TIBIA

MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUER BLÄSERMUSIK

3/92

INHALT

Raymond Dittrich
Anmerkungen zu den Kompositionstechniken der Sonatenhauptsätze von Mozarts und Beethovens Quintetten für Bläser und Klavier

Dieter Klöcker
Meyerbeers wiederentdecktes und für Heinrich Baermann entstandenes Klarinettenquintett

Achim Hofer
„... ich dien auf beede recht in Krieg und Friedens Zeit". Zu den Märschen des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihrer Besetzung

Das Porträt: Dr. Hermann Moeck wird 70

Berichte · Rezensionen · Informationen

MOECK VERLAG CELLE

Raymond Dittrich: Anmerkungen zu den Kompositionstechniken der Sonatenhauptsätze von Mozarts und Beethovens Quintetten für Bläser und Klavier (169)

Dieter Klöcker: Meyerbeers wiederentdecktes und für Heinrich Baermann entstandenes Klarinettenquintett (178)

Achim Hofer: „... ich dien auf beede recht in Krieg und Friedens Zeit". Zu den Märschen des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihrer Besetzung (182)

Summaries for our English Readers (192)

Das Porträt: *Dr. Hermann Moeck wird 70* (194)

TIBIA-Kunstbeilage:

Norman Rockwell (1894-1978)
Szene aus SHUFFLETON'S BARBER SHOP
Ausschnitt aus einem Cover-Bild der Saturday Evening Post, New York, 29. April 1950

Kleinere Beiträge (197): *Renate Hübner-Hinderling: Johann Christian Schickhardt in Hamburg / Karl Ventzke: Zur Datierung deutscher Fagott-Anweisungen des 19. Jahrhunderts / Ulrike Volkhardt: Das Zeitalter der Post-Moderne und seine Konsequenzen für das Repertoire historischer Instrumente / Christian Schneider und Barbara Wolff: Das musikalische Album der Jenny Vény*

Berichte (215): *Ein Hermannsdenkmal / Internationale Musikmesse Frankfurt / Holzblasinstrumente auf den Londoner Auktionen / Pommer, Schalmei, Dulzian - Seminar / Innsbruck*

... frisch aus der Quelle ... (221): *Der singende Knochen*

Das Letzte (223): *F. Lautes hilfreiches Diffinitorium. Teil 12*

Bücher (225)

Noten (232)

Schallplatten (247)

Leserforum (249)

Nachrichten (251)

Diese Ausgabe enthält eine Beilage des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz.

TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik. 17. Jahrgang. Heft 3/1992

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.

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

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 Papier dieser Ausgabe wurde aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt.

Raymond Dittrich

Anmerkungen zu den Kompositionstechniken der Sonatenhauptsätze von Mozarts und Beethovens Quintetten für Bläser und Klavier

Mozart komponierte das Quintett für Bläser und Klavier in Es-Dur KV 452 in der ersten Hälfte des Jahres 1784, einer Zeit ausgedehnter Konzerttätigkeit. Aus Salzburg nach Wien zurückgekehrt, führte er neben der Beteiligung an Privat- und Subskriptionsveranstaltungen eigene Akademien im Burgtheater durch. In einer dieser Eigenunternehmungen gelangte am 1. April 1784 das Bläserquintett zur Uraufführung, über die Mozart seinem Vater am 10. des Monats berichtete:

durch meine 3 Subscribtions Academien habe ich mir sehr viele Ehre gemacht. – auch meine Academie im Theater ist sehr gut ausgefallen. – Ich habe 2 grosse Concerten geschrieben, und dann ein Quintett, welches außerordentlichen Beifall erhalten; – ich selbst halte es für das beste was ich noch in meinem leben geschrieben habe. – es besteht aus 1 oboe, 1 Clarinetto, 1 Corno, 1 fagotto, und das Piano forte; – Ich wollte wünschen sie hätten es hören können, – und wie schön es aufgeführte wurde![1]

Die Besetzung von vier solistischen Bläsern und Klavier ist eine ungewöhnliche und neuartige Konzeption, findet man doch „gewöhnlich in der Bläsermusik der klassischen Zeit je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner",[2] um einem disparaten Klang entgegenzuwirken. Einzelne Bläser treten bei Mozart dagegen meist nur in dem von Uri Toeplitz so genannten „Concertino" aus Flöte, Oboe (oder Klarinette) und Fagott auf.[3] Mehr noch zeigt die kompositorische Handhabung der Instrumentalstimmen, daß der für die zeitgenössische Bläsermusik typische divertimentoartige, serenadenhafte Tonfall bewußt vermieden, der gehobene Bereich der Kammermusik den Blasinstrumenten dagegen erschlossen wird. Eine selbständige Führung der Bläserstimmen ist hierfür ebenso kennzeichnend wie der Versuch, Klavier und Blasinstrumente gleichberechtigt am musikalischen Dialog zu beteiligen.

Parallelen in Besetzung, Tonart, zyklischer Disposition (langsame Einleitung, Sonatenhauptsatz, langsamer Satz, Rondo) wie auch in kompositorischen Details lassen die Vermutung zu, daß Beethoven bei der Komposition seines *Grand Quintetto / pour le / Forte-Piano / avec Oboë, Clarinette, Basson et Cor... Oevre 16*[4] mit dem Quintett Mozarts vertraut gewesen ist, und es ist gewiß nicht übertrieben, wenn Alfred Beaujean behauptet: „Ohne das Mozartsche wäre das Beethovensche nicht denkbar".[5] Bereits 1855 unternahm Wilhelm von Lenz in seinem *Kritischen Katalog sämtlicher Werke Beethovens*[6] eine vergleichende Besprechung beider Kompositionen. Die Uraufführung von Beethovens op. 16 fand am 6. April 1797 in einer Akademie des Geigers Ignaz

[1] Zitiert nach: *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Kassel 1963, Bd. III, S. 309.

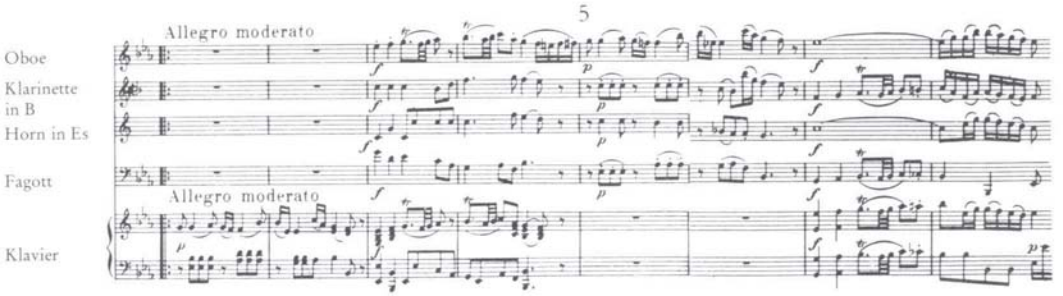
[2] Uri Toeplitz: *Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartenwahl* (= Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen Bd. 62), Baden-Baden, S. 9.

[3] Ebda., S. 39.

[4] In dem hier gekürzt wiedergegebenen Titel der Originalausgabe vom März 1810 wird auch die Fassung für drei Streicher und Klavier genannt: „ou/Violon, Alto et Violoncelle/..." Diese Bearbeitung stammt von Beethoven selbst, vgl. dazu Friedrich Munter: „Beethovens Bearbeitungen eigener Werke", in: *Neues Beethoven-Jahrbuch VI*, 1935, S. 161 f. Auch von Mozarts Bläserquintett existiert eine Version als Quartett für Klavier und Streicher, die jedoch nicht auf Mozart zurückgehen soll. Erich Schenk (*Mozart, sein Leben – seine Welt*, Wien ^{2}1975, S. 541) nennt den Mozart-Schüler Franz Jacob Freystädtler als möglichen Bearbeiter.

[5] Alfred Beaujean, Schallplattentext zu: *Mozart. Beethoven, Quintets* (Brendel, Holliger, Brunner, Baumann, Thunemann). Philips 420182-1.

[6] Wilhelm von Lenz: *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, III. Theil, 1. Abtheilung: Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselben, Erster Theil: I. Periode op. 1 bis op. 20. Hamburg ^{2}1860, s. S. 157-166.



Beispiel 1: Mozart KV 452, 1. Satz, T. 1-8

Schuppanzigh statt, bei der Beethoven selbst den Klavierpart ausführte.

Beethovens Kompositionen der 90er Jahre zeigen – wie Dieter Rexroth betont[7] – ein Bild von heterogener Vielfalt. Es ist für Beethoven eine Zeit der Auseinandersetzung mit den vorgefundenen Gattungen und Formen. „Diese Auseinandersetzung trägt", so Rexroth, „auch wenn sie bereits, wie vor allem im Bereich der Klaviersonate und bei den Streichquartetten op. 18, zu reifen Ergebnissen führte, ausgesprochene Züge des Experimentierens"[8]. Vor diesem Hintergrund versteht sich Hans-Günther Kleins Bemerkung, Beethoven, der bis zu diesem Zeitpunkt noch keine Symphonie komponiert hatte,[9] schreibe mit seinem Quintett „ein eher symphonisch angelegtes Werk, das wie eine Studienarbeit auf dem Weg zur großen Orchestergattung wirkt".[10] So erkennt Klein im blockhaften Alternieren von verschiedenen Instrumentengruppen (hier: Bläser und Klavier) eine Technik, die Beethoven auch später in seinen Symphonien immer wieder anwendete. Aufgrund des dominierenden Klavierparts mit seinen kadenzartigen Passagen spricht Philips Ramey sogar von einem „Miniaturkonzert"[11].

Diese allgemein formulierte Gegensätzlichkeit soll im folgenden an einigen Details belegt werden. Aus der Fülle der sich zum Vergleich anbietenden Kriterien seien die Verläufe der jeweiligen ersten Themen der Sonatenhauptsätze beider Kompositionen herausgegriffen.

Schon in Bau und Instrumentierung der jeweiligen Hauptthemen lassen sich prägnante Unterschiede erkennen. Mozart schreibt eine achttaktige Periode, deren Instrumentierung im Wechsel von Klavier und Bläsergruppe auf engstem Raum erfolgt. Der viertaktige Vordersatz gliedert sich in 2+2 Takte, die weitgehend kontrastierend angelegt sind: der synkopierten, vom kleinsten melodischen Intervall der kleinen Sekunde ausgehenden, sich bis zu Quart-, Quint- und Sextsprüngen ausweitenden Melodik der Takte 1-2[12] steht eine zwar ausgezierte, aber doch zielstrebig in Viertelwerten ansteigende Linie gegenüber (T. 3-4). Dynamik und Instrumentierung unterstreichen den Kontrastgedanken: dem im *piano* einsetzenden Klavier folgt das um Klangverschmelzung bemühte „Tutti" als vom Klavier unterstützte Bläsergruppe mit melodieführender Oboe in akzentuiertem *forte*. (Trotz des offensichtlichen Kontrasts in Melodik, Rhythmik, Artikulation, Dynamik und Instrumentierung bleibt eine gewisse Geschlossenheit im melodischen Bau

[7] Dieter Rexroth: *Beethoven. Monographie.* Mainz 1982, S. 74 f.

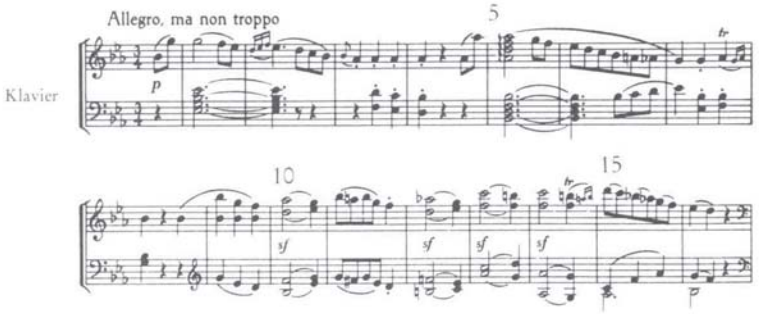
[8] Ebda.

