein der Jahrhundertwende zuzuordnendes Ebonitfagott englischer Herkunft ist

<sup>5</sup> Revue et Gazette Musicale, Paris, vom 7.12.1851, S. 395.

<sup>6</sup> Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854, 6. Heft, München 1855, S. 147; Berichtserstatter K. Schafhäutl.

<sup>7</sup> Geschäftsbuch der Werkstatt Theobald Böhm 1847-1859 im Theobald-Böhm-Archiv, Loehham bei München; Eintrag im Februar 1856.

<sup>8</sup> T. Böhm: *An Essay on the Construction of Flutes*, ... (Edited ... by W.S. Broadwood, London 1882, S. 48.

<sup>9</sup> wie 3.

<sup>10</sup> R.S. Rockstro: *A Treatise on ... the Flute*, 2nd Edition, London 1928, S. 145-147.

<sup>11</sup> Porträt der Rockstro-Schülerin in: A Goldberg: *Portraits and Biographien ...*, Berlin 1906/Celle 1987, S. 23.

<sup>12</sup> wie 10.

<sup>13</sup> F. G. Rendall: *The Clarinet ...*, sec. rev. ed., London 1957, S. 115 und pl. IIIe.

<sup>14</sup> wie 13, S. 14.

<sup>15</sup> C. R. Day: *A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments recently exhibited at the Royal Military Exhibition*, London 1890, London 1891, S. 70 und 80, No. 167 und 168.



jetzt in der Sammlung des Verfassers<sup>16</sup>. Aus dem Jahre 1889 stammt die Patentanmeldung von Wilhelm Heckel in (Wiesbaden)-Biebrich über die „Ausfütterung von Blasinstrumenten aus Holz mit vulkanisiertem Kautschuk“<sup>17</sup>.

Karl Ventzke

## Über das ambivalente Verhältnis der Fürstenau zur Böhmflöte

Zwei Veröffentlichungen jüngerer Zeit haben Leben und Lehre des Flötenvirtuosen Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852) und, damit verbunden, seines Sohnes Moritz (1824-1889) für uns neu erschlossen: Hans-Peter Schmitz, *Fürstenau heute – Flötenspiel in Klassik und Romantik*. Kassel ... 1988, und (von N. Delius eingeleitet) Anton Bernhard Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* (op. 138; 1844), Buren 1990. Beide Arbeiten bestärken den auch sonst tradierten Eindruck, als seien die Fürstenau immer strikte Gegner der Boehmflöte geblieben. Daß dies nicht durchweg so war, mögen die folgenden Darlegungen erhellen.

1. In seiner Schrift *Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*, Mainz 1847, teilte Theobald Boehm auf Seite 7 mit, daß seine Flöten (des 1832er Systems) „nur in Deutschland noch so wenig bekannt oder beachtet blieben, daß noch im Jahre 1844 die Stärke und Gleichheit ihrer Töne, sonst für das Ideal aller Vollkommenheit im Instrumentenbau erkannt, als Mängel meines Instrumentes darzustellen gesucht werden konnten“. Damit war zweifellos auf A. B. Fürstenau und seine Flötenschule op. 138 von 1844 gezielt. Boehm fährt dann aber fort: „Bald darauf kam jedoch der talentvolle Sohn des Meisters A. B. Fürstenau, ebenfalls k. Kammermusiker zu Dresden, durch die vortrefflichen Leistungen meines ehemaligen Schülers E. Heindl von den Vorteilen meiner Flöten-Construction überzeugt, auf Veranlassung seines Vaters zu mir nach München, wo er in sehr kurzer Zeit Ausgezeichnetes auf dem neuen Instrumente leistete“. Tatsächlich: Moritz Fürstenau weilte vom 13. August bis zum 11. November 1845 bei Boehm in München und war Ehrengast bei Boehms Silberhochzeit am 30. Oktober 1845.

2. In der Dayton C. Miller Collection wird ein mit dem 3. Januar 1846 datierter Handbrief von A. B. Fürstenau aufbewahrt, in welchem er dem unbekanntem Empfänger schreibt: „... Da Du mir die angenehme Aussicht stellst, Dich Ostern hier zu sehen, so verspare ich alles, was ich Dir sonst mitteilen möchte, bis dahin; nur das Moritz 3 - 4 Monate beim Böhm in München war um dessen neukonstruierte Flöte zu studieren, mit

# MUSIKHAUS FINGER-HAASE



Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment

Alle Modelle sofort lieferbar

Wir wählen sorgfältig aus

Auswahlsendung möglich

Blockflötennoten  
für den Anfänger bis zum Solisten

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

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

Langerbeinstraße 7  
3101 Nienhagen  
Telefon (051 44) 2232

dessen Erfolg auch ich *ausserordentlich* zufrieden bin, will ich Dir sagen.“

3. In einer Konzertkritik der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 8. März 1847 (Seite 81, „aus Dresden“) heißt es: „Hr. Kammermusikus Fürstenau d.J. producirt sich mit einem Concerte auf der nach Böhm's Angabe construirten Flöte, die er im Orchester eingeführt hat. Für Passagen ist sie ergiebiger als die alte Flöte, der sie übrigens im Tone nicht gleichkommt, da die Schärfe des neuen Instrumentes nicht das Weiche des früheren ersetzt. Hr. F. spielte zweimal mit verdientem Beifall“. – Zu den Mitteilungen des Dresdner Flötenbauers Wilhelm Liebel über Moritz Fürstenaus Erfolge mit der Boehmflöte in dieser Zeit sei auf dessen Brief hingewiesen (in *TIBIA* 4/91, S. 629).

4. Vor dreißig Jahren fand ich im Schafhäut-Nachlaß in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München ein

<sup>16</sup> Abgebildet in G. Joppig: *Oboe & Fagott*, Bern und Stuttgart 1981, S. 85, Nr. 2, bzw. G. Joppig, *The Oboe and the Bassoon*, London 1988, S. 91, Nr. 2.

<sup>17</sup> Deutsches Reichspatent No. 48160 vom 30.1.1889, Erteilung bekanntgemacht am 19.6.1889. Das Heckel-Fagott No. 3.650 mit Kautschukausfütterung in Flügel und enger Stiefelbohrung von etwa 1890 in der Sammlung des Verfassers trägt die zusätzliche Signatur dieses Patentes.

Manuskript mit dem Titel: *Geschichte der Flöte von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten. Zusammenge- stellt durch Citate aus den besten musikalisch- geschichtlichen Werken. Geordnet und mit Erläuterun- gen und Bemerkungen versehen von Moritz Fürstenau. Dresden, 1846.*

Warum diese umfang- und kenntnisreiche Arbeit von Moritz Fürstenau damals nicht veröffentlicht wurde, wie sie in den Schafhütl-Nachlaß kam, oder ob sie (wegen Boehms Veröffentlichung von 1847) sogar zurückgehalten wurde – das mag hier dahingestellt sein.

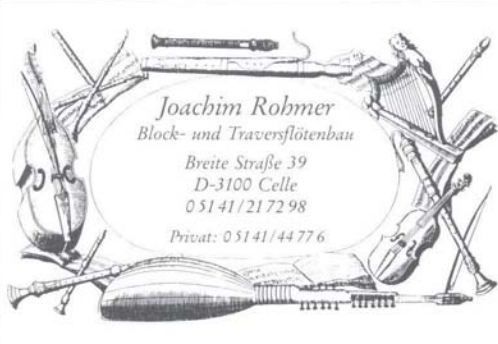
In § 36 seines Werkes setzt sich Moritz Fürstenau über acht Manuskriptseiten ausführlich mit den Män- geln der alten Flöte und dem Fortschritt auseinander, den die Boehmflöte von 1832 bedeutete. Er kritisiert sehr vernehmlich die in der Schule seines Vaters von 1844 geäußerten Auffassungen und führt zur Boehm- flöte aus: „Nachdem ich nun bereits 10 Monate dies Instrument geblasen, habe ich mich immer mehr von Obengesagtem überzeugt und bedaure nur, daß ich frü- her ein Gegner dieser Erfindung gewesen und dadurch verhindert worden bin, sie früher mir zu eigen zu machen. ... Doch auch wir deutschen Flötenbläser soll- ten dahinterkommen, welch schöne Erfindung schon seit so vielen Jahren unbeachtet und verworfen von uns ruhte. ... Namentlich sollten auch die deutschen .. vir- tuosen Orchester von ihrem Zopfe Conservatismus laßen, und durch die Kapelldirektoren bei der Anstel- lung neuer junger Mitglieder auf diese Erfindung Rück- sicht nehmen, da die Wirkung der neuconstruirten Flöte für das Orchester gerade von besonderem Gewinn ist. ...“

5. In seiner Boehm-Biographie (*Allgemeine Musika- lische Zeitung* 1882) berichtet Schafhütl (in Spalte 540) über Moritz Fürstenau: „So sehr ihm hier die musika- lische Welt Beifall schenkte, so wenig Anerkennung fand er in seiner Heimat bei der Hofkapelle. Die alten Mitglieder und die Direction der Kapelle damaliger Zeit

waren so sehr gegen die Neuerung und die neue Flöte eingenommen, daß Moritz Fürstenau ... im Jahre 1852 ge- nötigt war, zu der alten Flöte wieder zurückzukeh- ren, wenn er nicht seine Anstellung gefährden wolle – zu einer Zeit, wo England, Frankreich und Amerika über die neue Flöte jubilirten!“.

Vielleicht können die Umstände der Rückbekeh- rung Moritz Fürstenaus zur alten Flöte durch Archiva- lien in Dresden noch näher belegt werden; daß sie statt- fand, steht indessen fest.

Ich habe bisher nur eine späte Äußerung von Moritz Fürstenau zu diesen Vorgängen finden können. In sei- ner Rezension der *Praktischen Flötenschule* von Wil- helm Barge, Leipzig 1880 (in: *Musikalisches Wochen- blatt*, Leipzig, vom 26.11.1880, S. 578-579) zitiert Für- stenu ausfühlich die kritische Stellungnahme Barges zur Boehmflöte und fährt dann mit eigenen Worten so fort: „Ich muß diesem taktvollen und bescheidenen Glaubensbekenntnis Barge's aus eigener Erfahrung im vollen Umfang beistimmen. Ich habe acht Jahre lang (1845-1853) ausschließlich eine Flöte des Böhm'schen älteren Systems (mit conischer Bohrung, von Holz mit Ringklappen) geblasen und bin auch mit den neuesten Instrumenten der Art (mit cylindrischer Bohrung, Ven- tilklappen etc.) wohl vertraut. Ich bewundere die geist- volle Erfindung Meister Böhm's im vollen Umfange, möchte aber bezweifeln, daß dieselbe für solche Orchester, welche auf charakteristische Klangfarbe der verschiedenen Holzblasinstrumente halten, zu empfeh- len sei. Aus diesem Grunde drangen auch die früheren Dirigenten der k.s. musikalischen Capelle, Reissiger und Lipinski, darauf, das ich in meinem Dienstverhält- nis als Mitglied jenes Institutes wieder zur Flöte alten Systems griff. Auch Wagner war zu jener Zeit durchaus gegen den Orchesterklang der Böhm'schen Flöte. – Ich muss darauf verzichten, diesen wichtigen Punct hier weiter zu erörtern, vielleicht komme ich später darauf zurück. – Möglich, daß Barge und ich irren, darüber werden kommende Zeiten richten. Für jetzt dürften wir nicht allein mit unserer Meinung stehen, da mit wenigen Ausnahmen in den grösseren Orchestern Deutschlands hauptsächlich noch die Flöte alten Systems geblasen wird“.



Joachim Rohmer  
Block- und Traversflötenbau  
Breite Straße 39  
D-3100 Celle  
0 51 41/21 72 98  
Privat: 0 51 41/44 77 6

Georg Meerwein

Anmerkungen zu Britrens „Metamorphosen“ op. 49

Koen van Slogteren, der namhafte niederländische Oboist, Kammermusiker und Pädagoge, hat in *TIBIA* 4/90 (S. 268 ff.) eine ausführliche Arbeit über „Pan“, die erste der *Six Metamorphoses after Ovid* von Benjamin

Britten, veröffentlicht: Analyse, Interpretation und didaktische Vermittlung sind hier in mustergültiger Weise miteinander verknüpft. Eine Fortsetzung dieser Arbeit steht wohl zu erwarten, und man darf auf van Slooterens Darlegungen zu den fünf folgenden Metamorphosen gespannt sein.

Der Zufall wollte es, daß in derselben Ausgabe noch an anderer Stelle die Rede auf Brittens Opus 49 kam, im Porträt der achtzigjährigen englischen Oboistin Evelyn Rothwell-Barbirolli. In dem Gespräch, das Christian Schneider mit Lady Barbirolli führte, konnte die Jubilarin auch von ihrer Zusammenarbeit mit dem Komponisten dieses mittlerweile weltweit gespielten Zyklus' berichten. Was dabei zu den einzelnen Stücken an Details in bezug auf Temporelationen, formale Gliederungen, Phrasierungsbögen zu erfahren ist, sollte von jedem Interpreten zur Kenntnis genommen werden, handelt es sich doch hier um authentische Aussagen, die sich auf Brittens Intentionen direkt berufen können. (Die Metronomangaben hatte der Komponist übrigens schon im Juli 1957 dem Schreiber dieser Zeilen auf Befragen brieflich mitgeteilt!).

Einige Fragen freilich bleiben auch nach diesem aufschlußreichen Interview immer noch offen:

1. Wie ist das „auskomponierte Rallentando“ im letzten Takt der 5. Zeile von „Phaeton“ rhythmisch gemeint? Stehen die Dreiachtelgruppen dieser 2. Metamorphose, deren Taktvorzeichen  $\frac{12}{8}$  zu Beginn in Klammern gesetzt ist(!), für Triolen in einem  $\frac{1}{4}$ -Takt? Man könnte so die Notierung:  $\overset{f}{\text{♩}} \overset{f}{\text{♩}} \overset{f}{\text{♩}} \overset{f}{\text{♩}}$  als Duole auffassen, wodurch der Viertakt ausgefüllt wäre; oder bleiben die Achtelwerte gleich? Dann wäre in diesem Takt die Verteilung der Taktschläge, Zwölfachtel-Takt bezogen, folgender-

maßen:  $\overset{f}{\text{♩}} \overset{f}{\text{♩}} \overset{f}{\text{♩}} \overset{f}{\text{♩}} \overset{f}{\text{♩}} \overset{f}{\text{♩}}$ , und die hier eingeklammerten Pausenwerte würden fehlen!

2. Die laut Janet Craxton's Zeugnis von Britten gewünschte Atemstelle im vorletzten Takt der 5. Metamorphose „Narcissus“ mag zunächst tatsächlich befremden, stimmt sie doch nicht überein mit dem notierten Legatobogen; allerdings entspricht so die Figur a' - e'' - e'' - d'' (wenn man danach atmet!) deutlicher den drei vorangegangenen – womit eine Begründung für Brittens Wunsch schon gefunden sein könnte!

3. Schlüssig und geradezu zwingend ist hingegen die vorgeschriebene Dynamik im 2. Takt von „Niobe“ der 3. Metamorphose! Denn, wie Lady Barbirolli gerade betont: „Britten war in seiner Notierungsweise sehr, sehr gewissenhaft und sorgfältig. Man kann davon ausgehen, daß er alles, was notiert ist, wirklich genauso haben wollte.“

Wenn nun ein *Interpret* einen musikalischen Bogen anders empfindet, wäre es demnach verfehlt, dem *Komponisten* zu unterstellen, er sei hier wohl „etwas nachlässig“ verfahren! Gerade der Umstand, daß auch die nachfolgenden entsprechenden Takte (4 - 5, 7, 8) in ebenderselben Weise notiert sind, sollte als Beweis für die wirkliche Absicht des Urhebers gesehen werden! Erst im 9. Takt führt die Linie – erwartungsgemäß – auf den letzten Schlag hin, was ja gerade die Besonderheit dieser abschließenden Phrase sinnfällig aufzeigt!

Auch hier gilt, wie generell für jede Musik durch alle Epochen: zu erkennen und genau zu befolgen, was der Komponist niedergeschrieben hat und was er mit seiner Schreibweise zum Ausdruck bringen wollte.

---

## BERICHTE

---

### 90 Jahre UNIVERSAL EDITION Eine Bilanz zum Jubiläum

„Universal Edition“ war ursprünglich der Titel einer musikalischen „Collectivausgabe, welche sowohl die Werke der Classiker wie auch die hervorragenden Werke instructiver Art umfassen“ sollte. Unter diesem Aspekt kündigte am 9. August 1901 das Neue Wiener Tageblatt das ehrgeizige verlegerische Unternehmen an. Es war ein Unternehmen von beträchtlicher kulturpolitischer Tragweite, denn die österreich-ungarische Monarchie war auf dem damals sehr ausbaufähigen

Gebiet des Musikalienhandels weitgehend von der Produktion ausländischer Verlage abhängig.

Die Initiatoren des Unternehmens, dessen Titel bald die handelsrechtlich verbriefte Form eines Firmentitels erhielt – das ebenso geläufige wie beliebte Kürzel „UE“ ist sehr viel jüngerer Datums –, waren der Wiener Bankier Josef Simon, ein Schwager von Johann Strauß, sowie die Musikverleger Bernhard Herzmansky, Adolf Robitschek und Josef Weinberger. Man begann mit wohlfeilen Klassikerausgaben. Unter der ersten Verlagsnummer erschienen Klaviersonaten von Joseph



Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

Haydn, denen solche von Mozart und Beethoven folgten. Bis zum Ende des ersten Jahres lagen mehr als fünfhundert Bände vor, darunter die von Carl Czerny revidierte Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers von Bach. Durch Ankauf des Münchner Verlages Josef Aibl erwarb die Universal Edition im Jahre 1904 die Rechte an bedeutenden Werken von Richard Strauss und Max Reger. Anton Bruckner, der dank einer Kooperation mit dem Verlag Eberle mit Klaviertranskriptionen seiner Symphonien I, II, III, V und VI von Anfang an im Katalog gestanden hatte, war nun, drei Jahre danach, aufgrund eines Übereinkommens mit dem Verlagshaus Ludwig Doblinger auch mit seiner Neunten darin präsentiert. (Die Achte und das Te Deum kamen sechs Jahre später hinzu.)

Auf diesem Weg einer allmählichen Erweiterung der Produktion auf das Angebot zeitgenössischer Musik bahnte sich ein kontinuierlicher Wettbewerb zwischen den Tendenzen der Tradition und des Fortschritts an, der die Politik des Verlages allzeit entscheidend mitbestimmte, wengleich sein Image in späteren Jahren vorwiegend durch seine Produktivität auf dem Gebiet der Neuen Musik geprägt wurde. Den ersten Schritt in diese Richtung, an der sich alsbald zu orientieren begann, was man in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dem Begriff der musikalischen Avantgarde zu subsumieren sich angewöhnte, tat Emil Hertzka, der 1907 in den Verwaltungsrat der UE eintrat und zwei Jahre später ihr Direktor wurde. Damals umfaßte der Katalog bereits 1500 Nummern.

Hertzka war durchaus kein „Mann vom Fach“, aber er besaß einen phänomenalen Spürsinn für Substantielles, vor allem für den Gehalt zukunftsträchtiger geistiger Substanz in der Musik. Seine erste verlegerische Großtat war der Abschluß eines Vertrages mit Gustav Mahler über die VIII. Symphonie; ihr folgten ein Jahr später, 1910, die Neunte und das Lied von der Erde sowie die Symphonien I bis IV. Und in demselben Jahr

handelte er mit Arnold Schoenberg und Franz Schreker, deren Musik damals so wenig Freunde hatte wie die Mahlers, Prioritätsrechte aus. In Abständen von kaum mehr als einem Jahr wurden dann Stücke von Alfredo Casella und Alexander Zemlinsky, Karol Szymanowski und Joseph Marx, Frederick Delius, Julius Bittner, Béla Bartók, Leos Janáček, Alois Hába und Zoltán Kodály in das Verlagsprogramm aufgenommen. Bis zur Mitte der zwanziger Jahre waren der Produktion föhglich mit Ottorini Respighi, Gian-Francesco Malipiero, Darius Milhaud, Alban Berg, Anton Webern, Ernst Krenek, Joseph Matthias Hauer und Kurt Weill fast alle jene Komponisten integriert, die der Musik dieses Jahrhunderts ihr charakteristisches Gepräge gegeben haben.

Emil Hertzka starb 1932. Seine Nachfolger in der Direktion, Hugo Winter, Hans Heinsheimer und Dr. Alfred Kalmus, die dem Verlag bis dahin in verschiedenen Funktionen bereits vortreffliche Dienste geleistet hatten, haben sich mit der Erbschaft einen kolossalen Auftrag aufgeladen, den unter dem wachsenden Druck wirtschaftlicher und politischer Spannungen zu erfüllen einer Sisyphusarbeit glich. In Deutschland wurden die Möglichkeiten verlegerischer Tätigkeit seit 1933, in Österreich seit 1938, allmählich bis auf ein Minimum eingeschränkt, weil ein großer Teil dessen, was bis dahin produziert worden war, unter das Naziverdikt entarteter Kunst fiel.

In dieser Zeit, besonders zwischen 1939 und 1945, war die Universal Edition mehr als einmal vom Ruin bedroht. In dieser Zeit hatte die UE einen rühriigen Helfer, Alfred Schlee. Er war bereits 1927 in den Verlag eingetreten, damals sechsundzwanzig Jahre alt, und übernahm fünf Jahre später, nachdem er von Wien nach Berlin übersiedelt war, die Funktion eines Repräsentanten für Deutschland, die es ihm kraft seiner persönlichen und fachlichen Qualitäten, aber auch kraft seines diplomatischen Geschicks ermöglichte, zu retten, was

zu retten war. Das tat er dann aber 1938 auch in Wien, als der Verlag unter behördlicher Aufsicht den neuen Verhältnissen angeglichen wurde, und, unter besonders harten Bedingungen, während des Krieges. Hans Heinsheimer war 1938 nach Amerika emigriert. Dr. Alfred Kalmus, der in den dreißiger Jahren in den Rang eines Seniorchefs aufgestiegen war, hatte 1937 rechtzeitig in London ein neues Domizil gefunden, wo er zunächst einen eigenen Verlag aufbaute, wichtige Verbindungen zu den USA herstellte und alle Möglichkeiten nutzte, der UE mit Erfolg neues Terrain zu erschließen. Dazu gehörte später auch der Aufbau eines eigenen Verlagsprogramms der UE London mit vorwiegend britischen Komponisten wie Harrison Birtwistle oder Nigel Osborne sowie den Amerikanern Morton Feldman und Earle Brown.

Schlee schuf noch während des Krieges für die Zeit danach die Voraussetzungen einer veritablen Renaissance, die dem Verlag die hervorragende Weltgeltung wiederverschaffen sollte, die er sich in den ersten drei Jahrzehnten seiner Pioniertätigkeit erworben hatte, indem er, heimlich, neue Kontakte suchte, mit Rolf Liebermann, Gottfried von Einem und Frank Martin verhandelte, Anton Webern dadurch protegierte, daß er seine Kantate „Das Augenlicht“ zum Druck beförderte. Gemeinsam mit Gottfried von Einem hat er damals durch eine wagemutige Nacht- und Nebel-Aktion einer Verlagerung von Autographen und Stichplatten wertvolles altes Neues sichergestellt.

Die neue Aufbauarbeit begann gleich nach Kriegsende durch Alfred Schlee und den öffentlichen Verwalter Dr. Egon Seefehlner. Nach 1951 bestand der Vorstand aus dem Senior Dr. Alfred Kalmus, Alfred Schlee und Ernst Hartmann. 1963 traten Stefan Harpner und Dr. Johann Juranek in den Vorstand ein. Ernst Hartmann starb 1970 und Dr. Alfred Kalmus 1972. 1985 schieden Stefan Harpner und Alfred Schlee aus der Leitung des Unternehmens aus. Heute ist Dr. Johann Juranek Vorstand der Universal Edition, dem ein Künstlerischer Beirat unter dem Vorsitz von Dr. Otto Tomek zur Seite steht. Vorsitzende des Aufsichtsrates ist Margherita Kalmus.

Ein wichtiger Komplex der Nachkriegsaktivitäten waren die Wiederaufnahme und der systematische Ausbau der von Hertzka begründeten und von Kalmus wesentlich erweiterten Auslandsbeziehungen im Geschäft sowohl mit dem Westen als auch mit dem Osten. Das universalistische, auf überregionale Tragweite ausgerichtete Konzept des Unternehmens konnte darin auf vielfältige Weise in handgreifliche Erfolgstaten umgesetzt werden. Dabei kam es einerseits auf den Effekt direkter Auslandskontakte auf organisatorischem Gebiet und andererseits auf jenen indirekten

Terraingewinn auf dem Weg international durchschlagender Produktionserfolge an, wie es die an Kreneks „Jonny“ der zwanziger Jahre und Janáček's „Jenufa“ erinnernden Opernerfolge von Einems „Dantons Tod“, Bergs „Wozzeck“ und „Lulu“ und zuletzt Wolfgang Rihms „Jakob Lenz“ waren.

Konzertfolge ähnlichen Kalibers erzielten nach 1945 Werke von Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio, Mauricio Kagel, György Ligeti, Roman Haubenstock-Ramati, Christóbal Halffter, Friedrich Cerha und andere Avantgardisten der neuen Ära. In den letzten zwei bis drei Jahrzehnten vermehrte Kompositionen insbesondere von Wolfgang Rihm, Alfred Schnittke, Edison Denisow, Arvo Pärt und Beat Furrer das Gewicht des Verlagskataloges.

Die Pflege der Tradition in der Form gediegener Notendrucke ließ sich der Verlag in der jüngeren Vergangenheit mit der gemeinsam mit Schott veranstalteten Wiener Urtextausgabe und der Gesamtausgabe der Werke Arnold Schönbergs angelegen sein, ferner mit einer umfangreichen Reihe von Studien- und Taschenpartituren, deren Hauptbestand die in den zwanziger Jahren von Alfred Kalmus begründete und weltweit verbreitete Reihe der Philharmonia-Taschenpartituren mit dem unverkennbaren grau-schwarzen Art-Deco verbrämten Einband bilden. Der Katalog der UE-Verlagsausgaben weist darüber hinaus zahlreiche Serien für verschiedene Instrumente auf sowie eine umfangreiche Unterrichtsliteratur. Die Universal Edition hat auch damit versucht, ihrem Namen gerecht zu werden.

*Friedrich Saathen*

### **Association Gaston Crunelle in Paris gegründet**

Nach dem Tod von Gaston Crunelle (1898 - 1990), von 1941 bis 1969 Professor für Flöte am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, haben sich zahlreiche ehemalige Schüler und Freunde zu einer „Association Gaston Crunelle“ zusammengeschlossen. Die offizielle Anerkennung als eingetragener, gemeinnütziger Verein erfolgte im Journal offiziell am 27. April 1990. Die erste Generalversammlung fand am 10. Juni 1990 in Paris statt, auf der sich die Leitung der Gesellschaft vorstellte: es sind Jean-Claude Diot, Präsident, und Jean Guigüe, Secrétaire. Sitz des Sekretariats der Gesellschaft ist: 2, allée des Glycines, F 91170 Viry-Chatillon. Ehrenmitglieder der Gesellschaft sollen nach dem Willen des Vorstands herausragende Persönlichkeiten des Musiklebens, aber nicht in erster Linie Flötisten sein. So sind bisher Jean-Loup Tournier, Präsident der SACEM (Société des Auteurs Compositeurs et Edi-

*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

teurs de Musique), Roger Boutry und Pierre Petit als Ehrenmitglieder berufen worden. Die Gesellschaft gibt eine Zeitschrift mit dem Titel *La Lettre de Gaston* heraus, von der drei Ausgaben pro Jahr erscheinen werden.

Die ersten Nummern enthalten eine programmatische Erklärung des Präsidenten, einen Nachruf auf Gaston Crunelle, Kurznachrichten, ein Mitgliederverzeichnis, das sich aufgrund der sehr langen Lehrtätigkeit von Gaston Crunelle wie ein „Who's Who“ der französischen Flöte liest, und Hinweise auf die Ziele der Gesellschaft. Sie bereitet u. a. eine Neuauflage der Schallplatten von G. Crunelle auf Compact Disc vor und plant, für Januar 1992 einen Wettbewerb für Flöte auszuschreiben.

Ebenfalls im Januar 1992 wird ein Konzert der Gesellschaft stattfinden, für das in der letzten Ausgabe der Zeitschrift Meldungen erbeten werden.

Der jährliche Mitgliedsbeitrag ist FF 200,-.

Die Zeitschrift enthält aber auch – man ist ja in Frankreich – einen Bericht über das Festbankett (FF 235,-) der Gesellschaft am 15.12.1990 in einem Restaurant auf der Rückseite der Opéra Comique, „Les Noces de Jeanette“. Man hatte diesen Ort gewählt, da Gaston Crunelle viele Jahre Soloflötist an der Opéra Comique war. Der Saal war dekoriert mit großformatigen Fotos der jeweiligen Flötenklassen, die auf großes Interesse der nun schon etablierten (wenigen) Damen und (zahlreichen) Herren stießen. In seiner Begrüßungsrede zwischen Soufflé de brochet à la Bisque de Homard (Hechtsoufflé in Hummersauce) und Confit de Canard (eingelegte Ente) fühlte sich der Präsident verpflichtet, darauf hinzuweisen, daß es keineswegs das alleinige, wohl aber auch ein Ziel der Gesellschaft sei, von Zeit zu Zeit festliche Essen zu veranstalten. An seinem Höhepunkt machte der Abend eindrücklich klar, daß Flötisten nicht nur spielen, sondern auch singen können.

Ludwig Tente

---

. . . frisch aus der Quelle . . .

---

**Zeitzeugnisse zur Diskussion um die Jahrhundertwende.** Ausgesucht und nicht kommentiert von Hermann Moeck

Lang, lang ist's her, oder nicht?