[9] Die Entstehungszeit des Quintetts ist, wie schon Thayer erwähnt (Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig von Beethovens Leben.* Leipzig ³1922, Bd. II, S. 46), kaum vor 1796 anzusetzen, die erste Symphonie stammt aus dem Jahre 1800.

[10] Hans-Günter Klein, Schallplattentext zu: *Mozart, Beethoven, Quintette für Bläser und Klavier* (James Levine, Ensemble Wien-Berlin), Deutsche Grammophon 419 786 - 1.

[11] Philips Ramey, Schallplattentext zu: *Beethoven, Mozart, Quintets for Piano & Winds* (Murray Perahia, Members of the English Chamber Orchestra), CBS IM 420 099.

[12] Bei den Taktzählungen beider Sätze bleiben die jeweiligen langsamen Einleitungen unberücksichtigt.



Beispiel 2: Beethoven, op. 16, 1. Satz, T. 1-16, Vordersatz des Hauptthemas

einerseits durch einen entsprechenden Ambitus gewahrt – die Sexte es′-c″ erscheint in Takt 1-2 als Sprung, in Takt 3-4 als Sekundanstieg –, andererseits durch die identische Dominantvorhaltsquartsextbildung am Ende der beiden Zweitaktgruppen.)

Im Nachsatz, der melodisch dem Vordersatz entspricht, wechselt die Instrumentation: die erste Motivgruppe wird jetzt von den Bläsern ausgeführt, während die zweite im Klavier – unterstützt von Klarinette und Fagott – erklingt (vgl. *Bsp. 1*).

Das Hauptthema des Beethoven-Quintetts verweist auf größere Dimensionen; es ist als eine dreißig Takte umfassende Periode konzipiert. Im Vorder- (T. 1-16) und Nachsatz (T. 17-30) stehen sich – im Gegensatz zu dem instrumentalen Wechsel innerhalb der beiden Halbsätze bei Mozart – Klavier und Bläser als getrennte Gruppen gegenüber; eine Klangverschmelzung ist offenbar nicht beabsichtigt. Der allein vom Klavier intonierte Vordersatz konstituiert sich aus einem Haupt- (T. 1-8) und einem Kontrastgedanken (T. 9-16) (vgl. *Bsp. 2*).

Nicht uninteressant ist die Motivik des Kontrastgedankens: In den Vorhaltsbildungen der Takte 12-14 drückt sich eine dem Kontrastgedanken immanente Tendenz zur modulatorischen Entwicklung aus, die in Durchführung und Reprise zu einem zentralen Impetus der thematischen Arbeit wird.

Der Nachsatz ist gegenüber dem Vordersatz zwar um zwei Takte kürzer, melodisch aber weitgehend – mit Ausnahme der Schlußwendung – mit diesem identisch.

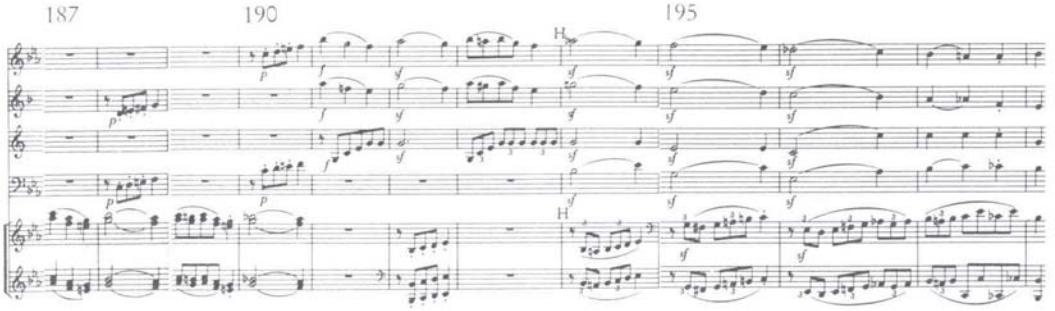
Eine vergleichbare Instrumentierung einer großangelegten Themenperiode mit blockhafter Gegenüberstellung zweier Instrumentalgruppen im Vorder- und Nachsatz findet man in Robert Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 54. Im *Allegro affettuoso* trägt des Orchestertutti den Vordersatz einer sechzehntaktigen Periode vor, deren Nachsatz allein dem Solo-Klavier vorbehalten bleibt[13]. Die Nähe des Beethoven-Quintetts sowohl zur großräumig konzipierten Symphonik als auch zur Gattung des Solokonzerts – sprich: des Klavierkonzerts – wird in Bau und Instrumentierung des Hauptthemas bereits sichtbar.

Das konzertante Moment äußert sich bei Mozart, für dessen Quintett es ebenfalls konstitutiv ist, auf andere Weise. Anstelle einer über längere Passagen festgehaltenen blockhaften Gegenüberstellung von Klavier und Bläsern steht bei Mozart das Dialogisieren auf engstem Raum im Vordergrund – eine Technik, durch die zugleich die motivischen Kontraste innerhalb der beiden Halbsätze des Themas hervorgehoben werden. Darüber hinaus besteht eine Tendenz der Mozartschen Instrumentierung in der Verschmelzung von Klavier- und Bläserklang.

Exemplarisch demonstrieren die Durchführungen der ersten Themen beider Sonatenhauptsätze eine Verschiedenheit kompositorischer Denkweisen, die sich in der Polarisierung von thematischer Arbeit (Beethoven) einerseits und motivischem Spiel (Mozart) andererseits darstellt.

Der Formteil der Durchführung in Beethovens Satz (T. 135-219) gliedert sich in vier Abschnitte, von denen ein Einleitungs- (T. 135-146) und ein Schlußteil (T. 198-219) zwei Hauptdurchführungskomplexe (T. 147-174 und T. 175-197) ein-

[13] Vgl. Robert Schumann: *Konzert für Klavier und Orchester a-Moll*, op. 54. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Egon Voss, Mainz 1979, S. 199 f.



Beispiel 3: Beethoven op. 16, 1. Satz, T. 187-197, Abspaltung des Kontrastgedankens

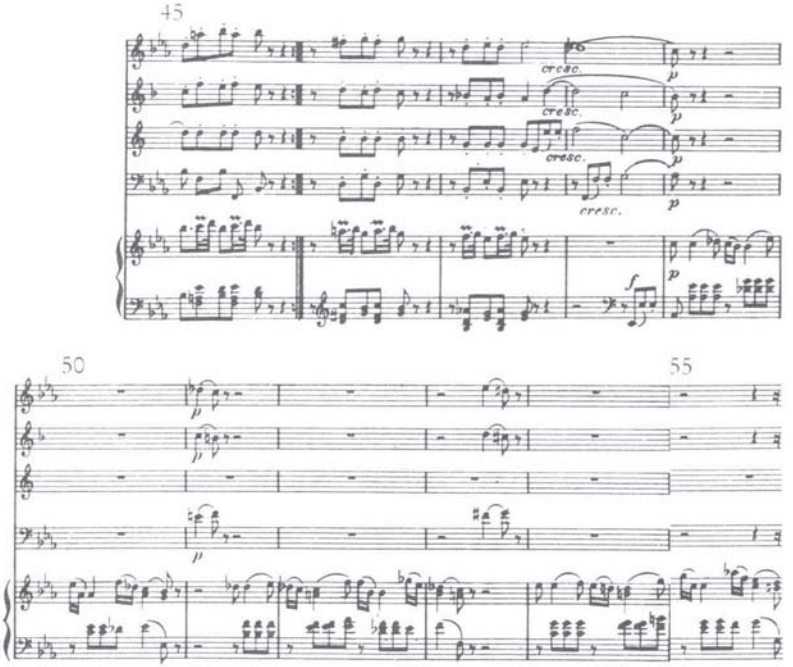
rahmen. Die Verarbeitung des Hauptthemas erfolgt im zweiten Hauptdurchführungsabschnitt, dessen Beginn – nach dem hier nicht besprochenen vorangegangenen Durchführungsteil – den Eindruck einer Reprise erweckt, kommen doch die ersten zwölf Takte des Hauptthemas notengetreu zu Gehör – allerdings nicht in der Tonika Es-Dur, sondern in der Subdominante As-Dur. Ab Takt 187 wird dann auch motivisch ersichtlich, daß es sich nicht um die Reprise, sondern um eine der Durchführung zugehörige Verarbeitung des ersten Themas handelt. Die Takte 9-12 des Themas – die anfängliche Motivgruppe des Kontrastgedankens – werden, nachdem sie in den Takten 183-186 in den Bläsern erklangen – dies eine instrumentatorische Änderung gegenüber der Exposition –, vom Klavier nach f-Moll modulierend abgespalten (T. 187-190), um darauf von den Bläsern in Es-Dur aufgegriffen zu werden (T. 191-194). Hieran schließt eine erneute Abspaltung des Vorhaltsmotivs des Kontrastgedankens an (T. 195-197, über Es, c, As nach B kadenzierend). Der dem Kontrastgedanken immanente Keim zur Entwicklung zeigt hier erstmals seine Wirksamkeit. Was wie eine Reprise beginnt, entpuppt sich als Verarbeitung des Hauptthemas mit der Tendenz zur modulatorischen Abspaltung des Kontrastgedankens (vgl. *Bsp. 3*). Diese thematische Arbeit bleibt nicht folgenlos für die Reprise des ersten Themas.

Steht im Mittelpunkt der Beethovenschen Durchführung des ersten Themas die Arbeit am thematischen Material vermittels Abspaltungs- und Reduktionstechniken, so ist für die Mozartsche das Spiel mit thematischem Material konstitutiv. Die Durchführung des ersten Satzes aus Mozarts Quintett (T. 46-61) beginnt mit einer modulatorischen Überleitung (T. 46-48) unter Verwendung des vorangegangenen Endungsmotivs der Exposition.[14] Die eigentliche Durchführung des ersten Themas gliedert sich in zwei Teile: T. 49-55 und T. 56-61. Im Zentrum beider Abschnitte steht die Motivik des Hauptthemas. In den Takten 49-50 erklingt im Klavier der zweitaktige Themenkopf in As-Dur. Doch anstelle der erwarteten zweitaktigen Kontrastmotivik (analog T. 3-4) wiederholen die Bläser modulierend die unmittelbar zuvor im Klavier erklungene Vorhaltsbildung. Der einfache dominantische Quartsextvorhalt im Klavier (Es $^{65}_{43}$) wird in den Bläsern zu einer modulatorischen Wendung (C$^{9>}_{7}$-F). Hermann Abert spricht von einem „modulatorischen Echospiel"[15] (vgl. *Bsp. 4*).

Diese Konstellation wiederholt sich ansatzweise noch zweimal: T. 51-53 Klavier b-F$^{65}_{43}$, Bläser D$^{9>}_{7}$-G; T. 54-55 Klavier c-G$^{65}_{43}$. Die dominantische Vorhaltsbildung der Klaviermotivik in Takt 55 (G$^{65}_{43}$ erwidern die Bläser jedoch nicht mehr mit einem modulatorischen Echo (dem harmonischen Schema zufolge würden die Bläser über E$^{9>}_{7}$ nach A modulieren). Statt dessen über-

[14] Vgl. Friedrich Naumann: „Ein typisches Motiv in Überleitungen von Mozart und Beethoven", in: *Mozart Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 203.

[15] Hermann Abert: *W.A. Mozart*, Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Leipzig ^{7}1956, Bd. II, S. 154.