*Beethoven hatte die Ausdrucksfähigkeit seiner Kunst in einem Grade vertieft, den erst unsere Zeit allmählich zu verstehen beginnt. Ihm folgte Weber, dessen orchestrale Charakteristik dem jüngeren Geschlecht ebenfalls ganz neue Ausblicke eröffnete. Kein Wunder, wenn unter der Einwirkung der poetisierenden Tendenzen der Romantik auch die Instrumentalmusik neue*

*Pfade einschlug. Wiederum gelangte man dazu, der Fähigkeit der Musik, Ideenassoziationen zu wecken, erhöhte Bedeutung zuzumessen. Allein hier stieß man alsbald auf Schwierigkeiten. Die durch die Musik erzeugten Ideenassoziationen führen nämlich der Natur der Sache nach keineswegs zu klar umrissenen, allgemein bindenden Vorstellungen, sondern endigen stets in einer Gefühlssphäre durchaus allgemeiner Art, innerhalb deren der einzelne Hörer je nach seiner psychischen Veranlagung noch den weitgehendsten Spielraum besitzt. In der Singmusik wird dieser Spielraum durch das Wort des Dichters, den Träger des klaren begreif-*



lichen Gedankens, alsbald eng begrenzt: die Ideenassociation bewegt sich in einer ganz bestimmten, für alle Hörer gleich verbindlichen Richtung. Anders bei der reinen Instrumentalmusik. Wohl hatte die Opernmusik bereits einen großen Reichtum typischer Ausdrucksformen für die Schilderung bestimmter Vorgänge und Stimmungen geschaffen, die, auf die reine Spielmusik übertragen, sofort im Hörer analoge Vorstellungs- und Erinnerungsbilder erwecken mußten. Trotzdem aber konnte dies für sich allein natürlich nicht hinreichen, um eine folgerichtig nach der bestimmten Absicht des Komponisten sich entwickelnde Reihe von Stimmungen in der Seele des Hörers zu erwecken. Der Komponist bedurfte eines deutlicheren Fingerzeigs, des Programms. Mit einem Feuer, das einer besseren Sache würdig wäre, ereifert man sich nun in der neueren Zeit über die vermeintlichen Vorzüge der sog. „absoluten“ oder der „Programm Musik“, Ausdrücke, von denen der eine so unglücklich gewählt ist, wie der andere. Letzterer streift nur die alleräußerste Oberfläche der Sache, vollends verfehlt aber ist der Ausdruck „absolute“ Musik. Könnte sich jemand unter „absoluter“ Malerei, „absoluter“ Poesie u. s. w. etwas vorstellen? Man müßte hinsichtlich der Musik gerade an die Sphärenharmonie des Pythagoras denken. Hinter jedem musikalischen Kunstwerk steht vielmehr nicht bloß eine scharf umgrenzte künstlerische Individualität, sondern auch eine ganz bestimmte, durch Bedingungen und Erlebnisse äußerer Art erzeugte Seelenstimmung. Mozarts-G-moll-Sinfonie z. B. oder sein G-moll-Quintett sind Selbstbekenntnisse, deren durch und durch individuelles Gepräge man durchaus nicht mit dem farblosen Begriff der „absoluten“ Musik bezeichnen, geschweige denn erklären kann, so wenig wie sie unter dem ebenfalls schiefen Begriff der „Unterhaltungsmusik“ untergebracht werden können. Der Unterschied zwischen älteren und neueren Meistern besteht vielmehr nur darin, daß jenen nicht die äußeren Anregungen zu ihren Schöpfungen, sondern deren musikalischer Niederschlag als die Hauptsache galt. Dem „Programm Musiker“ dagegen erscheint die eingehende Beachtung der psychischen Genesis seines Werkes durch den Hörer als unerläßliche Vorbedingung für seine volle Wirkung. Er versetzt sich mit Vorliebe in das Seelenleben eines Dritten und sucht dessen Entwicklung und Konflikte musikalisch darzustellen. Daß er sich dabei an den Ideenkreis der modernen Zeit (man denke an die verschiedenen durch Nietzsche angeregten Kompositionen) eng anschließt, ist nicht mehr als natürlich und sein gutes Recht. Leicht zu erkennen ist das Band, das von dieser Schaffensweise hinüberführt zur dramatischen Musik. Nicht einzusehen ist aber, warum gerade sie der älteren Art gegenüber minderwertige Kunstwerke erzeugen soll. Ebenso wenig



Stoßseufzer

„Wenn das so fortgeht mit der modernen Musik, wird man sie bald auch zu Hinrichtungszwecken verwenden können!“

Karikatur von Robert Genin (geb. 1884) in „Simplizissimus“ 1908

braucht man sich allerdings einreden zu lassen, daß jenes Verfahren eine höhere Offenbarung in der Tonkunst bedeuten soll. Diese Schöpfungen sind ebensowenig den Wandlungen des Zeitgeschmacks ausgesetzt, wie die Sinfonien des 18. Jahrhunderts und wenn die geschichtliche Entwicklung eine Richtung einschlägt, die auf das poetisierende Element in der Tonkunst ein geringeres Gewicht legt, so werden auch nur diejenigen darunter die Wandlung überdauern, die ihr künstlerischer Gehalt über alle Modeströmungen hinaushebt. Ernstliche Bedenken vermag die Programm Musik heutzutage nur insofern zu erwecken, als der sublimen Charakter mancher poetischer Vorwürfe häufig dazu geeignet ist, das Publikum wie den Künstler selbst über die eigentliche Stärke seines musikalischen Talents zu täuschen. Gesellt sich dazu, wie in moderner Zeit, eine reich entwickelte Orchestersprache, die für den Komponisten „dichtet und denkt“, so liegt die Gefahr einer Ueberschätzung des eigentlichen Gehaltes einer Tonschöpfung allzu nahe. Dem Laien ist jedenfalls anzura-

**Peter Benoit****Symphonisch Gedicht**

(Sinfonische Dichtung)

Ausgabe für Flöte und Klavier durch  
Lucien Vieuxtemps.Durchgesehen und herausgegeben  
von Werner Richter

ZM 2906

DM 24,—

**Gerhard Deutschmann****An die Grazien**

Drei Stücke für 3 Querflöten

(Jahresgabe 1991 für die Freunde  
der Querflöte e.V.)

ZM 2973

DM 12,—

**Johann Friedrich Klöffler****Quartetto concertante No. 1**»Der Ruf und das Gespräch einiger  
Freunde« für 4 Flöten

herausgegeben von Joachim Kremer

ZM 2831

DM 20,—

**Frank Michael****Sakura op. 38 Nr. 6**Leichte Variationen über das japanische  
Kirschblütenlied für 2 Flöten

ZM 2729

DM 9,—

**Schattenspiele op. 44**für Baßflöte (Flöte) und Klavier  
oder Cembalo

ZM 2509

DM 25,—



ten, daß er sich weder von den Vorkämpfern noch von den Gegnern der Programmmusik blindlings einschüchtern läßt, sondern sich eine tüchtige musikalische Bildung erwirbt, die ihn in den Stand setzt, aus eigener Kraft das Gute zu nehmen, wo er es findet. Wie die neuere Musik dereinst von der Geschichte eingeschätzt wird, das wissen wir nicht. Jedenfalls tut man gut

daran, sich der Wandelbarkeit der ästhetischen Ideale der Menschheit bescheiden bewußt zu bleiben und statt sich in fantastische Träumerei zu verlieren, jede Zeit aus ihrem eigenen Geist und ihren endlichen Zwecken heraus zu begreifen.

(Quelle: Hermann Abert, in: *Spemanns goldenes Buch der Musik – Eine Hauskunde für jedermann*, Berlin und Stuttgart 1905)

**DAS LETZTE****F. Lautes hilfreiches Diffinitorium**

Teil 10: Buchstabe K

**Kalkant.** Bruder des großen Philosophen E. Kant. Wollte zwar auch hoch hinaus, machte aber nur eine unbedeutende Karriere – als Dachdeckermeister.

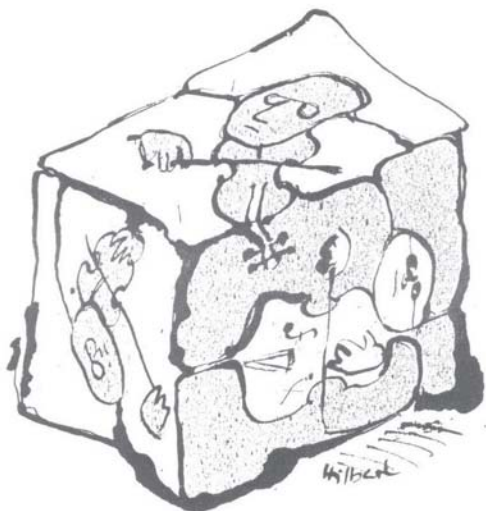
**Kammermusik.** → Hausmusik.

**Kanon.** Fehlerhafter Einsatz, bei dem aber jeder Recht behalten will und sich weigert, neu anzufangen. Ein Rennen ohne Sieger.

**Kantele.** Schwäbischer Diminutiv von Kante. Dortselbst unterscheidet man ferner: Hohe Kante (notiert: # Kante) und Be Kante (notiert: b Kante).

**Kantillation.** Gegenteil von „decantation“.

**Kantor.** Bruder des Pollux. Berühmtes Geschwisterpaar, das ganz sicher nicht an einem Tage Rom erbaut hat, wo damals schon Rhombus und Rebus überlegten, ob sie über sieben Brücken gehen müßten, um sich zwischen Scylla und Charybdis oder Kamilla und Eukalyptus zu entscheiden – oder so ähnlich.



Kammermusik

**Kantor** Ei. Relativ bekannter Schulkantor, der gern freiwillige Vereinigungen sanges- und sauffreudiger Bürger leitete, und zwar bis zum Abwinken.

**Kanzellen.** Insassinen eines Nonnenstiftes.

**Kassation.** In der Pferdezucht verbreitetes Treiben zwecks Erzeugung von Wallachen.

**Kastagnetten** können so unglaublich heiß werden, daß man sie nicht still in der Hand halten kann, ohne sich die Finger zu verbrennen. Clevere Musiker lassen sich deshalb gern von anderen die K. aus dem Feuer holen.

**Kastraten.** Burgfräuleins (abgeleitet von lat. castellum = Burg).

**Kavatine.** Serviererin in betriebseigenen Abseisungseinrichtungen.

**Kehlkopf.** In vielen Fällen Bez. für das obere Ende von Sängern. Vgl. auch „Kopfstimme“.

**Kinderlied.** Schaffensschwerpunkt von Komponisten wie Schubert, Schumann, Brahms, Mahler, u.a.

**Kirchenschluß.** Erkennt man besonders in ländlichen Gegenden daran, daß der Umsatz in den nahe gelegenen Gaststätten sprunghaft ansteigt. Der K. ist somit gleichzusetzen mit dem Beginn des sonntäglichen Frühschoppens.

**Klang** nicht ein Urschrei an mein Ohr?  
Ach nein, es war ein Männerchor!

(Zit. frei nach Shakespeare)

**Klangfarbe** wird von manchen Komponisten kübelweise über ihre Partitur ausgegossen – dennoch kommt dabei längst nicht immer Musik heraus. Ernstzunehmende musikalische Klangfarbentheorien entstehen meist in und vergehen auch wieder mit den blauen Phasen im Leben komponierender Mitmenschen.

**Klappen** die Geiger die Kästen zu, gib't's im Hause endlich Ruh'.  
Schweigt dann auch noch die Obo', sind erst alle richtig froh. (unbekannter Heidedichter)

**Klappern** gehört zur Musik wie zu jedem anderen Handwerk. Abgesehen von speziellen Instrumenten, gibt es K. nahezu überall, vom Ventil über die Mechanik bis hin zum Gebiß des Musikers.

**Klarinette** → Schwarzwurzel.

**Klassizismus.** Notorisch-neurotisches Verhaftetsein in einer Klasse. Die härtesten Jahre sind die acht im ersten Schuljahr.

**Klavierauszug.** Teilkündigung für musizierende Mieter. Die einzige Art von Möbeltransport, bei dem alle Nachbarn gern helfen.

**Klirrfaktor.** Ursprünglich Maßeinheit für Erfolgsanalyse bei Polterabendenden. Heute üblich im Jargon von Skins und Hooligans zur Beschreibung von sogenannten Entglasungs-Aktionen.

**Kniegeige** spielt man, wenn der Arm zu lang oder der Hals zu kurz ist.

**Kolo.** Vorname eines bekannten deutschen Schriftstellers (Ost-Version).

**Kombinationstöne** entstehen immer dann, wenn mehr als ein Musiker aktiv wird. Merke: Kunst ist nicht die Summe aller Details!

**Komma.** Im Ruhrgebiet Aufforderung zum Kommen. Bsp.: , inne 4 x.

**Komposition.** Verwertung organischen Abfalls zwecks Gewinnung von Humus.

**Konservatorium** – 1) Betrieb, der sich auf das Abfüllen von Lebensmitteln auf Dosen spezialisiert hat.



Kehlkopf



– 2) Krankenhaus-Abteilung für die Haltbarmachung von Organen.

**Konkordanz.** Zufällige Übereinstimmung zwischen Prüfer und Kandidat.

**Konsonanten.** lat. veraltete Bezeichnung für die Mitglieder eines Kirchenchores. Heute meist verwendet für die Aktiven in Ensembles für historische Aufführungspraxis.

**Konsonanz und Dissonanz.** Angekündigte Publikation des bekannten Psychologen Dr. Prügelpetsch über die Vor- und Nachteile des Trauscheins.

**Konzert** seine Frau durch den Saal und Feldmütze hin.

„Kortholt nur rasch Zigaretten“, beteuert Frau M. aus O. nun schon seit 20 Jahren. Wir wollen es noch einmal glauben.

**Krupalon.** Wohnsitz eines bekannten Essener Stahlkochers.

**Kuckucksruf:** „Oh Gott, mein Mann!“

## BLOCKFLÖTEN-SORTIMENT-ADAMS



HUBER, KÜNG, ROESSLER

Zentrallager für AULOS, HANS COOLSMAN,

ARIEL, ZAMIR, DOLMETSCH

Preiswertes Schulblockflötenangebot  
Großes Baßblockflötenlager bis Subbaß  
Katalog auf Anforderung  
Ansichtssendungen möglich

Anfragen und Bestellungen:

Schubertstraße 4 · 4010 Hilden

Tel. 0 21 04 / 4 32 61 od. 0 21 02 / 2 28 12

**Kuhreigen.** Ostfriesischer Rundtanz in Zusammenhang mit dem in jedem Frühjahr stattfindenden traditionellen Brautwerbungsritual.

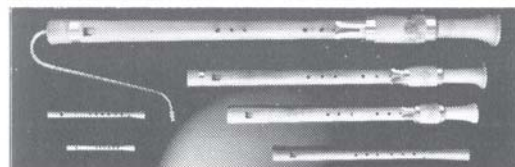
**Kurze Oktave.** Veraltete Bezeichnung für → Prime.

## ZEITSCHRIFTEN / PERIODICA

**Üben & Musizieren.** Zeitschrift für Musikschule, Studium und Berufspraxis. B. Schott's Söhne, Mainz. Jahrgang 1991.

Die Zeitschrift *Üben & Musizieren* bringt im Hinblick auf ihre Zielgruppe (Musiklehrer an Musikschulen und im privaten Bereich) gelegentlich auch immer wieder Beiträge zum Blockflötenunterricht. So widmet sich Christa Sokoll in Nr. 4/91 dem ewig neuen Thema „Dynamik des Blockflötenspiels“, das sie allerdings nur unter dem Aspekt Griffbilder und Griffverbindungen abhandelt. Leider scheinen der Autorin neuere Publikationen zu diesem Thema (Walter van Hauwe – Blockflöten-Technik / Johannes Fischer – Die dynamische fast ausschließlich mit verschiedenen Griffen von Ton

zu Ton, ohne die durch „Abziehen“ der Finger („lecken lassen“) mögliche gleitende Dynamik (cresc. und decresc.) zu erwähnen. Und wenn diese Technik etwa bei Piano-Tönen der überblasenen Oktave angewendet werden soll, ist sowohl die Beschreibung sehr fragwürdig (der Begriff „Flageolet-Register“ ist hier absolut unangebracht) als auch die vorgeschlagene Bewegungsform äußerst unökonomisch. Die „Öffnung unterhalb des Fingers“ läßt z. B. eine optische Kontrolle der unterschiedlichen Öffnungsgrade nicht zu. Noch verwirrender sind die zahlreichen, mit Griffangaben versehenen Notenbeispiele (zumeist „neobarocken“ oder „spätromantischen“ Musikbeispielen entnommen). So erscheint z. B. auf Seite 18 ein und derselbe Griff für *e'* in verschiedenen Beispielen mit der dynamischen Bezeichnung *mp* - *p* und *pp*. Wie nun? ...Ganz zu schweigen von den enormen, aber hier kaum berücksichtigten Unterschieden in der Klangfarbe, die in einigen Beispielen eine sinnvolle musikalische Linie völlig zerstören. Es geht eben nicht nur darum, eine auf dem Instrument mögliche Skala von *p*-Griffen zu finden, sondern darum, eine der Musik angemessene klanglich und dynamisch befriedigende Lösung zu entwickeln... So wichtig das Thema, insbesondere im Hinblick auf neue Blockflötenmusik (man denke etwa an „Sweet“ von Louis Andriessen), ist, so muß doch der an einer dynamischen Ausweitung seines Instruments interes-



### RENAISSANCEBLOCKFLÖTEN

Ensembleinstrumente in F, B, c, f, g, c', f', g', c'' und g''.

VAN EYCK HAND-FLUIT, DREILOCHFLÖTEN,  
TROMMELN, BIBELREGALE.

TURE BERGSTRÖM • Instrumentenbau • Smidstrupvej 4  
DK-4720 Præsto • Dänemark.

30. August – 6. September 1992 · Schloß Gottesaue, Karlsruhe

## INTERNATIONALES BLOCKFLÖTEN-SYMPOSIUM 1992

### Neue Aspekte im Blockflötenunterricht

Künstlerische Leitung: Professor Gerhard Braun

Konzerte · Vorträge · Seminare · Workshops

Instrumenten- und Musikmedienausstellung vom 3. - 6.9.1992

Anmeldeformulare: Staatl. Hochschule für Musik Karlsruhe · Weberstr. 8, D-7500 Karlsruhe 1  
Teilnahme beinhaltet freien Eintritt zu allen Durchgängen des gleichzeitig stattfindenden  
INTERNATIONALEN BLOCKFLÖTEN-WETTBEWERBS

sierte Blockflötenspieler besser auf die oben erwähnten Publikationen verwiesen werden.

Renate Hübner-Hinderling bringt in Heft 6/91 lesenswerte „Überlegungen zur Handmotorik im Einschulungsalter – Probleme und Lösungsmöglichkeiten im Blockflötenunterricht“. Sie entwickelt aufgrund von genau definierten physiologischen und psychologischen Voraussetzungen geeignete Reihenfolgen für eine organische Grifftechnik, über die weiter diskutiert werden sollte. Sie stützt sich bei ihren Untersuchungen auf die „Prinzipien der Griffreihenfolge in den gängigen Schulwerken“, ohne offensichtlich neuere methodische Ansätze und Überlegungen zu berücksichtigen. So muß heute der erste gespielte Ton durchaus nicht mehr „ein Griff sein, der nur die linke Hand beansprucht“. Kann man nicht das von ihr richtig beschriebene Haltedreieck als Ausgangspunkt nehmen? Und muß die Entwicklung immer über Dreitonraum, Fünfton-

raum (diatonisch oder pentatonisch) zur diatonischen Oktave führen? Die von der Autorin erwähnten Improvisationsübungen mit neuen Spieltechniken (glissando etc.) lassen doch auch eine mehr chromatisch orientierte Griffentwicklung denkbar erscheinen. Natürlich gibt das Probleme mit dem Übungsstoff (Liedauswahl) im Einschulungsalter, aber da „Bewegungsfolgen, die komplex und nicht alltäglich sind, wie z. B. der Anfang im Instrumentalspiel, das Kind in diesem Alter nur begrenzt erlernen kann“ und „das Kind mit dem Ende des Grundschulalters die motorischen Voraussetzungen erreicht, die für die Entwicklung der Instrumentaltechnik erforderlich sind“, sollte man dann nicht einfach die erforderlichen Konsequenzen ziehen und die Blockflöte als Klangschnuller („Kindergartenflöte“) einfach abschaffen? Ein interessanter Aufsatz – aber die Diskussion muß weitergehen.

Gerhard Braun

---

## BÜCHER

---

### Supplement zum Mozart-Jahr

Konzertführer W. A. Mozart (1756 - 1791). Wiesbaden-Leipzig-Paris: Verlag Breitkopf & Härtel, 1991. 346 S. 15 x 20 cm, Fadenbroschur, DM 32,-

Vorgelegt wird hier eine hervorragend koordinierte Arbeit von sieben Berliner, Leipziger und Amsterdamer Autoren (Ingeborg Allihn, Anneliese Schneider, Marius Flothuis, Johannes Forner, Fritz Hennenberg, Hansjürgen Schaefer und Rainer Weber). Jeder von ihnen zeichnet allein oder in Zusammenarbeit zu zweit oder dritt für jeweils einen der vier Hauptteile nebst einer einleitenden biographischen Skizze verantwortlich, jedoch wirkt der Text insgesamt von der ersten bis zur letzten Seite sowohl von der sachlichen Aussage her wie auch in stilistischer Hinsicht wie aus einem Guß.

Die vier Hauptteile behandeln

- Vokalmusik (*Messen, Litaneien, Vespere, Requiem, kleinere kirchliche Werke, kleinere Kantaten und Vokalensembles, Kanons und Lieder*)
- Orchestermusik (*Sinfonien, Ouvertüren, Serenaden und kleinere Orchesterwerke, Ballettmusik und Orchestertänze, Kirchensonaten, Konzert für Soloinstrumente und Orchester*)
- Kammermusik (*Werke mit Klavier, Werke für Streichinstrumente, Werke für gemischte Besetzung von Bläsern und Streichern, Werke für Blasinstrumente, Divertimenti u. a.*)
- Klaviermusik (*Sonaten, Variationen, einzeln stehende Klavierstücke*)

Jedem dieser Teile ist eine kurze Einführung in die spezielle Materie sowie ein Werkeverzeichnis vorange-

stellt, bevor dann die Hauptwerke einzeln und ausführlich, kleinere und seltener zu hörende Werke mehr oder weniger pauschal vorgestellt werden. Was die eben erwähnten Werkverzeichnisse durch Blocksatz an Übersichtlichkeit einbüßen, wird wettgemacht durch die im Anhang angefügten „Verzeichnis aller besprochenen Werke in Reihenfolge des Köchel-Verzeichnisses“ und „Alphabetisches Verzeichnis“ (größtenteils nach Genres untergliedert).

Jede Besprechung von Einzelwerken bzw. Werkgruppen nennt Besetzung, Aufführungsdauer und sonstige Aufführungsdaten, bringt dann eine Fülle wissenschaftlicher Hinweise zur Entstehungsgeschichte und erläutert schließlich den musikalischen Ablauf, nicht selten unterstützt durch Notenbeispiele. Letztere allerdings wirken manchmal eher als schmückendes Beiwerk denn als effiziente Hilfe für den Leser, nämlich immer dann, wenn der folgende Text eine sich auf das Notenbeispiel beziehende musikalische Floskel beschreibt, die zum besseren Verständnis der Beziehung ebenfalls durch ein Notenbeispiel belegt sein müßte (es sei denn, man hätte die Partitur dabei). Und was den Musik verbal beschreibenden Text angeht, so fließen gelegentlich Aussagen individueller Empfindung ein, wie z. B. „schmerzvoll-edle Episoden“, „schmerzlich chromati-

siert“, „innig strömender Gesang“, „sanft niedergleitende Skalen“ etc. etc.. Derlei Romantizismen begegnet man zwar unentwegt in den in Konzertprogrammen abgedruckten populären Einführungen, doch wollen sie mir im Falle Mozart nicht so recht zur Klarheit seiner Musik passen, deren Anhören selbstverständlich Empfindungen auslöst, aber nicht unbedingt „verordneter“.

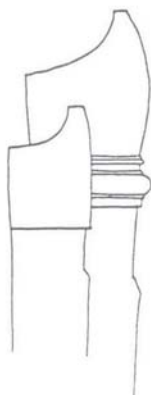
Doch wiegen derlei Einwände aufs Ganze gesehen nicht schwer: Das Buch bietet der im Vorwort angesprochenen Zielgruppe von Lesern bzw. Benutzern – Konzertbesuchern, Interpreten, Musikpädagogen, (Konzert-)Dramaturgen, Studierenden – ungewöhnlich zahlreiche und verschiedenartige Hintergrund- und Sachinformationen, wie sie sonst nur durch Auswertung vieler Meter einschlägiger Fachliteratur erlangt werden könnten, und erweist sich so als praktikables Nachschlagewerk. Es ist dazu fast satz- und notenfehlerfrei auf stabilem Papier gut lesbar gedruckt und benutzerfreundlich fadengeheftet, also insgesamt mit Sorgfalt hergestellt. Fazit: Viel Inhalt fürs Geld!

Herbert Höntsch

## 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



### Chronik scheibchenweise

Hans A. Neunzig (Hrsg.): *Meilensteine der Musik*. Dortmund: Harenberg Verlag, 1991. 3 Bände, je 17 x 22,5 cm à 280/260/288 S., mit ca. 300 größtenteils farbigen Bild- und Faksimile-Reproduktionen. Ln. in stabilem Schuber, Subskr.-Preis bis 31.3.92 DM 168,-, danach DM 198,-

„Meilensteine der Musikgeschichte sind Markierungen. Sie können Signale für Künftiges ebenso geben wie sublimale und unverwechselbare Zusammenfassungen von Zurückliegendem sein; sie können Aufbruch zu Neuem und Abschied von Vergangem bedeuten; erste Manifestationen von noch nicht Dagewesenem oder auch blitzende Geniestreiche, die Vergangenes noch einmal in neuem Licht aufleuchten lassen“ (G. Weiß in seinem Essay über Pfitzner). Der Herausgeber, zugleich selbst einer der 46 Mitarbeiter an dieser Publikation, deklariert seine Arbeit als „Versuch, die Strecke, die von der europäischen Musik nach dem Zusammenfinden von franko-niederländischer und italienischer Musikentwicklung zurückgelegt wurde, ihren Meilensteinen nach abzugehen“. Meilensteine – das sind (naturgemäß subjektiv) ausgewählte Meisterwerke, gelegentlich auch Werkgruppen und zusammengefaßte Entwicklungen, beginnend mit Orlando di Lassos *Magnum Opus Musicum* (entstanden 1557-1580, Erstdruck 1604) und endet mit Olivier Messiaens opus





## Traversflöten

*Martin*  
**Wenner**

HOLZBLASINSTRUMENTE

FLÖTEN DES 17. BIS 20. JAHRHUNDERTS

REPARATUR · RESTAURIERUNG  
NEUBAU · LITERATUR

Fördern Sie unseren Prospekt an  
ALEMANNENSTRASSE 22  
D-7700 SINGEN (HOHENTWIEL)  
TELEFON (0 77 31) 4 93 07  
TELEFAX (0 77 31) 4 89 45

auch musikästhetisches Lesebuch für den anspruchsvollen Musikliebhaber, für ältere (oder reifere?) Schüler und nicht zuletzt für Lehrer aller musischen Sparten (ggf. als Nachschlagewerk) – kurz: für alle „Klassik“-Fans mit Niveau und weitgefächerten Interessen.

Daß das Inhaltsverzeichnis aller drei Bände erst am Schluß des letzten Bandes zu finden ist statt aufgeteilt auf den jeweiligen Band, erschwert das Nachschlagen in den Bänden I und II. Doch zählt dieser „Mangel“ kaum gegenüber dem, was der dritte Band im Anhang sonst noch zu bieten hat: vorbildlich aufgebaute kurze Komponistenporträts mit Lebensdaten, Würdigung der Persönlichkeit und des Schaffens, Lebensstationen und Angabe der behandelten Werke (hier leider vergessen Skryabin, Weill und Zemlinsky); ferner ein Verzeichnis der (durchweg ausgezeichneten) Autoren, darunter zahlreiche Hochschulprofessoren, Kritiker und Interpreten (der jüngste, wenn man den Angaben glauben darf, derzeit 18); ein Personenregister sowie ein Quellenverzeichnis der Abbildungen (leider ohne Seitenverweise) und der zahlreich marginal eingestreuten Zeugnisse von Zeitgenossen, Briefzitate etc. Der Qualität des Inhalts entsprechen Druck und Ausstattung – spürbare Sorgfalt in jedem Detail und dem angemessen ist auch der Preis, auch noch nach Ende der Subskriptionsfrist.

*Herbert Höntsch*

magnum *Saint François d'Assise* (UA 1983 in Paris), wobei Musical, Rock und Pop der Zeit nach dem 2. Weltkrieg keineswegs ausgeklammert sind.

Der Text der 221 Essays ist räumlich knapp bemessen, sachlich präzise, stilistisch ohne jeden Schwulst. Vorgestellt wird nicht nur das jeweilige Musikwerk selbst, sondern ebenso seine Entstehungsgeschichte, sein Einfluß auf spätere Entwicklungen, seine Bedeutung im kulturellen (und oft auch sozialen) „Umfeld“ seiner Zeit, sein „Stellenwert“ in unserem heutigen Musikleben. Klug zugeordnete Bild- und Faksimile-Reproduktionen verdeutlichen bzw. unterstreichen den Textinhalt. Aus der Anordnung der besprochenen Werke nach Entstehungs- bzw. Uraufführungsdatum läßt sich die Vielfalt musikalischer Ausdrucksweisen zur gleichen Zeit, in der gleichen Epoche, lassen sich Abhängigkeiten wie Auseinanderstreben ablesen. Und noch eines wird dem Leser bewußt gemacht: „Die Musikgeschichte ist eine Geschichte der Frühreifen; Spätentwickler sind selten“ (Karl Schumann).

Obwohl dem Vorwort zufolge Einzelwerke der Musik beschrieben werden, kann man die drei Bände nicht als Konzert- oder Opernführer ansprechen, wengleich sie solche wirkungsvoll ergänzen können. Es handelt sich vielmehr um ein musikgeschichtliches,

### Das Buch zur Serie...

*Jan Younghusband: Orchester. Vom Barock bis zur Gegenwart. Aus dem Englischen von Sebastian Vogel. Köln: vgs verlagsgesellschaft, 1991. 214 S. 23 x 25 cm, mit 150 teils farbigen Abb. und Diagrammen; Ln. DM 48,-*

Das Buch verdankt seine Entstehung einer Fernsehserie, die von *Initial Film and Television* mit dem Schleswig Holstein Festival Orchester, geleitet von Sir Georg Solti, und dem Pianisten Dudley Moore produziert wurde. Die Autorin war musikalische Beraterin dieser Serie. Der Text ist auf den durchschnittlichen Fernsehzuschauer, also auf ein breites Publikum zugeschnitten; irgendwelche musikalischen Vorkenntnisse werden nicht vorausgesetzt. Und die für den Druck verwendete Schrift ist – von Marginalien abgesehen – so groß, daß sie auch bei Dämmerlicht bequem mitgelesen werden kann.

Die Entwicklung des Orchesters bis zu der uns heute bekannten Instrumentierung wird anhand der vier musikgeschichtlichen Epochen Barock, Klassik, Romantik und 20. Jahrhundert dargestellt. Das stilistische Typische dieser Epochen wird ebenso erläutert

wie Person und Werk der herausragenden Komponisten der betreffenden Zeit. Den Epochen zugeordnet ist jeweils eine Abhandlung über Saiten-, Holzblas-, Blechblas- und Schlaginstrumente, deren geschichtliche Entwicklung, deren Bau- und Spielweise. Reichlich gebotenes Bildmaterial ergänzt die Darstellung wirkungsvoll. Zwei weitere Kapitel sind dem Klavier und dem Dirigieren und deren Geschichte gewidmet. Sachinformationen am Rande, Anekdoten, Sprüche und Ratschläge lockern das Ganze angenehm auf.

Wem das, was die Texte aussagen, schon bekannt ist, der wird zumindest an den sorgfältig reproduzierten Abbildungen seine Freude haben. Komplettiert wird das Buch durch die Vorworte von Sir Georg Solti und Dudley Moore sowie im Anhang durch Hörempfehlungen der in der Serie angespielten Werke, durch Literaturempfehlungen, durch eine Liste deutscher und britischer Instrumentensammlungen und anderer Musikmuseen. Ein Namens- und Sachregister schließt den Band ab.

*Herbert Höntsch*

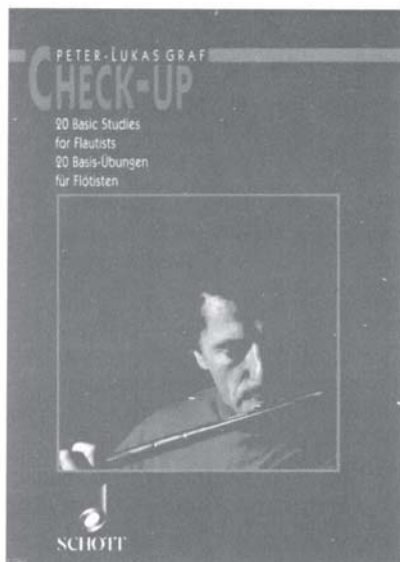
## Biographisches

*Klaus Döge: Dvořák – Leben-Werke-Dokumente. Originalausgabe Juni 1991. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne, 1991 (Serie Musik Piper-Schott). 472 S. 12 x 19 cm mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen, Pb. DM 26,80*

Es gilt, aus dem Schatten Mozarts herauszutreten, obwohl jetzt, da diese Zeilen geschrieben werden, das „Jahr“ noch nicht zu Ende ist. Zu würdigen ist ein großer Mozart-Verehrer: Antonin Dvořák (1841-1904), am 8. September vor 150 Jahren geboren, verglichen mit anderen Großen seines Fachs ein „Spätentwickler“, neben Smetana der bedeutendste Schöpfer böhmischer Musik des 19. Jahrhunderts, dessen Werke nach wie vor in aller Welt zu hören sind.

Es ist dem Verlag Schott als Verdienst anzurechnen, eben jetzt, im rechten Moment, Klaus Döges neue Dvořák-Biographie herausgebracht zu haben, zumal sich „seit der im Jahre 1974 zuletzt erschienenen Biographie von Kurt Honolka in der Dvořák-Forschung einiges getan“ hat. Döge war in der glücklichen Lage, Zugang zu Material gefunden zu haben, das im Zusammenhang mit der Vorbereitung einer kritischen Ausgabe von Dokumenten und Briefen Dvořáks gesammelt worden war und vieles bisher Unbekannte und Unveröffentlichte enthält.

Döge stellt der Biographie eine Zeittafel voran, die neben herausragenden Daten im Leben des Komponisten politische und kulturelle Ereignisse der Jahre 1840 bis 1904 nennt, aus denen der Leser den Geist der Zeit



PETER-LUKAS GRAF

# CHECK-UP

20 Basis-Übungen für Flötisten  
(englisch/deutsch)

ED 7864, DM 28,-

*Peter-Lukas Graf, einer der renommierten Querflötisten Europas, hat ein Trainingsprogramm zusammengestellt, das es dem Flötisten ermöglicht, mit gezielten Übungen seine Technik ständig zu überprüfen. Ein Heft für jeden Flötisten, der seinen persönlichen Standard nicht nur halten, sondern verbessern möchte. Alle Übungen werden kommentiert und durch Übetips und Hinweise auf weiterführende Literatur ergänzt.*

Die Themen: •Atmung •Ansatz •Haltung •Finger  
•Tonleitern und Arpeggien •Register •Dynamik  
•Zungentraining •Artikulation •Vibrato  
•Geläufigkeit •Triller

 **SCHOTT**

zu rekonstruieren vermag. Die Biographie selbst in einem Stil geschrieben, der wohlthuende Sachlichkeit mit spürbarem emotionalen Engagement aufs glücklichste verbindet, wohl formuliert, immer angereichert durch Zitate von Äußerungen des Komponisten selbst und seiner Zeitgenossen, der gesamte Text mit Hilfe zahlreicher Fußnoten kommentiert und exakt dokumentiert und durch mehr als 80 Abbildungen und viele Notenbeispiele illustriert. Im Anhang wird auszugsweise der Briefwechsel zwischen Dvořák und seinem Verleger Simrock wiedergegeben, dazu einige Interviews und eine von Dvořák verfaßte Würdigung Franz Schuberts in einer amerikanischen Zeitschrift. Döge komplettiert sein Buch mit dem Ausdruck seiner eigenen Essays zur Geschichte der Dvořák-Rezeption, „Bemerkungen zum Schaffensprozeß A. Dvořáks“ und „Annäherung an Dvořák“. Und natürlich fehlen nicht dem Leser hilfreiche Register: eine „Werkchronologie“, ein Literaturverzeichnis, ein Register der Werke Dvořáks und ein Personen- und Sachregister.

„Für Dvořák – so erfährt man – war Komponieren...harte, konzentrierte Arbeit“, und hart und konzentriert dürfte für den Verfasser auch die Arbeit an dieser Biographie gewesen sein. Das Ergebnis jedenfalls kann sich sehen lassen; es ist zu wünschen, daß der Erfolg nicht ausbleiben möge.

Ebenfalls in die Rubrik „Biographie“ gehört die erweiterte Neuauflage eines Buches, dessen Erstausgabe bereits 1960 bei Bote & Bock erschienen war:

*Alphons Silbermann: Das imaginäre Tagebuch des Herrn Jacques Offenbach (1819-1880). München: Verlag R. Piper, 1991 (Serie Musik Piper-Schott). 456 S. 12 x 19 cm, Pb. DM 24,80*

Imaginär – denn ein Tagebuch Offenbachs ist nach bisherigem Wissensstand nicht erhalten. Doch versichert der Verfasser dem Leser, „...wo von mir nach langer Sammlerarbeit Originaldokumente (...) verwertet wurden, sind diese ohne jedwede Veränderung, wenn auch ohne Quellenangabe, wiedergegeben. Ferner: Alle das Leben Offenbachs und seine Werke betreffenden Angaben sowie alle historischen Ereignisse, die den sozialen und kulturellen Hintergrund dieses Buches bilden, sind authentisch und bekräftigt.“ Im übrigen bekennt sich der Verfasser zu dichterischer Freiheit, und das mag wohl bewirken, daß dem empfänglichen Leser das Bild von der Himmelsleiter in den Sinn kommt, auf der die Engel mit den Tagebuchblättern des Verewigten herabsteigen, um sich dem am Fuße Träumenden zu Füßen zu legen. Dem erwächst daraus die Vision vom leichtlebigen Paris des 19. Jahrhunderts, von Glanz und Elend der französischen Metropole und

# FLÖTEN FESTIVAL

2. bis 7. März 1992

Meisterklassen – Vorträge – Konzerte



## Blockflöte

Han Tol  
Clas Pehrsson  
Gabriel Garrido

## Traverso

Marten Root  
Lisa Beznosiuk  
Wilbert Hazelzet

**AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK**  
2800 Bremen 1 · Schleswiger Straße 4  
Telefon 04 21-39 16 75 · Fax 04 21-38 28 94

der darin und darum herum wohnenden Menschen. Und mitten darin der aus Köln am Rhein gebürtige Meister Offenbach, zugleich Musiker, Komponist, Arrangeur, Dirigent, Theatermanager und dazu in jungen Jahren Korrespondent eines kölnischen Blattes – ein ungewöhnlich agiler Künstler und Mensch, der seine Zeit und Umgebung kritisch beobachtete und in seinen Sketches, seinen Buffonerien und Operetten deren Schwächen und Mißstände ironisch parodierend aufs Korn nahm. Romanhaft und ausführlich wird sein Lebensweg dem Leser vor Augen geführt, Jahrzehnte, gezeichnet von extremen Erfolgen, wechselnd mit tiefen Krisen. Am Ende steht die Erkenntnis, daß mit dem Verfall seiner physischen Kräfte infolge eines sich wandelnden Zeitgeschmacks auch die Resonanz seiner Kunst beim Publikum nachläßt.

Heute, mehr als hundert Jahre nach seinem Tode, gehören einige der Werke Offenbachs noch immer zum Repertoire der Bühnen in aller Welt, sowohl seine Operetten als auch und vor allem seine Oper „Hoffmanns



Erzählungen“, wohl nicht zuletzt deshalb, weil die ihren Sujets zugrundeliegenden Zeitumstände und Verhaltensweisen der Gesellschaft sich letzten Endes als zeitlos erweisen! Die Neuausgabe des imaginären Tagebuchs ist also nur recht und billig. Dem Verfasser gebührt Dank für seine „mit Herzblut“ geleistete Arbeit, die mit einem bibliographischen Anhang abgeschlossen wird. Und Dank gebührt auch dem Verlag für eine adäquat sorgfältige Herstellung des Buches.

Herbert Höntsch

#### Amerikanische Dissertationen rund um die Holzbläserei

Moyer, Ann Elizabeth: *Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance, 1480-1600* (Ph.D. 1987, 2 Bde., The University of Michigan)

Slocum, Kay Brainerd: *“Speculum musicae”: Jacques de Liege and the Medieval Vision of God* (Ph.D. 1987 Kent State University)

Berdahl, Susan Marie Beagle: *The First Hundred Years of the Boehm Flute in the United States, 1845-1945: A Biographical Dictionary of American Boehm Flute-makers* (Ph.D. 1986, 3 Bde., University of Minnesota)

Callison, Hugh Anthony: *Nineteenth-Century Orchestral Trombone Playing in The United States* (D.A. 1986 Ball State University)

Condaris, Christine: *The Band Business in the United States between the Civil War and the Great Depression* (Sousa) (Ph.D. 1987 Wesleyan University)

Rocco, Emma Scogna: *Italian Wind Bands: A Surviving Tradition in the Milltowns of Lawrence and Beaver Counties of Pennsylvania* (Ph.D. 1986 University of Pittsburgh)

Fox, Gregory Carl: *Performance, Conducting, and Rehearsal Problems in Five Selected Contemporary*

*Works for Wind Band* (Ed.D. 1986 University of Illinois at Urbana-Champaign)

Bundy, Orrin Richard, jr.: *Junior High Wind Instrumentalists' Perception of their Performance as Measured by Detection of Pitch and Rhythm Error under Live and Recorded Conditions* (D.Ed. 1987 The Pennsylvania State University)

Decker, Charles Frank: *Selected Original and Transcribed Works for Brass Ensemble as a Means of Integrating Aspects of Music History, Theory, And Performance Practice for the College Brass Major* (Trumpet, Horn, Trombone, Tuba, Euphonium) (D.M.A. 1986 The University of Texas at Austin)

Johnson, Ronald Wayne: *Wind Ensembles in Six American Collegiate Institutions* (Ed.D. 1986 University of Illinois at Urbana-Champaign)

Riffe, Jane Beerbower: *The Effects of Diaphragmatic Breathing on Stage Fright and Musical Performance in College Music Students* (Ed.E. 1987 West Virginia University)

Dayley, K. Newell: *Trumpet Vibrato: Pedagogical Significance of Correlations between Acoustical and Physical Variants* (D.A. 1986 University of Northern Colorado)

Dennis, Ronald John: *Musical Performance and Respiratory Function in Wind Instrumentalists: Effects of the Alexander Technique of Musculoskeletal Education* (Ed.D. 1987 Columbia University Teachers College)

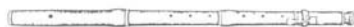
Alexander, Peter Marquis: *The Chamber Music of Franz Danzi: Sources, Chronology and Style* (Classic, Germany, Nineteenth-Century) (Ph.D. 1986 Indiana University)

Bullard, Beth Alice Baehr: *Musical Instruments in the Early Sixteenth Century: A Translation and Historical Study of Sebastian Virdung's "Musica Getutscht"* (Basel 1511) (Ph.D. 1987 University of Pennsylvania)

### TRAVERSI

#### BLOCKFLÖTEN

nach  
Terton, Rottenburgh,  
Stanesby, Bressan, Denner  
u.s.w.  
Alto ab DM 1 650,--



nach  
Rippert, Hotteterre, Grenser,  
Rottenburgh u.s.w.  
ab DM 1 280,--

#### OBOEN

nach  
Denner, Stanesby und  
Schlegel  
ab DM 1 650,--

Für Info:

Jan HERMANS · Historical Woodwinds

Werkendam 12 · B-2360 Oud-Turnhout (Belgien) · Tel. 00-32-14-41 65 40



Collins, Susan Bryan: *Johann Staden: His Life and Times (Germany)* (D.M.A. 1987 The University of Texas at Austin)

Dombourian-Eby, Zartouhi: *The Piccolo in the Nineteenth Century* (D.M. 1987 Northwestern University)

Herbert, James Wesley: *The Wind Band of Nineteenth-Century Italy: Its Origins and Transformation from The Late 1700's to Mid-Century (Military Bands, Civil Bands, Conductors, Musical Terms)* (Ed.D. 1986 Columbia University Teachers College)

Pearsall, Eileen Sharpe: *Tudor Court Musicians, 1485-1547: Their Number, Status and Function. (Vol. I and II)* (Archival, Renaissance, Musical Instruments, England). (Ph.D. 1986 New York University)

Rice, Albert Richard: *A History of the Clarinet to 1820 (Chalmeau)* (Ph.D. 1987 Claremont Graduate School)

Whittemore, Joan Margaret: *Revision of Music Performed at the Venetian Ospedali in the Eighteenth Century (Italy)* (D.M.A. 1986 University of Illinois at Urbana-Champaign)

Apfelstadt, Marc Gilbert: *Canadian Bassoon Repertoire: History, Traits, and Characteristics, with Analysis of Representative Works (Morawetz, Barnes, Archer, Canada)* (A.Mus.D. 1986 the University of Wisconsin-Madison)

Baily, John Robert: *Maximilian Schwedler's "Flute and Flute-Playing": Translation and Study of Late Nineteenth-Century German Performance Practice* (D.M. 1987 Northwestern University)

Baily, Shad Culverwell: *Harmony and Tonality in the Four Works for Mixed Wind Instruments of Richard Strauss (Germany)* (Ph.D. 1986 The University of Arizona)

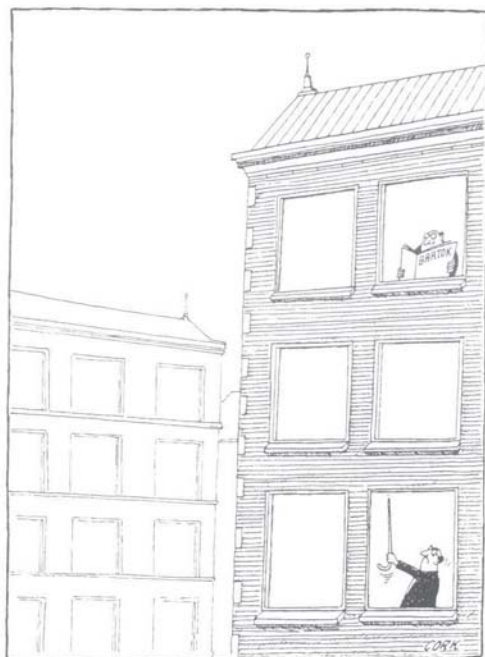
Callahan, Gary Luther: *The Measurement of Finger Dexterity in Woodwind and Brass Instrumentalists: A Developmental Study (Psychomotor, Motor Learning, Music)* (Ph.D. 1986 The Ohio State University)

Carland, June Adelia: *A Waveform Analysis of Bassoon Reed Profiles* (D.Mus. 1987 The Florida State University)

Dubaine, Ricky Edward: *A Neglected Clarinet Concerto by Ludwig August Lebrun: A Performing Edition with Critical Commentary. A Lecture Recital, together with three other Recitals (Germany)* (D.M.A. 1986 University of North Texas)

Goddard, Ronald Herbert: *An Investigation of two Clarinet Tonguing Techniques* (D.M.A. 1987 Arizona State University)

Gresham, W. Jonathan: *Aspects of Style in Five works for Winds by Kurt Weill (Wind Ensemble, Ferruccio*



Busoni, *Military Band. Bertold Brecht* (D.M.A. 1986 University of Cincinnati)

Grine, James Laurence: *The Flute and Obligato Keyboard Sonatas by Carl Philipp Emanuel Bach: A Study for Performance* (D.M.A. 1987 The University of Wisconsin-Madison)

Grizzel, Anna Renee: *Poulenc and Roussel: A View of Early Twentieth-Century French Chamber Music for Flute* (M.A. 1986 California State University, Long Beach)

Henry, Robert Earl: *Judgment of Intonation in the Context of Three-Part Woodwind Ensemble Performances* (Ph.D. 1987 University of North Texas)

Herring, Judith Ann: *A Guide to Intermediate-Level Flute Concerti* (D.A. 1987 Ball State University)

Lamar, Jacquelyn Brown: *The History and Development of Vibrato among Classical Saxophonists. A Lecture Recital together with three Recitals of Selected Works of A. Desenclos, L. Robert, J. Ibert, K. Husa, B. Heiden, R. Schumann and others* (D.M.A. 1986 University of North Texas)

Lattimore, Lee Ian: *Les Morceaux de Concours de Flute du Conservatoire de Paris: A Structural Comparison of Selected Works of Jean-Louis Tulou and Joseph-Henri Altes. A Lecture Recital, together with three Recitals of Selected Works of Mozart, Halffter, Gaubert and others* (D.M.A. 1987 University of North Texas)

Wird fortgesetzt.

## Neueingänge

- Hans Günther Bastian: Jugend am Instrument.* B. Schott's Söhne, Mainz. Ed. Nr. 7845
- Michael Jacob: Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz.* Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Ed. Nr. BV 280
- Adelheid Krause-Pichler: Jakob Friedrich Kleinknecht 1722-1794.* Anton H. Konrad Verlag, Schulstr. 5, 7912 Weißenhorn. ISBN 3-87437-309-6
- Friedhelm Krummacher: Gustav Mahlers III. Symphonie.* Bärenreiter Verlag, Kassel. ISBN 3-7618-0999-9
- Hans-Martin Linde: The Recorder Player's Handbook.* Schott & Co., Ltd., GB-London. ISBN 0-946535-17-5
- Monika Fink/Rainer Gstrein/Günter Mössmer: Musica Privata.* Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen. Edition Helbing, A-Innsbruck/Neu-Rum. ISBN 3-900590-20-6

*Musica-Kalender 1992.* Musik und Tanz. 12 mehrfarbige Kunstblätter, 34 x 43 cm. DM 29,80. ISBN 3-7618-1008-3.

*Emil Platen: Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach.* Bärenreiter/dtv, Kassel/München. Ed. Nr. 4545

*Christoph Rueger: Die Musikalische Hausapotheke.* Ariston-PR/Presse, Postfach 270549, 5000 Köln 1. ISBN 3-7205-1665-2

*Hermann Walther: Bibliographie der Musikbuchreihen 1886-1990.* Catalogus Musicus XII. Bärenreiter Verlag, Kassel. Ed. Nr. BVK 1019

*Alwin Wollinger: Die Flötenkompositionen von Sigfrid Karg-Elert.* Haag + Herchen Verlag GmbH, 6000 Frankfurt/M., Fichardstr. 30. ISBN 3-89228-699-X

---

## NOTEN

---

## Neuauflage

*Tilman Susato: Danserye. Das dritte Musikbüchlein, für Blockflötenquartett oder andere Melodieinstrumente, hrsg. von Nikolaus Delius.* Schott Verlag, Mainz. Heft 1, Ed. 7631, DM 15,-; Heft 2, Ed. 7632, DM 15,-

*Het derde Musyck Boecxken* von Tilman Susato 1551 in Antwerpen veröffentlicht, ist unter dem Titel *Dansereye* seit der ersten modernen Ausgabe von 1936 unzähligen Liebhabern alter Musik bekannt oder doch wenigstens Auszüge aus den *Basse dansen*, *Rondon*, *Pavannen*, *Gaillardien*, die in allerlei Sammlungen zu finden sind. Vergleicht man die erste Ausgabe von J. F. Giesbert mit der jetzt vorliegenden von Nikolaus Delius 1989 herausgegebenen Neuauflage, so wird deutlich vor Augen geführt, wieviel aufführungspraktische Erkenntnisse inzwischen gewonnen wurden und wie dringend erforderlich eine Neuauflage war, insbesondere in bezug auf die Mensurierung. Möglich wurde das durch die Wiederentdeckung des als verschollen geltenden Originals in der Biblioteka Jagiellöńska Kraków, so daß nun sowohl ein Faksimile-Druck (*Musica*, Alamine, Peer, Belgien 1987) als auch die o. a. Neuauflage zur Verfügung stehen. Letztere dürfte allen Ausführenden, die nicht gewohnt sind, aus alten Schlüsseln und

nur aus Stimmbüchern zu spielen, sehr willkommen sein. Darüber hinaus bieten der übersichtliche Druck und die kaum störenden Mensurstriche eine wesentliche Hilfe wie auch der zu Beginn jedes Stückes angegebene Stimmumfang. Die häufige Besetzung A T T B erscheint günstig für eine Ausföhrung auch mit Krummhörnern und anderen historischen Blasinstrumenten. Natürlich wird eine abwechslungsreiche Instrumentierung den Reiz der einprägsamen und nicht schwer auszuföhrenden Lied- und Tanzweisen noch erhöhen.

*Ilse Hechler*

### RENAISSANCE-INSTRUMENTE PREISGÜNSTIG ZU VERKAUFEN

Baßflöte f (Hopf), Chorzink, Cornettino (Voigt), Cornettino (Monk), Stiller Zink c (Körper), Alt-Zink (Kernbach), Lyssard (Monk), Sopran-Krummhorn (Moeck), Cornamuse S-A-T-B (Moeck), Glastonburypipe (EMS), Großbaß-Rankett (Kernbach), Ottavino-Spinett mit Koffer (EMS), Kupfer-Päuklein mit Ständer (perc. antiqua), Schnurtrommeln Baß 16", Tenor 13", Alt 10" mit Kreuzständern, Schlägeln und Koffer (perc. antiqua).

R. Ganninger · Lindenstr. 16 · D-7538 Keltern 2  
Tel. 07236/6946



## 7. INTERNATIONALE HÄNDEL-AKADEMIE KARLSRUHE

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

17. bis 29. Februar 1992

Künstlerische Leitung:  
Generalintendant Günter Könemann

### KURSE

- Bob van Asperen • Cembalo /  
Generalbaßpraxis  
Ingrid Bjoner • Meisterklasse Gesang  
Gerhart Darmstadt • Barock-Cello  
Louis Devos • Barock-Gesang  
Paul Esswood • Countertenor  
Reinhard Goebel • Barock-Violine  
Helmut Hucke • Barock-Oboe / Oboe  
Michael Laird • Naturtrompete /  
Trompete  
Walter Stiftner • Barock-Fagott  
Han Tol • Blockflöte

### SYMPOSIEN

I. HÄNDELS OPERNLIBRETTI UND DIE  
TRADITION DES BAROCK-THEATERS

am 21. Februar 1992

II. HÄNDELS OPERNLIBRETTO  
IM VERSTÄNDNIS DER GEGENWART

am 22. Februar 1992

– Änderungen vorbehalten –

Prospekte und Auskünfte:  
Geschäftsführer Wolfgang Sieber  
Baumeisterstraße 11 · D-7500 Karlsruhe 1  
Tel. 07 21 / 37 65 57

### Blockflöte und Gitarre

*Georg Rist: Spanish Air. Sechs Stücke für Blockflöte und Gitarre. Zimmermann Verlag, Frankfurt/M. ZM 2815, DM 12,-*

Neben einer Fülle von Songs und Dances aus England, Irland und Schottland und Volksmusik aus Südamerika und dem Balkan gibt es jetzt auch aus Spanien Musik für Blockflöte und Gitarre. Georg Rist, selbst Flamenco-Gitarrist, hat hier eine Sammlung von Stücken zusammengestellt, die „zwar nicht direkt auf traditioneller Flamencomusik basiert“ (Vorwort), die aber dennoch die Atmosphäre andalusischer Musik widerspiegelt. Man kann sie mit Sopran- oder Altblockflöte spielen; die Stücke sind kurz und rhythmisch von meist leichtem Niveau. Auf Vortragszeichen jeglicher Art wurde bewußt verzichtet, um Eigenes zu erarbeiten. Ich meine, eine lohnende Abwechslung für erstes gemeinsames Musizieren, wenn man spanische Folklore liebt. Cordula Breuer

### Bearbeitetes für Blockflöte

*Freuet euch, ihr Christen alle, für 5-6stimmigen Blockflötenchor, hrsg. von Klaus G. Werner. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. Nr. 2166, DM 16,-*

*Scott Joplin / Uwe Heger: 10 Ragtimes für Sopran- oder Tenorblockflöte oder Oboe und Klavier. Noetzel Edition, CH-Locarno. (A.: Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven). N 3687, DM 16,-*

*White Eisenstein Album, für Blockflöte und Gitarre. ZEN-ON Music, GB-London. (A.: Mimex Music, Iserlohn). DM 33,-*

Den drei vorliegenden Heften ist gemeinsam, daß es sich um mehr oder weniger geglückte Bearbeitungen von ursprünglich für andere Besetzungen konzipierte Musik handelt. Klaus G. Werner hat Sätze von Weihnachtschorälen des 17. und 18. Jahrhunderts für Blockflötenensemble übertragen und stößt damit sicher auf ein echtes Bedürfnis. Offensichtlich sind etliche der Sätze ursprünglich für ein vokal/instrumental gemischtes Ensemble bestimmt gewesen. So erklärt sich, daß wir über einem schlichten vierstimmigen Satz des öfteren ein oder zwei bewegtere Überstimmen finden, die im Originalsatz bestimmt Violinen anvertraut waren, welche gegen den Chor zu konzertieren haben. Diesen nunmehr der Sopranflöte anvertrauten Überstimmen kommt in den Bearbeitungen doch etwas zuviel Gewicht gegenüber dem choralen Cantus firmus zu. Dies sei aber auch der einzige Einwand, den ich gegenüber dem gut lesbaren Notentext vorbringen möchte. Ein Vorwort, das über die Herkunft der Sätze Auskunft

geben könnte, wäre wohl schon zuviel verlangt gewesen.

Man kennt die frischen Melodien Scott Joplins. Man hört sie in jeder Besetzung: warum nicht auch auf der Blockflöte? Wenn, dann hoffentlich auf einer Sopranflöte, liegen sie doch schon auf dieser eindeutig tief genug. Diese Ausgabe wird sicher ihre Liebhaber finden – wer freut sich nicht schon jetzt auf ein Wiedersehen bzw. -hören beim nächsten Termin von „Jugend musiziert“?

Das „White Eisentein Album“ bringt bunt gewürfelte Musik für Blockflöte und Gitarre, selbstverständlich verschönert durch das Konterfei der beiden Arrangeure und Interpreten. Dies ist auch bitter notwendig, denn was da im Notentext dem Leser zugemutet wird, fällt schon in das Kapitel „Skurriles“. Wir treffen auf die *Air* von Bach ebenso wie auf den *Kanon* von Pachelbel. Vivaldis *Jahreszeiten* sind ebenso vertreten wie das *Adagio* von Albinoni. Den Höhepunkt einer sinnlosen Bearbeitung bildet zweifellos das Arrangement der *a-Moll-Suite* von Telemann für die Besetzung mit Flöte und Gitarre. Der Gitarresatz ist höllisch schwer und in einem annähernd akzeptablen Tempo nicht zu lösen.

*Ernst Kubitschek*

### Repräsentativ und vielseitig

*Jean Philippe Rameau: Ausgewählte Werke für Sopranblockflöte und Basso continuo, hrsg. von Larry Bernstein. BA 8261, DM 18,-*

*Consort-Music des 15. bis 17. Jahrhunderts für 5 Blockflöten in wechselnden Besetzungen, hrsg. von Larry Bernstein. BA 8263, DM 25,-*

*John Dowland: Ausgewählte Werke für 4-5 Blockflöten in wechselnden Besetzungen, bearbeitet von Larry Bernstein. BA 8262, DM 18,-*

*Bärenreiter Verlag, Kassel*

*Robert Suter: Small Talk, für Altblockflöte und Gitarre, hrsg. von Hans-Martin Linde und Konrad Ragossnig. Schott Verlag, Mainz. OFB 167, DM 19,50*

Drei weitere Bände der von mir bereits öfter rezensierten Reihe „Plaisir musical“ des Bärenreiter Verlags liegen vor und bestätigen den außerordentlich positiven Eindruck dieser Ausgaben, die in Lizenz des Dolce-Verlags, Brighton, in Deutschland vertrieben werden.

Der Herausgeber Larry Bernstein versteht es hervorragend, den schmalen Grat zwischen Praktikabilität für einen breiten Interessentenkreis einerseits und gewissenhafter Textedition andererseits zu meistern. Die Auswahl der Stücke ist repräsentativ und vielseitig, notwendige Bearbeitungen und Arrangements sind mit

### Neu für Blockflöte

Claudio Monteverdi

#### 5 MADRIGALE

für Blockflötenquintett A A T T B (Martin Nitz)  
Donna s'io miro voi – O dolce anima mia –  
Se per havervi oimé – Sovra tenere herbette –  
Tra mille fiamme

PE 2037 DM 22,-

#### PAVANEN UND GALLIARDEN

aus dem „Fitzwilliam Virginal Book“

für Blockflötenquartett S A T B (Martin Nitz)  
Peter Philips – John Bull – William Byrd

PE 2038 DM 22,-

### Neu für Flöte

Peter Mieg

#### PIECES POUR FLUTE(S) (1971)

Les plaisirs de Rued (1 Fl.) – Les charmes  
de Lorstorf (2 Fl.) – Les jouissances de  
Mauensee (3 Fl.) · Neuauflage

GH 11071 DM 21,-

Johann Baptist Wendling

#### KONZERT C-DUR

für Flöte und Streichorchester (Peter  
Anspacher), Ausgabe für Flöte und Klavier  
Stilistisch und technisch anspruchsvolle  
Musik eines Mozart-Zeitgenossen!

GH 11272 DM 22,-

### Neu für Klarinette

Marcel Wählich

#### 16 LEICHTE DUOS

für 2 Klarinetten, erw. Neuauflage  
16 polyphone Stücke in Form von Präludien,  
Kanon und Inventionen für den allerersten  
Anfang (ab der 2. - 3. Unterrichtsstunde).

GH 10887 DM 14,-

### Neu für Saxophon

Giovanni Gabrieli

#### CANZONI PER SONARE

für Saxophonquartett (Reinhard Huuck)  
Eine interessante, reizvolle Ergänzung der  
Saxophonquartettliteratur!

GH 11495 DM 25,-

**Verlangen Sie unsere Kataloge!**

HUG  
MUSIKVERLAGE



in Deutschland durch KGA/Kassel

äußerster Gewissenhaftigkeit durchgeführt, das Notenbild ist sauber, zu allen Stücken gibt es einen kurzen Kommentar und, last not least, ausführliche Quellenangaben.

Wer anspruchsvolles Spielmaterial auf mäßigem technischen Anspruch sucht, ist mit diesen Ausgaben bestens bedient. Der Inhalt läßt in allen Fällen „Lust auf mehr“ entstehen.

Die Komposition *Small Talk* von Robert Suter ist aus der fruchtbaren künstlerischen Zusammenarbeit von Hans-Martin Linde und Konrad Ragossnig entstanden und diesen Interpreten „auf den Leib geschrieben“. Der etwas unverbindlich scheinende Titel darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich um ein technisch wie musikalisch alles andere als leichtes Stück handelt. Im Vorwort heißt es, daß es sich um „eine freundlich-heitere Unterhaltung zweier geistesgegenwärtiger Partner“ handelt, die „blitzschnelle Reaktion und Weiterführung des Gesagten“ erfordert. Gerade dieses scheinbar „Leichte“ dürfte eingehendes Studium des auch kompositorisch anspruchsvollen Stücks erfordern. Eine Herausforderung für Blockflöte-Gitarreduos.

Michael Schneider

### Unklarer Anspruch

*Domenico della Bella: Sonata in C für Blockflöte und Gitarre, hrsg. von Armin Schmidt. ZM 2799, DM 8,-*

*Ernst Boucke: Sonatine a-Moll für Altblockflöte und Querflöte. ZM 2878, DM 20,-*

Zimmermann Verlag, Frankfurt/M.

Die beiden Ausgaben des Zimmermann Verlages sind sehr schwer rezensierbar, da in beiden Fällen ihr Anspruch unklar bleibt.

Falls es sich bei der Ausgabe der *Sonate* von della Bella um eine ernsthafte Werkedition handeln sollte, was die Aufmachung eigentlich zunächst vermuten läßt, kann man sie nur als völlig wertlos bezeichnen, da sie in keiner Hinsicht heute üblichen Ansprüchen genügt: aus gutem Grund verschweigt das Vorwort die Quelle der Edition. Es ergeht sich vielmehr in Platitüden wie der Aussage, daß „man traditionsgemäß um 1700 die Instrumentalwerke mit basso continuo (= Generalbaß) schreibt.“ Es handelt sich um die seit 1931 im *NMA* erschienene Cello-Sonate des Komponisten. Daß für den Herausgeber eine „Blockflöte“ selbstredend eine Sopranblockflöte in *c* ist (obwohl das nirgendwo ausdrücklich gesagt wird), erfährt man erst bei näherem Hinsehen. Die unseligen alten Koschinsky-Ausgaben des Noetzel-Verlages haben hier Pate gestanden.

Trotzdem mag die Ausgabe als Spielmaterial für die beginnende Mittelstufe an der Musikschule temporär ganz gute Dienste leisten, nur sollte dies dann auch aus der Präsentation erkennbar werden.

Zu der *Sonatine* in a-Moll von Boucke, in der keinerlei idiomatisch differenzierte Schreibweise für die beiden Flötentypen erkennbar ist, zitiere ich aus Vor- und Nachwort: „Ernst Boucke war Studiendirektor am Städtischen Gymnasium Gevelsberg für die Fächer Musik, Kunst, Deutsch und Englisch... Viele seiner Kompositionen entstanden nach seiner Pensionierung auf seinen vielen Reisen durch Europa.“ „Die vorliegende Sonatine in a-Moll für Alt-Blockflöte und Querflöte zeigt eine mit modernen Elementen komponierte Musik, die im Sinne von Ernst Boucke klingt und als angenehm empfunden wird.“

Dem ist nichts hinzuzufügen. Michael Schneider

### Hausmusik

*W. A. Mozart: Allegro und Andante (Fantasie in f) für eine Orgelwalze, KV 608, bearb. für 2 Flöten und Klavier von H. Eppel. Zimmermann Verlag, Frankfurt/M. ZM 2748, DM 13,-*

Die Bearbeitung des *Allegro und Andante (Fantasie in f)* für zwei Flöten und Klavier wurde geschickt gesetzt und ist sicher für viele eine willkommene Bereicherung des Repertoires für diese Besetzung, zumal es sich ohne Frage um ein besonders wertvolles Stück handelt. Sie ist für Hausmusik fortgeschrittener Spieler ebenso geeignet wie für Aufführungen in Kammermusikkonzerten.