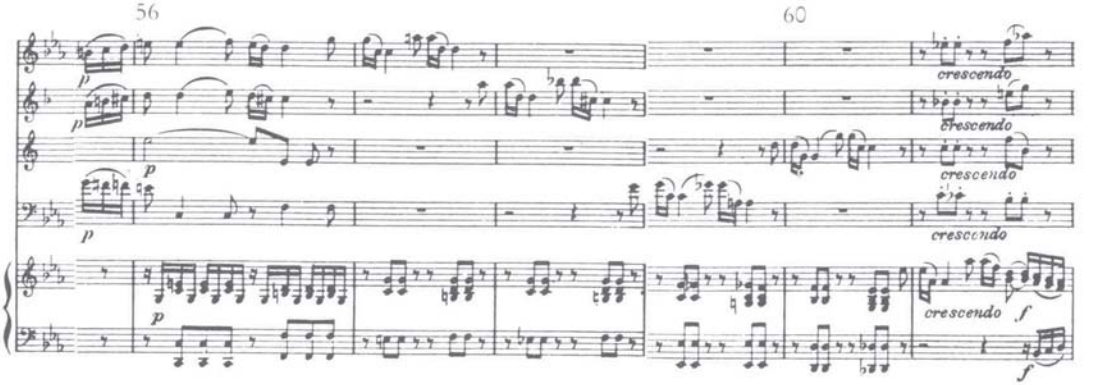
Beispiel 4:
Mozart KV 452,
1. Satz, T. 45-55

nehmen sie – den zweiten Durchführungsteil eröffnend – den zweitaktigen Themenkopf (T. 56-57), während das Klavier sich auf eine Begleitfunktion beschränkt. Ab Takt 58 wird das Motiv des zweiten Thementaktes abgespalten; Oboe, Klarinette, Fagott und Horn spielen es sich einander zu (T. 58-60). In Takt 61 erklingt es noch einmal im Klavier, während die Bläser die Begleitfunktion übernehmen (vgl. *Bsp. 5*).

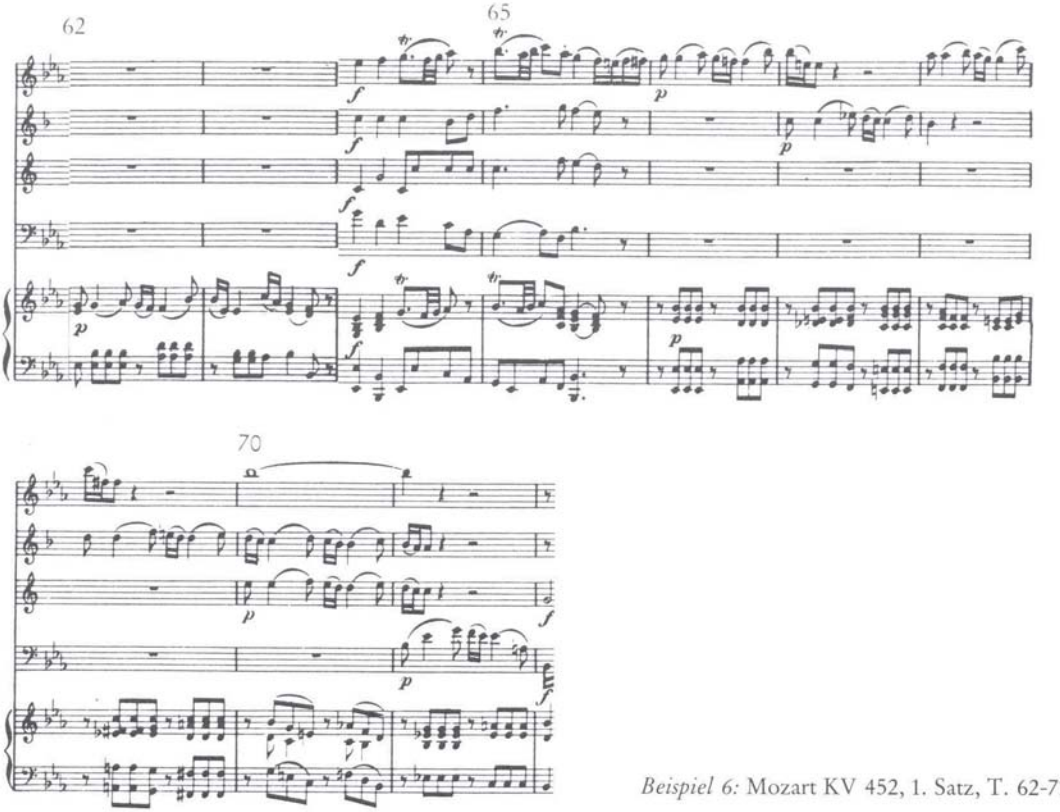
Die vergleichende Betrachtung der Durchführungen beider Themen zeigt die unterschiedlichen Intentionen der Komponisten. Bestimmender Gedanke ist bei Beethoven die thematische Arbeit durch modulierende Abspaltung (vgl. *Bsp. 3*). Auch bei Mozart spielt die Abspaltungstechnik eine Rolle (vgl. *Bsp. 5*), doch weniger – wie dies bei Beethoven der Fall ist – um einer thematischen Arbeit willen, sondern vielmehr als Mittel zur Gewinnung eines Motivs, das auf spielerische Weise die solistischen Bläser in einen Dialog miteinander treten läßt. Der Begriff des Spiels, der bereits in Aberts auf die Takte 49-55 (*Bsp. 4*) bezogenes Wort vom „modulatorischen Echospiel" anklang, behält auch für den zweiten Durchführungsteil seine Gültigkeit: Echo, Abspaltung, Dialog – alle diese Techniken stehen unter dem gemeinsamen Prinzip des Spiels. Nicht zuletzt kann unter diesem Gesichtspunkt auch die sublime Instrumentierung betrachtet werden, wie sie sich beispielsweise im Wechsel der Klangfarben in dem motivischen Dialog der Takte 56-61 (*Bsp. 5*) zeigt.

Die Durchführungen der Hauptthemen beider Quintettsätze bleiben nicht ohne Einfluß auf die jeweiligen Reprisen. Der musikalische Dialog, das dialogisierende Motivspiel der Durchführung Mozarts setzt sich bezeichnenderweise in der Reprise fort, wenn auf den Vordersatz des Themas (T. 62-65) nicht – wie in der Exposition – der Nachsatz als Beantwortung folgt, sondern statt dessen das Anfangsmotiv des Nachsatzes abgespalten und – vergleichbar mit dem Wechselspiel während der Durchführung – zum „Gegenstand" eines Dialogs der solistischen Bläser wird (T. 66-71). Ein von der Durchführung beeinflußtes Motivspiel löst die ursprünglich achttaktige Periode auf. Auch die gleichsam modulatorische Harmonik erinnert noch einmal an die Durchführung (vgl. *Bsp. 6*).

Auch das erste Thema aus Beethovens Quintett zeigt in der Reprise Veränderungen, die sich zum großen Teil als Konsequenzen der Themenverarbeitung während der Durchführung verstehen lassen. Die ersten acht Thementakte erklingen

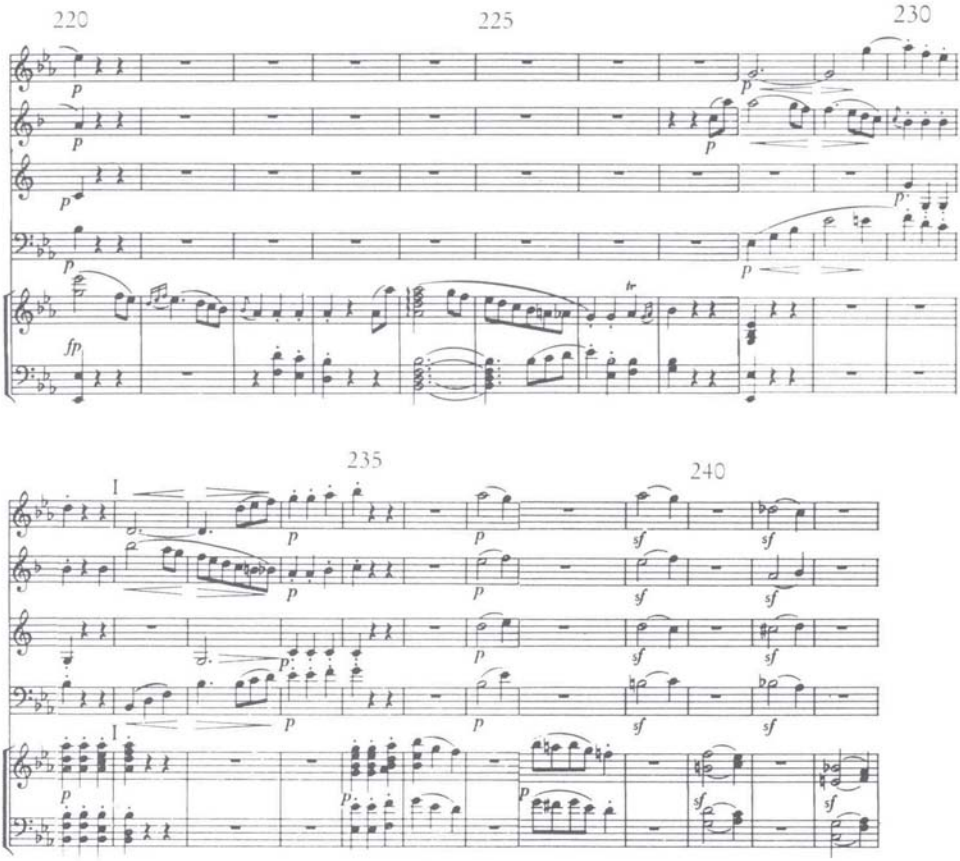


Beispiel 5: Mozart KV 452, 1. Satz, T. 56-61



Beispiel 6: Mozart KV 452, 1. Satz, T. 62-71

analog zur Exposition im Klavier (T. 220-227). Doch anstelle der ursprünglich folgenden acht Kontrasttakte des sechzehntaktigen Vordersatzes schließt jetzt unmittelbar die Bläserwiederholung der ersten acht Takte an (T. 228-235), worauf die ersten vier Takte der Kontrastgruppe in eintaktigem Wechsel von Klavier und Bläsern vorgetragen werden (T. 236-239). Ab Takt 240 ereignet sich dann die Abspaltung des Vorhaltsmotivs; die bereits in der Durchführung festgestellte Entwicklungstendenz des Kontrastgedankens wird hier abermals wirksam. In stetem Alternieren von

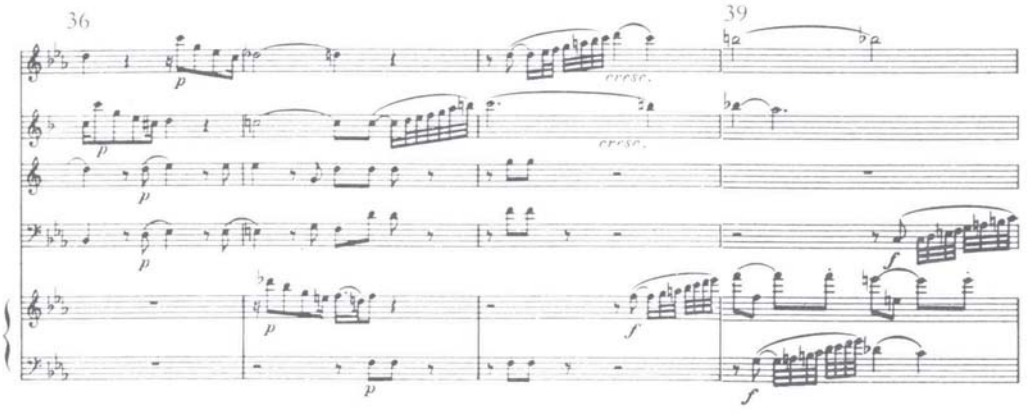


Beispiel 7: Beethoven op. 16, 1. Satz, T. 220-242

Klavier und Bläsergruppe wird über den Trugschluß G^7 - As (T. 240) nach f-Moll moduliert (T. 241-242). Die in der Exposition großangelegte Periode von 16+14 Takten ist aufgehoben, doch das Thema wird durch die modulatorische Abspaltung nicht erweitert, sondern merklich reduziert: Die Motivik des ursprünglich lediglich ersten Teils des Vordersatzes – die Motivik des Hauptgedankens also – setzt sich jetzt in der unmittelbaren Aufeinanderfolge von Klavier (T. 220-227) und Bläsern (T. 228-235) zu einem in sich abgerundeten Thema zusammen, während die ursprüngliche Kontrastmotivik des Vordersatzes (Expositionstakte 9-16) nunmehr den Eindruck einer von der Ausgangstonart fortführenden, harmonisch öffnenden und modulierenden Entwicklung erweckt (vgl. *Bsp. 7*).