Das Werk ist dreiteilig: auf ein ebenfalls dreiteiliges *Allegro*, das aus einem *Fugato* besteht, welches von zwei nahezu identischen, rhythmisch pointierten Teilen eingerahmt wird, folgt ein lyrisches *Andante*, nach dem das *Allegro* in abgewandelter Form wieder erscheint.

Hans-Jörg Wegner

Initiative für Alte Musik, Kronach, in Verbindung mit dem Sing- und Musikschulwerk Oberfranken

### 3. INTERPRETATIONSKURS FÜR BLOCKFLÖTE vom 28. – 31. Mai 1992

mit Jérôme Minis, Maastricht,  
in der Berufsfachschule für Musik Oberfranken  
in Kronach

27. Mai 1992 · 20.00 Uhr  
Historischer Rathaussaal Kronach  
Solokonzert mit Jérôme Minis

Anmeldung und Auskünfte: BERUFSFACHSCHULE  
FÜR MUSIK OBERFRANKEN IN KRONACH  
c/o Andreas Wolf · Kulmbacher Straße 44  
8640 Kronach · Tel. 092 61/913 14 / 5 23 03



## LEHRERFORTBILDUNG

23. – 25. 10. 1992

im Joh.-Seb.-Bach-Haus · W-6430 Bad Hersfeld

Tagungsthema:

### Früher Anfang auf kleinen Flöten

Spielerischer Anfang, Haltung und Atmung, Gruppenunterricht, gesangliche Atembalance durch Liederspiel. Verschiedene kleine Flöten können ausprobiert werden.

Leitung: Elli Edler-Busch

Info: Freunde der Querflöte e.V. · Körnerstr. 51  
W-5820 Gevelsberg · Tel. 0 23 32 / 8 12 00

### Spielfreudig

*François Couperin: 13. Konzert aus „Les Goûts réunis ou Nouveaux Concerts“ für 2 Flöten (Blockflöten), hrsg. von F. Michael. Zimmermann Verlag, Frankfurt/M. ZM 2818, DM 10,--*

Spielfreudig und unterhaltend im besten Sinne ist das viersätzig Konzerte in F-Dur von F. Couperin in der Ausgabe für zwei Quer- oder Blockflöten. Wie wir vom Herausgeber F. Michael erfahren, ist das Werk zwar original (in G-Dur) für zwei Gamben, Celli oder Fagotte notiert, der Gebrauch für alle Arten von Musikinstrumenten („à l'usage de toutes des sortes d'instruments de musique“) ist aber von Couperin ausdrücklich vorgesehen. Die beiden Stimmen sind in diesem Duo gleichberechtigt, die einzelnen Sätze kurz und (abgesehen von den zuweilen gehäuft auftretenden Verzierungen) leicht spielbar. Dankenswerterweise verfügt die Ausgabe über zwei Spielpartituren, so daß niemand in Versuchung geführt wird, ein Exemplar für den zweiten Spieler per Fotokopie herzustellen.

*Hans-Jörg Wegner*

### Gleichmäßig heiter

*Johann Baptist Vanhal: Variationen op. 42 für Flöte (Violine) und Gitarre (Klavier), hrsg. von M. Henke. Zimmermann Verlag, Frankfurt/M. ZM 2494, DM 19,--*

Vanhals sechs Variationen über Paisiellos „Nel cor più non mi sento“, die bislang bei Schott nur in der Fassung für Flöte oder Violine und Gitarre zu haben waren, sind nun bei Zimmermann in einer Ausgabe erschienen, die auch die im Originaltitel erwähnte Besetzungsalternative mit Klavier anstelle der Gitarre berücksichtigt. Leider ist allerdings die Klavierstimme nicht zusammen mit der Flöte in Partitur notiert, was das Begleiten etwas erschwert. Nichtsdestoweniger werden die Variationen so einem größeren Kreis von Musikliebhabern zugänglich gemacht, zumal das

Akkordinstrument lediglich Begleitfunktion übernimmt und technisch keine großen Anforderungen an den Spieler gestellt werden. Die Flötenstimme ist dagegen recht virtuos gearbeitet: Insgesamt bleiben die sechs Variationen jedoch (was den musikalischen Gehalt betrifft) gleichmäßig heiter ohne besondere Höhepunkte.

*Hans-Jörg Wegner*

### Für den Unterricht

*Helmer-Rayner Sinisalo: 3 Miniaturen für Flöte und Klavier. Editio Musica Budapest (A: Boosey & Hawkes, Bonn). Z 12 570, DM 8,--*

*Peter Hoch: Atemwege, für Flöte solo. Zimmermann Verlag, Frankfurt/M. ZM 2768, DM 15,--*

*Gioacchino Rossini: 12 Walzer, für 2 Flöten, hrsg. von Marlaena Kessick. Henry Litolffs/C.F. Peters, Frankfurt/M. EP 8598, DM 10,50*

Sehr gut für Schüler geeignet sind die 3 Miniaturen von dem 1920 geborenen Helmer-Rayner Sinisalo. Die Außensätze sind überschaubar gegliedert und lassen durch ihre bodenständige Motorik an Volkstänze des Balkan denken. Allein die zweite Miniatur verlangt von den Spielern etwas rhythmische Eigenständigkeit: Duolen gegen Triolen. Neue Spieltechniken werden in keinem der 3 Stücke gefordert, auch die Tonalität ist in dem durch die volkstümliche Rhythmik gesteckten Rahmen gehalten.

Die 1983 entstandenen „Atemwege“ für Flöte solo sind ebenfalls für Schüler gut geeignet; überwiegend mit traditionellen Spieltechniken arbeitend (die wenigen „modernen“ Klangeffekte sind gut verteilt und entmutigen das Auge nicht schon beim ersten Hinschauen), können sie für die untere Mittelstufe als Einführung in die neuere Flötenmusik dienen. Manche Stücke sind einleuchtend (vor allem die, die am Anfang des Bandes stehen), andere haben Längen, bringen nicht viel Neues, nachdem der Rahmen erstmal gesteckt ist. Vor allem für Rätsel sorgen die programmatischen Überschriften, die zumindest mir beim Verstehen der Musik eher abträglich erscheinen.

Hübsche Stücke, brillant und witzig, sind die 12 Walzer von Gioacchino Rossini für 2 Flöten. Leicht zu spielen, bedeuten sie eine Bereicherung der romantischen Duettliteratur.

*Antje Gerlof*

### BIETE AN: BAROCK-FAGOTT

Kopie nach

Johann Christoph Denner

von Jones + Stanley.

Kaum gespielt. Alte Stimmung.

VB 3 900,--

Tel. 0 22 05 / 8 44 04

# Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten  
und historische  
Holzblasinstrumente

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

Fordern Sie  
meinen Katalog an.

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

## Meilenstein

*Carl Maria von Weber: Konzert für Fagott und Orchester F-Dur, op. 75. Ausgabe für Fagott und Klavier. (Solostimme: Urtext-Ausgabe, Klavierauszug verfaßt und hrsg. von W. Waterhouse). Universal Fagott Edition. UE 18131. DM 24,50*

Eine Urtextfassung des Fagottkonzertes von Carl Maria von Weber ist angesichts der nachlässigen Editions- und Probenstücken seit langem überfällig. Die heute allgemein bekannte Fassung basiert nicht auf originalen Quellen, sondern geht zurück auf eine Klavierauszug-Version von ca. 1865, in der „ein anonymer Herausgeber ... Artikulationszeichen, Dynamik und Ausführungshinweise an den vielen Stellen nachgetragen (hat), wo sie ursprünglich fehlen“, so William Waterhouse in seinem Bericht über „Webers Fagottkonzert op. 75 – ein Vergleich von handschriftlichen und gedruckten Quellen“ in *TIBIA* 1/1986. Aus der Entstehungszeit des Werkes indes sind drei authentische Quellen erhalten, die als Grundlage für eine originalgetreue Neuauflage dienen können: eine Partiturbandschrift der Urfassung des Konzertes von 1811 (Bayerische Staatsbibliothek München), das Autograph des Komponisten mit Revisionen von 1822 anlässlich der Drucklegung des Konzertes (Deutsche Staatsbibliothek Berlin) sowie die Stimmenaufführung von 1823 (Schlesinger, Berlin).

Nach langer sorgfältiger Vorarbeit liegt nun endlich in der vorzüglichen Wiener Universal Fagott Edition die lang ersehnte Neuauflage von William Waterhouse vor: die Solostimme in Urtext-Fassung nach dem revidierten Autograph von 1811/22 samt Klavierauszug, für Korreputationszwecke verfaßt vom Herausgeber. Das Ziel dieser Ausgabe, „Webers Originaltext frei von jedem redaktionellen Eingriff wiederzugeben“ (so Waterhouse im Vorwort), ist sicherlich erreicht: alle

Bezeichnungen – Bindebögen, Staccatopunkte, Akzente, Keile, Dynamik, Ausdruckshinweise etc. – stammen hier verlässlich von der Hand des Komponisten, so daß nun zum ersten Mal ersichtlich wird, in welchen Passagen Weber dem Interpreten artikulatorische (und andere) Freiheiten läßt und wo er mit sehr genauen Bezeichnungen die Ausführung vorschreibt. So ergibt sich – im Vergleich mit den gängigen, im Geist des späten 19. Jahrhunderts bearbeiteten Ausgaben – ein völlig neues, bereinigtes Bild des Weber-Konzertes, das für die noch relativ wenig erforschte Aufführungspraxis von Musik des frühen 19. Jahrhunderts eine quellenkritische gesicherte Grundlage darstellt. Gemessen am Niveau des Quellenvergleichs von Waterhouse in *TIBIA* 1/86 jedoch gibt die „Urtext-Ausgabe“ der Solostimme Anlaß zur Kritik, zumal da vom Herausgeber „einige geringfügige Fehler und Ungereimtheiten (der überarbeiteten Fassung von 1822 ...) korrigiert wurden“, so das Vorwort. Stillschweigend? Nur an wenigen Stellen werden Ergänzungen des Herausgebers typographisch sichtbar, z.B. die Vorzeichen in Klammern im Adagio, T. 16 und 27. Die angesprochenen Korrekturen „geringfügiger Fehler“ indes bleiben im dunkeln, so daß sich, aus der Kenntnis des Aufsatzes von '86 heraus, mehrere Fragen in bezug auf editorische Entscheidungen des Herausgebers stellen, die in einem Revisionsbericht hätten geklärt werden können. Warum beispielsweise entscheidet sich Waterhouse im zweiten Takt des Soloeinsatzes (= T. 42) für eine Achtelnote als Beginn der dreitönigen Schrittfolge aufwärts, wohingegen er in *TIBIA* 1/86 mit Überzeugung für die Lesart einer Sechzehntel plädiert? Webers Notationsweise ist, was diesen Rhythmus betrifft, in der Tat schwankend und scheinbar inkonsequent – aber gerade dies sollte bei einer Urtext-Ausgabe deutlich gemacht und nicht stillschweigend übergangen und begründet werden. Und wie steht es mit dem Triller in Takt 47



bzw. 186, der das Hauptthema so herrlich elegant abschließt? Wünscht Weber wirklich einen Nachschlag in der Reprise, in der Exposition hingegen nicht, wie es die Waterhouse-Ausgabe vorschreibt? Auch hier sollten mögliche "Ungereimtheiten", Varianten und Quellenabweichungen als solche transparent gemacht werden. Schade, daß die Chance einer wirklich exakten, wissenschaftlich fundierten und zugleich spielpraktisch orientierten Urtext-Ausgabe durch mangelnde Informationen nicht vollends genutzt werden konnte.

Waterhouse' Klavierbearbeitung „stellt den Versuch eines Kompromisses zwischen dem allzusehr vereinfachten Stil früher Ausgaben und den späteren unspielbaren Klavierauszügen dar“ (Vorwort) und ist nach dieser durchaus geglückten Entschlackungskur für Korrepetitionszwecke weitaus besser geeignet als die im Handel befindlichen Klavierauszüge. Manche Reduktion ist vielleicht eine Spur zu mager und unnötig karg ausgefallen, z.B. der Blechbläser/Pauken-Einwurf in Takt 29 und an vergleichbaren Stellen. Und schweigt in der Reprise T.183 wirklich die Pauke mit ihren durchgehend marschartigen Vierteln, wie es der Klavierauszug suggeriert (im Gegensatz zur Partitur von Breitkopf & Härtel)? Spätestens hier stellt sich die Frage nach einer Urtext-Ausgabe von Partitur (Waterhouse kündigt dies in *TIBIA* 1/86 bereits an!) und Stimmen. Auf dem Wege zu einer kritischen Gesamtedition des Weber-Konzertes allerdings ist Waterhouse' Ausgabe ein wichtiger Meilenstein und trotz aller offenen Fragen von höchstem Gebrauchswert. *Wolfgang Rüdiger*

### Ensemblemusik mit Klarinette

*Mozart-Album für 2 Klarinetten, hrsg. von Peter Kolman. Universal Edition, A-Wien. UE 18 276, DM 16,00*

*János Tamás: 12 kleine Duos für 2 Klarinetten. Musikhaus Pan AG, CH-Zürich. pan 353, DM 16,--*

*W. A. Mozart: Divertimento Nr. 5 für 3 Bassethörner (2 Klarinetten und Fagott oder 3 Klarinetten), hrsg. vom Trio di Clarone. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. KM 2245, DM 14,--*

*Gotfried Hermann: Three Songs, für Klarinette, Sopran/Bariton und Klavier, hrsg. von Hans-Peter Huber. Musica Rara, F-Montoux. MR 2183. Keine Preisangabe in DM*

Bei dem Mozartalbum handelt es sich um eine Sammlung von 14 Stücken aus verschiedenen Vokal- und Instrumentalwerken Mozarts, die von Peter Kolman für 2 Klarinetten eingerichtet worden sind. Die meisten Werke sind relativ kurz und können dem Mittelstufenschüler sowohl als Repertoire- wie auch als

Übungsstücke dienen. Artikulation und dynamische Angaben entsprechen dem Stil von Mozarts Musik. Deshalb bietet sich mit diesen Transkriptionen ein gutes Ensembletraining für den Stil Mozarts.

Die Duos von Tamás sind ähnlich komplex wie die Mozart-Duos, sie können aber dem Mittelstufenschüler einen Einstieg in die zeitgenössische Musik bieten. Es gibt nur wenige schnelle Noten, und der Umfang beschränkt sich primär auf die beiden unteren Register. Beide Stimmen sind recht unabhängig geführt, schon aus diesem Grunde eignen sich diese Duos vorzüglich für das Üben im Zusammenspiel. Rhythmus und Intervallik erinnern an den Stil von Hindemith, Piston und vergleichbaren Komponisten. Es ist erfrischend, ein Übungsmaterial an die Hand zu bekommen, das die typischen Stilmittel des 20. Jahrhunderts vermittelt. In dieser Hinsicht ist die Ausgabe vor allem jüngeren Musikern wärmstens zu empfehlen.

Mit dem Divertimento Nr. 5 von Mozart legt das bekannte Trio di Clarone (Sabine Meyer, Wolfgang Meyer und Reiner Wehle) eine weitere Ausgabe vor. Die Originalfassung des Divertimentos ist unbekannt, weil das Originalmanuskript verschollen ist. Das Divertimento ist eines von 5 Trios und wurde seit seiner

## Neue Musik für Blockflöte

Pflichtstücke beim  
Schweizerischen Jugendmusikwettbewerb 1992

Martin Derungs  
**ROSSO-AZZURRO**  
per flauto dolce (1991)  
GH 11506b DM 8,50

Hans-Jürg Meier  
**WEILAND**  
für Altblockflöte und Cembalo ad lib. (1991)  
GH 11521 DM 13,50

Roland Moser  
**ALRUNE**  
für eine Altblockflöte (1979)  
GH 11464 DM 9,50

Verlangen Sie unseren Katalog  
„Musik des 20. Jahrhunderts“

HUG  
MUSIKVERLAGE



In Deutschland durch KGA/Kassel



frühesten Ausgabe in allen Richtungen für 2 Klarinetten und Fagott, für Streichtrio und für eine Reihe anderer Kombinationen veröffentlicht. Da Mozart eine Vorliebe für das Bassethorn hegte und da Bassethorntrios von seiner Hand belegt sind, ist eine Originalbesetzung des Trios mit 3 Bassethörnern wahrscheinlich. Das Trio di Clarone hat sich in der vorliegenden Ausgabe wiederum für die Besetzung mit Klarinette und Fagott entschieden, weil diese Version praktikabler ist und eine größere Zahl von Aufführungen ermöglicht. Wie üblich sind die Ausgaben des Trio di Clarone erstklassig und nähern sich dem Stil Mozarts weitestmöglich an. Natürlich ist auch die Musik von höchster Qualität, deshalb ist die Ausgabe dieses Divertimentos mehr als empfehlenswert.

Gottfried Herrmann (1808-1878) war ein deutscher Komponist und Geiger, der Opern, Sinfonien, Ouvertüren, Violinkonzerte und zahlreiche Kammermusikwerke sowie Chorwerke geschrieben hat. Herrmanns Lehrer war Louis Spohr, der die berühmten 6 deutschen Lieder für Sopran, Klarinette und Klavier komponierte. Die drei hier vorgelegten Lieder orientieren sich an Spohrs Werk und sind ebenfalls der Prinzessin Mathilde von Schwarzburg-Sondershausen gewidmet. Wahrscheinlich wurde der Klarinettenpart für Hermstedt, den berühmten Klarinettenisten am Hofe von Sondershausen, geschrieben. Die Liedtitel lauten: „Erfüllung“, „Du bist wie eine Blume“ und „Ich denke dein“. Alle drei Lieder sind recht dramatisch und ähneln dem Stil von Spohrs Trio, obwohl die Lieder kürzer sind. Im Gegensatz zum Spohr-Vorbild ist Herrmanns Musik einfacher und eingängiger. Singstimme wie auch Klarinettenparts bieten dankbare Aufgaben. Die Ausgabe ist von Hans-Peter Huber fachgerecht eingerichtet worden – ein gutes Repertoirestück. In der Singstimme wären Stichnoten empfehlenswert gewesen.

Norman Heim

nis, sich mit „poppiger“ und „jazziger“ Musik zu beschäftigen. Zu lange ist von seiten der Instrumentallehrer gezögert worden, die traditionelle und bewährte Praxis des Instrumentalunterrichts zu öffnen, um zeitgemäßere Einflüsse zuzulassen und pädagogisch umzumünzen. Gerade dies würde die Attraktivität beträchtlich erhöhen und viele Zauderer unter den Schülern motivieren. Zugegeben, die Auswahl an Schulungsmaterial ist gering, wenn überhaupt vorhanden.

Immerhin gibt es jetzt Sammlungen von kleinen Instrumentalstückchen, die sich in Form und Stilistik an Musikentwicklungen unseres Jahrhunderts orientieren. Besonders der Jazz, der sich nahezu ausschließlich in allen seinen verschiedenen Stilen in diesem Jahrhundert herausbildete, bietet ein großes Reservoir an Anregungen. Die Unterrichtspiecen nehmen sich in der Regel eine rhythmisch-tänzerisch betonte Form (Rae), eine stiltypische Phrase (Norton) oder ein bekanntes Melodie-Motiv (Wastall) als Vorbild. Der Schüler wird nicht überfordert; eine überschaubare Anzahl von absehbaren Schwierigkeiten wird behandelt. Nachteil ist, daß auf eine im Jazz gebräuchliche Notation verzichtet werden muß, da diese dem Schüler und (oft) dem Instrumentallehrer nicht vertraut ist. Vielmehr wird das musikalische Geschehen in traditioneller Schreibweise zu Papier gebracht. Es fehlt im Grunde an systematischem Schulungsmaterial, welches auch die letzten 100 Jahre Musikgeschichte (dazu gehört nicht nur Jazz und Pop) umfassend zu behandeln weiß. Dann wären solche Kompromisse unnötig. Es bleibt mit einem lachenden und einem weinenden Auge zu bemerken: eine gute Alternative, aber lange noch nicht die beste Lösung.

Jürgen Demmler

### Saxo Veneziano

Giovanni Gabrieli: *Canzoni per sonare, für Saxophonquartett*. HUG Musikverlage, CH-Zürich. G.H. 11 495, DM 25,--

In der vorliegenden Ausgabe wurden 4 Canzonen aus der Hand des Italieners Giovanni Gabrieli (1557-1613) für Saxophonquartett bearbeitet. Neben einer Partitur liegt das Stimmenmaterial in der Besetzung SATB, alternativ auch AATB vor. Die Musik selbst ist dafür vorzüglich geeignet. Dabei bilden vier gleichartige Instrumente das Klangideal dieser Musik – die chorische Mehrstimmigkeit – in zeitgemäß-attraktiver Form ab. Die Bearbeitung stellt an die Spieler keine großen technischen Anforderungen und wirkt im Vortrag ansprechend. Da außer dem Notentext sämtliche Bezeichnungen in bezug auf Artikulation, Dynamik, Tempo einen fachgerechten Vorschlag des Herausge-

### Neue Schulen sind gefordert!

Christopher Norton: *Microjazz für Tenorsaxophon und Klavier*. Ed. 8563, DM 23,--

Peter Wastall: *Session Time for saxophone*. Ed. 7763, DM 18,--

Boosey & Hawkes, GB-London

James Rae: *Jazzy Duets für 2 Saxophone*. UE 19395, DM 24,50

– *Jazzy Duets für Flöte und Klarinette*. UE 19396, DM 19,00

Universal Edition, A-Wien

Die Verlage haben es erkannt. In der Generation junger Instrumentalschüler besteht ein großes Bedürf-

# Masterclass

## AURELE NICOLET

Rome

February 24 - March 1, 1992

February 29, 1992: recital NICOLET - CARTA with the support of PRO HELVETIA

Application deadline: January 31, 1992.

All information: A. I.F., v. Orti di Trastevere 34 - 00153 Rome - Italy. Phone 00 39 6 5137036 Fax 00 39 6 5880429.

bers darstellen, eignet sich das Material ebenso für Interpretationsschulung im Unterricht. Stilgerechtes Musizieren, eigene Artikulationen, funktional differenzierte Lautstärkeabstufungen im polyphonen Satz, Herausarbeiten der Grundcharaktere dieser Musikstücke und darauf abgestimmte Grundtempi können im eigenkreativen Sinne herausgearbeitet werden. Auch unter pädagogischen Aspekten wertvoll.

Jürgen Demmler

### Erfrischend normal – erstaunlich nobel

*Eric Baumann: Sonate für Altsaxophon und Klavier. H. O. Noetzel, CH-Locarno (Ausl.: Heinrichshofen's, Wilhelmsbaven). Ed.-Nr. N 3701. DM 16,-*

Zeitgenössische Sololiteratur für Saxophon ist heute sehr oft mit der Einbeziehung neuerer Spieltechniken (Altissimo-Register, Mehrklänge u.a.) verbunden, die diesen Werken damit einen hohen Schwierigkeitsgrad verleihen. Anders die zweisätzigte Sonate des jungen Eric Baumann. Er selbst – zum Zeitpunkt der Komposition 25jährig – beschränkt sich auf Konventionelles. Die Saxophonstimme ist vornehmlich im tiefen bis mittleren Register geführt, der Klavierpart durchsichtig

und gut realisierbar. Aus einfachen Strukturen aufbauend, entwickeln sich rhythmisch und im Bezug auf ein tonales Zentrum variierte Motive in fließendem Gestus. Das gemäßigte Grundtempo (Adagio molto) läßt dem Interpreten viel Raum für Artikulation, Agogik sowie dynamische und tonliche Schattierungen. Das Kernstück des zweiten Satzes bildet ein ländlerartiges Trio (Andante comodo), in Dynamik und Melodie parodistisch angelegt. Umrahmt wird dieses von zwei schnellen, lustig-beschwingten Teilen, brillierend mit einigen Finessen in Metrum und Rhythmus. Der junge Hindemith hätte Pate hierfür stehen können. Es erfordert von beiden Spielern Disziplin im Zusammenspiel. Mittelschwer.

Jürgen Demmler

### Faites vos jeux

*Robert Suter: Jeux à quatre für Saxophonquartett. Hug Musikverlage, CH-Zürich. G.H. 11374. DM 16,50*

Wer? Vier Saxophonisten präsentieren in diesem Quartett ihre Instrumentenfamilie. Die 1976 geschriebene, 1990 veröffentlichte Komposition des Schweizer Robert Suter führt die vier gängigen Saxophontypen

dem Hörer vor. Sopran-, Alt-, Tenor- und Bariton-saxophon zeigen in vier kontrastierenden Sätzen, was spieltechnisch auf den Instrumenten machbar ist. Viertel-töne, Mehrklänge, Resonanztöne des Instrumenten-korpus, hervorgebracht durch einfachen Klappenschlag, Altissimo-Register, Glissandi werden deutlich vernehmbar dargestellt. Also fast so etwas wie ein musikalischer Katalog der Spielarten. Dies alles klar in den Sätzen geordnet. Ein Lob dem Verlag für den geschickten Seitenumbruch, der es den Musikern ermöglicht, problemlos aus der Partitur zu spielen, Rien ne va plus!

Jürgen Demmler

## Bibliothek alter Musik

### a) dreistimmig

Walter Frye und Guillaume Dufay: 3 Antiphonen aus den Trent Codices (S TT/A TT), pan 10049, DM 10,--

Anonymus: La Tricotée (S<sup>A</sup> TT/A TB), pan 10050, DM 10,--

Tyting (?): T'Andernaken (S TB/A TT), pan 10055, DM 10,--

Francesco Landini: Musica son (A A T), pan 10061, DM 10,--

Loyset Compère: 3 Chansons (versch. Bes., S-B), pan 10062, DM 10,--

3 Englische Lieder des 15. Jahrhundert (S TT/A TT), pan 10067, DM 14,--

Eustache du Caurroy, 3 Fantasien (S A T), pan 10068, DM 10,--

6 Instrumentalmotetten aus der Bamberger Handschrift (A A T), pan 10073, DM 14,--

5 Englische Mittelalterliche Lieder (A TT), pan 10085, DM 14,--

12 Villotten aus dem frühen 16. Jahrhundert (S<sup>A</sup> A<sup>T</sup> B), pan 10086, DM 14,--

### b) vierstimmig

4 Stücke aus dem „Henry VIII Manuscript“ (S A TB), pan 10051, DM 12,--

Guillaume de Machaut: 2 Rondeaux (A TTT), pan 10056, DM 12,--

Cipriano da Rore: O Sonno (S A A<sup>T</sup> B), pan 10069, DM 12,--

L'homme armé, 4 Sätze (versch. Bes. S-B), pan 10081, DM 12,--

Robert Parsons: 2 In-nomine-Sätze (S A TB), pan 10087, DM 12,--

Giovanni Paolo Cima: 2 Canzoni da sonar (S A A<sup>T</sup> B), pan 10088, DM 12,--

### c) fünf- und sechsstimmig

Moritz Landgraf von Hessen: 4 Pavanen (S S A TB), pan 10053, DM 14,--

Giaches Wert: 2 französische Villanellen (S S A TB), pan 10059, DM 14,--

Pedro Rimonte: Amar y no padecer (S S A TB), pan 10064, DM 14,--

William Byrd: Pavan und Gaillard (S A A TB), pan 10065, DM 14,--

Thomas Tomkins: 2 Pavanen (S A A TB), pan 10070, DM 14,--

Georg Engelmann: Paduana & Galliarda (S S A TB), pan 10089, DM 14,--

2 anonyme Passamezzi (ca. 1550) (S S A TTB), pan 10071, DM 14,--

### d) doppelchörig

Giovanni Cavaccio und Giovanni Rognoni Taeggio: 2 Canzoni (S S A T/A TTB), pan 10060, DM 19,--

Lodovico Grossi da Viadana: Due Sinfonie (1610) (S A TB/S A TB), pan 10066, DM 19,--

Michael Praetorius: Choralsätze (S A TB/S A TB), pan 10072, DM 19,--

Giovanni Giacomo Gastoldi: 2 Dialoghi (S A TB/S A TB), pan 10078, DM 19,--

Orlando di Lasso, Tutto lo di (S A TB/S A TB), pan 10084, DM 19,--

Hieronymus Praetorius: 2 Weihnachtsätze (S S A T/A TBB), pan 10090, DM 19,--

### 2 Melodieinstrumente und B.c.

John Jenkins: 3 Aires (S S oder T T und B.c.), pan 10052, DM 12,--

Salomone Rossi: 3 Sinfonie (A T oder S S und B.c.), pan 10058, DM 10,--

Giovanni Battista Buonamente: Sinfonie und Gagliarda (S S oder T T und B.c.), pan 10063, DM 12,--

Andrea Falconieri: 2 Capricci (A T oder S S und B.c.), pan 10076, DM 12,--

Erasmus Kindermann: 3 Balletti und Aria (S S oder T T und B.c.), pan 10082, DM 12,--

Musikverlag PAN AG, CH-Zürich

Unter dem Titel „Bibliothek alter Musik“ erscheint im Musikverlag Pan (Zürich) eine deutschsprachige Lizenzausgabe der Reihe „Early Music Library“ (EML) des London-Pro-Musica-Verlages (ab Nr. 49). Die Reihe enthält Ensemblesmusik vom 13. bis zum 17. Jahrhundert in größtenteils ab-libitum-Besetzung. Durch die unterlegten Texte ist eine vokale Ausführung ebenso möglich wie vokal-instrumental gemischte Besetzungen. Die einzelnen nicht sehr umfangreichen Ausgaben sind in übersichtlichen Spielpartituren erschienen, deren Anzahl jeweils der Stimmenzahl des betreffenden Werkes entspricht. Jede Ausgabe enthält Quellen-Hinweise, kritische Anmerkungen des Herausgebers (überwiegend Bernhard Thomas) und kurze Erläuterungen zu den einzelnen Kompositionen—Her-



## Blockflöten



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

kunft, Form, Besetzungsvorschläge etc. Erfreulicherweise kann man hier vielen nicht so bekannten oder nur schwer zugänglichen Werken begegnen. Nicht in allen Fällen ist es glücklich, daß die Spielpartituren einheitlich mit Taktstrichen durch das ganze System versehen sind. Einige Einschränkungen müssen auch bei den Übersetzungen gemacht werden, wenn z.B. als Besetzungsvorschlag Kornette oder Kortholte genannt, vermutlich aber Zinken und Dulciane gemeint sind.

Von den zahlreichen dreistimmigen Kompositionen – überwiegend aus dem 15. Jahrhundert – sind nur wenige rein instrumentale Formen bzw. untextierte Stücke, und auch diese basieren größtenteils auf Chansons, Chorälen (Eustache du Caurroy) oder wie das älteste Beispiel aus dem 13. Jh. – Instrumentalmotetten aus dem Bamberger Codex – auf dem gregorianischen „In seculum“. Unter den vokalen Formen finden sich chansonähnliche Antiphonen (Frye, Dufay), Madrigale, Virelais, französische, englische, italienische und niederländische Lieder in teils rhythmisch kunstvollen Sätzen – wie das bekannte „t'Andernaken“ –, imitatorische Formen, aber auch homophone Sätze mit kleinem Stimmumfang, wie die „Villotten“ aus dem frühen 16. Jahrhundert und mittelalterliche „Carols“, die sich gut für eine Wiedergabe auf historischen Instrumenten

eignen. Besonders reizvolles Beispiel ist durch seine rhythmische Vielfalt und die Nachahmung von Vogelstimmen das Virelai „Par maintes foyes“ (79). Hier allerdings sind die durchgezogenen Taktstriche besonders störend, zumal auch der Wechsel von 6/8- und 9/8-„Takt“ nicht immer zwingend ist. Leider wird keine Hilfestellung gegeben für die Gegeneinanderführung von 4 Sechzehnteln und 3 Achteln, die bei einer Einheit von ♩ sicher einfacher zu lösen wäre als in einem abwechselnden 6/8- und 9/8-Takt.