Die Themenverarbeitung, die während der Durchführung mit der modulierenden Abspaltung des Kontrastgedankens begann, erfährt in der Reprise eine Fortführung: Das „Thema" in tonal geschlossenem Sinn erscheint reduziert auf ein 8+8taktiges Gebilde auf Grundlage des motivischen Materials des thematischen Hauptgedankens, der ursprünglich den ersten Abschnitt des Vordersatzes bildete. Der ursprüngliche Kontrastgedanke innerhalb des Vordersatzes übernimmt dagegen – unter Anwendung der Abspaltungstechnik – die Funktion einer modulierenden Entwicklung (vgl. *Bsp. 7* mit *Bsp. 2*).

Diente bei Mozart die Abspaltungstechnik dem motivischen Spiel, das zur Ausweitung des ersten Themas in der Reprise führte, so ist in der Anwendung dieser Technik durch Beethoven



Beispiel 8: Mozart KV 452, 1. Satz, T. 36-39

gerade die umgekehrte Tendenz wirksam: thematische Reduzierung.

Der Vergleich, der sich auf die Gegenüberstellung der Verarbeitungstechniken der Hauptthemen beschränkt, sei abschließend durch einen Exkurs über kadenzartige Stellen in beiden Kompositionen ergänzt, läßt sich doch an diesen Passagen einerseits die solokonzertartige Ausrichtung (Beethoven), andererseits die kammermusikalische (Mozart) der Werke *in nuce* ablesen.

In dem auf das – hier nicht besprochene – zweite Thema des ersten Satzes folgenden Abschnitt schreibt Mozart eine Passage improvisatorisch-kadenzartigen Charakters, indem er zunächst eine abwärtsgerichtete synkopierte Dreiklangsfigur, dann eine ansteigende Zweiunddreißigstelskala zwischen solistischen Bläsern und Klavier imitatorisch wechseln läßt (T. 36-39, vgl. *Bsp. 8*).

Hermann Abert hebt das kadenzartige Gepräge dieser Stelle hervor und verweist – mit Bezug auf Hans Mersmann – darauf, daß derartige imitatorische Kadenzen Absenker einer früheren, vorklassischen Praxis des Improvisierens sind.[16] Mersmann konstatierte diese dem Komponisten Mozart vertraute Praxis an der Kammermusik des mittleren 18. Jahrhunderts:

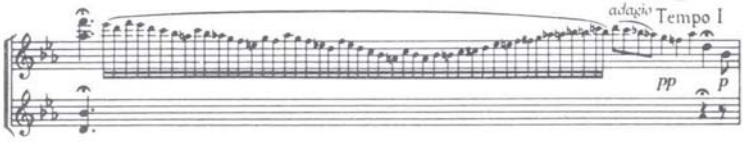
Ein natürlicher Ort dieser produktiven Improvisation war und blieb die K a d e n z ; die erhaltenen Ausführungen zeigen im allgemeinen eine maßvolle und im Gewicht dem Satz angepaßte Behandlung. Kadenzen sind auch über Benda's Sonaten hinaus zahlreich erhalten, besonders bei Graun waren sie häufig in den Stimmen am Schlusse (außerhalb der Stimme) eingetragen. Durch ihn erfährt man, daß sie auch im Trio regelmäßig zur Anwendung kommen. Hier ruht das Verhältnis der beiden Melodieinstrumente auf dem Prinzip der Nachahmung und endlichen Vereinigung, etwa wie sie Mozart in seiner „Sinfonie concertante" für Geige und Bratsche behandelt hat. Bisweilen war die Nachahmung so streng, daß nur eine Stimme notiert wurde. Die Ausführung verstand sich von selbst oder wurde durch den Zusatz „Imitatio" angedeutet.[17]

Neben dem bereits festgestellten Moment des Spiels tritt somit eine weitere Technik zu den kompositorischen Gestaltungsmitteln des Mozart-Quintetts hinzu: die auf ältere kammermusikalische Praxis zurückgehende kadenzartige imitatorische Improvisation – wenngleich hier auf einer artifiziell stilisierten, auskomponierten Ebene.

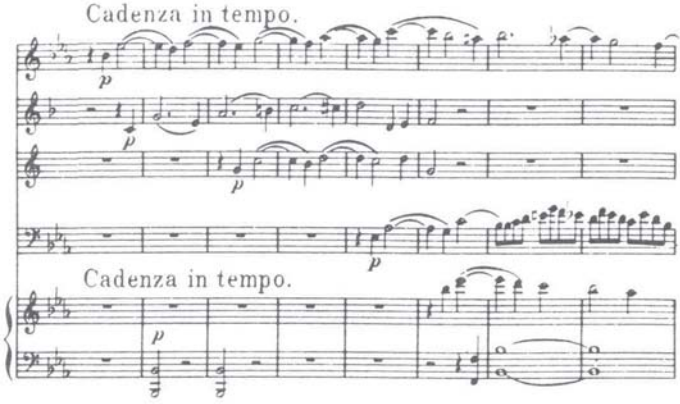
Eine vergleichbare Passage kammermusikalisch-kadenzartigen Charakters findet sich in Beethovens Quintett allenfalls während der Coda des ersten Satzes in den Takten 356-375, in denen bei durchgängig dominantischer Harmonik des Klaviers (es erscheint der für die Kadenz so typische Quartsextakkord) die Satzstruktur – Dreiklangsfiguren des Horns sowie eine imitatorisch eingesetzte, steigende Achtelskala – den Eindruck einer kammermusikalisch-improvisato-

[16] S. ebda, S. 154, Anm. 1.

[17] Hans Mersmann: „Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 2 (1920), S. 118.



Beispiel 9:
Beethoven op. 16,
3. Satz (Rondo), T. 75



Beispiel 10:
Mozart KV 452,
3. Satz (Rondo)
T. 159-166

rischen Kadenz vermittelt. Generell jedoch sind die kadenzartigen Passagen in Beethovens op. 16 weniger an kammermusikalischen Praktiken orientiert, sondern tragen – zumal sie, von dem eben erwähnten Abschnitt abgesehen, stets dem Pianisten überlassen sind – eher die Züge der Solokadenz eines Klavierkonzerts, wie etwa im Anschluß an die Reprise des ersten Satzes (T. 334) oder während des Rondos (dritter Satz) im Übergang von der ersten Episode zum erneut einsetzenden Rondothema (vgl. *Bsp. 9*).

Letztere ist jene Stelle, an deren Ausführung durch den Komponisten anläßlich einer Aufführung beim Fürsten Lobkowitz sich der Beethoven-Schüler Ferdinand Ries erinnert:

Am nämlichen Abend spielte Beethoven sein Clavier-Quintett mit Blasinstrumenten; der berühmte Oboist Ram [= Friedrich Ramm] *von München spielte auch und begleitete Beethoven im Quintett. – Im letzten Allegro ist einigemale ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derselben fing B. auf einmal an zu phantasieren, nahm das Rondo als Thema, und unterhielt sich und die Anderen eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ram sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es posirlich aus, denn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, dass wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzten, und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder in's Rondo ein.*[18]

Sieht man über das Anekdotenhafte dieser Mitteilung hinweg, so ist sie ein wichtiger Hinweis nicht nur auf die Improvisationspraxis Beethovens, sondern vor allem auch auf die Vorrangstellung des Klaviers an den kadenzartigen Passagen des Quintetts und belegt einmal mehr dessen Nähe zum Klavierkonzert. Insbesondere im Vergleich der zuletzt zitierten improvisatorischen Solokadenz des Klaviers im dritten Satz mit der ausgeschriebenen *Cadenza in Tempo* vor dem letzten Themeneinsatz im Rondo von KV 452 (3. Satz, T. 159-205, vgl. *Bsp. 10*) werden zwei ganz unterschiedliche Praktiken beleuchtet. Das vorrangige Prinzip der *Cadenza* im dritten Satz von Mozarts Komposition ist das der Imitation der vier Blasinstrumente. Nicht Virtuosität eines Solisten steht hier im Vordergrund, sondern die – offenkundig auf die Satztechnik älterer Musik zurückgreifende – polyphone Stimmführung der vier solistischen Bläser (das Klavier ist nur zu Beginn an der Imitation beteiligt und übernimmt im weiteren eine Begleitfunktion).

[18] Zitiert nach Hans-Werner Küthen: „Kammermusik mit Bläsern", in: Joseph Schmidt-Görg / Hans Schmidt: *Ludwig van Beethoven*. Hamburg 1969, S. 76 und 80.

Zwei unterschiedliche Werkideen verwirklichen sich in Kompositionen, die gerade aufgrund der Tatsache, daß die Mozartsche der Beethovenschen vorausging und ihr als Vorbild vorlag, das differierende kompositorische Denken beider Klassiker belegen.

Dieter Klöcker

Meyerbeers wiederentdecktes und für Heinrich Baermann entstandenes Klarinettenquintett

Dieses Quintett hat Meyerbeer in Wien (1813) für meinen Vater, Heinrich Baermann, zu seinem (Vaters) Namenstag komponiert ebenso wie Weber. Carl Baermann
(Anmerkung auf dem Titelblatt)

Dem Wiederauffinden des seit der Entstehung verschollenen Klarinettenquintetts von Meyerbeer war über hundert Jahre lang eine abenteuerliche Suche vorangegangen. Aufgrund von Tagebucheintragungen Meyerbeers und des Manuskripts „Die Musikvirtuosen Baermann" aus dem Familienbestand der Familie Baermann ging hervor, daß Meyerbeer 1813[1] in Wien für seinen und Webers Freund, Heinrich Baermann, zum Namenstag ein Klarinettenquintett komponierte.

Baermann, „weltberühmter und gefeierter Virtuose auf der Klarinette", soll es am Ort aufgeführt haben. Die Familienchronik sagt hierzu:

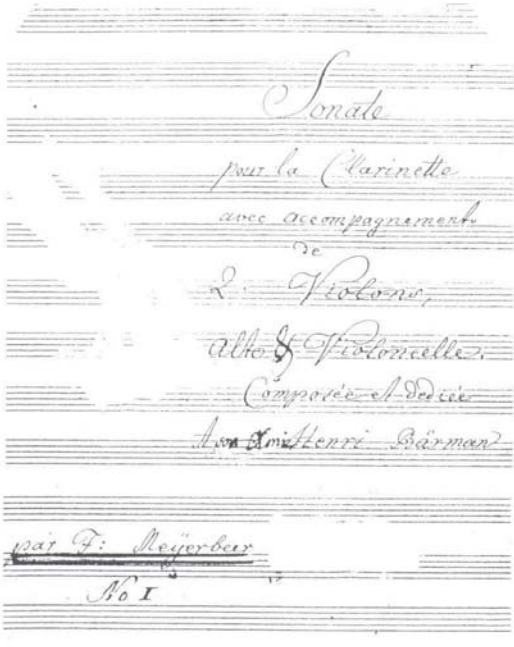
Er erregte am meisten Aufsehen durch seinen unübertrefflichen Gesang auf der Klarinette und somit die Bewunderung der Zuhörer. Die ersten Kunstkenner behaupteten, daß die Sänger es nicht versäumen sollten, bei Baermann, dem Klarinettisten, die Geheimnisse über Ansetzen, Bilden, Schwellen und Hinsterben des Tones, nicht zu übersehen Vortrag, Atemholen, Triller und alle jene Eigenschaften, die sich der gute Sänger so sehr wünschen muß in der Vollkommenheit zu studieren.

Bei meinen Forschungen in Polen, Deutschland, UdSSR und Frankreich nach dem verschollenen Quintett Meyerbeers wurde mir stets die Antwort zuteil, das Werk sei im „Dritten Reich" entweder vernichtet, ausgelagert worden oder bei einem Bombenangriff in Berlin verbrannt. Um so glücklicher war ich, als durch Vermittlung meines lieben Kollegen Prof. Peter Rieckhoff der Kontakt zur Familie Baermann hergestellt wurde, welche mir freundlicherweise eine Abschrift aus Carl Baermanns Besitz für unsere Untersuchungen und Aufführungen zur Verfügung stellte.