Bei den vierstimmigen Ausgaben überwiegen Kompositionen aus dem 16. Jh. Von Guillaume de Machauts 20 Rondeaux sind die beiden vierstimmigen das früheste Beispiel. In dem linearen Stimmgefüge des ausdrucksstarken „Rose, liz“ und in „Tant doucement“ stören wieder die durchgezogenen Taktstriche erheblich, besteht doch die Gefahr des Zerschneidens der Melismen, besonders in der textierten Tenorstimme. „Der recht steife Stil vieler Stimmen“ muß wohl ein Übersetzungsfehler sein, wie auch der Hinweis, daß man „beim Stimmen experimentieren“ könne, gemeint ist wohl das Stimmungssystem, rein temperiert oder pythagoräisch.

Das von vielen Komponisten des 15. Jhs. als Vorlage für geistliche und weltliche Werke benutzte „L'homme

armé“ wird in vier Fassungen vorgestellt, von der vermutlich ältesten des Robert Morton (ca. 1450) bis zu Josquin des Prés' kunstvollem imitatorischen Satz, der allerdings in einer sehr vereinfacht notierten Fassung erscheint. Ob die vierfache Verkürzung der Notenwerte in drei Beispielen glücklich ist, zumal in der komplizierten Baßstimme des 2. Satzes, sei dahingestellt. Aus dem Manuskript Heinrichs VIII. (1491-1547) sind vier 4stimmige Stücke ausgewählt, die allerdings auch schon in anderen Ausgaben vorliegen, darunter das besonders schöne „Madame d'amours“. Die Begründung für die Transposition von zwei Sätzen („es ist schwer, sich vorzustellen, welches Instrument so tiefe Noten im bewegten Tempo spielen kann“) ist nicht so sehr einleuchtend.

Cipriano de Rores Madrigal „O Sonno“ aus dem „secondo libro de madrigali“ ist von starker Ausdruckskraft. Die sprachliche Struktur kann aber sicher nicht durch Taktstriche deutlicher gemacht werden. Wer für diese stark deklamatorische Musik Taktstriche benötigt, sollte lieber zu anderer Literatur greifen.

„In nomine“, eine der Hauptformen in der englischen Consortmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, ist in zwei kontrapunktischen Sätzen von Robert Parsons (gest. 1570) vertreten. Die beiden Canzonen von Giovanni Paolo Cima sind spielfreudige Stücke sowohl für ein Ensemble als auch für ein Tasteninstrument, bei denen trotz des imitatorischen Satzes die Entwicklung zur Monodie hin zu spüren ist.

Im Vordergrund der 5stimmigen Ausgaben steht die Pavane. Es ist interessant, ihr in so unterschiedlichen Gestalten zu begegnen – im homophonen Satz bei Moritz Landgraf von Hessen, von großer Kantabilität bei William Byrd, in kunstvollen polyphonen Sätzen bei Georg Engelmann und Thomas Tomkins. Pavane Passamezzo I u. II eines ungenannten Meisters um 1550 sind frühe Beispiele des gemessenen Schreitanzes. Die Villanellen von Giaches Wert und „Amar y no padecer“ des Spaniers Pedro Rimonte sind mehr dem vokalen Bereich zuzurechnen. In den vorwiegend dreistimmigen Sätzen erscheint die Fünfstimmigkeit nur als Art Refrain bzw. Tutti-Bestätigung.

Auch die meisten doppelchörigen Kanzonen sind textiert. Ausgesprochene Instrumentalstücke sind nur die „Sinfonie musicali“ von Lodovico Viadana (s.a. *Bläserchor*, Ed. Moeck Nr. 3618), deren Basso generale nicht gerade sehr einfallsreich ausgesetzt ist, und Giovanni Cavaccios „Canzon Francese“. Das heißt aber nicht, daß sich nicht auch die anderen doppelchörigen Werke für eine instrumentale oder gemischt vokal-instrumentale Wiedergabe eignen, mit Ausnahme vielleicht des „Tutto lo di“ von Orlando di Lasso und „Dialoghi“ von Gastoldi, die weniger instrumentale Züge

aufweisen als etwa das achtstimmige „In dulci júbilo“ von Michael Praetorius, dessen Bezeichnung „Choral-sätze“ allerdings irreführend ist – es handelt sich lediglich um eine einzige Weihnachtsweise. Für die Wiedergabe mit Blockflöten eignen sich besonders gut die Kanzonen, die einen hohen und einen tiefen Chor einander gegenüberstellen: die Weihnachtsätze von Hieronymus Praetorius (s.a. *Z/S*, Ed. Moeck Nr. 366) und die beiden Canzonen von Cavaccio und Rognoni-Taeggio.

Die seit der Stilwende um 1600 hauptsächlich in Italien entstehenden neuen Formen begleiteter Solomusik enthalten noch nicht so stark Instrumentenspezifisches, daß sie ausdrücklich an bestimmte Instrumente gebunden wären. So ist bei allen vorliegenden Ausgaben für zwei Melodie-Instrumente und Basso continuo eine Besetzung sowohl mit Steich- als auch mit den verschiedensten Blasinstrumenten möglich. Bei einer Besetzung mit Blockflöten wären Instrumente in Achtfußlage vorzuziehen, vor allem bei den außerordentlich kantablen Aires von Jenkins. Bei den stark imitatorisch angelegten Capricci von Falconieri und den Sinfonien von Buonamente dürfte eine Besetzung mit unterschiedlichen Diskantinstrumenten reizvoll sein. Wie diese Stücke könnte man auch die Sinfonien von Rossi als Stationen auf dem Weg zur Entwicklung der Triosonate betrachten.

Ilse Hechler

## PAN – „Bibliothek Alter Musik“

- Edward Blankes: 6 Fantasien, für 3 Instrumente. pan 10083, DM 14,--*  
*Antoine Busnois: 5 Französische Lieder, für 3 Singstimmen oder Instrumente. pan 10074, DM 14,--*  
*Andrea Falconieri: 2 Capricci, für 2 Instrumente und Basso continuo. pan 10076, DM 12,--*  
*Osbert Parsley: 2 Instrumentalsätze, für fünf Instrumente. pan 10077, DM 14,--*  
*Vier schottische Lieder um 1545, für 4 Singstimmen oder Instrumente. pan 10080, DM 12,--*  
*Ludwig Senfl: 4 Tenorlieder, für Tenor und 3 Instrumente oder 4 Instrumente. pan 10075, DM 14,--*  
*Johannes Vaillant: Par maintes foyes, für 3 Singstimmen oder Instrumente. pan 10079, DM 10,--*  
*Musikhaus PAN AG, CH-Zürich.*

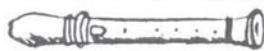
Etliche Jahre schon versorgt die „London Pro Musica Edition“ den Liebhaber Alter Musik und historischer Instrumente mit spielpraktisch aufgearbeitetem Notenmaterial, Musik, die einerseits aus z. T. schwer zugänglichen Quellen stammt, andererseits aber auch in den bekannten Denkmalausgaben zu finden ist.

Martin  
**Wenner**

HOLZBLASINSTRUMENTE

FLÖTEN DES 17. BIS 20. JAHRHUNDERTS

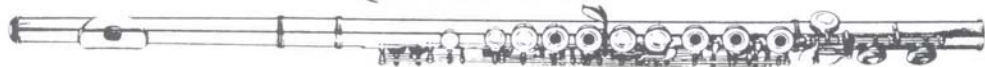
REPARATUR      RESTAURIERUNG  
NEUBAU          LITERATUR



Block-

&

Querflöten



ALEMANNENSTRASSE 22 · D-7700 SINGEN · TELEFON (0 77 31) 4 93 07 · TELEFAX (0 77 31) 4 89 45

Aus diesem Fundus gibt unter dem Titel „Bibliothek Alte Musik“ das Musikhaus PAN (Zürich) in Lizenz eine Reihe von Kompositionen aus dem 14. - 17. Jh. heraus, mit unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden für den Spieler. Hierbei handelt es sich um Aufführungsmaterial, für jede Stimme enthält der Einlegedeckel ein separates Notenblatt, und der Druck ist so verteilt, daß lästiges Umblättern entfällt.

Bei der Übertragung aus alten Handschriften oder frühen Notendruckern in die moderne Notenschrift müssen stets Kompromisse eingegangen werden zwischen einer möglichst originalgetreuen Übernahme des Urtextes bzw. einer problemlosen Lesbarkeit für den Musiker heute. So wird auch bei den Ausgaben der „Pro Musica Edition“ auf das Setzen von Taktstrichen nicht verzichtet, die bei der Originalvorlage von Musik aus dem 15. und 16. Jh. ja noch fehlen. Ungewollt entstehen auf diese Weise Taktschwerpunkte, Bindebögen und Synkopen. Ähnlich problematisch für die Ausführung ist das Setzen von Akzidentien da, wo sie im Original fehlen, zwar vom Herausgeber über der Note angeordnet, durchaus aber nicht immer aus musikalischen oder stilgeschichtlichen Notwendigkeiten herlogisch oder zwingend (wie hier in den sechs Fantasien von Edward Blankes). Diese subtile Einmischung in den Originaltext verändert im Extremfall, oft unmerklich, den ursprünglichen Stil bei der Ausführung.

Der kurze Begleittext von Bernhard Thomas bzw. Charles Foster ist aus dem Englischen leider recht lieblos übersetzt worden, oberflächlich und ohne Sachkenntnis. Was anderes soll der Leser schließen, wenn man die Fantasien von Falconieri nicht etwa mit dem Zink, sondern mit dem Cornett blechblasen soll. Der Begleittext enthält neben Biographischem auch Besetzungsvorschläge, die unter dem Begriff „ad libitum“ treffend zu fassen sind; wie sollte es bei Musik dieser Epoche auch anders sein. Mit Blockflöten oder Gamben ist jedes Musikstück dieser Hefte realisierbar, die

Ausführung auf Windkapselinstrumenten scheitert zumeist an zu großen Tonumfang der Stimmen.

Auf der ständigen Suche nach Notenmaterial aus alter Zeit werden auch in hintersten Winkeln noch Manuskripte aus vielhundertjährigem Dornröschenschlaf erweckt und Komponistennamen ans Tageslicht befördert, die nicht einmal Insidern bekannt sind. Osbert Parsley („Zwei Instrumentalsätze“) und Edward Blankes („Sechs Fantasien“) gehören sicherlich in diese Kategorie, der letztere hier vorgestellt mit sechs kurzen dreistimmigen Musikstücken in Sopran-Sopran-Alt-Lage mit imitatorischer Stimmstruktur, die sicherlich eine interessante Bereicherung des Repertoires für Blockflöten bedeuten. Parsleys Musik wird durch zwei fünfstimmige Instrumentalsätze vertreten, die beide über einem Tenor in langen Notenwerten aufgebaut sind, eines davon eine der vielen „In nomine“-Kompositionen der Zeit.

Bisher im Archiv verborgen lagen wohl auch die vier „Schottischen Lieder“. Bis auf eines auch auf Krummhörnern spielbar, stellen sie eine leichte, wohl aber gefällige Musik auch für weniger geübte Ensembles dar. Hier vermißt man allerdings eine kritische Textbearbeitung. Wer kennt sich schon mit den Eigenheiten der schottischen Sprache des 16. Jhs. aus? Die mit ca. 1545 angegebene Entstehungszeit bezieht sich offenkundig nur auf die Melodien, die vorliegenden vierstimmigen Sätze sind spätere Bearbeitungen aus dem 17. Jh.

Höhere Anforderungen an den Musiker stellen sich mit den Liedern von Busnois („Fünf französische Lieder“), und noch schwieriger ist das „Par maintes foyes“ des weitgehend unbekanntes Johannes Vaillant (ca. 1350) zu spielen. Verlangt schon die Musik des Antoine Busnois ein gutes Einfühlungsvermögen in Imitation und Polyphonie des 15. Jhs., so erfordert das eigentlich instrumental-vokal auszuführende Stück von Vaillant hohe rhythmische Sicherheit im Zusammenspiel. Schon zu Lebzeiten des Komponisten muß dieses Stück



weit verbreitet gewesen sein, da es in verschiedenen Quellen nachzuweisen ist. In der rhythmisch reizvollen Komposition werden Triole und Duole gegeneinandergesetzt, es entsteht ein ständiger Wechsel zwischen ternärer und binärer Teilung des tactus. Der musikalische Grundgedanke ist die Imitation von Vogelstimmen.

Die Ausführung dieser Musik wird für viele wohl durch diese im wesentlichen sorgfältig hergestellten spielpraktischen Ausgaben überhaupt erst möglich, und bei dem relativ günstigen Preis der Hefte verzeiht man vielleicht auch einmal eine vergessene Duolenbezeichnung oder den schlecht bearbeiteten Begleittext.

Wolfgang Köhler

## Ungewöhnliches

Peter Hänsel: Quartett op. 17 Nr. 3, für Fl., Vl., Vla. und Vc., hrsg. von H. Unverricht. Ed. Gravis, Bad Schwalbach. EG 133, St., DM 32,-; EG 134, TP, DM 16,-

Anton Bernh. Fürstenau: Grand Trio C-Dur op. 66,1 für 3 Querfl., hrsg. von Judah Engelsberg. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 2185, DM 27,-

Daß der relativen Armut an originaler Flötenliteratur aus der gern als Wiener Klassik bezeichneten Zeit ein Reichtum an Bearbeitungen gegenübersteht, entspringt zwangsläufiger Kompensation. Nicht jede Bearbeitung führte zu guten Lösungen.

Anders das Quartett von Hänsel, welches der Schüler Haydns und in Wien lebende Violinist nach dem dritten seiner Streichquartette op. 17 selbst umgearbeitet hat. „Hänsel ließ bei der Bearbeitung keine Stimme ungeschoren“ (Unverricht), d. h., er berücksichtigte in den Streicherstimmen durchaus den Charakter und die Möglichkeiten der Flöte. Diese muß nicht auf konzertantes Passagenwerk verzichten, das jedoch den Rahmen der durchgearbeiteten Quartettfaktur nicht durchbricht. Die Ecksätze umschließen klassisch ein Largo – in d-Moll, mit reich figurierter Flötenstimme – und ein Menuett mit Trio. Alle Sätze erscheinen sehr wirkungsvoll, einfallsreich, lebendig und müssen sich eines Vergleichs mit der Quartettliteratur der großen Meister nicht schämen. Um so erstaunlicher, daß unser Konzertleben davon bisher keine Kenntnis genommen zu haben scheint. Die sorgfältig redigierte Ausgabe und das gut hergestellte Material (mit TP) schaffen dafür alle Voraussetzungen.

1992 hätte Fürstenau seinen 200. Geburtstag. Vielleicht wird man auch ihn ein bißchen feiern? Immerhin können Neuausgaben wie die des Trios aus op. 66 zu seiner Renaissance beitragen.

Nach op. 14 und 22 bilden die *Grand Trios* op. 66 das dritte von fünf Büchern Flötentrios. Bei der Ausführung heute mögen zwar einige klangliche Schattierungen fehlen, die der Flötenmeister den Böhm-Flöten entgegensetzen wünschte – vielleicht ein Anlaß, über Klangkultur, die auch auf modernen Instrumenten möglich ist, nachzudenken. Ungewöhnlich bei Fürstenau, doch nicht ohne Vorbild in der Flötenliteratur, die im Rondo als zentrales Couplet eingeschobene Fuge.

Im Vorwort seiner sorgfältigen Neuausgabe (mit Partitur!) kommentiert der Herausgeber besonders die Ausführung des Doppelschlags.

Nikolaus Delius

## Unbändige Bewegungslust

Tilo Medek: Bläserquintett Nr. III. Moeck Verlag, Celle. StP, Ed.-Nr. 5259a, DM 29,80; Stimmen, Ed.-Nr. 5259b, DM 44,80.

Die Vorliebe Medeks für das Bläserquintett ist auffällig genug, es ist zu begrüßen, daß der Verlag Moeck vier dieser Quintette in seinem Verlagsprogramm hat, dazu noch weitere Stücke für Solostimmen, Chöre usw. mit genannter Bläserbesetzung. Die vorliegende Nr. III hat vier Sätze mit den Überschriften „Im Gehäuse“, „Schattengang“, „Nach jiddischer Art“ und „Vorhangfassade“. Medek gibt zu jedem Satz einen kurzen Kommentar. „Im Gehäuse“ sei ein nach innen gerichtetes Musizieren, „Schattengang“ ein musikalischer Spaziergang von höchster Höhe zu tiefster Tiefe und zurück, „Nach jiddischer Art“ beschwöre zerstörtes galizisch-jiddisches Musizieren, ohne zitieren zu wollen, „Vorhangfassade“ sei im Gegensatz zum „Gehäuse“ ein nach außen gerichtetes Musizieren.

Was mir zuerst auffiel, ist in den ersten drei Sätzen das Vorherrschen von Sechzehntelnoten, damit also eine Musik von unbändiger Bewegungslust, wobei der 1. Satz wohl an Schwierigkeiten am meisten aufweist: wahrhaft harte Nüsse für die Ausführenden; aber in der beherrschten Virtuosität sehr eindrucksvoll für den Hörer. Am meisten angezogen hat mich der 3. Satz „jiddisch“ in seiner Mischung von „rumpelnden“, ja dorfmusikantischen Rhythmen und dem wie Improvisation wirkenden Laufwerk von ineinanderhakelnden Sechzehntelketten.

Die Wirkung des nach „innen“ und nach „außen“ wirkenden Musizierens ist durchaus plausibel, spulen sich doch die Sechzehntelfiguren im 1. Satz quasi automatisch wie introvertiert ab, während der „grobe“ 5/8-Takt des Finales (jetzt nur noch in schnellen Achteln) sich gegenteilig verhält.

Die Faktur des Ganzen benutzt traditionelle Melodiefolgen, Imitationen und Kanonspiele sowie her-

# Barocke und klassische Fagotte von John Hanchet

## Barockfagott nach Poerschman in A-415 Hz mit 4 Klappen, ca. 1740

Poerschman war Instrumentenbauer in Leipzig und Lehrer von Grenser und Grundmann. Er war außerdem 1. Fagottist in Leipzig zur Zeit Bach. DM 4.500.-- (zzgl. Mehrwertsteuer)

## Klassisches Fagott nach Rust in A-430 oder A-440 Hz mit 7 Klappen, ca. 1795

Rust war ein wichtiger Instrumentenbauer, der Ozi beeinflusste. Für dieses Instrument ist Ozi's 1. berühmte Fagottschule von 1787 gut geeignet. DM 5.100.-- (zzgl. Mehrwertsteuer)

Beide Instrumente sind individuell von Hand gefertigte Kopien gut spielender Originale. Ich bediene mich bei der Herstellung traditioneller Methoden und verwende ausschließlich luftgetrocknete Hölzer. Die Instrumente erhalten ein Ölfinish.

weitere Informationen von:

**JOHN HANCHET**  
Beckumsfeld 4, D-4300 Essen 15  
Tel. 0201/46 39 01



kömmliche Virtuosität in bezug auf Schnelligkeit und Beweglichkeit aller Stimmen (wobei auch das Horn von hohen Anforderungen nicht verschont bleibt). Aber Medek kennt seine Instrumente, geht bis an die Grenzen der Ausführbarkeit (Ende des 1. Satzes), aber nie darüber hinaus. Ein Spaß für versierte Bläserquintett-Enthusiasten!

Walter Gieseler

## Neueingänge

*Bärenreiter Verlag, Kassel*

Schweizer, R.: Hört der Engel helle Lieder (Blfl.-Quart.). BA 6409

Vivaldi, A.: Konzert D-Dur (Fl., Streicher u. B.c.). HM 265

*Boosey & Hawkes, Bonn*

Dorati, A.: Duo Concertante (Ob. u. Klav.). Ed. Nr. 8557

Isacoff, S.: Jazz Time (Fl. u. Keyboard). Ed. Nr. 8735

– Jazz Time (Klar. u. Keyboard). Ed. Nr. 8736

– Jazz Time (Tenor-Sax. u. Keyboard). Ed. Nr. 8738

– Jazz Time (Alt-Sax. u. Keyboard). Ed. Nr. 8737

Köhler: Ausgewählte Flötenduelle

Norton, Ch.: Microjazz 2 for Flutes (Fl. u. Klav.). Ed. Nr. 8780

Reinecke: „Undine“, Sonate op. 167

Vivaldi, A.: Concerto „La Notte“

*Bote & Bock, Berlin*

Banter, H.: Phönix (Klar. od. Sopransax. in B. u. Klav.). B&B 23278

Brüninghaus, R.: Minimal-Paraphrasen (2 gleiche Sax. od. Klar.). B&B 23280

Dinescu, V.: Cime lointaine (Ob.). B&B 23286

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

Fürstenau, A.B.: Quartett für 4 Flöten. Ed. Nr. 1598

Wye, T.: Album for Piccolo and Piano. Ed. Nr. 1521

*Breitkopf & Härtel, Wiesbaden*

Bach, J.S.: Sonate e-Moll (Fl. u. B.c.). EB 8554

Birkenkötter, J.: ... kaum einen Hauch (Klar. in B., Vc. u. Klav.). KM 2408

Erdmann, D.: Concertino grazioso für Blfl. und Streicher (Blfl. u. Klav.). Ed. Nr. EB 9039

*Doblinger, Verlag, A-Wien*

Werdin, E.: Divertimento (Sopranblfl. [Querfl., Ob., Vl.] und Cemb. [Klav.]). Ed. Nr. D 13992

– Doppelchörige Musik (6 Blfl.). Ed. Nr. 04 429

– Greensleeves-Variationen (Altblfl. [Sopranblfl. ad lib. od. Querfl.] und Klav.). Ed. D 14.659

– Impressionen (Klar. solo in B), Ed. Nr. 05 320

– Tanzimpressionen (Fl. solo). Ed. Nr. 05 010

*Edicions la mà de guido, Apartat 22, E-08200 Sabadell (Barcelona)*

Pla, J.: Sonata e Tres no. 16 (2 Fl., Ob. od. Vl. u. B.c.). MG 014

*Faber Music Ltd., GB-London (A.: Bärenreiter, Kassel)*

Harris, P.: Clarinet Carol Time (Klar. u. Klav.). ISBN 0 571 51183 X

Hinchliffe, R.: Oboe Carol Time (Ob. u. Klav.). ISBN 0 571 51228 3

– Saxophone Carol Time (Alt-Sax. u. Klav.). ISBN 0 571 51229 1

Marshall, Ch.: Flute Carol Time (Fl. u. Klav.). ISBN 0571 51184 8

*Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven*

Heilbutt, P.: Spielbuch für 3 Altblfl. (3 Altblfl.). N 2231

Sweelinck, J.P./Bach, J.S.: Drei Variationen für Blockflötenquartett (Blfl.-Quart. SATB). N 2246

*Alphonse Leduc, F-Paris*

Janzen, R. (Hrsg.): Thèmes Célèbres (Sopranblfl.), Heft 1: AL 25696; Heft 2: 26016

*Margun Music, Inc., Newton Centre, USA-MA (A.: Bote & Bock, Berlin)*

Wilder, A.: Sonata No. 2 (Fag. u. Klav.)

*Moeck Verlag, Celle*

Bach, J.S.: Drei Fugen (Blfl.-Quart.). ZfS 626/627

- Händel, G.F.: Sechs Fugen – I (Blfl.-Quart.), ZfS 629/630
- Heberle, A.: Acht leichte Märsche (2 Sopranblfl.). ZfS 628
- Garland, J./Razaf, A.: In the Mood (Blfl.-Big-Band). Ed. Nr. 2812
- Praetorius, M.: Weihnachtliche Zwiesengesänge (2 Blfl. SS<sup>A</sup>). ZfS 631
- Thorn, B.: The Voice of the Crocodile (Baßblfl.). Ed. Nr. 2561
- Conrad Mollenbauer, Weichselstr. 27, Fulda*
- Rahlf, Ch./Rothe, G.: Blockflötensprache und Klanggeschichten (Sopranblfl.). Ed. Nr. 6400
- Musica Rara, F-Monteux*
- Bach, J.S.: Complete Arias & Sinfonias from the Cantatas, Masses & Oratorios (Fl., Tenor, B.c. [Klav.], Vol. 6: MR 2164; Vol 7: MR 2165; Vol. 8: MR 2166
- Provincetown Bookshop, USA-Mass.*
- Busch, R.: Sonatina (3 Blfl. AAT und Keyboard). Ed. Nr. 18
- Schott Verlag, Mainz*
- Graf, P.L.: Check-Up. 20 Basis-Übungen für Flötisten (Fl.). Ed. Nr. 7864
- Thomas, B.: Musik des 15. Jh., Band 1(Blfl.-Ens.). Ed. Nr. 12387
- French and Spanish Music, Band 2 (Blfl.-Ens.). Ed. Nr. 12388
- Italian Music, Band 3 (Blfl.-Ens.). Ed. Nr. 12389
- Dance Music, Band 4 (Blfl.-Ens.). Ed. Nr. 12390
- German & Dutch Music, Band 5 (Blfl.-Ens.). Ed. Nr. 12391
- English Music, Band 6 (Blfl.-Ens.). Ed. Nr. 12392
- Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg*
- Baumann, H.: Con una marcetta (2 Oboen u. Eng.Hr.). H.S. 1548
- Syrinx Verlag, Detmold*
- Call, L. von: Trio e-Moll (3 Fl.)
- Kuhlau, F.: Trois Grands Trios (3 Fl.)
- Müller-Dombois, R.: Das Flöte + Orgelbuch (Fl. u. Org.)
- Hohe Schule der Intonation (Fl. u. Klav.)
- Universal Edition, A-Wien*
- Crusell, B.: Konzert f. Klar. u. Orchester op. 5 (Klar. u. Klav.). UE 19084
- Hotteterre le Romain, J.: Suite F-Dur (Oboe u. B.c.). UE 17536
- Kolman, P. (Hrsg.): 12 beliebte Stücke (Ob. u. Klav.). UE 19817
- Mozart, W.A.: Romanze aus „Eine kleine Nachtmusik“ (Holzbläser-Ens.). UE 19901
- Rossini, G.: Allegro, für Fagott und Klavier. UE 18133

---

## SCHALLPLATTEN

---

### Geschärfter Intellekt

- Georg Philipp Telemann: Blockflötensonaten aus „Der getreue Music-Meister & Essercicii Musici“. Camerata Köln. Michael Schneider (Blfl.), Rainer Zipperling (Vc.), Harald Hoeren (Cemb.) – GD 77153*
- *Triosonaten für Blockflöte, Oboe und B.c. Camerata Köln. Michael Schneider (Blfl.), Hans-Peter Westermann (Ob.), Rainer Zipperling (Vc.), Harald Hoeren (Cemb.) – GD 77017*
- Johann Friedrich Fasch: Quadro- und Triosonaten. Camerata Köln. Michael Schneider und Sabine Bauer (Blfl.), Karl Kaiser (Traversfl.), Hans-Peter Westermann und Piet Dhont (Ob.), Michael McCraw (Fag.), Annette Sichelschmidt (Vl.), Rainer Zipperling (Vc.), Harald Hoeren (Cemb.) – GD 77015*
- Georg Friedrich Händel: Sämtliche Bläseronaten, Vol. 1: Sonaten für Traversflöte u. Sonaten für Oboe. Camerata Köln. Karl Kaiser (Traversfl.), Hans-Peter Westermann (Ob.), Michael McCraw (Fag.), Rainer Zipperling (Vc./Violone), Harald Hoeren (Cemb.) – GD 77152*
- *Sämtliche Bläseronaten, Vol. 2: Sonaten für Blockflöte. Camerata Köln. Michael Schneider und Sabine Bauer (Blfl.), Michael McCraw (Fag.), Rainer Zipperling (Vc.), Harald Hoeren (Cemb.) – GD 77104*
- Antonio Vivaldi: Die Konzerte für Blockflöte und Flauto. Camerata Köln. Michael Schneider (Blfl.), Mary Utiger und Paula Kibildis (Vl.), Hajo Bäß (Vla.), Rainer Zipperling (Vc.), Margret Urquhart (Violone), Harald Hoeren (Cemb.) – GD 77016*
- *Kammermusik mit Bläsern. Camerata Köln. Michael Schneider (Blfl./Traversfl.), Karl Kaiser (Traversfl.), Hans-Peter Westermann (Ob.), Michael McCraw (Fag.), Rainer Zipperling (Vc./Violone), Harald Hoeren (Cemb.) – GD 77018*
- *Flötenkonzerte op. X. Camerata Köln. Michael Schneider (Blfl.), Karl Kaiser (Traversfl.), Hans-*



Peter Westermann (Ob.), Michael McCraw (Fag.), Mary Utiger und Paula Kibildis (Vl.), Hajo Bäß und Karl-Heinz Steeb (Vla.), Rainer Zipperling (Vc.), Margret Urqubart (Kb.), Harald Hoeren (Cemb.), Eric Hoepflich (Chalumeau) – RD 77156

– *Concerti da Camera*, Vol. 1. *Camerata Köln*. Michael Schneider (Blfl.), Karl Kaiser (Traversfl.), Hans-Peter Westermann (Ob.), Michael McCraw (Fag.), Mary Utiger u. Hajo Bäß (Vl.), Rainer Zipperling (Vc.), Harald Hoeren (Cemb.) – RD 77 033

Alle CDs: *Harmonia Mundi*, Freiburg

Frei nach Joseph II.: „Gewaltig viele Noten, liebe *Camerata*.“ Aus – bislang – neun CDs liegt ein ausgedehnter Streifzug durch bläserdominierte Musik von Vivaldi, Händel, Telemann und Fasch vor, Sonaten und Konzerte, die sich mit drei bis zwölf Musikern realisieren lassen (wobei sich, aus einseharen Gründen, mit wachsender Zahl der Mitwirkenden auch die Anzahl der Rundfunkpartner der *harmonia mundi* vermehrt: WDR, NDR und DLF).

Hauptdarsteller der Serie ist der Blockflötist Michael Schneider, der lediglich auf einer Händel-Platte nicht als Musiker vertreten ist, immerhin aber auch da noch als Verfasser des Beiheft-Kommentars figuriert. Ich erinnere mich, in einer Rezension einmal auf das Adjektiv „begnadet“ als Kurz-Charakterisierung seines Spiels getroffen zu sein, ein Epitheton, das Spielern des nach wie vor eher geringgeachteten Instruments nicht gerade häufig zuteil wird. Es sei ihm, als Solisten und *spiritus rector* des Ensembles, mit Nachdruck bestätigt.

Was Schneider an purer Geläufigkeit, Virtuosität und gestalterischer Fantasie bietet, fesselt auch noch in der neunten Hör-Stunde, nach der siebten Telemannschen und achten Händelschen Flötensonate. Schneiders Musizierstil ist der der gesamten *Camerata*, und deren Kongruenz im musikalischen Denken und Ausüben ist das eigentliche Hörerlebnis. Die *Camerata* bietet keine Gelegenheit, Argumente und Vorurteile für und wider historisches Musizieren noch einmal aufzuwärmen. Hier haben sich keine früh gealterten oder jung gescheiterten Musiker vorzeitig aufs barocke Altenteil zurückgezogen, um dann bei klanglich-interpretatorischen Unzulänglichkeiten entschuldigend auf die Tücken des Instrumentariums verweisen zu können. Hier wird auf die einzige Weise musiziert, die man heutzutage angesichts der Überflutung mit mediokren und halbherzigen musikalischen Produktionen akzeptieren kann: mit geschärftem Intellekt und instrumentaler Perfektion, mit einer Vitalität und Risikobereitschaft, die immer mal wieder in die Bereiche der Tollkühnheit vorstößt, mit Freude an der schieren Artistik – wenn sie denn gefordert wird –, mit dem Willen, jede barocke Spielfigur mit Sinn und Leben zu erfüllen und

## Zahle Spitzenpreise für alte Musikinstrumente.

Dipl.-Ing. Winfried Schmitz · Rotdornweg 16  
5013 Eldsorf · Telefon: 0 22 71 / 6 40 80

Affekte mit dem Mut zu Extremwerten zur Sprache zu bringen.

Und welche Fülle an Köstlichkeiten hat das Ensemble da ans Tageslicht gehoben bzw. dem Neonlicht einer mitleidlos-brillanten Aufnahmetechnik ausgesetzt! Vier CDs sind dem venezianischen „prete rosso“ Antonio Vivaldi gewidmet, wobei die „Kammermusik mit Bläsern“ mit philologischer Großzügigkeit auch weniger echt Anmutendes einbezieht. Spätestens hier wird auch klar, daß Schneider in dem Oboisten Hans-Peter Westermann einen ebenbürtigen Partner hat: er spielt die ebenso kostbare wie schwere c-moll Sonate auf seinem Oberlender-Nachbau souverän, mit einer Rasanz, die nie auf Kosten der artikulatorischen Klarheit geht. (Gleiches gilt auch für Westermanns Umgang mit den g-moll- und c-moll-Sonaten aus Händels op. I, die von den Oboisten zwar stolz zum Repertoire gerechnet werden, um die sie aber wegen mancherlei technischer Hakeleien doch gern einen Bogen machen.)

Hört man sich weiter durch Vivaldis *Concerti da camera*, seine Flautino- und Blockflötenkonzerte, dann wird einem nachdrücklich klar, wie ungetrübt von Sachkenntnis Igor Strawinskys vermeintliches Bonmot von dem „langweiligen“ Komponisten war, der „ein und dasselbe Konzert 600mal hintereinander komponiert“ habe. Hier tut sich im Gegenteil ein ganzer Kosmos an Formen auf, an Klangfarbenvarianten, an immer neuen Lösungen der Aufgabe „Konzert“, an spieltechnischen Anforderungen und Instrumentalkombinationen. Man hat gar keine Gelegenheit zur Unaufmerksamkeit, wird überredet, zuzuhören: den Variationen *on a ground* in RV 107 oder dem erlesenen Oboe/Blockflöten-Dialog im gleichen Stück, den fahlen Farben und expressiven Chromatismen im Mittelsatz von RV 442, dem verblüffenden Wechsel von Ernst und Zirkensik in RV 441 – und natürlich den halsbrecherischen Rasereien Michael Schneiders.

Ein Coup ist auch die Rückführung der *Flötenkonzerte* op. 10 in ihre Urgestalt als farbenfrohe Kammerkonzerte (wobei RV 442 als Doublette auftaucht). Hier kann man dann nochmals staunen: über die förmlich szenische Deutlichkeit dieser Musik, die Subjektivismen, die programmatische Drastik, die „neue Musik“ im Satz „Il sonno“ aus RV 104 und im Finalsatz von RV 101 mit seinen Abwärts-Glissandi. Und bei den rüden

Fagott-Unterbrechungen im „La notte“-Satz von RV 104 wird man dann doch an Max Regers anruehig-scheinheilige Vermutung gegenüber einer ahnungslosen Konzertgängerin erinnert, daß gewisse tiefe Töne des Instruments „hoffentlich mit dem Mund“ produziert würden.

Wobei wir bei den anderen namentlich zu nennenden Mitgliedern der Camerata Köln wären: Michael McCraw ist der Fagottist, der aus der milde brummen-den Basso-continuo-Disziplin immer mal wieder in konzertierend-solistische Bereiche ausbrechen darf – so in Vivaldis Concerti G-moll und F-Dur, den Fasch-Quartetten g-moll und d-moll. Mehr als nur verlässliches Fundament, nämlich hellwache Impulsgeber, mitdenkende, -atmende und -gliedernde Partner sind die Generalbaß-Spieler Rainer Zipperling (Violoncello) und Harald Hoeren (Cembalo-Orgel). Zur Stamm-Mannschaft gehören der Traversflötist Karl Kaiser, die Blockflötistin Sabine Bauer, die Geigerinnen Mary Utiger, Anette Sichelschmidt, der Oboist Piet Dhont.

Sie tragen dazu bei, daß auch das Plädoyer für Johann Friedrich Fasch so überzeugend ausfällt und daß man beinahe Verständnis dafür aufbringt, daß der Leipziger Rat damals viel lieber ihn (oder Telemann oder Graupner) als Thomaskantor verpflichtete hätte als den nur „mittleren“ Johann Sebastian Bach. Telemann wird mit einer handverlesenen Sechsergruppe von Triosonaten gehuldigt und der Serie von Blockflötensonaten, mit zwei f-moll-Werken als ernstesten und zwei C-dur Sonaten als virtuosen Zentren.

Und was immer die Camerata in Zukunft auch aufzunehmen gedenkt – wir werden mit Vergnügen zuhören.

Rainer Peters

## Neueingänge

J.S. Bach: *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080. Berliner Saxophon Quartett, D. Bensmann (Sopran-Sax.), K. Kreczmarsky (Alt-Sax.), Ch. Griese (Ten.-Sax.), F. Graef (Baß-Sax.). cpo classic production, Osnabrück, 2 CDs Nr. 999 058-2

*Meisterstücke für Flöte solo*. Werke von J.S. Bach, Marais, Boismortier, Ferroud und Döhl. Charles-J. Bopp (Fl.). Duraphon, CH-Therwil (Ausl.: Bosworth & Co., Köln), 1 LP Nr. HD 320

*Breakdown*. Werke von Hannan, Somei, Berio, Fox und Andriessen. Peter Hannan (Blfl.), B. Pritchard (Klav.). SRI Classics, 638 The Kingsway / P.O. Box 666, Peterborough, Ontario, K9J 6Z8, Canada. 1 CD Nr. SRI 001

G.F. Händel: *Sonaten für Blockflöte und Fughetten*. Karl Stangenberg (Blfl.), M. Frey (Cemb.), A. Les-sing (Vla. da Gamba). Polyband, Am Moosfeld 37, 8000 München 82, 1 CD Nr. 59 101

E. Wolf-Ferrari: *Idillio Concertino* op. 15 und *Concerto* op. 34. Omar Zoboli (Oboe/Englischhorn), Folkwang Kammerorchester, Essen, Dir.: Robert Maxym. Koch International, 1 CD Nr. 311 113 H: *Italian Flute Concertos*. Werke von Pergolesi, Piccini, Boccherini und Mercadante. Peter-Lukas Graf (Fl.), Orchestra da Camara di Padova e del Veneto, Dirigent: Bruno Giuranna. Claves, CH-Thun. 1 CD Nr. 50-9103

*Jugend musiziert*. Preisträger 1990. Werke von Bornefeld, Killmayer, Telemann, Mendelssohn-Bartholdy, Martinu, Beethoven, Haydn, Kuhlau, Glasunow, Bozza, Martinou, Payson und Strawinski. Harmonia Mundi, Nordstr. 2, 7800 Freiburg. 1 CD Nr. HM/DMR 2043-2

*Rondom Jr. Jacob van Eyck*. Werke von J. van Eyck, Dowland, Anoniem, Vallet, Piccini, Caccini. Ensemble „Giardino“, A. van Beek (Mezzosopran), C. Bremmers (Blfl.), D. van Ooijen (Laute/Theorbe). Ausl.: Ensemble Giardino. Van Limburg Stürumware 7, NL-8014 PD Zwolle. 1 CD Nr. JB 109074

*Antonio Rosetti: 3 Oboe Concertos*. L. Lencses (Ob.), Slovak Chamber Orchestra, Ltg. Bohdan Warchal. cpo classics production, Osnabrück. 1 CD Nr. cpo 999 062-2

*The Magic Bassoon*. Werke von Mercadante, Tulou, Saint-Saens, von Weber, Hindemith, Yun, Fontyn und Kaneta. Masahito Tanaka (Fag.), Seiko Sumi (Klav.). Thorofon KG, Am Sande 7, 3002 Wedemark 1, 1 CD Nr. NTH 2099

*Alte Volksmusik in der Schweiz*. Gruppe „Tritonus“: B. Wolf (Drehleier, Schalmei, Sackpfeife), U. Klausner (Sackpfeife, Schalmei, Schwegel), B. Plouze (Cister), D. Overturf (Flöte, Schalmei), H. F. Kraft (Gesang, Trommeln), C. Arn (Rebec, Geige), P. Imola (Hackbrett). Vertrieb f. Deutschland: Verlag der Spielleute, Postfach 1144, 6101 Brensbach. CD Nr. ZYT 4982

2. *Deutscher Laienorchesterwettbewerb 1988*. Harmonia Mundi, 7800 Freiburg. Album mit 3 LP, Nr. 2045-2047

*Music for Fun*. Pifferari di Santo Spirito: Margaret u. Matthias Friederich (Holzblasinstrumente), P. Schumann (Cemb. u. Org.). Thorofon Schallplatten KG, 3002 Wedemark/Hannover. CD Nr. CTH 2118

*Camille Saint-Saens/Francis Poulenc: Sonata for Oboe and Piano und Trio for Piano, Oboe and Bassoon*. I. Goritzki (Oboe), K. Thunemann (Fagott), R. Requejo (Klavier). Claves Schallplatten, CH-3600 Thun. CD Nr. 50-9020

### Postdienst-Datenschutzverordnung

Die Deutsche Bundespost POSTDIENST ist berechtigt, die geänderte Adresse von Abonnenten an den Verleger zu senden, wenn sie diese kennt und der Abonnent keinen Nachsendungsantrag gestellt hat.

Diese Regelung liegt sicherlich auch im Interesse unserer Leser, die auch im Falle eines Umzugs weiterhin die *TIBIA* werden lesen wollen. Es besteht aber ein Widerspruchsrecht seitens des Beziehers. Das Einverständnis zum Verfahren der Anschriften-Weitergabe durch die Post an den Verleger wird vorausgesetzt, wenn bis zum 31.3.92 kein Widerspruch erfolgt ist.

### Wettbewerbe

Vom 30. August bis 6. September 1992 veranstaltet die Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe in Schloß Gottesau ein *Internationales Blockflöten-Symposion*, verbunden mit einem *Internationalen Blockflöten-Wettbewerb*. Interessenten wenden sich an die Staatl. Hochschule für Musik Karlsruhe, Weberstr. 8, W-7500 Karlsruhe 1.

Das schon traditionsreiche *Internationale Blockflöten-Symposion Calw* mit Konzerten, Seminaren, einer Fachausstellung und einem Wettbewerb (erstmalig neben Solo- auch ein Ensemblewettbewerb) findet 1992 vom 5. bis 12.7.1992 statt. Auskünfte erteilt die Musikschule Calw, Lederstr. 38, F-7260 Calw.

Die International Double Reed Society veranstaltet vom 11. - 16. August 1992 in Frankfurt/M. den *12. Fernand-Gillet-Wettbewerb für Fagott*. Fagottisten, die am 16.8.1992 ihr 28. Lebensjahr noch nicht vollendet haben, sind zur Teilnahme eingeladen. Anmeldungen und Informationen bei: Marc Apfelstadt, School of Music, The University of North Carolina at Greensboro. Greensboro, NC 27412-5001, USA.

Die Stichting Oude Muziek Nederland organisiert vom 26. bis 27. August 1992 in Utrecht die *6th International Competition Early Music Ensembles*. Eingeladen sind Instrumental-/Vokal-Ensembles bis zu 8 Mitwirkenden. Informationen: The International Competition for Early Music, c/o Singel 308, NL-1016 AE Amsterdam.

### Veranstaltungen

Die *7. Internationale Händel-Akademie Karlsruhe 1992* findet vom 17. bis 29. Februar im Schloß Gottesau der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe

### Berichtigung

Zur Bildbeilage *TIBIA* 3/91: Marten de Vos / Kupferstich „Jubal erfand die Musik...“. Der Stecher heißt richtig: Sadelers, und nicht, wie fälschlich angegeben: Stadler.

statt. Informationen über das Programmangebot sind erhältlich bei der Internationalen Händel-Akademie, Postfach 1449, W-7500 Karlsruhe.

Das jedes dritte Jahr stattfindende internationale Barockfestival in Malmö ist für ein breites Publikum schon zur Tradition geworden. Vom 16. bis 22. August 1992 wird es nun zum vierten Mal stattfinden, wie üblich mit international renommierten Solisten und Ensembles im Programm. Auskunft, Anmeldeformulare sowie die Wettbewerbsbedingungen sind bei der Musikhochschule in Malmö erhältlich: Musikhögskolan i Malmö, Ystadvägen 26, S- Malmö.

Der *Landesverband der Musikschulen Schleswig-Holstein/VdM* und das *nordkolleg rendsburg* bieten folgende Seminare an:

20. - 22. März 1992: *Anfangsunterricht auf der Blockflöte*; Leitung: Susanne Himmelheber
21. - 22. April 1992: *Blockflötenmusik des Frühbarock* (Schwerpunkt: Werke des Komponisten van Eyck); Leitung: Nadine Heydemann
22. - 23. April 1992: *Traverso-Seminar* (Sonaten des frz. Barock); Leitung: Christina Ahrens
23. - 24. April 1992: *3. Int. Kammermusikwettbewerb für Querflötenensemble* (Duo bis Quartett); Leitung: Prof. Wolfgang Siggemann
25. - 26. April 1992: *Probespieltraining für Flötisten*; Leitung: Prof. Wolfgang Siggemann
25. - 26. April 1992: *Das Spiel auf Pommer, Dulzian und Schalmei*; Leitung: Renate Hildebrand, Hans von Busch

Informationen und Anmeldung: *Landesverband der Musikschulen Schleswig-Holstein/VdM -Fortbildung-*, c/o nordkolleg rendsburg, Am Gerhardshain 44,

### Hinweis

Bestellungen für den in *TIBIA* besprochenen Katalog: „Querflöten aus aller Welt im Wandel der Zeit“ richten Sie bitte an: Peter Spohr, Postfach 701011, W-6000 Frankfurt/M. 70.



### ... und was sonst noch interessiert

Bedingt durch Sonderprogramme seitens des Bundeswirtschaftsministeriums im Hinblick auf die Förderung in den neuen Bundesländern konnten die Mittel für *Forschungen an Musikinstrumenten* erheblich, von bislang ca. DM 100.000,- auf über eine Million, d. h. um das 10fache, gesteigert werden. So werden in den nächsten 2 Jahren folgende Untersuchungen am Institut für Instrumentenbau in Zwota unter Fachaufsicht der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt, vertreten durch Herrn Dr. Klaus Wogram, durchgeführt.

- Bedarfsanalyse der notwendigen fachlichen Voraussetzungen von Instrumentenmachern für die Umsetzung von Forschungsergebnissen in die Praxis
- Bestimmung des Einflusses des Wandmaterials auf die musikalisch-akustischen Eigenschaften von Holzblasinstrumenten
- Entwicklung eines Meßsystems für die qualitätsbestimmenden akustischen Eigenschaften von Holzblasinstrumenten
- Entwicklung eines Meßsystems für die innere Querschnittsgeometrie von Holzblasinstrumenten
- Möglichkeiten der Substitution von tropischen Hölzern im Musikinstrumentenbau.

### Die Autoren der Hauptartikel

*Karel van Steenhoven*, Korkstraat 33, NL-6627 AK Maasbommel. Geboren 1958 in Voorburg (Niederlande). Er studierte Blockflöte am Sweelinck-Conservatorium in Amsterdam und Komposition bei Robert Heppener. Er ist Mitglied des Amsterdam Loeki Star dust Quartets.

*Martin Kirnbauer*, Petersgraben 1, CH-4051 Basel. Geboren 1963 in Köln. Nach einer Ausbildung zum Flötenbauer und Musikstudien (Block- und Traversflöte) am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg angestellt, zunächst für das Erstellen eines beschreibenden Kataloges der Holzblasinstrumente, dann als Restaurator für Musikinstrumente. Seit 1988 Studium der Musikwissenschaft, zunächst an der Universität Erlangen-Nürnberg, seit 1991 an der Universität Basel. Dort auch am Historischen Museum in der Sammlung alter Musikinstrumente mit einem interessanten Katalogprojekt der Flöteninstrumente beschäftigt.

*Rainer Weber*, Kirchplatz 14, 8301 Bayerbach. Geboren 1927 in Leipzig, Restaurierung und Nachbau hist. Holzblasinstrumente.

Ab 1945 Tätigkeit als Maler und Graphiker in Hamburg, daneben Ausbildung zum Restaurator von Bildern und Schnitzfiguren und Erlernen moderner Holzblasinstrumente. Etwa ab 1949 Nachbau historischer Instrumente. Einrichtung einer eigenen Werkstatt. 1960 dann Umzug nach Bayerbach über Landshut mit Erweiterung der Werkstatt. Erste Restaurierungen hist. Holzblasinstrumente für das Münchener Musikinstrumentenmuseum und die Kunstsammlungen in Augsburg. Restaurierung weiterer Sammlungen sehr bedeutender Instrumente, z.B. Accademia Filarmonica in Verona, Bayerisches Nationalmuseum und Deutsches Museum in München, Stadtmuseum in Ingolstadt, Reichsstadtmuseum in Rothenburg, Historisches Museum in Frankfurt, Musikhistorisches Museum in Kopenhagen, Musée Instrumental in Brüssel, Musei Civici in Modena, Museo Civico in Bologna. Zur Zeit tätig für die Sammlung Zimmermann im Beethoven-Archiv in Bonn und das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart, daneben auch für private Sammler und Anfertigung von Kopien für verschiedene Ensembles.

Zahlreiche Veröffentlichungen für Fachzeitschriften im In- und Ausland, Vorträge, Mitarbeit an Katalogen und Fortbildungskurse für Restauratoren im GNM Nürnberg und im Kunstgewerbemuseum in Berlin-Köpenick.

*Marianne Betz*, Leipziger Straße 7, 7819 Denzlingen. Geboren 1959. Block- und Querflötistin, promovierte Musikwissenschaftlerin und Germanistin. Lehrtätigkeit als Dozentin für Block- und Querflöte an der Pädagogischen Hochschule Freiburg.

*Josep Dolcet*, c/Mallorca, 81 àtic 4<sup>a</sup>, E-08029 Barcelona. Geboren 1961 in Barcelona (Spanien), studierte am Städtischen Konservatorium dortselbst Musik und Geschichte, ferner Musikwissenschaft am „Instituto Español de Musicología“ der C.S.I.C. by J. M<sup>a</sup> Llorens. Zur Zeit arbeitet er an einer Dissertation über weltliche Barockmusik in Barcelona zwischen 1700 und 1714. Zahlreiche Arbeiten zur barocken und klassischen Musik in Spanien im 17. und 18. Jahrhundert.

TIBIA 2/92 erscheint im April 1992 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Pete Rose: Zum Stand der modernen amerikanischen Blockflötenmusik

Alfredo Bernardini: Rossini und seine Oboisten. Zur Geschichte der Oboe in Bologna vor 1850 sowie ein Porträt des Flötisten Trevor Wye

Mit dieser Ausgabe beginnt TIBIA eine neue Rubrik, die sich quasi in Form von Unterrichtsstunden mit dem verbreiteten Repertoire der Holzbläser auseinandersetzt. Viel gespielte Stücke, auch einmal die „ganz leichten“, werden analysiert und kommentiert. Hinweise auf das geschichtliche Umfeld in Stil und Technik sollen das eigene Spiel bereichern helfen; hinzu kommen Anweisungen zum richtigen Üben und eine angemessene Interpretation. Wir beginnen die Rubrik mit grundsätzlichen Überlegungen zum Thema „Üben“ von Michael Schneider und einer ersten praktischen Stunde von Gerhard Braun: Ein Händel-Menuett.

**Michael Schneider**

### Von „Steifen Nerven“ und „Abgenutzten Sinnen“

Gekürzte Fassung eines Beitrages zum Forum „Musikalisches Üben“ an der Frankfurter Musikhochschule am 14.2.1991

Ginge es bei einem Blick in die Geschichte des Übens einzig darum, in wissenschaftlicher Weise diese Thematik historisch aufzubereiten, wäre dies für uns Praktiker sicher ein müßiges Unterfangen. Interessant wird dieser Ansatz erst, wenn wir erkennen, daß Antworten auf die Frage: „Wann wurde wie was geübt?“ durchaus als wichtige Mosaiksteine für das Musikverständnis vergangener Epochen dienen können, was wiederum grundsätzlich Einfluß auf unsere Praxis ausüben kann.

Bei der Diskussion über das richtige Üben wird oft stillschweigend das als selbstverständlich vorausgesetzt, was ein heutiger Instrumentalist im Regelfall zu absolvieren hat: Neben Übungen für das Training bestimmter Spielvorgänge, z. B. Fingerübungen, Bogenübungen sowie Tonleitern, Dreiklänge und Floskelmaterial zur Erlangung einer präzisen Technik und eines eingespielten „Spielapparates“ und neben Etüden sind es vor allem „Stücke“: also Sonaten, Konzerte, Solowerke etc. Dieser letzte Punkt ist es, der hier von besonderem Interesse ist, nimmt er doch in der Regel den mit Abstand größten Anteil in der Übezeit ein.

Nehmen wir ein Beispiel: Ein junger Pianist bereitet sich auf sein Examen vor und studiert das Programm seines Recitals, das sich gemäß Prüfungsbestimmung aus Werken von mindestens 4 Epochen zusammensetzen muß.

Natürlich könnten wir ebensogut einen Geiger oder Flötisten für dieses Beispiel wählen.

Nehmen wir weiter an, unser Pianist habe eine Partita von Bach, ein Konzert von Mozart, einen Klavierzyklus von Schumann, die Sonate von Alban Berg und, was leider selten genug vorkommt, ein Klavierstück von Stockhausen gewählt. Rein technisch entstehen etliche Probleme, da jedes dieser Werke völlig verschie-

dene Anforderungen stellt: Ist die Partita von Bach nicht nur historisch, sondern auch technisch den spieltechnischen und klanglichen Bedingungen des Cembalos verpflichtet, so fügt sich das Konzert von Mozart den Bedingungen des klassischen Hammerklaviers. Erst mit Schumann betreten wir langsam das Gebiet des modernen Klaviers. Vollgriffiges Akkordspiel bei Berg und rasend schnelle Reaktionen bei Stockhausen sind ebenfalls Aufgaben, für deren Lösung einige Mühe aufzuwenden sein wird. Mit anderen Worten: Die rein technische Bewältigung all dieser grundverschiedenen Aufgaben muß einen großen Teil des Übens einnehmen.

Damit aber nicht genug: Ist für die adäquate Darstellung des Bachschen Werkes die mentale Beschäftigung mit dem Prinzip der Suite, mit den satztechnischen Merkmalen des Generalbaßzeitalters, mit der Ornamentik, mit der Figuren- und Affektenlehre, mit der Philosophie, Rhetorik, ja sogar dem mathematischen und theologischen Verständnis dieser Epoche eigentlich unerlässlich, so wird die Fülle des zu bewältigenden Materials bei den anderen Werken des Programms keineswegs geringer: die gegenüber Bach völlig veränderten satztechnischen Strukturen eines Mozart-Konzerts, der Einfluß des Theaters und der Opera buffa auf die musikalischen Figuren, das Wissen um die Ornamentik auch dieser Epoche, Informationen darüber, inwieweit spätbarocke Traditionen im Werk Mozarts weiterwirken oder inwieweit sie überwunden sind, z. B. bei Tempobezeichnungen etc. etc.

Ich muß das Beispiel nicht zu Ende führen: Die Verbundenheit mit literarisch-poetischen Vorbildern bei Schumann, die letzten Zuckungen der Tonalität bei Berg und die Neubewertung des Instrumentes bei Stockhausen sind nur die wesentlichsten Aspekte, mit denen sich unser Pianist auch neben den rein spieltechnischen Fragen beschäftigen müßte – ob er es in der Praxis tut oder einfach seinem genialen Instinkt vertraut, jedesmal den rechten Ton zu treffen, sei hier dahingestellt. Mit anderen Worten: Die Aufgaben, vor die sich der arme Klavierist gestellt sieht, sind wegen

ihrer unermesslichen Fülle eigentlich nicht lösbar, denn es handelt sich um nichts weniger als um das selbstverständliche und flüssige, möglichst natürlich akzentfreie Sprechen von 5 verschiedenen „Sprachen“. Jede von ihnen ist eingebettet in die technischen und kulturellen Bedingungen ihrer Zeit. Das größte Dilemma dabei dürfte sein, daß keine dieser Sprachen eine wirkliche „Muttersprache“ darstellt; denn, so plausibel und vertraut uns auch Mozart oder Schumann scheinen mögen, weder ist das Lebens- und Kunstgefühl der Romantik, noch das der anderen Epochen soweit nachempfundenbar, daß man es wie eine Muttersprache, d.h. ohne bewußtes Ausmachen stilistischer Besonderheiten sprechen könnte. Das Fatale daran ist, daß in den meisten Fällen nicht einmal, bzw. am wenigsten der in unseren Tagen entstandene Stockhausen dieses Gefühl der „Muttersprache“ entstehen läßt. Es handelt sich also bei unserem fiktiven Examenprogramm, mit dem stilistische Verschiedenheiten ja nur in ganz grobem Raster beschrieben sind, um lauter „Fremdsprachen“, zu denen eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Affinität bestehen mag, deren syntaktische und zeitgebundene Bedingungen aber wohl nur in den allerseltensten Fällen in umfassenden Zusammenhängen erfaßt werden können.

Ich selber habe mich in den letzten 20 Jahren in sehr intensiver Weise mit der Musik zwischen 1600 und 1800 sowohl praktisch als auch theoretisch auseinandergesetzt. Ein Ergebnis ist in der Einsicht darin zu sehen, daß die Aufgabe, eine vergangene stilistische Sprache bis in Details verstehen und „sprechen“ zu können, ein unrealistisches Ziel darstellt. Es wird wohl kaum noch einen Interpreten geben, der etwa die Improvisationskünste in der Interpretation des Hochbarock genuin bis in alle Verästelungen wird nachstellen können. Es bleibt bestenfalls bei einer Annäherung.

Man verstehe mich recht: Ich halte den Weg eines historisch ausgreifenden Zugangs, das Bemühen um die Erkenntnis zeitgebundener Bedingungen und ihres Einflusses auf die interpretatorische Praxis sowie die wie auch immer geartete Stellungnahme des Interpreten zu diesen Bedingungen als einzig interessanten Weg heutiger Interpretation. Keinesfalls rede ich einer rein phänomenologischen bzw. einer verbreiteten, weitgehend dem unreflektierten Gefühl vertrauenden Interpretationsweise das Wort: Wir müssen nur einsehen, daß die Bewältigung stilistischer Sprachen nicht mit der Kenntnis von einer Handvoll Regeln und Patentrezepten zu lösen ist, sondern in einer nicht endenden Bemühung um die Erkenntnis neuer Zusammenhänge angestrebt werden kann.

Ein Blick in historische Schulwerke und damit ein Blick in die Musikpraxis vergangener Jahrhunderte

zeigt, daß die oben beschriebene Übepraxis typisch für unsere Zeit sein mag, aber z. B. von der des 16. und 18. Jahrhunderts grundlegend verschieden, können wir doch davon ausgehen, daß ein italienischer Geiger um 1650, ein deutscher Organist um 1700 und ein französischer Clavecinist um 1730 jeweils nur eine „Sprache“ gesprochen haben, die sie zudem als ihre Muttersprache empfinden mußten. Die Kenntnis anderer „Sprachen“, etwa der Nationalstile des Barock, kann als die Verarbeitung verschiedener „Dialekte“ angesehen werden, wobei natürlich deren Verschiedenheit, etwa zwischen Rom und Paris, so groß sein konnte, daß man sich kaum „verstand“. Besonders weltläufige Komponisten wie Telemann waren durchaus Ausnahmen, weil sie es verstanden, in verschiedenen „Dialekten“ nach Bedarf zu reden, ebenso ein Komponist wie Bach, der alle ihm zugänglichen Einflüsse in einen unverwechselbar eigenen Stil eingeschmolzen hat. Im allgemeinen galt, daß eine Musik, die 20 Jahre alt war, als überholt und damit weitgehend uninteressant empfunden wurde.

Für den Musiker des 16. und 18. Jahrhunderts beschreibt das natürlich eine grundsätzlich andere Situation, als wir sie bei unserem Pianisten antreffen: Zwar mußte er in der Regel nur eine musikalische Sprache „sprechen“, vielleicht differenziert in Kammer-, Kirchen- oder Opernstil, diese jedoch in einem wesentlich umfassenderen Maße, als wir es von unserem Pianisten erwarten würden: Es gab kaum einen Interpreten von Rang, der nicht auch Komponist war; in vielen Fällen (Quantz, Hotteterre) finden wir sogar die Personalunion von Interpret, Komponist, Pädagoge, Theoretiker und Instrumentenbauer. Diese Bemerkung deshalb, um festzustellen, daß das künstlerische, womöglich Jahre oder gar Jahrzehnte in Anspruch nehmende „Ringens“ um die „Bedeutung“ einer Komposition für den Musiker des 17. oder 18. Jahrhunderts sicher eine völlig unvorstellbare Situation war: Natürlich „verstand“ dieser die allgemein bekannten Begrifflichkeiten seiner Musik und sah seine Aufgabe darin, durch Einbringen seiner eigenen Individualität eine Darstellung zu einem unverwechselbaren Erlebnis zu machen.

Kommen wir zum Ausgangspunkt dieses Beitrags zurück, dem musikalischen Üben: Was hat denn ein Musiker früher geübt? Mit Sicherheit läßt sich ausschließen, daß sein Überverhalten mit dem unseres Pianisten bezüglich des Übens von „Stücken“ irgend etwas gemein hatte. Das Ringen um die Bewältigung von Stück zu Stück grundverschiedener technischer Anforderungen muß ihm aber ebenso fremd gewesen sein wie das Bemühen um das Verständnis einer ihm fremden musikalischen Sprache.

Blättert man in alten Schulwerken aus der Zeit zwischen ca. 1550 und 1800, so fällt auf, daß den breitesten



Raum das Üben von Floskeln und Ausschnitten einnimmt: Ob Ganassi, Rognoni, Bassano, Hotteterre oder Quantz: sie alle gehen davon aus, daß man im Prinzip keine vollständigen Stücke übt, sondern Übungen absolviert, die vor allem zweierlei schulen sollen: Die spontane Bewältigung schwieriger „Stellen“, wie die Ausführung bestimmter Triller oder schwieriger Griffverbindungen und die Fähigkeit zur Improvisation, zur extemporierten Verzierung und zur lebendigen Ausgestaltung eines Notentexts.

Diese Verzierungsfloskeln nehmen ihren Ausgang von einfachen Intervallen in langen Noten bzw. Gruppen aus 3 oder 4 Noten. Obwohl für das stilistische Ergebnis große Unterschiede zwischen den frühitalienischen Diminutionen, und einem galanten, reich verzieren Adagio im Sinne Quantz' bestehen, ist auffällig, daß die Lehrmethode sich bei den Übungsbeispielen in über 200 Jahren im Prinzip kaum gewandelt hat.

Das Üben dieser Floskeln soll also den Spieler in die Lage versetzen, den technischen Anforderungen seiner Aufgabe entsprechen und zudem im Ernstfall eine besondere, individuelle Kunstfertigkeit und Ausdruckspalette zeigen zu können. Wohlgedenkt: Es geht dabei letztlich ausschließlich um den nicht in allen Bedingungen übaren „Ernstfall“. Die genannten Floskeln wurden mit Sicherheit in vielen Varianten geübt: Variationen der Zungenstöße (bei Blasinstrumenten) oder der Bogenartikulationen (bei Streichern), ebenso Differenzierungsmöglichkeiten innerhalb detaillierter dynamischer Prozesse: all dies nahm, soweit wir wissen, breitesten Raum ein. Es ist Absicht, daß sich der Übende für jede Eventualität verschiedene Muster einprägt, die bei entsprechender Gelegenheit, evtl. mit kleinen charakteristischen Abwandlungen, „abrufbar“ sind.

Der Spieler soll so in die Fähigkeit versetzt werden, im Ernstfall einen Vortrag zu gestalten, der auf genügend technischer Sicherheit beruht, daß ihm alle „Passagen“ und Triller glücken, der aber vor allem dadurch in den Rang einer persönlichen und unverwechselbaren Leistung gerückt wird, daß er spontan – und eben nicht in diesem Zusammenhang geübt – dynamische Farben anzubringen, einen Notentext auszugestalten, die reiche Fülle seiner Artikulationen spielen zu lassen weiß und, natürlich besonders im Adagio, einen spontanen Reichtum an Improvisationen entfalten kann. Wir müssen davon ausgehen, daß die Noten, die am Abend auf dem Pult standen, möglicherweise noch naß von der Tinte waren, also auf keinen Fall vorher „geübt“ sein konnten.