Giacomo Meyerbeer, der am 5. September 1791 – also in Mozarts Todesjahr – in Tasdorf (bei Berlin) das Licht der Welt erblickte und am 2. Mai 1874 in Paris starb, ist uns als großer romantischer Opernkomponist in Erinnerung geblieben, wenngleich seine Werke erst jetzt wieder dazu angetan scheinen, aufgeführt zu werden. Nicht zuletzt das unselige Regime des Dritten Reiches hat dazu beigetragen, daß dieser geniale Komponist jüdischer Abstammung – sein Elternhaus gehörte um achtzehnhundert zu einem der bevorzugten Treffpunkte des geistigen Berlin (Becker) – in Vergessenheit geraten konnte. Das Quintett stammt aus einer Zeit, in der Meyerbeer sich mit der italienischen Musik auseinanderzusetzen

Dieses Quintett hat Meyerbeer in Wien (1813) für meinen Vater H. Baermann zu seinem (Vaters) Namenstag komponirt, ebenso wie Weber.
Carl Baermann

Carl Baermanns Anmerkung auf dem Titelblatt



begann. Naheliegend, daß er – wenn es denn schon reine Instrumentalmusik sein mußte – sich jenem Virtuosen und seiner Kunst zuwandte, der durch seinen Musikstil Sänger und Instrumentalisten auch in Italien zu Begeisterungsstürmen hinriß, nämlich Heinrich Baermann. Heinz Becker stellt in der Beurteilung des Quintetts fest, daß weiche Vorhalte, wie sie etwa Karl Stamitz verwendete, das thematische Geschehen mitprägen. Kein Wunder, gehörte er doch – unter der geistigen Obhut Voglers in Darmstadt(!) – zu den Mitschülern von Weber und Gänsbacher, auch war er Mitglied des von Weber inspirierten „harmonischen Vereins", einer Gesellschaft, gegründet mit der Zielsetzung, die künstlerischen Interessen der Mitglieder durch gegenseitiges Rezensieren zu fördern. Meyerbeers Pseudonym: Julius Billig und Philodikaios.

Für die damalige Zeit ist die virtuose Behandlung der Klarinette im Quintett ein Novum, und in vielen Einzelheiten denkt man an Violinparts Paganinis. Offensichtlich experimentiert hier Meyerbeer mit den technischen Möglichkeiten der noch unvollkommenen Klarinette und führte wohl Baermann stellenweise an die Grenzen seiner Möglichkeiten.[2] Selbst für den heutigen Virtuosen sind viele Passagen eine Herausforderung.[3] Das dreisätzige Werk ist als Partitur (Handschrift) überliefert, wobei der Mittelsatz – eine Introduktion, Thema und Variationen – eine Einlage (in Stimmen) darstellt, die sich getrennt erhalten hat, aber mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zum Quintett gehört. Auffallend an diesem Satz ist die Verwendung eines Themas, welches sehr gut von Weber stammen könnte, wie überhaupt diese Einlage mich stark an dessen „Silvana Variationen" erinnert, wo nach der Aussage Heinrich Baermanns Weber ihn als „Komponisten-Gesellen" mit einspannte, indem er ihn beauftragte, eine Variation zu schreiben. So fällt auf, daß die zweite Veränderung dem Adagio von Webers op. 33 täuschend ähnelt. Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß Baermann im Meyerbeer-Quintett auch hier am Mittelsatz kompositorisch beteiligt war. Ansonsten stellt sich uns ein Werk dar, das eine eigene Tonsprache hat und im letzten Satz sogar, auf seine große Karriere als Opernkomponist hinweisend, ein Thema ins Spiel bringt, welches sicherlich später noch eine Rolle spielen durfte, hier allerdings zu einem jüdischen Tanz umfunktioniert wird. So sprengt Meyerbeer nicht zuletzt auch durch die Form vieles Dagewesene. Auf ein Scherzo oder einen ruhenden langsamen Satz als Mittelpunkt eines Quintetts verzichtet er gänzlich.

---

[1] Becker plädiert wohlbegründet für 1812 als Entstehungsdatum.

[2] Bei einem Zusammentreffen Meyerbeers mit dem Klarinettenvirtuosen Ivan Müller (1786 - 1854) im Jahre 1815 in London macht sich ein ähnlicher Hang zur Virtuosität bemerkbar.

In Meyerbeers Tagebuch lesen wir:

Ich hatte dem armen Müller versprochen, für die viele Mühe und den Zeitverlust, den er es sich kosten ließ, mich Cramer hören zu lassen, ihm einige Klarinettensachen, die er angefangen hatte, teils fertig zu machen, teils zu instrummentarieren ...

Es ist möglich, daß zu diesen „Klarinettensachen" auch Ivan Müllers Quartette Nr. 1 und 2 gehören. Angesichts dieser Tatsache erscheinen Müllers (Meyerbeers?) Quartette in einem neuen Licht.

Siehe auch U. Rau: *Die Kammermus. f. Klar. und Str. im Zeitalter der Wiener Klassik*, Diss. 1977.

[3] Takte: 1. Satz 110 - 113.

Beginn des 1. Quartetts von Ivan Müller (Meyerbeer?). Klarinettenstimme

Meyerbeers Klarinettenquintett. Beginn des 1. Satzes

Der Widmungsträger des Meyerbeer-Quintetts, Heinrich Baermann, war nicht nur ein großer Virtuose, sondern beschäftigte sich auch intensiv mit der Komposition. Von seinen zahlreichen Werken haben nur wenige unsere Zeit erreicht. Unter ihnen befindet sich ein Adagio für Klarinette und Streichquartett, das bis vor kurzem unter Richard Wagners Namen bei Breitkopf und Härtel gedruckt war. Die neuere Musikforschung hat dazu beigetragen, diesen Irrtum geradezurükken.[4] Es handelt sich, wie wir heute wissen, um den Kernsatz aus Baermanns Klarinettenquintett op. 23 Es-Dur.

Baermann beeinflußte mit seiner musikalischen Ausstrahlung auf Weber, Meyerbeer, Danzi, Lindpainter u. a. eine ganze Komponistengeneration, ähnlich wie Paganini oder Liszt. Geboren wurde Heinrich Baermann 1784 am 14. Februar in Berlin, wo er auch seine erste Ausbildung in der „Hoboistenschule" des Militärwaisenhauses erhielt. Bereits mit 14 Jahren der königlichen Leibgarde zugeteilt, machte er als Soldat die Schlacht bei Jena mit, wo er vorübergehend in französische Gefangenschaft geriet. 1804 wurde Heinrich Baermann vom Prinzen Louis Ferdinand in dessen Hofkapelle berufen. Es ist anzunehmen, daß Louis Ferdinand den anspruchsvollen Klarinettenpart seines Oktetts für Baermann komponierte. *In Berlin, wo sich damals der Kronprinz von Bayern aufhielt, ermutigte ihn die musikalische Welt mit diesem nach München zu gehen. Der flüchtige Preuße mußte mit seiner Klarinette willkommen sein. Gleich nach dem ersten Hofkonzert, wo er sich hören ließ, wurde er als erster Klarinettist bei der Hofkapelle in München engagiert* (Familienchronik Baermann). In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode. In den Jahren 1808 bis Mitte der vierziger Jahre unternahm Baermann dreizehn Konzertreisen in europäische Länder, u. a. nach Paris, London und Wien. Seine letzte große Reise führte ihn über Straßburg, Frankfurt, Kassel, Riga, Petersburg nach Moskau und zurück über Warschau, Breslau nach Prag. Die enge Zusammenarbeit mit Weber führte dazu, daß dieser fast alle seine Klarinettenkompositionen (außer dem *Duo concertant*) für Baermann maßgerecht, mit Rücksicht auf tonliche und technische Fähigkeiten, zuschneiderte. Er muß von geselliger Natur gewesen sein. Dies sicherte ihm nicht nur die Freundschaft Webers, sondern auch die Meyerbeers und Mendelssohns, welche ihn allenthalben in Gesprächen und Schriften gleichermaßen als Mensch und Künstler rühmen. Baermann propagierte darüber hinaus einen neuen Blasstil, indem er das nach oben gekehrte Blatt zur Unterlippe wendete und so als Vater des modernen Klarinettenspiels angesehen werden darf.

Bei meinen Einspielungen und Aufführungen durfte ich feststellen, daß Fachpresse und Publikum einhellig Meyerbeers Quintett gleichwertig neben Webers op. 34 stellten. Aus diesem Grunde habe ich mich entschlossen, eine Veröffentlichtung vorzubereiten.

[4] Siehe Diss. U. Rau.

NEU BEI MOECK

Anton Heberle: XIII Ländler, für Sopranblockflöte solo. Herausgegeben von Michala Petri. Z.f.S 635, DM 4,60

Anonymus: Sonate F-Dur, für zwei Sopranblockflöten. Herausgegeben von Wassil Iliew. Spielpartitur. Z.f.S 636/637, DM 7,00

Mischa Käser: DUPUY TREN, für 3-6 Blockflöten. Partitur und 6 Sitmmen. Ed. Nr. 1550, DM 35,00

Maki Ishii: tenor-recorder piece, op. 94. Ed. Nr. 1551, DM 13,00

Thomas Marc: Drei Sonaten, für Sopranblockflöte und B.c. (hrsg. von Ekkehard Weber). Ed. Nr. 2560, DM 19,00

Jacques Buus: Recercari à quattro voci, Venetia, 1547. Ed. Nr. 9015, DM 40,00

MOECK VERLAG +
MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

Achim Hofer

„... ich dien auf beede recht in Krieg und Friedens Zeit"

Zu den Märschen des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihrer Besetzung

Einleitung

Im Jahre 1713 widmete sich Johann Mattheson in seinem Buch *Das Neu-Eröffnete Orchestre* als erster (deutscher) Theoretiker auch kurz dem Marsch:

Marche ist eigentlich eine serieuse, doch dabey frische und ermuntrende [!] Melodie, welche ihren eigentlichen Sitz vor den Troup auff der Parade hat / doch findet sie auch in Theatralischen Auffzügen und in Suiten statt; [...].[1]

Damit faßt er gleichsam das (französische) 17. Jahrhundert zusammen und verweist auf das begonnene achtzehnte. Der bereits am Schluß des vorangegangenen Teils (TIBIA 2/91, S. 430 ff.) dargelegte Einfluß Frankreichs auf England sollte auch die deutschen Staaten erfassen. Er wirkt tief bis in die Sprache hinein: Das französische „La Marche" übersetzt Mattheson zunächst mit „*die* Marche". Aber bereits 1737 kündigt sich eine Wandlung an, indem er (nun auch wesentlich ausführlicher) zwar über „*die* Marche" schreibt, dafür aber das Pronomen „er" verwendet![2] Und 1739 hat er bereits Geschlecht und Schreibweise widerspruchsfrei auf den heutigen Stand gebracht („der Marsch").[3] Indessen haben die Märsche insbesondere der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur sehr wenig mit dem gemein, was man heute landläufig darunter versteht: Zu sehr waren die meisten Märsche bis zum Ende des 18. Jahrhunderts aufgrund der Dominanz der Holzblasinstrumente bläserkammermusikalischer Natur. Die sich dabei zeigende Besetzungsvielfalt bildet, so interessant auch harmonische, rhythmische und formale Aspekte sein mögen, den Schwerpunkt der folgenden Ausführungen.

Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts

Weg Bäurische Schallmey! Mein Klang muß Dich vertreiben
ich dien auf beede recht in Krieg und Friedens Zeit,
Der Kirche und bey Hof, da mußt ferne bleiben,
mir wird der Reben Safft, dir Hefen Bier bereit [...].

(Verse zu J. Chr. Weigels Stich „Hautboist", um 1722)[4]

Daß die neue Oboe nun „in Krieg und Friedens Zeit" auch in den deutschen Staaten ihren „Dienst" verrichten muß, bemerkt bereits 1690 der Sorauer Kantor Wolfgang Caspar Printz in seinem Buch *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*: „Vor wenigen Jahren seyn die Französis. Schallmeyen / Hautbois genannt / auffkommen / und im Kriege bräuchlich worden."[5] (Auf Diskussionen darüber, wann genau die Oboe Bestandteil militärmusikalischer Ensembles in Deutschland wurde und welche Wechselwirkungen dabei zwischen Frankreich und Deutschland stattgefunden haben, kann hier nicht eingegangen werden.)[6] Die Ausführungen Hanns Friedrich von Flemings in seinem 1726

---

[1] Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 192 f.

[2] ders.: *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737 (Reprint: Hildesheim 1976), S. 113.

[3] ders.: *Der Vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739 (Reprint: Kassel 1968), S. 226 f.

[4] Aus: *Musicalisches Theatrum*; hier zitiert nach Gunther Joppig: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*, Bern-Stuttgart 1981, S. 45.

[5] Wolfgang Caspar Printz: *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*, Dresden 1690 (Reprint: Graz 1964), S. 179.

[6] Vgl. Achim Hofer: *Studien zur Geschichte des Militärmarsches*, 2 Bde. (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 24), Tutzing 1988, S. 226-228; in dieser Zeitschrift auch: Renate Hildebrand: „Das Oboenensemble in der deutschen Regimentsmusik und in den Stadtpfeifereien bis 1720", in: *TIBIA* 1/1978, S. 7-12.

erschienenen Buch *Der Vollkommene Teutsche Soldat* belegen, daß sich inzwischen die Oboen bei den deutschen „Regiments-Hautboisten"[7] etabliert hatten, und sie nennen Gründe, die zur Ablösung der Schalmei führten:

Die Regiments-Pfeiffer wurden vor Zeiten auch Schallmey-Pfeiffer geheissen, indem damahls solche Instrumenta, als die einem [!] hellen Laut von sich geben, vor dem Regiment hergeblasen wurden [...][8]

Der „helle Laut" scheint sehr unangenehm und somit für die zukünftig zu spielenden neuen Militärmärsche recht mangelhaft gewesen zu sein:

Nachdem sie [die Schalmeien] *aber schwer zu blasen, und in der Nähe auf eine gar unangenehme Art die Ohren füllen, so sind an statt der teutschen Schalmeyen nachgehends die Frantzö[s]ischen Hautbois aufgekommen, die nunmehro fast allenthalben im Gebrauch sind.*[9]

Zur Besetzung schreibt Fleming:

Da die Schalmeyen noch Mode waren, hatte man nur vier Mann, als zwey Discantisten, einen Alt, und einem [!] Dulcian. Nachdem aber die Hautbois an deren Stelle gekommen, so hat man jetzund sechs Hautboisten, weil die Hautbois nicht so starck, sondern viel doucer klingen, als die Schallmeyen. Um die Harmonie desto angenehmer zu completiren, hat man jetzund zwey Discante, zwey „la Taillen", und zwey Bassons.[10]

Indessen verzeichnet bereits Fleming für die zu Beginn des 18. Jahrhunderts etatmäßig angestellten Regiments-Hautboisten verschiedene Besetzungen:

Bey der Königlichen Polnischen und Churfürstlich Sächsischen Infanterie ist angeordnet, daß über denen Hautboisten annoch zwey Waldhornisten mit einstim[m]en müssen, welche eine recht angenehme Harmonie verursacht. Bey dem [!] Königlich Preußischen und Churfürstlich Brandenburgischen Regimentern muß ein Trompeter zu Fuß, statt der Waldhörner, vorherblaßen, welches in Engelland ebenfalls soll gebräuchlich seyn.[11]

Die von Fleming genannten Instrumente Oboe, Horn, Fagott und Trompete sind die wichtigsten militärmusikalischen Instrumente in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bei der Auswertung von 453 Märschen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (die meisten aus Darmstadt und Berlin)[12] entfielen 115 auf die erste Hälfte und 244 auf die zweite; 94 weitere Märsche entstammen der Zeit um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert (was bereits in der Tendenz die Zunahme an Marschkompositionen deutlich macht).

Für die Besetzung von 2 Oboen und Fagott ließ sich nur ein Beleg finden (bei dem im übrigen noch eine mögliche Trompetenstimme als verloren angesehen werden kann). Bei den Stimmen der folgenden, restlichen 114 Märsche ist zu berücksichtigen, daß das Fagott zwar in der Regel doppelt besetzt war, jedoch nur einstimmig notiert wurde (Ob=Oboe, Fg=Fagott, Hr=Horn, Tp=Trompete):

Ob–Hr–Fg:

61 Märsche, davon:	35 mal 2 Ob, 2 Hr, Fg
	25 mal 2 Ob, 1 Hr, Fg
	1 mal 2 Ob, 3 Hr, Fg

Ob–Tp–Fg::

24 Märsche, davon:	21 mal 2 Ob, 1 Tp, Fg
	3 mal 2 Ob, 2 Tp, Fg

Ob–Hr–Tp–Fg:

29 Märsche, alle:	2 Ob, 2 Hr, 1 Tp, Fg

Flemings oben zitierte Angabe zur Churfürstlich-Sächsischen Armee konnte der Verfasser durch die älteste bekannte deutsche Marschsammlung aus dem Jahre 1729 bestätigen. Sie befindet sich heute im Aktenband Loc. 10945 (*Concepte des ordres pro Jan.-Dec. 1729*) des Staatsarchivs Dresden und wurde 1981 vom Verfasser herausgegeben.[13] Die 10 Märsche dieser Sammlung für 2 Oboen, 2 Hörner und Fagott sind stilistisch „Kinder ihrer Zeit". Hauptmelodieträger sind natürlich die Oboen. Nicht „The-

---

[7] Vgl. Werner Braun: „Entwurf für eine Typologie der ‚Hautboisten'", in: W. Salmen (Hrsg.): *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel 1971, S. 43-63, und den in Anm. 6 angegebenen Aufsatz von Renate Hildebrand.

[8] Hanns Friedrich von Fleming: *Der vollkommene Teutsche Soldat*, Leipzig 1726, S. 181.

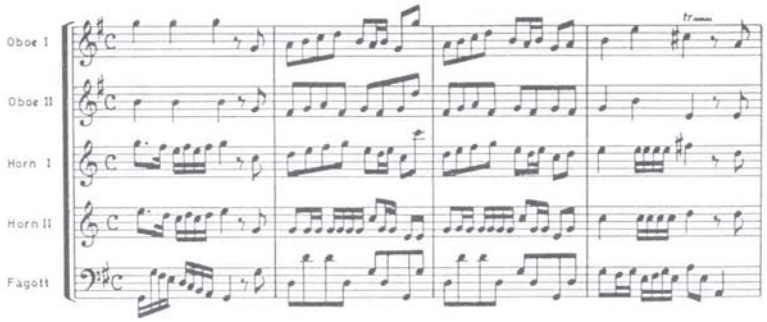
[9] Ebda.

[10] Ebda.

[11] Ebda., S. 182.

[12] Aus den Berliner Beständen veröffentlichte Gerhard Pätzig bereits 1971 einige Märsche: *Historische Bläsermusiken. 25 Militärmärsche des 18. Jahrhunderts.* Heft I-III. Kassel-Basel-London-Tours 1971.

[13] Achim Hofer: *Die Infanteriemärsche der vormaligen Churfürstlich-Sächsischen Armee 1729.* Nach den im Staatsarchiv Dresden befindlichen Originalen hrsg. von A. H. – Freiburg 1981.



Notenbeispiel 1:
Marsch des Regiments „von Dresski", T. 1-4

menbildung", sondern die Arbeit mit Motiven, die im Sinne barocker Fortspinnungsmotivik aneinandergereiht, sequenziert, „fortgesponnen" werden, bilden die melodische Grundlage. Die 2. Oboe begleitet die erste entweder isorhythmisch im Terz- oder Sextabstand oder, den mehr polyphonen Stil der Märsche unterstreichend, durch eine kontrapunktierende Gegenstimme. Auch die Hörner übernehmen gelegentlich solistisch die Melodie, während sie in der Regel aber durch Melodie-Imitationen, längere Notenwerte u. ä. eine, wie Fleming es nennt, „angenehme Harmonie verursachen". Die in der Regel durchlaufende Baßstimme des Fagotts weist teilweise Über- bzw. Rückleitungen sowie gelegentliche, über mehrere Takte hinausgehende, orgelpunktartige Baßtöne auf. Mag punktierter Rhythmus zu einer Zeit, in der den Märschen noch jegliches „zackige" Element fehlt, ein Indiz für „militärischen Stil" sein, dann sind erst recht die meisten Märsche dieser Sammlung gänzlich „unmilitärisch": Nur in *einem* Marsch ist punktierter Rhythmus bevorzugt anzutreffen. *Notenbeispiel 1*, in welchem in den Takten 2-4 das 1. Horn gemeinsam mit der 1. Oboe die Melodie bläst, mag einen kleinen Einblick gewähren.

Komponisten der Märsche dieser Sammlung sind nicht bekannt. Fleming schrieb 1726 über die Regiments-Hautboisten: „Der Premier unter ihnen muß das Componiren verstehen, um die Musique desto besser darnach zu regulieren"[14], und wir dürfen annehmen, daß auch diese Stücke von den „Hautboisten-Premiers" komponiert wurden.

Lassen sich Komponisten ermitteln oder sind diese mitgeteilt, so handelt es sich zumeist um bekannte Personen, darunter „adelige Dilettanten" wie auch namhafte Komponisten. In Berlin beispielsweise komponierten Friedrich Benda und Carl Philip Emanuel Bach Märsche ebenso wie Prinzessin Anna Amalia und Friedrich II. selbst.[15] Und unter den oben angegebenen 21 Märschen für 2 Oboen, Trompete und Fagott befindet sich einer vom Kapellmeister Friedrichs des Großen, Carl Heinrich Graun (1703/04-1759), (*Bsp. 2*).[16]

Merkmale der Norddeutschen Schule (zu denen auch Graun gehört), nämlich der „kontrapunktisch ‚gearbeitete', gebundene, strenge Stil und die ‚galante', freie, melodisch gefällige (zärtliche, rührende, empfindsame) Schreibart"[17], lassen sich unschwer in diesem Marsch wiederfinden. Und es mag einzig die Trompete sein, welche dem Stück einen Hauch von Militärischem verleiht.

Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts

Spätestens mit der Einführung von Klarinetten in die Hautboisten-Ensembles kann die Entstehung der sogenannten „Harmoniemusik" angesetzt werden. (Eine ausführlichere Problematisierung des Begriffs „Harmoniemusik" versuchte

[14] Fleming 1726, S. 181.

[15] Für den sogenannten „Mollwitzer-Marsch" konnte der Verfasser die Wahrscheinlichkeit der Autorschaft Friedrichs II. erhöhen (vgl. Hofer 1988, S. 469-473).

[16] Sign. Mus.ms.1223 (Nr. 17) der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt.

[17] H.H. Eggebrecht: Artikel „Berliner Schule", in: *Riemann Musik-Lexikon*, Mainz 1967, S. 98 f.; Zitat S. 98.

schiedlichste Besetzungen für Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte und (im militärischen Bereich) Trompete(n), wobei die *grundsätzliche* Verdoppelung der Instrumente zu ihr gehört. Des weiteren bezeichnet der Ausdruck „Harmoniemusik" nicht nur eine *Besetzungsform*, sondern er bedeutet auch die für diese Besetzung komponierte *Musik*. (Bereits 1971 wies S. James Kurtz im Zusammenhang der Begriffe „Harmonie" und „Harmoniemusik" auf deren „ambiguous use both as titles of wind works and as names for wind ensembles" hin.)[20] Schließlich muß einer häufig anzutreffenden Gegenüberstellung von Harmoniemusik und Militärmusik (im Sinne eines Gegensatzes) im 18. Jahrhundert widersprochen werden, denn grundsätzlich unterschieden sich weder die Besetzung (sieht man vom Schlaginstrumentarium und vom „fehlenden" Kontrabaß ab) noch das Repertoire der „Regiments-Hautboisten" gravierend von anderen Hautboisten-Ensembles.