Das bereits 1955 erschienene, immer noch hervorragende Buch „Die Kunst der Verzierung im 18. Jh.“ von Hans Peter Schmitz bemerkt dazu:

*Kunst der Verzierung – im Sinne des 18. Jhdts. – bedeutet also musikalische Vortragskunst schlechthin, und Verzieren heißt Verändern, Überraschen, Täuschen, ja „Betrügen“, wie Quantz sagt. Ob Rhythmus, Dynamik, Artikulation oder Verzierungen im engeren Sinne – alles unterliegt dem Gesetz des Wechsels, „weil in der Musik die Mannigfaltigkeit eine Mutter aller Vergnüglichkeit und Kunst ist“ und weil in „allen Theilen der Music Veränderung sein muß“. Mattheson verlangt in diesem selben Sinne, „daß man sich der Abwechslung...befleißige / weil nichts in der Welt so sehr nach der Veränderung schnappet / als eben die Music / darum man das changement wol ohne großes Unrecht ihr Element nennen möchte“.*

Machen wir uns noch einmal klar: Die meiste Musik wurde „vom Blatt“ gespielt, also ein krasser Gegensatz zur Arbeit unseres Pianisten, der sein Programm auswendig übt. Die Ausbildung zielte darauf, den Bedingungen dieses Blattspiels in optimaler Weise entsprechen zu können. Dabei können wir, wie gesagt, davon ausgehen, daß es ja die „Muttersprache“ des Spielers war, in der er vom Blatte spielte: seine Aufgabe bestand darin, das ihm aus langer Praxis vertraute Material, z. B. konventionelles Floskelwerk, Kadenzverläufe, bekannte Figuren, spontan von dem unterscheiden zu können, was „neu“, „besonders“, „einzigartig“, „unerhört“ in einer Komposition war. Zu letzterem konnte eine plötzlich auftretende Chromatik, eine überraschende Dissonanz oder eine unerwartete melodische Wendung zählen. Ein Komponist konnte und durfte natürlich nur in begrenztem Maße von dem abweichen, was ein Musiker spontan umzusetzen gewohnt war. Die kleinen „Mutationen“ jedoch, die unvorhergesehenen Besonderheiten dürften dem Vortrag dann jene eigentümliche Tiefenschärfe gegeben haben, wie sie in „geübten“ Stücken verloren zu gehen droht, eben weil, wie Quantz es ausdrückt, „die Sinne abnutzen“.

*Die Zeit, wie lange ein Anfänger täglich zu spielen nöthig hat, ist eigentlich nicht zu bestimmen. Einer begreift eine Sache leichter, als ein anderer. Es muß sich also hierinne ein jeder nach seiner Fähigkeit, und nach seinem Naturelle richten. Doch ist zu glauben, daß man auch hierinne entweder zu viel, oder zu wenig thun könne. Wollte einer, um bald zu seinem Zwecke zu gelangen, den ganzen Tag spielen: so könnte es nicht nur seiner Gesundheit nachtheilig seyn; sondern er würde auch, vor der Zeit, sowohl die Nerven als die Sinne abnutzen. Wollte er es aber bey einer Stunde des Tages bewenden lassen: so möchte der Nutzen sehr spät erfolgen. Ich halte dafür, daß es weder zu viel, noch zu wenig, wenn ein Anfänger zwo Stunden Vormittags, und eben so viele Nachmittags, zu seiner Uebung aussetzte: aber auch unter wäbrender Uebung, immer ein wenig ausruhet. Wer es aber endlich dahin gebracht*

*hat, daß er alle vorkommende Passagen, ohne Mühe, reinlich und deutlich heraus bringen kann: für den ist zu seiner besonderen Übung eine Stunde des Tages zulänglich; um den Ansatz, die Zunge, und die Finger in gehöriger Ordnung zu erhalten. Denn durch das überflüssige Spielen, zumal wenn man schon gewisse Jahre erreicht hat, entkräftet man den Leib; man nutzt die Sinne ab; und verliehret die Lust und Begierde eine Sache mit rechtem Eifer auszuführen. Durch das allzulange anhaltende Schlagen der Triller werden die Nerven der Finger steif; so wie ein Messer scharticht wird, wenn man es immerfort schleift, ohne zuweilen damit zu schneiden. Wer sich nun in allem diesem zu mäßigen weis, der genießet den Vortheil, die Flöte einige Jahre länger, als sonst zu spielen.*

Ein Komponist wie Bach, der in vielen Fällen die Grenzen des für einen durchschnittlichen Musiker „vom-Blatt-Spielbaren“ bzw. was fast dasselbe meint, „spontan Verstehbaren“ überschreitet, wird dann auch in seiner Zeit von allen Seiten attackiert, daß seine Stücke „zu schwer“ und „zu schwülstig“ seien. Wir müssen in diesem Falle davon ausgehen, daß Bach sich durch seine eigenen virtuoson Fähigkeiten, die enorm gewesen sein müssen, sowie durch das Schreiben für die absoluten Spitzenmusiker seiner Zeit wie z. B. die Solisten der Dresdner Hofkapelle bewußt in eine elitäre Haltung begeben hat und deshalb von vielen Zeitgenossen nicht verstanden werden konnte. Man denke in diesem Zusammenhang an den bösen offiziellen Anpfeiff, den er bereits als junger Organist in Weimar einstecken mußte, weil er die Gemeinde mit seinen „wunderlichen Variationen“ und den „vielen fremdben Thone“, die er „mit eingemischet“, durchaus „confundieret“ habe.

Wer die Verzierungs-Beispiele alter Schulen heute studiert, wundert sich über ihre Kühle, über ihre „Affektlosigkeit“ und über ihre von jedem Zusammenhang isolierte Auflistung. Aber gerade das scheint mir typisch: Das Üben der Floskeln ist zunächst ein Vorgang, der mit dem eigentlichen Musizieren, mit dem „Vortrag“ wenig zu tun hat. Es handelt sich um das „Einschleifen“ technischer Abläufe oder – um auf unseren Vergleich mit Sprachen zurückzukommen – um das Lernen von „Vokabeln“, die ohne weiteres Nachdenken abrufbar sein sollten.

Es ist ein hochinteressantes und kaum erschöpfliches Thema, diese Übertekniken anhand der Schulwerke genau zu erforschen und zu analysieren. Doch soll dies in meinem Beitrag nicht weiter geschehen, da es mir hier hauptsächlich um etwas anderes geht: um die Frage, was dieses Überverhalten für einen heutigen interpretatorischen Ansatz bedeutet: inwieweit es unseren Zugang zu den Werken dieser Epochen beeinflusst.

Natürlich erkennt ein solchermaßen geübter Spieler spontan auch die verschiedenen „Schichten“ eines

Notentexts: er findet den Typus der von ihm geübten Floskeln in vielen Fällen im geschriebenen oder gedruckten Text wieder, wird sie als quasi-improvisatorische Vokabeln erkennen und mit entsprechender Leichtgewichtigkeit und mit gekonntem Raffinement anbringen.

Um unseren anfangs beschriebenen Pianisten und die „kalten Sinne“ wieder aufzugreifen: Während der unzähligen Male, die eine „besondere“ Stelle, eine überraschend oder musikalisch besonders intensive Wendung wegen ihrer technischen Probleme oder auf der Suche nach einer gültigen Fassung oder im Bestreben, die Griffabläufe auswendig zu lernen, gespielt wird, muß zwangsläufig deren Wirksamkeit versiegen, zumal unseren Pianisten ja ohnehin nichts mehr schockieren kann: Das Nebeneinander der vielen Sprachen bewirkt natürlich Unempfindlichkeit den speziellen Details jeder einzelnen gegenüber.

Spätestens nach dieser Betrachtung fällt auf, daß wir natürlich auch in unserer Zeit eine Parallele zum Musik- und Überteknikverständnis vergangener Jahrhunderte finden: Jazz- und Unterhaltungsmusiker: Die Vorstellung, ein Saxophonist würde zu Hause sein „Stück“ in allen den Nuancen üben, wie er es am Abend im Jazzkeller mit Kollegen spielen wird, ist nahezu absurd. Natürlich muß er sich „fit“ machen und „anwärmen“, das Repertoire verschiedener Skalen üben, die im Ernstfall abrufbar sein sollen; auch tonliche und dynamische Experimente werden sicher vorab durchgespielt, doch nichts in seinem Überteknikablauf wird Ähnlichkeiten mit dem haben, was dann im Jazzkeller wirklich erklingt: die Bedingungen eines Live-Vortrages lassen sich eben vorher nicht herstellen, weder die Atmosphäre des Abends und seine eventuellen Höhepunkte noch die Inspiration, die möglicherweise von den Kollegen und ihren spontanen Ideen ausgeht.

Die Bedingungen der Jazzmusiker, nur eine „Sprache“ zu sprechen, in der alle Beteiligten sich verstehen, dürfte der etwa des 17. und 18. Jahrhunderts sehr ähnlich sein. Eine auffällige Beobachtung, daß Musiker der sog. U-Musik-Szene eigentlich nie von weitverbreiteten darstellerischen Unzulänglichkeiten in der E-Musik-Szene behaftet sind, wie z.B. fehlendem rhythmischen „Feeling“ und „Timing“, an dem es vielen, auch berühmtesten Musikern mangelt, deutet darauf hin, daß es sich bei den Jazzern um eine Art von als solcher empfundenen „Muttersprache“ handelt. Ein Saxophonist, der sich etwa anhand von gedruckten Noten mit einem neuen Titel vertraut machen will, würde durch die Ärmlichkeit des Druckbildes hindurch sofort die Tiefenschärfe der praktischen Ausführung erkennen. Völlig selbstverständlich würde er „egal“ geschriebene Noten, sofern sie nicht rasend

schnell sind, mit einem gewissen, nicht notierbaren „Swing“, also mit einer Inegalität, versehen. Auch über Dynamik und Artikulation müßte nichts in den Noten stehen. Vor allem aber, und jetzt komme ich wieder auf den Einfluß für unsere Praxis zurück, würde er spontan erkennen, was in diesem Text „strukturell wichtig“ und was nur „ornamentierend“ ist, und beides entsprechend darzustellen wissen.

Wir bedauern oft, daß wir keine Schallplatten aus früheren Jahrhunderten besitzen, und übersehen dabei, daß wir doch etliche Zeugnisse dafür besitzen, wie etwa ein langsamer Satz bis in kleinste Details gespielt wurde. Viele Notenbilder sind nicht nur Abbild der kompositorischen Idee, sondern darüber hinaus Protokoll spontaner und phantasievoller „Ausführung“, wenn wir sie dementsprechend lesen wollen. Denn, wie schon angesprochen, sind die wenigsten Notentexte so dürr, daß sie nur das kompositorische Gerüst erkennen lassen. In den meisten findet sich ein kunstvolles Ineinanderwirken von substantiellen und quasi-improvisatorischen Elementen, und wir können davon ausgehen, daß der Interpret die Floskeln, die er ja dem Sinne nach geübt hat, als solche auch auf dem Papier erkennt und dementsprechend ausführt. Dementsprechend, d. h. quasi-improvisatorisch: Dem Zuhörer soll nicht ver-raten werden, daß es *nicht* die eigene Idee ist, die er vorträgt, sondern eine, die ihm der Komponist gleichsam in den Mund, bzw. in die Finger legt. Es ist natürlich auch keineswegs ausgeschlossen, daß ein Interpret eine quasi-improvisatorische Floskel als solche erkennt, sie aber nur als unverbindlichen Vorschlag wertet und stattdessen eine eigene Variante wählt.

Quasi-improvisatorisches Spiel ist den Erfahrungen wirklicher Improvisationen nachgebildet, d. h. auch für den Spieler gibt es immer wieder jenen künstlerisch hochinteressanten Entscheidungsmoment, der etwas Zeit und Tasten erfordert, bis der Weg zur Abrufung einer Floskel freigegeben wird: dadurch entsteht ein ganz natürliches Rubato. Dieses Rubato läßt sich natürlich zum Schein auch imitieren, und so kann dem Zuhörer der Eindruck vermittelt werden, es sei die eigene spontane Idee gewesen.

Für die Musik keines anderen Komponisten dürfte dieses Thema eine größere Bedeutung haben als für die von J. S. Bach. Sein Fall ist insofern besonders, als er bei seinen Interpreten den ihnen eigenen Freiraum nicht duldet und diesen vielmehr in das Gestaltungsbedürfnis während seines Kompositionsprozesses miteinbezieht: geradezu idealtypisch gestaltet er seine langsamen Sätze aus und bezieht die Möglichkeiten, über die ein idealer Interpret (der er natürlich selbst ist) verfügen könnte, in seine Kompositionen ein.

Wohlgemerkt: Es besteht kein Zweifel daran, daß Bach auf einem nur wenigen erreichbaren Niveau im

Prinzip in denselben Strukturen denkt wie andere Komponisten seiner Zeit. Die „schwerere“ Schreibart seiner Werke, die – wie wir bereits gehört haben – den Zeitgenossen bemerkenswert schien, heißt nicht, daß sie nicht im idealen Fall auch am besten „vom Blatt“, d. h. mit der ganzen unverbrauchten Frische und Neugier einer ersten Begegnung darzustellen wäre.

Ich möchte in diesem Zusammenhang noch auf ein Problem hinweisen, dem wir bei der Lektüre eines Notentextes des 17. und 18. Jhs. immer wieder begegnen: Es hängt mit der vielleicht größten Schwäche unseres traditionellen Notationssystems zusammen: je kürzer eine Note ist, desto mehr Druckerschwärze zeigt sich auf dem Papier, desto mehr Aufmerksamkeit erheischt sie bei unbefangener Betrachtung eines Notenbildes. Je länger, d. h. meistens je wichtiger eine Note ist, desto unscheinbarer nimmt sie sich in ihrer Weißheit auf dem Papier aus. Der nicht zu unterschätzende optische Eindruck eines Notenbildes steht somit in spiegelbildlichem Gegensatz zur eigentlichen Bedeutung des Textes. In der Musik des 20. Jhs. wird bekanntlich dieses Problem dadurch zu umgehen versucht, daß teilweise in exzessiver Weise Gruppen von kleingedruckten und durchgestrichenen Vorschlagsnoten zwischen die strukturell wichtigen Noten eingefügt werden.

Es scheint mir evident, daß die Interpretation von Notentexten, die am Ausmachen gänzlich verschiedenartiger Wertigkeiten geschult ist, noch zu gänzlich neuen Resultaten auch scheinbar übermäßig bekannter Werke führen kann. Insofern kann die Untersuchung der Frage, was man früher geübt hat, doch sehr praktische Folgen für die Interpretation hervorbringen.

**Gerhard Braun**

### Von „mäßiger Lustigkeit“

Einige interpretatorische Anmerkungen zu den Menuetten von G. F. Händel für Sopranblockflöte und Klavier<sup>1</sup>

Das Spiel einfacher barocker Tanzformen markiert im Flötenunterricht im allgemeinen den Übergang von der Unterstufe (Erarbeitung der Grundlagen des Flötenspiels anhand von Übungen und Volksliedern) zur Mittelstufe (Literaturspiel und Konfrontation mit stilistischen Fragen in der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart).

<sup>1</sup> G. F. Händel: *12 Menuette* für Sopranblockflöte und Klavier (Cembalo), nach einer Ausgabe von J. Walsh, 1762 – hrsg. von Martin Heidecker.



Unter diesen Tanzformen nimmt das Menuett eine bevorzugte Stellung ein. Dies galt auch schon in früheren Jahrhunderten. So schreibt Leopold Mozart in seinem „Versuch einer gründlichen Violinschule (Augsburg 1756): es gäbe zwar Musiker *die, da sie kaum im Tacte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen...* Sollen sie aber nur ein paar Menuette nach der Vorschrift des Componisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande.

Auch der Kompositionsunterricht, die *Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst* (Riepel), wurde im 18. Jahrhundert weitgehend anhand des Menuetts exemplifiziert. (Auch W. A. Mozarts erste handschriftlich überlieferte Komposition (KV 1) – im Alter von 4 Jahren geschrieben – ist deshalb nicht zufällig ein Menuett.) Die Beliebtheit des Menuetts spiegelt sich auch in zahlreichen „menuettartigen“ Liedern und Arien (Aria – a tempo di Minuet). Johann Mattheson (Der vollkommene Capellmeister 1739) gliedert das Menuett in drei Formen: – zum Spielen  
– zum Singen  
– zum Tanzen.

In England erfreuten sich insbesondere die Menuette von G. F. Händel großer Beliebtheit. Dies belegen zahlreiche Sammlungen, wie z.B. 4 Bände von *Handels Favourite Minuets from his Operas & Oratorios with those made for the Balls at Court, for the Harpsichord, German Flute, Violin or guitar.* (Walsh 1762) oder die bereits 1729 erschienene Sammlung einer *General Collection of Minuets... compos'd by Mr. Handel... for the German Flute or Violin.*

Bei genauerem Hinsehen handelt es sich nur bei wenigen der „Favourite Minuets“ wirklich um Menuette. In der hier behandelten Ausgabe tragen lediglich die Nummern 9 - 12 bei Händel diesen Titel. Diese sind Orchesterstücken (z.B. der „Wassermusik“) entnommen. Alle übrigen wurden mit mehr oder weniger Geschick von Walsh oder einem seiner Mitarbeiter aus Teilen von Opern- und Oratorienarien zusammen-

gestellt, wobei offensichtlich schon die Vorzeichnung eines 3/4-, 3/8- oder 6/8-Taktes genügte, um den Titel „Menuett“ zu rechtfertigen. Losgelöst vom jeweiligen dramaturgischen Geschehen wurden dann diese Tänze und Märsche in Vergnügungslokalen und bei Gesellschaften in den verschiedensten Instrumentalbesetzungen gespielt.

Für den Flötenlehrer ist es wichtig, durch solche Hintergrundinformationen beim Schüler das Verständnis für diese alte Tanzform zu wecken und dadurch über eine nur technisch korrekte Ausführung auch zu einem entsprechenden musikalischen Ausdruck zu gelangen. Wichtige und kurzgefaßte Informationen zur Geschichte und Charakteristik der einzelnen Tanzformen liefert dem Lehrer (und interessierten Schüler) das Riemann-Musiklexikon unter dem jeweiligen Titel. Ihm sind auch die folgenden Angaben zur Geschichte des Menuetts entnommen: Menuett (frz. menuet, von menu pas, kleiner Schritt), ein Tanz, der seinen Ursprung in einem Volkstanz der Provinz Poitou haben soll, als Hoftanz aber erst unter Ludwig IV eingeführt wurde. Das erste Menuett soll der König nach der Musik Lullys 1653 getanzt haben. Dieser Paartanz, dessen Figuren hoch stilisiert waren, verbreitete sich rasch und wurde, besonders in Deutschland, im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert am Anfang eines jeden Balles getanzt, nachdem das Menuett ursprünglich in der Nachbarschaft von Gavotte und Courante am Schluß stand. ...

Musikalisch besteht das Menuett aus zwei Teilen im 3/4-Takt, die beide wiederholt werden und meist je 8 Takte umfassen. Eine Taktordnung, die (nach Riepel, 1752) *unserer Natur ... eingepflanzt ist.* Mit dieser Formanlage schließt es nahtlos an dem Schüler bereits bekannte Liedformen mit achttaktigen Perioden an.

Das Menuett ist meist zweitaktig angelegt, wobei der erste Takt auf den zweiten „hinzielt“. Das ermöglicht häufig das Atemholen schon nach jeweils 2 Takten, wie es die Menuette Nr. 1 und 5 in unserer Ausgabe (hier noch durch Pausen verdeutlicht) zeigen (*Bsp. 1*).

Menuett aus „Flavio“



Beispiel 1

Bei Mattheson lesen wir: „Es hat demnach das Menuett keinen anderen Affekt, als eine *mässige Lustigkeit*. Dennoch ist das Tempo des barocken Menuetts sehr viel schneller, als es heute immer noch in Konzert und Unterricht praktiziert wird. Die verschiedenen originalen Quellen beschreiben ein Tempo, das sich – auf Metronomzahlen übertragen – zwischen 48 und 77 (für jeweils *ganze Takte*) bewegt. Dabei scheint das stilisierte Menuett langsamer als das Tanz-Menuett gespielt worden zu sein.

Davon unabhängig sollte natürlich bei der Einstudierung zunächst immer ein langsames Übungstempo gewählt werden. Dies ist danach auszurichten, wie schnell der betreffende Schüler das Stück ohne große fingertechnische Schwierigkeiten spielen kann. Es wird dann im Verlauf des Übungsprogramms immer mehr gesteigert.

Näher anschauen wollen wir uns noch die Menuette Nr. 7 und 8. Beide sind Opernarien entnommen: Nr. 7 aus *Ottone*, Arie der Teofane („Gode l'alma consolata“) und Nr. 8 der Arie der Elisa „Il mio core“ aus der Oper *Tolomeo*. Ihre Verwandtschaft in rhythmischer und melodischer Hinsicht und die vorhandene Dur/

Moll-Parallelität legt es nahe, diese beiden Menuette zusammenzunehmen und dann – wie üblich – das Dur-Menuett nochmals zu wiederholen. Beide Menuette haben eine viertaktige Gliederung, die z. T. nochmals in Zweiergruppen unterteilt ist:

Menuett aus „Ottone“



Menuett aus „Tolomeo“



Wichtig ist dabei immer auch der Blick auf die harmonische Funktion und die rhythmische Struktur der Baßstimme. Die „kurzatmige“, von Pausen unterbrochene Rhythmik des ersten Menuetts steht im Gegensatz zur melodischen Führung des Moll-Menuetts (Bsp. 2).

Menuett aus „Ottone“

Andante

Beispiel 2

Als rhythmische Vorübungen sind zu empfehlen:

wobei Wert auf die Betonung der kurzen Note auf dem schweren Taktteil gelegt werden sollte. Rhythmusspiele mit verschiedenen Kombinationen der einzelnen Taktmodelle. Im Hinblick auf die Artikulation muß dann noch die unterschiedliche „Gewichtung“ im Dreiertakt beachtet und geübt werden.

Vorübungen (zunächst auf einem Ton geblasen):



Dann die Anwendung an einzelnen Takten oder größeren melodischen Zusammenhängen innerhalb der Menuette. Für die hier mehrfach vorkommenden Zweierbindungen kann vorab das tänzerisch leichte „Abziehen“ der angebundnen Note geübt werden:



(Zunächst werden natürlich die Terzengänge rein *griff-technisch* geübt.)

Ein unterschiedlich starkes „Abziehen“ kann uns helfen, bei gleichlaufender Bewegung trotzdem die Takt-schwerpunkte zu verdeutlichen.

T. 3



Sollte die Ausführung der Triller noch Schwierigkeiten bereiten, so kann durchaus auf die originale melodische Version innerhalb der Arie zurückgegriffen werden:

T. 5



Ohnehin bieten die heute auf Tonträgern vorliegenden Originalbeispiele u. U. wichtige Hilfen bei der melodischen („singbaren“) Gestaltung. (Hintergrundinformation / textbezogener Ausdruck / Kantabilität.) Noch einmal Mattheson: *An einigen Stellen, wenn die Melodie rechter Art ist, kann man auch den Nachdruck deutlich vernehmen; der Accente, Fragezeichen etc. zu geschweigen, die gar nicht fehlen*“. Ein signifikantes Beispiel für ein solches Fragezeichen (Frage – Antwort / Aufbäumen – Beruhigen etc.) findet sich in den Schlußtakten des 2. Menuetts:



Die Beachtung solcher Ausdruckselemente und das organische Zusammenwirken von Atmung (Gliederung), Zungen- und Fingertechnik ergibt dann einen rhythmisch bewegten und doch gesanglichen Vortrag, der sich später auch auf größere musikalische Formen (Sonatensätze) übertragen läßt.





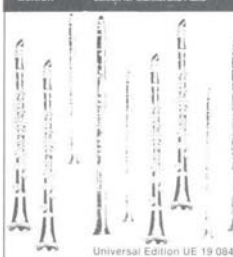
**Bernhard Crusell**

Universal  
Klarinetten  
Edition

Konzert für Klarinette  
und Orchester op. 5  
Ausgabe für Klarinette und Klavier

Universal  
Klarinetten  
Edition

Concerto for Clarinet  
and Orchestra Op. 5  
Edition for Clarinet and Piano



Universal Edition UE 19 084



# FÜR KLARINETTE

## Bernhard Crusell

Konzert op. 5 für Klarinette und Orchester

Ausgabe für Klarinette und Klavier  
herausgegeben von Pamela Weston  
Schwierigkeitsgrad 4  
UE 19084

DM 28,-

## Antonín Dvořák

5 Slawische Tänze  
für 2 Klarinetten und Klavier  
bearbeitet von James Rae  
Schwierigkeitsgrad 3  
UE 18278

DM 19,-

## Alexander Borodin

Notturmo aus dem 2. Streichquartett  
für Klarinette und Klavier  
bearbeitet von Pamela Weston  
Schwierigkeitsgrad 2  
UE 18279

DM 11,-



Antonín Dvořák  
(Aut. James Rae)

5 Slawische Tänze  
für 2 Klarinetten und Klavier  
Five Slavonic Dances  
for Two Clarinets and Piano

UNIVERSAL EDITION UE 18 278



# FÜR OBOE

## Universal Oboen Album

12 beliebte Stücke für Oboe und Klavier  
in leichter Form bearbeitet von Peter Kolman  
Schwierigkeitsgrad 1/3  
UE 19817

DM 23,-

## Jacques Hotteterre le Romain

Suite F-Dur für Oboe und Basso continuo  
herausgegeben von Christian Schneider  
Generalbaßaussetzung von Siegfried Petrenz  
Schwierigkeitsgrad 2/3  
UE 17536

DM 21,-



UNIVERSAL OBOEN ALBUM

12 beliebte Stücke für Oboe und Klavier

in leichter Form bearbeitet von Peter Kolman

UNIVERSAL OBOEN ALBUM

12 beliebte Stücke für Oboe und Klavier

in leichter Form bearbeitet von Peter Kolman

Generalbaßaussetzung von Siegfried Petrenz

Schwierigkeitsgrad 2/3

UE 17536

UNIVERSAL EDITION UE 19817



**J. Hotteterre le Romain**

Universal  
Oboen  
Edition

Suite F-Dur  
für Oboe und Basso continuo

Universal  
Oboen  
Edition

Suite F major  
for Oboe and Basso Continuo



Universal Edition UE 17536



**Gioacchino Rossini**

Universal  
Fagott  
Edition

Allegro  
für Fagott und Klavier  
(Erstausgabe)

Universal  
Bassoon  
Edition

Allegro  
for Bassoon and Piano  
(first publication)



Universal Edition UE 18133



# FÜR FAGOTT

## Gioacchino Rossini (1792-1868)

Allegro  
für Fagott und Klavier herausgegeben von William Waterhouse  
Schwierigkeitsgrad 2/3  
UE 18133

DM 24,-



# UNIVERSAL EDITION · WIEN

# MENSCH MOZART!



Wer Mozart liebt und wer vom bedeutungsschwangeren Geschwafel im Zusammenhang mit dem Mozartjahr 1991 genug hat, dem sei dieses freche, ernste, amüsante und verspielte Buch dringend anempfohlen.

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

## CARTOONS

und andere Frechheiten

von

Jörg Hilbert



Mit einem Vorwort  
von Manfred B.

Limmroth

DM 24,80



**MOECK**

Verlag und Musikinstrumentenwerk  
D-3100 Celle

Mit dieser Ausgabe beginnt TIBIA eine neue Rubrik, die sich quasi in Form von Unterrichtsstunden mit dem verbreiteten Repertoire der Holzbläser auseinandersetzt. Viel gespielte Stücke, auch einmal die „ganz leichten“, werden analysiert und kommentiert. Hinweise auf das geschichtliche Umfeld in Stil und Technik sollen das eigene Spiel bereichern helfen; hinzu kommen Anweisungen zum richtigen Üben und eine angemessene Interpretation. Wir beginnen die Rubrik mit grundsätzlichen Überlegungen zum Thema „Üben“ von Michael Schneider und einer ersten praktischen Stunde von Gerhard Braun: Ein Händel-Menuett.

**Michael Schneider**

### Von „Steifen Nerven“ und „Abgenutzten Sinnen“

Gekürzte Fassung eines Beitrages zum Forum „Musikalisches Üben“ an der Frankfurter Musikhochschule am 14.2.1991

Ginge es bei einem Blick in die Geschichte des Übens einzig darum, in wissenschaftlicher Weise diese Thematik historisch aufzubereiten, wäre dies für uns Praktiker sicher ein müßiges Unterfangen. Interessant wird dieser Ansatz erst, wenn wir erkennen, daß Antworten auf die Frage: „Wann wurde wie was geübt?“ durchaus als wichtige Mosaiksteine für das Musikverständnis vergangener Epochen dienen können, was wiederum grundsätzlich Einfluß auf unsere Praxis ausüben kann.

Bei der Diskussion über das richtige Üben wird oft stillschweigend das als selbstverständlich vorausgesetzt, was ein heutiger Instrumentalist im Regelfall zu absolvieren hat: Neben Übungen für das Training bestimmter Spielvorgänge, z. B. Fingerübungen, Bogenübungen sowie Tonleitern, Dreiklänge und Flöskelmateriale zur Erlangung einer präzisen Technik und eines eingespielten „Spielapparates“ und neben Etüden sind es vor allem „Stücke“: also Sonaten, Konzerte, Solowerke etc. Dieser letzte Punkt ist es, der hier von besonderem Interesse ist, nimmt er doch in der Regel den mit Abstand größten Anteil in der Übezeit ein.

Nehmen wir ein Beispiel: Ein junger Pianist bereitet sich auf sein Examen vor und studiert das Programm seines Recitals, das sich gemäß Prüfungsbestimmung aus Werken von mindestens 4 Epochen zusammensetzen muß.

Natürlich könnten wir ebensogut einen Geiger oder Flötisten für dieses Beispiel wählen.

Nehmen wir weiter an, unser Pianist habe eine Partita von Bach, ein Konzert von Mozart, einen Klavierzyklus von Schumann, die Sonate von Alban Berg und, was leider selten genug vorkommt, ein Klavierstück von Stockhausen gewählt. Rein technisch entstehen etliche Probleme, da jedes dieser Werke völlig verschie-

dene Anforderungen stellt: Ist die Partita von Bach nicht nur historisch, sondern auch technisch den spieltechnischen und klanglichen Bedingungen des Cembalos verpflichtet, so fügt sich das Konzert von Mozart den Bedingungen des klassischen Hammerklaviers. Erst mit Schumann betreten wir langsam das Gebiet des modernen Klaviers. Vollgriffiges Akkordspiel bei Berg und rasend schnelle Reaktionen bei Stockhausen sind ebenfalls Aufgaben, für deren Lösung einige Mühe aufzuwenden sein wird. Mit anderen Worten: Die rein technische Bewältigung all dieser grundverschiedenen Aufgaben muß einen großen Teil des Übens einnehmen.

Damit aber nicht genug: Ist für die adäquate Darstellung des Bachschen Werkes die mentale Beschäftigung mit dem Prinzip der Suite, mit den satztechnischen Merkmalen des Generalbaßzeitalters, mit der Ornamentik, mit der Figuren- und Affektenlehre, mit der Philosophie, Rhetorik, ja sogar dem mathematischen und theologischen Verständnis dieser Epoche eigentlich unerlässlich, so wird die Fülle des zu bewältigenden Materials bei den anderen Werken des Programms keineswegs geringer: die gegenüber Bach völlig veränderten satztechnischen Strukturen eines Mozart-Konzerts, der Einfluß des Theaters und der Opera buffa auf die musikalischen Figuren, das Wissen um die Ornamentik auch dieser Epoche, Informationen darüber, inwieweit spätbarocke Traditionen im Werk Mozarts weiterwirken oder inwieweit sie überwunden sind, z. B. bei Tempobezeichnungen etc. etc.

Ich muß das Beispiel nicht zu Ende führen: Die Verbundenheit mit literarisch-poetischen Vorbildern bei Schumann, die letzten Zuckungen der Tonalität bei Berg und die Neubewertung des Instrumentes bei Stockhausen sind nur die wesentlichsten Aspekte, mit denen sich unser Pianist auch neben den rein spieltechnischen Fragen beschäftigen müßte – ob er es in der Praxis tut oder einfach seinem genialen Instinkt vertraut, jedesmal den rechten Ton zu treffen, sei hier dahingestellt. Mit anderen Worten: Die Aufgaben, vor die sich der arme Klavierist gestellt sieht, sind wegen



ihrer unermesslichen Fülle eigentlich nicht lösbar, denn es handelt sich um nichts weniger als um das selbstverständliche und flüssige, möglichst natürlich akzentfreie Sprechen von 5 verschiedenen „Sprachen“. Jede von ihnen ist eingebettet in die technischen und kulturellen Bedingungen ihrer Zeit. Das größte Dilemma dabei dürfte sein, daß keine dieser Sprachen eine wirkliche „Muttersprache“ darstellt; denn, so plausibel und vertraut uns auch Mozart oder Schumann scheinen mögen, weder ist das Lebens- und Kunstgefühl der Romantik, noch das der anderen Epochen soweit nachempfundenbar, daß man es wie eine Muttersprache, d.h. ohne bewußtes Ausmachen stilistischer Besonderheiten sprechen könnte. Das Fatale daran ist, daß in den meisten Fällen nicht einmal, bzw. am wenigsten der in unseren Tagen entstandene Stockhausen dieses Gefühl der „Muttersprache“ entstehen läßt. Es handelt sich also bei unserem fiktiven Examenprogramm, mit dem stilistische Verschiedenheiten ja nur in ganz grobem Raster beschrieben sind, um lauter „Fremdsprachen“, zu denen eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Affinität bestehen mag, deren syntaktische und zeitgebundene Bedingungen aber wohl nur in den allerseltensten Fällen in umfassenden Zusammenhängen erfaßt werden können.

Ich selber habe mich in den letzten 20 Jahren in sehr intensiver Weise mit der Musik zwischen 1600 und 1800 sowohl praktisch als auch theoretisch auseinandergesetzt. Ein Ergebnis ist in der Einsicht darin zu sehen, daß die Aufgabe, eine vergangene stilistische Sprache bis in Details verstehen und „sprechen“ zu können, ein unrealistisches Ziel darstellt. Es wird wohl kaum noch einen Interpreten geben, der etwa die Improvisationskünste in der Interpretation des Hochbarock genuin bis in alle Verästelungen wird nachstellen können. Es bleibt bestenfalls bei einer Annäherung.

Man verstehe mich recht: Ich halte den Weg eines historisch ausgreifenden Zugangs, das Bemühen um die Erkenntnis zeitgebundener Bedingungen und ihres Einflusses auf die interpretatorische Praxis sowie die wie auch immer geartete Stellungnahme des Interpreten zu diesen Bedingungen als einzig interessanten Weg heutiger Interpretation. Keinesfalls rede ich einer rein phänomenologischen bzw. einer verbreiteten, weitgehend dem unreflektierten Gefühl vertrauenden Interpretationsweise das Wort: Wir müssen nur einsehen, daß die Bewältigung stilistischer Sprachen nicht mit der Kenntnis von einer Handvoll Regeln und Patentrezepten zu lösen ist, sondern in einer nicht endenden Bemühung um die Erkenntnis neuer Zusammenhänge angestrebt werden kann.

Ein Blick in historische Schulwerke und damit ein Blick in die Musikpraxis vergangener Jahrhunderte

zeigt, daß die oben beschriebene Übepraxis typisch für unsere Zeit sein mag, aber z. B. von der des 16. und 18. Jahrhunderts grundlegend verschieden, können wir doch davon ausgehen, daß ein italienischer Geiger um 1650, ein deutscher Organist um 1700 und ein französischer Clavecinist um 1730 jeweils nur eine „Sprache“ gesprochen haben, die sie zudem als ihre Muttersprache empfinden mußten. Die Kenntnis anderer „Sprachen“, etwa der Nationalstile des Barock, kann als die Verarbeitung verschiedener „Dialekte“ angesehen werden, wobei natürlich deren Verschiedenheit, etwa zwischen Rom und Paris, so groß sein konnte, daß man sich kaum „verstand“. Besonders weltläufige Komponisten wie Telemann waren durchaus Ausnahmen, weil sie es verstanden, in verschiedenen „Dialekten“ nach Bedarf zu reden, ebenso ein Komponist wie Bach, der alle ihm zugänglichen Einflüsse in einen unverwechselbar eigenen Stil eingeschmolzen hat. Im allgemeinen galt, daß eine Musik, die 20 Jahre alt war, als überholt und damit weitgehend uninteressant empfunden wurde.

Für den Musiker des 16. und 18. Jahrhunderts beschreibt das natürlich eine grundsätzlich andere Situation, als wir sie bei unserem Pianisten antreffen: Zwar mußte er in der Regel nur eine musikalische Sprache „sprechen“, vielleicht differenziert in Kammer-, Kirchen- oder Opernstil, diese jedoch in einem wesentlich umfassenderen Maße, als wir es von unserem Pianisten erwarten würden: Es gab kaum einen Interpreten von Rang, der nicht auch Komponist war; in vielen Fällen (Quantz, Hotteterre) finden wir sogar die Personalunion von Interpret, Komponist, Pädagoge, Theoretiker und Instrumentenbauer. Diese Bemerkung deshalb, um festzustellen, daß das künstlerische, womöglich Jahre oder gar Jahrzehnte in Anspruch nehmende „Ringens“ um die „Bedeutung“ einer Komposition für den Musiker des 17. oder 18. Jahrhunderts sicher eine völlig unvorstellbare Situation war: Natürlich „verstand“ dieser die allgemein bekannten Begrifflichkeiten seiner Musik und sah seine Aufgabe darin, durch Einbringen seiner eigenen Individualität eine Darstellung zu einem unverwechselbaren Erlebnis zu machen.

Kommen wir zum Ausgangspunkt dieses Beitrags zurück, dem musikalischen Üben: Was hat denn ein Musiker früher geübt? Mit Sicherheit läßt sich ausschließen, daß sein Überverhalten mit dem unseres Pianisten bezüglich des Übens von „Stücken“ irgend etwas gemein hatte. Das Ringens um die Bewältigung von Stück zu Stück grundverschiedener technischer Anforderungen muß ihm aber ebenso fremd gewesen sein wie das Bemühen um das Verständnis einer ihm fremden musikalischen Sprache.

Blättert man in alten Schulwerken aus der Zeit zwischen ca. 1550 und 1800, so fällt auf, daß den breitesten

Raum das Üben von Floskeln und Ausschnitten einnimmt: Ob Ganassi, Rognoni, Bassano, Hotteterre oder Quantz: sie alle gehen davon aus, daß man im Prinzip keine vollständigen Stücke übt, sondern Übungen absolviert, die vor allem zweierlei schulen sollen: Die spontane Bewältigung schwieriger „Stellen“, wie die Ausführung bestimmter Triller oder schwieriger Griffverbindungen und die Fähigkeit zur Improvisation, zur extemporierten Verzierung und zur lebendigen Ausgestaltung eines Notentexts.

Diese Verzierungsfloskeln nehmen ihren Ausgang von einfachen Intervallen in langen Noten bzw. Gruppen aus 3 oder 4 Noten. Obwohl für das stilistische Ergebnis große Unterschiede zwischen den frühitalienischen Diminutionen, und einem galanten, reich verzieren Adagio im Sinne Quantz' bestehen, ist auffällig, daß die Lehrmethode sich bei den Übungsbeispielen in über 200 Jahren im Prinzip kaum gewandelt hat.

Das Üben dieser Floskeln soll also den Spieler in die Lage versetzen, den technischen Anforderungen seiner Aufgabe entsprechen und zudem im Ernstfall eine besondere, individuelle Kunstfertigkeit und Ausdruckspalette zeigen zu können. Wohlgedenkt: Es geht dabei letztlich ausschließlich um den nicht in allen Bedingungen übaren „Ernstfall“. Die genannten Floskeln wurden mit Sicherheit in vielen Varianten geübt: Variationen der Zungenstöße (bei Blasinstrumenten) oder der Bogenartikulationen (bei Streichern), ebenso Differenzierungsmöglichkeiten innerhalb detaillierter dynamischer Prozesse: all dies nahm, soweit wir wissen, breitesten Raum ein. Es ist Absicht, daß sich der Übende für jede Eventualität verschiedene Muster einprägt, die bei entsprechender Gelegenheit, evtl. mit kleinen charakteristischen Abwandlungen, „abrufbar“ sind.

Der Spieler soll so in die Fähigkeit versetzt werden, im Ernstfall einen Vortrag zu gestalten, der auf genügend technischer Sicherheit beruht, daß ihm alle „Passagen“ und Triller glücken, der aber vor allem dadurch in den Rang einer persönlichen und unverwechselbaren Leistung gerückt wird, daß er spontan – und eben nicht in diesem Zusammenhang geübt – dynamische Farben anzubringen, einen Notentext auszugestalten, die reiche Fülle seiner Artikulationen spielen zu lassen weiß und, natürlich besonders im Adagio, einen spontanen Reichtum an Improvisationen entfalten kann. Wir müssen davon ausgehen, daß die Noten, die am Abend auf dem Pult standen, möglicherweise noch naß von der Tinte waren, also auf keinen Fall vorher „geübt“ sein konnten.

Das bereits 1955 erschienene, immer noch hervorragende Buch „Die Kunst der Verzierung im 18. Jh.“ von Hans Peter Schmitz bemerkt dazu:

*Kunst der Verzierung – im Sinne des 18. Jhdts. – bedeutet also musikalische Vortragskunst schlechthin, und Verzieren heißt Verändern, Überraschen, Täuschen, ja „Betrügen“, wie Quantz sagt. Ob Rhythmus, Dynamik, Artikulation oder Verzierungen im engeren Sinne – alles unterliegt dem Gesetz des Wechsels, „weil in der Musik die Mannigfaltigkeit eine Mutter aller Vergnüglichkeit und Kunst ist“ und weil in „allen Theilen der Music Veränderung sein muß“. Mattheson verlangt in diesem selben Sinne, „daß man sich der Abwechslung...befleißige / weil nichts in der Welt so sehr nach der Veränderung schnappet / als eben die Music / darum man das changement wol ohne großes Unrecht ihr Element nennen möchte“.*

Machen wir uns noch einmal klar: Die meiste Musik wurde „vom Blatt“ gespielt, also ein krasser Gegensatz zur Arbeit unseres Pianisten, der sein Programm auswendig übt. Die Ausbildung zielte darauf, den Bedingungen dieses Blattspiels in optimaler Weise entsprechen zu können. Dabei können wir, wie gesagt, davon ausgehen, daß es ja die „Muttersprache“ des Spielers war, in der er vom Blatte spielte: seine Aufgabe bestand darin, das ihm aus langer Praxis vertraute Material, z. B. konventionelles Floskelwerk, Kadenzverläufe, bekannte Figuren, spontan von dem unterscheiden zu können, was „neu“, „besonders“, „einzigartig“, „unerhört“ in einer Komposition war. Zu letzterem konnte eine plötzlich auftretende Chromatik, eine überraschende Dissonanz oder eine unerwartete melodische Wendung zählen. Ein Komponist konnte und durfte natürlich nur in begrenztem Maße von dem abweichen, was ein Musiker spontan umzusetzen gewohnt war. Die kleinen „Mutationen“ jedoch, die unvorhergesehenen Besonderheiten dürften dem Vortrag dann jene eigentümliche Tiefenschärfe gegeben haben, wie sie in „geübten“ Stücken verloren zu gehen droht, eben weil, wie Quantz es ausdrückt, „die Sinne abnutzen“.

*Die Zeit, wie lange ein Anfänger täglich zu spielen nöthig hat, ist eigentlich nicht zu bestimmen. Einer begreift eine Sache leichter, als ein anderer. Es muß sich also hierinne ein jeder nach seiner Fähigkeit, und nach seinem Naturelle richten. Doch ist zu glauben, daß man auch hierinne entweder zu viel, oder zu wenig thun könne. Wollte einer, um bald zu seinem Zwecke zu gelangen, den ganzen Tag spielen: so könnte es nicht nur seiner Gesundheit nachtheilig seyn; sondern er würde auch, vor der Zeit, sowohl die Nerven als die Sinne abnutzen. Wollte er es aber bey einer Stunde des Tages bewenden lassen: so möchte der Nutzen sehr spät erfolgen. Ich halte dafür, daß es weder zu viel, noch zu wenig, wenn ein Anfänger zwo Stunden Vormittags, und eben so viele Nachmittags, zu seiner Uebung aussetzete: aber auch unter wäbrender Uebung, immer ein wenig ausruhete. Wer es aber endlich dahin gebracht*



*hat, daß er alle vorkommende Passagen, ohne Mühe, reinlich und deutlich heraus bringen kann: für den ist zu seiner besonderen Uebung eine Stunde des Tages zulänglich; um den Ansatz, die Zunge, und die Finger in gehöriger Ordnung zu erhalten. Denn durch das überflüssige Spielen, zumal wenn man schon gewisse Jahre erreicht hat, entkräftet man den Leib; man nutzt die Sinne ab; und verliehret die Lust und Begierde eine Sache mit rechtem Eifer auszuführen. Durch das allzulange anhaltende Schlagen der Triller werden die Nerven der Finger steif; so wie ein Messer scharticht wird, wenn man es immerfort schleift, ohne zuweilen damit zu schneiden. Wer sich nun in allem diesem zu mäßigen weis, der genießet den Vortheil, die Flöte einige Jahre länger, als sonst zu spielen.*

Ein Komponist wie Bach, der in vielen Fällen die Grenzen des für einen durchschnittlichen Musiker „vom-Blatt-Spielbaren“ bzw. was fast dasselbe meint, „spontan Verstehbaren“ überschreitet, wird dann auch in seiner Zeit von allen Seiten attackiert, daß seine Stücke „zu schwer“ und „zu schwülstig“ seien. Wir müssen in diesem Falle davon ausgehen, daß Bach sich durch seine eigenen virtuoseren Fähigkeiten, die enorm gewesen sein müssen, sowie durch das Schreiben für die absoluten Spitzenmusiker seiner Zeit wie z. B. die Solisten der Dresdner Hofkapelle bewußt in eine elitäre Haltung begeben hat und deshalb von vielen Zeitgenossen nicht verstanden werden konnte. Man denke in diesem Zusammenhang an den bösen offiziellen Anpfeiff, den er bereits als junger Organist in Weimar einstecken mußte, weil er die Gemeinde mit seinen „wunderlichen Variationen“ und den „vielen fremdben Thone“, die er „mit eingemischet“, durchaus „confundieret“ habe.

Wer die Verzierungs-Beispiele alter Schulen heute studiert, wundert sich über ihre Kühle, über ihre „Affektlosigkeit“ und über ihre von jedem Zusammenhang isolierte Auflistung. Aber gerade das scheint mir typisch: Das Üben der Floskeln ist zunächst ein Vorgang, der mit dem eigentlichen Musizieren, mit dem „Vortrag“ wenig zu tun hat. Es handelt sich um das „Einschleifen“ technischer Abläufe oder – um auf unseren Vergleich mit Sprachen zurückzukommen – um das Lernen von „Vokabeln“, die ohne weiteres Nachdenken abrufbar sein sollten.

Es ist ein hochinteressantes und kaum erschöpfliches Thema, diese Übertekniken anhand der Schulwerke genau zu erforschen und zu analysieren. Doch soll dies in meinem Beitrag nicht weiter geschehen, da es mir hier hauptsächlich um etwas anderes geht: um die Frage, was dieses Überverhalten für einen heutigen interpretatorischen Ansatz bedeutet: inwieweit es unseren Zugang zu den Werken dieser Epochen beeinflusst.

Natürlich erkennt ein solchermaßen geübter Spieler spontan auch die verschiedenen „Schichten“ eines

Notentexts: er findet den Typus der von ihm geübten Floskeln in vielen Fällen im geschriebenen oder gedruckten Text wieder, wird sie als quasi-improvisatorische Vokabeln erkennen und mit entsprechender Leichtgewichtigkeit und mit gekonntem Raffinement anbringen.

Um unseren anfangs beschriebenen Pianisten und die „kalten Sinne“ wieder aufzugreifen: Während der unzähligen Male, die eine „besondere“ Stelle, eine überraschend oder musikalisch besonders intensive Wendung wegen ihrer technischen Probleme oder auf der Suche nach einer gültigen Fassung oder im Bestreben, die Griffabläufe auswendig zu lernen, gespielt wird, muß zwangsläufig deren Wirksamkeit versiegen, zumal unseren Pianisten ja ohnehin nichts mehr schockieren kann: Das Nebeneinander der vielen Sprachen bewirkt natürlich Unempfindlichkeit den speziellen Details jeder einzelnen gegenüber.

Spätestens nach dieser Betrachtung fällt auf, daß wir natürlich auch in unserer Zeit eine Parallele zum Musik- und Überteknikverständnis vergangener Jahrhunderte finden: Jazz- und Unterhaltungsmusiker: Die Vorstellung, ein Saxophonist würde zu Hause sein „Stück“ in allen den Nuancen üben, wie er es am Abend im Jazzkeller mit Kollegen spielen wird, ist nahezu absurd. Natürlich muß er sich „fit“ machen und „anwärmen“, das Repertoire verschiedener Skalen üben, die im Ernstfall abrufbar sein sollen; auch tonliche und dynamische Experimente werden sicher vorab durchgespielt, doch nichts in seinem Überteknikablauf wird Ähnlichkeiten mit dem haben, was dann im Jazzkeller wirklich erklingt: die Bedingungen eines Live-Vortrages lassen sich eben vorher nicht herstellen, weder die Atmosphäre des Abends und seine eventuellen Höhepunkte noch die Inspiration, die möglicherweise von den Kollegen und ihren spontanen Ideen ausgeht.

Die Bedingungen der Jazzmusiker, nur eine „Sprache“ zu sprechen, in der alle Beteiligten sich verstehen, dürfte der etwa des 17. und 18. Jahrhunderts sehr ähnlich sein. Eine auffällige Beobachtung, daß Musiker der sog. U-Musik-Szene eigentlich nie von weitverbreiteten darstellerischen Unzulänglichkeiten in der E-Musik-Szene behaftet sind, wie z.B. fehlendem rhythmischen „Feeling“ und „Timing“, an dem es vielen, auch berühmtesten Musikern mangelt, deutet darauf hin, daß es sich bei den Jazzern um eine Art von als solcher empfundenen „Muttersprache“ handelt. Ein Saxophonist, der sich etwa anhand von gedruckten Noten mit einem neuen Titel vertraut machen will, würde durch die Ärmlichkeit des Druckbildes hindurch sofort die Tiefenschärfe der praktischen Ausführung erkennen. Völlig selbstverständlich würde er „egal“ geschriebene Noten, sofern sie nicht rasend



schnell sind, mit einem gewissen, nicht notierbaren „Swing“, also mit einer Inegalität, versehen. Auch über Dynamik und Artikulation müßte nichts in den Noten stehen. Vor allem aber, und jetzt komme ich wieder auf den Einfluß für unsere Praxis zurück, würde er spontan erkennen, was in diesem Text „strukturell wichtig“ und was nur „ornamentierend“ ist, und beides entsprechend darzustellen wissen.

Wir bedauern oft, daß wir keine Schallplatten aus früheren Jahrhunderten besitzen, und übersehen dabei, daß wir doch etliche Zeugnisse dafür besitzen, wie etwa ein langsamer Satz bis in kleinste Details gespielt wurde. Viele Notenbilder sind nicht nur Abbild der kompositorischen Idee, sondern darüber hinaus Protokoll spontaner und phantasievoller „Ausführung“, wenn wir sie dementsprechend lesen wollen. Denn, wie schon angesprochen, sind die wenigsten Notentexte so dürr, daß sie nur das kompositorische Gerüst erkennen lassen. In den meisten findet sich ein kunstvolles Ineinanderwirken von substantiellen und quasi-improvisatorischen Elementen, und wir können davon ausgehen, daß der Interpret die Floskeln, die er ja dem Sinne nach geübt hat, als solche auch auf dem Papier erkennt und dementsprechend ausführt. Dementsprechend, d. h. quasi-improvisatorisch: Dem Zuhörer soll nicht vertragen werden, daß es *nicht* die eigene Idee ist, die er vorträgt, sondern eine, die ihm der Komponist gleichsam in den Mund, bzw. in die Finger legt. Es ist natürlich auch keineswegs ausgeschlossen, daß ein Interpret eine quasi-improvisatorische Floskel als solche erkennt, sie aber nur als unverbindlichen Vorschlag wertet und stattdessen eine eigene Variante wählt.

Quasi-improvisatorisches Spiel ist den Erfahrungen wirklicher Improvisationen nachgebildet, d. h. auch für den Spieler gibt es immer wieder jenen künstlerisch hochinteressanten Entscheidungsmoment, der etwas Zeit und Tasten erfordert, bis der Weg zur Abrufung einer Floskel freigegeben wird: dadurch entsteht ein ganz natürliches Rubato. Dieses Rubato läßt sich natürlich zum Schein auch imitieren, und so kann dem Zuhörer der Eindruck vermittelt werden, es sei die eigene spontane Idee gewesen.

Für die Musik keines anderen Komponisten dürfte dieses Thema eine größere Bedeutung haben als für die von J. S. Bach. Sein Fall ist insofern besonders, als er bei seinen Interpreten den ihnen eigenen Freiraum nicht duldet und diesen vielmehr in das Gestaltungsbedürfnis während seines Kompositionsprozesses miteinbezieht: geradezu idealtypisch gestaltet er seine langsamen Sätze aus und bezieht die Möglichkeiten, über die ein idealer Interpret (der er natürlich selbst ist) verfügen könnte, in seine Kompositionen ein.

Wohlgemerkt: Es besteht kein Zweifel daran, daß Bach auf einem nur wenigen erreichbaren Niveau im

Prinzip in denselben Strukturen denkt wie andere Komponisten seiner Zeit. Die „schwerere“ Schreibart seiner Werke, die – wie wir bereits gehört haben – den Zeitgenossen bemerkenswert schien, heißt nicht, daß sie nicht im idealen Fall auch am besten „vom Blatt“, d. h. mit der ganzen unverbrauchten Frische und Neugier einer ersten Begegnung darzustellen wäre.

Ich möchte in diesem Zusammenhang noch auf ein Problem hinweisen, dem wir bei der Lektüre eines Notentextes des 17. und 18. Jhs. immer wieder begegnen: Es hängt mit der vielleicht größten Schwäche unseres traditionellen Notationssystems zusammen: je kürzer eine Note ist, desto mehr Druckerschwärze zeigt sich auf dem Papier, desto mehr Aufmerksamkeit erheischt sie bei unbefangener Betrachtung eines Notenbildes. Je länger, d. h. meistens je wichtiger eine Note ist, desto unscheinbarer nimmt sie sich in ihrer Weißheit auf dem Papier aus. Der nicht zu unterschätzende optische Eindruck eines Notenbildes steht somit in spiegelbildlichem Gegensatz zur eigentlichen Bedeutung des Textes. In der Musik des 20. Jhs. wird bekanntlich dieses Problem dadurch zu umgehen versucht, daß teilweise in exzessiver Weise Gruppen von kleingedruckten und durchgestrichenen Vorschlagsnoten zwischen die strukturell wichtigen Noten eingefügt werden.

Es scheint mir evident, daß die Interpretation von Notentexten, die am Ausmachen gänzlich verschiedenartiger Wertigkeiten geschult ist, noch zu gänzlich neuen Resultaten auch scheinbar übermäßig bekannter Werke führen kann. Insofern kann die Untersuchung der Frage, was man früher geübt hat, doch sehr praktische Folgen für die Interpretation hervorbringen.

**Gerhard Braun**

### Von „mäßiger Lustigkeit“

Einige interpretatorische Anmerkungen zu den Menuetten von G. F. Händel für Sopranblockflöte und Klavier<sup>1</sup>

Das Spiel einfacher barocker Tanzformen markiert im Flötenunterricht im allgemeinen den Übergang von der Unterstufe (Erarbeitung der Grundlagen des Flötenspiels anhand von Übungen und Volksliedern) zur Mittelstufe (Literaturspiel und Konfrontation mit stilistischen Fragen in der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart).

<sup>1</sup> G. F. Händel: *12 Menuette* für Sopranblockflöte und Klavier (Cembalo), nach einer Ausgabe von J. Walsh, 1762 – hrsg. von Martin Heidecker.

Unter diesen Tanzformen nimmt das Menuett eine bevorzugte Stellung ein. Dies galt auch schon in früheren Jahrhunderten. So schreibt Leopold Mozart in seinem „Versuch einer gründlichen Violinschule (Augsburg 1756): es gäbe zwar Musiker *die, da sie kaum im Tacte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen...* Sollen sie aber nur ein paar Menuette nach der Vorschrift des Componisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande.

Auch der Kompositionsunterricht, die *Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst* (Riepel), wurde im 18. Jahrhundert weitgehend anhand des Menuetts exemplifiziert. (Auch W. A. Mozarts erste handschriftlich überlieferte Komposition (KV 1) – im Alter von 4 Jahren geschrieben – ist deshalb nicht zufällig ein Menuett.) Die Beliebtheit des Menuetts spiegelt sich auch in zahlreichen „menuettartigen“ Liedern und Arien (Aria – a tempo di Minuet). Johann Mattheson (Der vollkommene Capellmeister 1739) gliedert das Menuett in drei Formen: – zum Spielen  
– zum Singen  
– zum Tanzen.

In England erfreuten sich insbesondere die Menuette von G. F. Händel großer Beliebtheit. Dies belegen zahlreiche Sammlungen, wie z.B. 4 Bände von *Handels Favourite Minuets from his Operas & Oratorios with those made for the Balls at Court, for the Harpsichord, German Flute, Violin or guitar.* (Walsh 1762) oder die bereits 1729 erschienene Sammlung einer *General Collection of Minuets... compos'd by Mr. Handel... for the German Flute or Violin.*

Bei genauerem Hinsehen handelt es sich nur bei wenigen der „Favourite Minuets“ wirklich um Menuette. In der hier behandelten Ausgabe tragen lediglich die Nummern 9 - 12 bei Händel diesen Titel. Diese sind Orchesterstücken (z.B. der „Wassermusik“) entnommen. Alle übrigen wurden mit mehr oder weniger Geschick von Walsh oder einem seiner Mitarbeiter aus Teilen von Opern- und Oratorienarien zusammen-

gestellt, wobei offensichtlich schon die Vorzeichnung eines 3/4-, 3/8- oder 6/8-Taktes genügte, um den Titel „Menuett“ zu rechtfertigen. Losgelöst vom jeweiligen dramaturgischen Geschehen wurden dann diese Tänze und Märsche in Vergnügungslokalen und bei Gesellschaften in den verschiedensten Instrumentalbesetzungen gespielt.

Für den Flötenlehrer ist es wichtig, durch solche Hintergrundinformationen beim Schüler das Verständnis für diese alte Tanzform zu wecken und dadurch über eine nur technisch korrekte Ausführung auch zu einem entsprechenden musikalischen Ausdruck zu gelangen. Wichtige und kurzgefaßte Informationen zur Geschichte und Charakteristik der einzelnen Tanzformen liefert dem Lehrer (und interessierten Schüler) das Riemann-Musiklexikon unter dem jeweiligen Titel. Ihm sind auch die folgenden Angaben zur Geschichte des Menuetts entnommen: Menuett (frz. menuet, von menu pas, kleiner Schritt), ein Tanz, der seinen Ursprung in einem Volkstanz der Provinz Poitou haben soll, als Hofstanz aber erst unter Ludwig IV eingeführt wurde. Das erste Menuett soll der König nach der Musik Lullys 1653 getanzt haben. Dieser Paartanz, dessen Figuren hoch stilisiert waren, verbreitete sich rasch und wurde, besonders in Deutschland, im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert am Anfang eines jeden Balles getanzt, nachdem das Menuett ursprünglich in der Nachbarschaft von Gavotte und Courante am Schluß stand. ...

Musikalisch besteht das Menuett aus zwei Teilen im 3/4-Takt, die beide wiederholt werden und meist je 8 Takte umfassen. Eine Taktordnung, die (nach Riepel, 1752) *unserer Natur ... eingepflanzt ist.* Mit dieser Formanlage schließt es nahtlos an dem Schüler bereits bekannte Liedformen mit achttaktigen Perioden an.

Das Menuett ist meist zweitaktig angelegt, wobei der erste Takt auf den zweiten „hinzielt“. Das ermöglicht häufig das Atemholen schon nach jeweils 2 Takten, wie es die Menuette Nr. 1 und 5 in unserer Ausgabe (hier noch durch Pausen verdeutlicht) zeigen (*Bsp. 1*).

Menuett aus „Flavio“

Allegro

Beispiel 1



Bei Mattheson lesen wir: „Es hat demnach das Menuett keinen anderen Affekt, als eine *mässige Lustigkeit*. Dennoch ist das Tempo des barocken Menuetts sehr viel schneller, als es heute immer noch in Konzert und Unterricht praktiziert wird. Die verschiedenen originalen Quellen beschreiben ein Tempo, das sich – auf Metronomzahlen übertragen – zwischen 48 und 77 (für jeweils *ganze Takte*) bewegt. Dabei scheint das stilisierte Menuett langsamer als das Tanz-Menuett gespielt worden zu sein.

Davon unabhängig sollte natürlich bei der Einstudierung zunächst immer ein langsames Übungstempo gewählt werden. Dies ist danach auszurichten, wie schnell der betreffende Schüler das Stück ohne große fingertechnische Schwierigkeiten spielen kann. Es wird dann im Verlauf des Übungsprogramms immer mehr gesteigert.

Näher anschauen wollen wir uns noch die Menuette Nr. 7 und 8. Beide sind Opernarien entnommen: Nr. 7 aus *Ottone*, Arie der Teofane („Gode palma consolata“) und Nr. 8 der Arie der Elisa „Il mio core“ aus der Oper *Tolomeo*. Ihre Verwandtschaft in rhythmischer und melodischer Hinsicht und die vorhandene Dur-

Moll-Parallelität legt es nahe, diese beiden Menuette zusammenzunehmen und dann – wie üblich – das Dur-Menuett nochmals zu wiederholen. Beide Menuette haben eine viertaktige Gliederung, die z. T. nochmals in Zweiergruppen unterteilt ist:

Menuett aus „Ottone“



Menuett aus „Tolomeo“



Wichtig ist dabei immer auch der Blick auf die harmonische Funktion und die rhythmische Struktur der Baßstimme. Die „kurzatmige“, von Pausen unterbrochene Rhythmik des ersten Menuetts steht im Gegensatz zur melodischen Führung des Moll-Menuetts (Bsp. 2).

Menuett aus „Ottone“

Andante

Beispiel 2

Als rhythmische Vorübungen sind zu empfehlen:

wobei Wert auf die Betonung der kurzen Note auf dem schweren Taktteil gelegt werden sollte. Rhythmusspiele mit verschiedenen Kombinationen der einzelnen Taktmodelle. Im Hinblick auf die Artikulation muß dann noch die unterschiedliche „Gewichtung“ im Dreiertakt beachtet und geübt werden.



Vorübungen (zunächst auf einem Ton geblasen):



Dann die Anwendung an einzelnen Takten oder größeren melodischen Zusammenhängen innerhalb der Menuette. Für die hier mehrfach vorkommenden Zweierbindungen kann vorab das tänzerisch leichte „Abziehen“ der angebundnen Note geübt werden:



(Zunächst werden natürlich die Terzengänge rein *griff-technisch* geübt.)

Ein unterschiedlich starkes „Abziehen“ kann uns helfen, bei gleichlaufender Bewegung trotzdem die Takt-  
schwerpunkte zu verdeutlichen.

T. 3



Sollte die Ausführung der Triller noch Schwierigkeiten bereiten, so kann durchaus auf die originale melodische  
Version innerhalb der Arie zurückgegriffen werden:

T. 5



Ohnehin bieten die heute auf Tonträgern vorliegenden Originalbeispiele u. U. wichtige Hilfen bei der melodischen („singbaren“) Gestaltung. (Hintergrundinformation / textbezogener Ausdruck / Kantabilität.) Noch einmal Mattheson: *An einigen Stellen, wenn die Melodie rechter Art ist, kann man auch den Nachdruck deutlich vernehmen; der Accente, Fragezeichen etc. zu geschweigen, die gar nicht fehlen*“. Ein signifikantes Beispiel für ein solches Fragezeichen (Frage – Antwort / Aufbäumen – Beruhigen etc.) findet sich in den Schlußtakten des 2. Menuetts:



Die Beachtung solcher Ausdruckselemente und das organische Zusammenwirken von Atmung (Gliederung), Zungen- und Fingertechnik ergibt dann einen rhythmisch bewegten und doch gesanglichen Vortrag, der sich später auch auf größere musikalische Formen (Sonatensätze) übertragen läßt.