Wann nun die Klarinette erstmals militärmusikalisch verwendet worden ist, läßt sich kaum ermitteln. Als veraltet können Angaben wie „Ende des 17. Jahrhunderts"[21] ebenso wie „um 1800"[22] angesehen werden.[23] In Bern sind Klarinetten erstmals 1757 in der Besetzungsliste eines Hautboistenensembles erwähnt.[24] Und Angaben darüber, daß die Klarinette bereits um 1770 in der Militärmusik weitgehend etabliert war, decken sich mit Notenfunden des Verfassers. Selbst der Trompeter Johann Ernst Altenburg bezeugt in seinem bekannten, zwar erst 1795 gedruckten, aber bereits „etwa 1768 fertiggestellten"[25] Buch, daß die Klarinette zum Bestandteil der Regiments-Hautboisten geworden war:

Der schneidende und durchdringende Klang dieses Instruments hat sonderlich bey der Kriegsmusik der Infanterie seinen guten Nutzen; und nimmt sich weit besser in der Ferne als in der Nähe aus.[26]

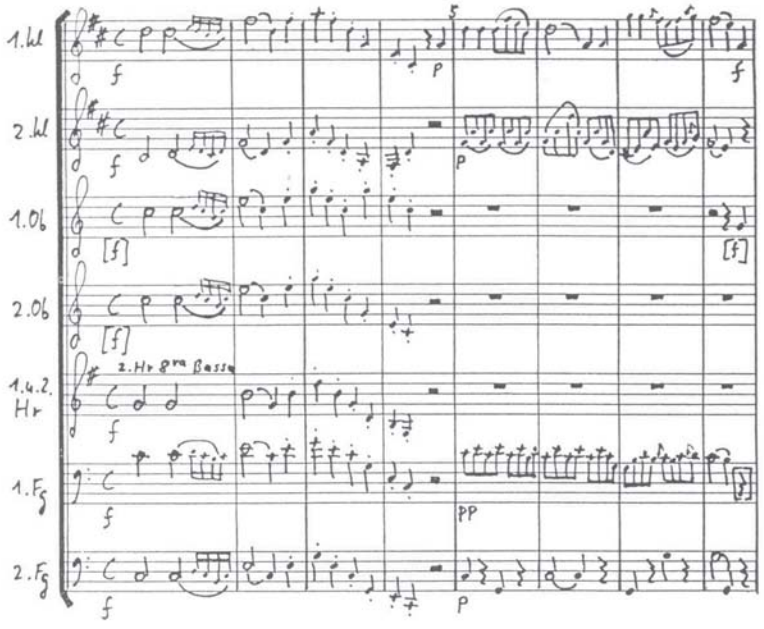
Die Klarinette übernahm nun für Jahrzehnte die Führung der Melodiestimme und prägte entscheidend den bläserkammermusikalischen Klang der meisten Militärmärsche mit, ohne allerdings die bislang melodieführende Oboe zu verdrängen. Die oben genannten 244 Märsche der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts für Klarinette (im folgenden: Kl), Oboe, Horn, Trompete und Fagott zeigen folgende Kombinationen und Stimmenvariationen:

Kl–Ob–Fg: 2 Märsche (je 2 Stimmen)
Kl–Tp–Fg: 4 Märsche,
davon: 3 mal 2 Kl, 1 Tp, Fg
1 mal 2 Kl, 2 Tp, Fg
Kl–Hr–Fg: 38 Märsche,
davon: 31 mal 2 Kl, 2 Hr, Fg
6 mal 3 Kl, 2 Hr, Fg
1 mal 4 Kl, 2 Hr, Fg
Kl–Ob–Tp–Fg: 39 Märsche,
davon: 30 mal 2 Kl, 2 Ob, 1 Tp, Fg
9 mal 2 Kl, 1 Ob, 1 Tp, Fg
Kl–Ob–Hr–Fg: 43 Märsche,
davon: 40 mal 2 Kl, 2 Ob, 2 Hr, Fg
3 mal 2 Kl, 1 Ob, 2 Hr, Fg
Kl–Hr–Tp–Fg: 53 Märsche,
davon: 41 mal 2 Kl, 2 Hr, 1 Tp, Fg
6 mal 2 Kl, 2 Hr, 2 Tp, Fg
4 mal 4 Kl, 2 Hr, 2 Tp, Fg
2 mal 4 Kl, 2 Hr, 2 Tp, Fg
Kl–Ob–Hr–Tp–Fg: 65 Märsche,
davon: 38 mal 2 Kl, 2 Ob, 2 Hr, 2 Tp, Fg
17 mal 2 Kl, 2 Ob, 2 Hr, 1 Tp, Fg
6 mal 2 Kl, 1 Ob, 2 Hr, 2 Tp, Fg
3 mal 2 Kl, 1 Ob, 2 Hr, 1 Tp, Fg
1 mal 2 Kl, 2 Ob, 2 Hr, 3 Tp, Fg

French Revolution, Vol. I and II. Phil. Diss. University of California in Berkeley 1968. – Saul James Kurtz: *A Study and Catalog of Ensemble Music for Woodwinds Alone or With Brass from ca. 1700 to ca. 1825*. Phil. Diss. University of Iowa 1971. – Eugene Waldo Steinquest: *Royal Prussian Wind-Band Music, 1740-1797*. Phil. Diss. George Peabody College for Teachers 1971. – Jon Ross Piersol: *The Oettingen-Wallerstein Hofkapelle and its Wind Music*. Phil. Diss. University of Iowa 1972. – Roger Hellyer: *„Harmoniemusik": Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Phil. Diss. Oxford University 1973. – Bernhard Friedrich Höfele: *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik*. Phil. Diss. Bonn 1982. – Bastiaan Blomhert: *The Harmoniemusik of „Die Entführung aus dem Serail" by Wolfgang Amadeus Mozart: Study about its Authenticity and Critical Edition*. Diss. Utrecht/NL 1987. – Jeffrey Lynn Traster: *Divertimenti and Parthien from the Thurn and Taxis Court at Regensburg (1780-1823): A Source of Repertoire for Wind Ensemble*. D.M.A. Diss. University of Texas at Austin 1989.

[20] Kurtz 1971 (siehe Anm. 19), S. 3.

[21] Max Chop: *Geschichte der deutschen Militärmusik*, Hannover 1926, S. 12.



Notenbeispiel 3:
Georg von Pirch, Marsch Nr. 5, T. 1-8[27]

[22] Hans Joachim Moser: „Bläser und Marschmusik", in: Ders.: *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Berlin [10]1950, S. 362 ff.; Zitat S. 364.

[23] Zu warnen ist vor einem Marsch für 2 Ob, 2 Kl, 2 Tp, 4 Hr und 2 Fg, den J. A. Kappey 1894 in seinem Buch *Military Music* (London 1894) veröffentlichte und den er „1720 to 1730" datiert (S. 75); weisen Stil sowie Qualität und Quantität der Besetzung eindeutig ins spätere 18. Jahrhundert, so wird Kappeys Zeitangabe immer wieder vorbehaltlos als echt tradiert (vgl. Hofer 1988, S. 236).

[24] Vgl. Walter Biber: „Aus der Geschichte der Blasmusik in der Schweiz", in: Wolfgang Suppan / Eugen Brixel (Hrsg.): *Bericht über die Erste Internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Graz 1974* (= Alta Musica, Bd. 1), Tutzing 1976, S. 127-143; S. 134.

[25] Herbert Heyde: „Blasinstrumente und Bläser der Dresdner Hofkapelle in der Zeit des Fux-Schülers Johann Dismas Zelenka (1710-1745)", in: Bernhard Habla (Hrsg.): *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition* (= Alta Musica, Bd. 9), Tutzing 1987, S. 39-65; Zitat S. 60.

[26] Johann Ernst Altenburg: *Versuch einer Anleitung zur heroisch – musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Exempeln erläutert.* Zwey Theile. Halle 1795 (Reprint: Amsterdam 1966 und Leipzig 1972), S. 12.

[27] Signatur M.M. 123a der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (ehemaliger Ost-Teil).

Eine detaillierte Interpretation würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Deutlich wird aber, daß sich die „klassische" Bläseroktett-Besetzung von je 2 Ob, Kl, Hr und Fg nur in etwa einem Sechstel der Märsche findet. (Keiner der 7 Militärmärsche Joseph Haydns weist diese Kombination auf.) Natürlich ist hierbei die jeweilige, regional unterschiedliche Besetzung der Regiments-Hautboisten zu berücksichtigen. Musikalisch betrachtet, bedeuten aber die bisherigen 11 verschiedenen Instrumentenkombinationen mit insgesamt 26 Stimmenvariationen (allein für die 359 Märsche, welche lediglich die genannten fünf Stamminstrumente aufweisen) durchaus eine Vielfalt, die den oft zitierten Standard-Besetzungen hinzugefügt zu werden verdient.

Notenbeispiel 3 verdeutlicht, bei aller melodischen, rhythmischen, harmonischen und formalen Vielfalt, den neuen, „klassischen" Stil der Märsche der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die von allen Instrumenten unisono gespielten einleitenden Takte 1-4 verleihen dem Marsch etwas „Großes", „Bestimmtes". Nicht nur an der „klassischen" Oktett-Besetzung wird der neue Stil spürbar, sondern auch an der 4-, 8- und 16-Takt-Periodizität der Themen (welche aber längst nicht alle Märsche der 2. Hälfte des 18. Jahrhun-

derts erfaßt hat!). Die erste Klarinette ist in der Regel melodieführend. Die zweite begleitet hier nicht in Terz- oder Sextparallelen, sondern sorgt durch Akkordbrechungen (Achtelnoten) sowohl für harmonische Stützung als auch für einen leicht flüssigen Charakter des Marsches. Den zwei vorhandenen Fagotten entsprechend findet sich nun auch häufig die Aufteilung in zwei Fagott*stimmen*: Konzentriert sich das erste auf die Betonung der Funktionsgrundtöne, so spielt das zweite (analog der 2. Klarinette) die allseits bekannten Albertischen (Klavier-)Begleitfiguren. Deutlich wird ab T. 5 auch (und dies ist keine Ausnahme), daß von der Instrumentation her innerhalb eines Marsches durchaus variiert wird (bis hin zur durchbrochenen Arbeit, bei der ein Thema nach und nach von verschiedenen Instrumenten fortgeführt wird).

Schlaginstrumente

Unabhängig von der tatsächlichen Verwendung von Schlaginstrumenten finden sich ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts auch notierte *Stimmen* insbesondere für Glockenspiel, Triangel, Tambourin, Becken sowie große und kleine Trommel. Und besonders die gelegentliche Differenziertheit der Notierung macht deutlich, daß ihr Einbezug nicht nur unter dem Gesichtspunkt der außermusikalischen Funktion des Marschierens zu betrachten ist, sondern auch unter dem einer klanglichen Färbung. Dabei wird auch hier die Tendenz deutlich: Von den 244 Märschen für Kl, Ob, Hr, Tp, Fg enthalten nur 26 Schlagzeugstimmen, von 94 untersuchten Märschen des späteren 18. und früheren 19. Jahrhunderts aber bereits 36! (Und die Standardisierung ihres Einbezugs bedeutet auch ihre Schematisierung: die Vielfalt der Schlaginstrumente ebenso wie die Differenziertheit ihrer Stimmen gehen im 19. Jahrhundert verloren.)

Die Titelseite (*Abb. 1*) entstammt einem Marsch für je 2 Klarinetten, Oboen, Fagotte, Hörner und Trompeten mit Stimmen für „Tambour", „Tambourin", „Cimbales" (Becken) und „Triangles".

Bezeichnenderweise trägt dieser Marsch (wie viele andere auch) den Namen seiner „Richtung":

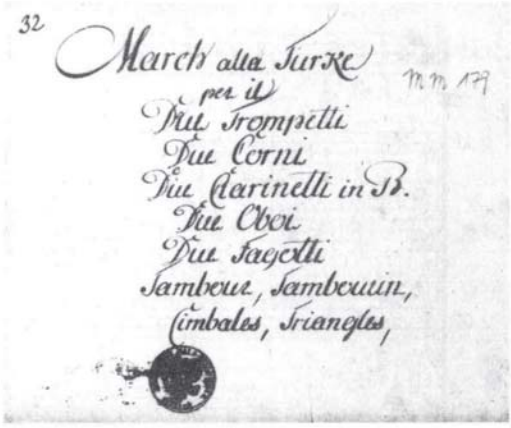


Abb. 1: „March alla Turke", Faksimile der Titelseite[28]

„March alla Turke". Durch Hinzufügung von Schlaginstrumenten zur Harmoniemusik entstand eine „Türkische Musik", und es ist bekannt, wie diese Erscheinung auch in der Kunstmusik zu einer regelrechten („alla Turka"-)Modewelle geworden war.

Spätes 18. Jahrhundert

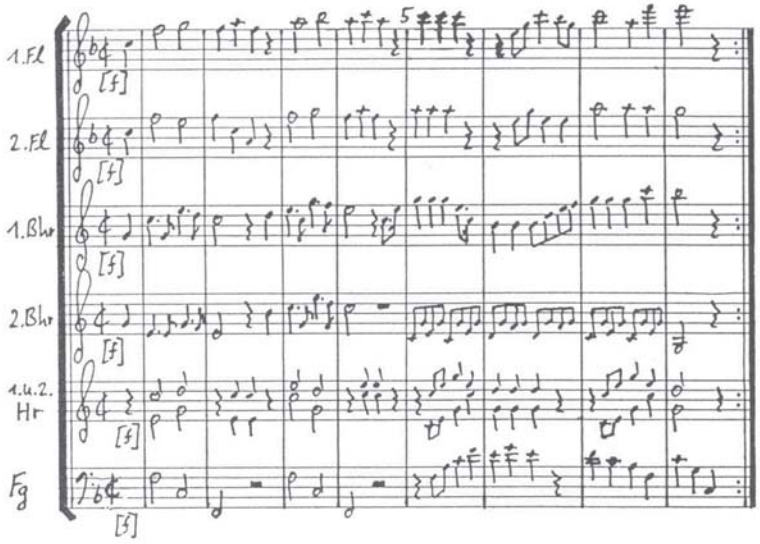
Gegen Ende des 18. Jahrhunderts werden den bisherigen Stamminstrumenten (Kl, Ob, Hr, Tp, Fg) zunehmend „neue" hinzugefügt, vor allem Flöte (im folgenden: Fl), Piccolo-Flöte (Picc.Fl.), Bassetthorn (Bhr), Serpent (Sp), Kontrafagott (Kfg) und (seltener) Posaune (Pos).

Das entsprechende Notenmaterial zeigt folgende Kombinationen der „alten" mit den „neuen" Instrumenten:

Fl–Ob–Hr–Fg
Fl–Kl–Hr–Tp
Ob–Bhr–Hr–Fg
Fl–Kl–Hr–Tp–Fg
Kl–Hr–Tp–Fg–Sp
Kl–Ob–Tp–Hr–Sp
Kl–Hr–Tp–Fg–Kfg
Fl–Kl–Ob–Hr–Tp–Fg
Picc.Fl–Kl–Tp–Hr–Fg

Einbeziehung *eines* „neuen" Instruments

[28] Signatur M.M. 179 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (ehemaliger Ost-Teil).



Notenbeispiel 4:
W. F. Rong, Marsch Nr. 5, T. 1-8[29]

Fl–Bhr–Hr–Fg
Fl–Kl–Hr–Tp–Fg–Sp
Fl–Kl–Ob–Hr–Tp–Sp
Picc.Fl–Kl–Tp–Fg–Sp — Einbeziehung von
Fl–Kl–Ob–Hr–Tp–Fg–Sp — *zwei* „neuen"
Fl–Kl–Hr–Tp–Fg–Pos — Instrumenten
Picc.Fl–Kl–Hr–Tp–Fg–Sp
Picc.Fl–Fl–Kl–Hr–Tp–Fg
Picc.Fl–Ob–Kl–Hr–Tp–Fg–Kfg

Picc.Fl–Kl–Hr–Tp–Fg–Sp–Pos — Einbeziehung von
Picc.Fl–Fl–Kl–Hr–Tp–Fg–Kfg — *drei* „neuen"
Picc.Fl–Kl–Ob–Hr–Tp–Fg–Sp–Pos — Instrumenten
u.s.w.

Zu beachten ist, daß die letzten Kombinationen nicht unbedingt die Masse der Märsche des späteren 18. Jahrhunderts repräsentieren. Sie machen vielmehr anschaulich, wie sich langsam eine Entwicklung anbahnt, welche den Holzbläserklang immer mehr in den Hintergrund treten läßt. Er bleibt zwar auch im frühen 19. Jahrhundert noch ausschlaggebend, weil man *melodisch* auf Oboen, Flöten und Klarinetten angewiesen ist; doch wird ihre Dominanz als melodieführende Instrumente etwa durch die gleichzeitige Verwendung von vier Hörnern und drei Posaunen zunehmend in den Hintergrund gedrängt, bis schließlich mit der Erfindung der Ventile die Entwicklung zu jenem Klangkörper unaufhaltsam geworden ist, den wir heute „Blasorchester" nennen.

Ein ungewöhnliches Beispiel aus den genannten Kombinationen ist der folgende Marsch für 2 Flöten, 2 Bassetthörner, 2 Hörner und Fagott:

Statt der traditionellen Melodieinstrumente Klarinette und Oboe finden sich Flöte und Bassetthorn: Die Melodie liegt zunächst einzig in der Stimme des 1. Bassetthorns, während die Flöten erst quasi eine „obere Füllstimme" blasen und dann die Melodie auflockernd begleiten.

Zum Tempo

Die Märsche des 18. Jahrhunderts wurden in einem langsamen Tempo gespielt (etwa 60-80 Schritte in der Minute). Das Preußische Exerzier-Reglement von 1778 gibt für den „gewöhnlichen" Marsch 75 Schritte in der Minute an. Dabei kamen auf einen Takt zwei Schritte. Bereits 1752 schrieb Johann Joachim Quantz in seinem Buch *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*: „Ein March wird ernsthaft gespielet. Wenn derselbe im Alla-breve- oder Bourreentacte gesetzet ist; so kommen auf jeden Tact zweene Pulsschläge, u.s.w."[30] Betraf das langsame Tempo den

[29] Signatur M.M. 131 (Nr. 5) der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (ehemaliger Ost-Teil).

[30] J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.* Berlin [3]1789, S. 271.

„gewöhnlichen" („ordinair") Marsch, so kam gegen Ende des 18. Jahrhunderts der „Geschwindmarsch" mit 108 Schritten pro Minute auf (und zahlreiche so betitelte Märsche sind, ebenso wie solche im 6/8-Takt, dieser neuen Untergattung zuzurechnen).

Zur Popularität der Märsche

Waren die französischen Märsche des 17. Jahrhunderts noch streng an die militärische Verwendung bzw. an das höfische Zeremoniell gebunden und wurden auch die Märsche des frühen 18. Jahrhunderts vor allem zur Deckung des militärmusikalischen Bedarfs komponiert, so entwickelte sich der Marsch bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts von einer rein militärmusikalischen zu einer allgemein verbreiteten, populären Gattung. Über die vielen Opern-Bearbeitungen für Harmoniemusik schrieben in dieser Zeitschrift bereits Dieter Klöcker und Heinz Becker.[31] Weniger bekannt ist indessen, daß bereits im späteren 18. Jahrhundert selbst Militärmärsche nach bekannten Themen bzw. Melodien aus Opern arrangiert wurden. Sowohl in Berlin als auch in London finden sich beispielsweise Bearbeitungen der Arie „Non più andrai" aus Mozarts *Figaro*: in Berlin handschriftlich einmal in der Sammlung *Trois Marches par Mozart* für 2 Kl, 2 Ob, 2 Hr (bzw. 2 Tp) und 2 Fg (*Abb. 2*)[32] wie auch, in anderer Form, als *Marcia, aus der Mariage de Figaro von Mozart* für 2 Kl, 2 Ob, Tp und 2 Fg; in London als 1792 erschienener Druck unter dem Titel *The Duke of York's new March, as performed by His Royal Highness's new Band in the Coldstream Regt. of Guards* (und er fungiert heute noch als Parademarsch der „Regimental Band of the Coldstream Guards").

Ausdruck für die Popularität des Marsches sind auch zahlreiche vor allem in England erscheinende Publikationen für den privaten Gebrauch. Wurde im ersten Teil dieses Aufsatzes auf den 1695 erschienenen *Sprightly Companion* verwie-

Abb. 2: „Trois Marches par Mozart", Faksimile der Titelseite

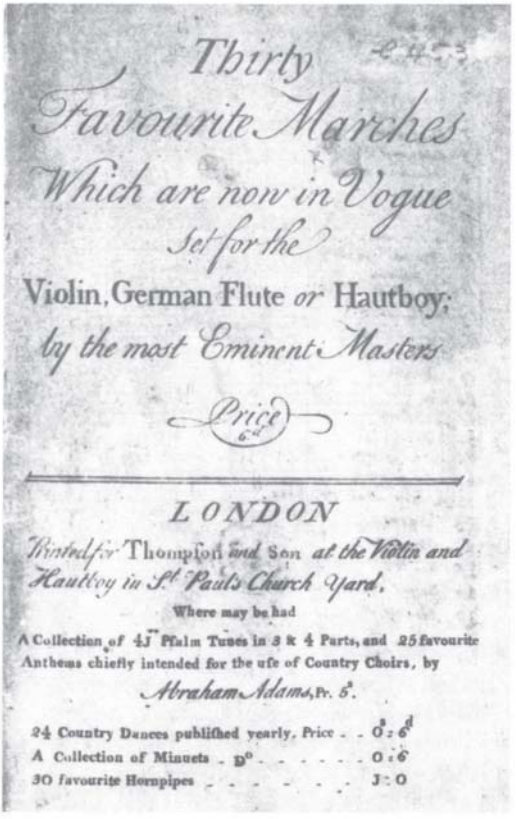


Abb. 3: „Thirty Favourite Marches [...]" (1759), Faksimile der Titelseite

[31] Dieter Klöcker: „Gedanken über Bearbeitungen für Harmoniemusik", in: *TIBIA* 4/1987, S. 585-587; Heinz Becker: „Vermarktete Oper", in: *TIBIA* 4/1987, S. 553-558.

sen, worin Märsche als Übungsstücke zum Erlernen der neuen Oboe angeboten wurden, so stellen sich die geschäftstüchtigen Verleger insbesondere in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts auch auf Möglichkeiten häuslichen Musizierens ein und preisen Märsche für unterschiedliche (vor allem: Holzblas-)Instrumente an, so z.B. die *Thirty Favourite Marches Which are now in Vogue* (1759), (*Abb. 3*).

Weitere Sammlungen sind etwa eine Flötenschule *With a choise collection of all the celebrated Marches that are played upon that instrument* (1755) oder die als *Military Amusement* betitelte *Collection of Favourite Marches* für „Two German Flutes", die 1785 erschien. Und ca. 1790 veröffentlichte der Verleger Thompson wiederum eine Sammlung *Favourite marches for two german flutes, violins, or fifes* unter dem werbeträchtigen, gleichwohl auch die praktikable Verwendung ansprechenden Titel *Thompson's pocket collection.*

Schluß

Anknüpfend an Matthesons einleitende Bemerkungen über den „Marsch" mag abschließend ein Blick auf den eigentlichen Kernbegriff unseres Themas geworfen werden: Nirgendwo taucht bis zum späten 18. Jahrhundert das Wort „Militärmarsch" auf. Diese sprachliche Differenzierung entstand erst, nachdem die Gattung längst existierte, und zwar aus dem im Zuge der Französischen Revolution auftauchenden Begriff „Marche militaire". Die direkte Politisierung der Musik in der Französischen Revolution erfolgte auch durch die Komposition und Aufführung zahlreicher Märsche für konkrete Anlässe, z. B. Gossecs *Marche lugubre, Marche religieuse, Marche victorieuse, Marche funèbre.*[33] Dies führte dazu, daß der „eigentliche" Marsch nun durch begriffliche Charakterisierung seines ursprünglichen, militärischen Verwendungsbereichs von anderen abgehoben werden mußte – und fortan nicht mehr nur „Marche", sondern „Marche militaire" genannt wurde. (Joseph Haydn schreibt beispielsweise 1802 von seinem „Militair Marsch".) Die Etablierung des Begriffs „Militärmarsch" im 19. Jahrhundert sowie die Vergrößerung der Besetzung bis hin zur Dominanz des Blechblasregisters geht indessen Hand in Hand mit der Zunahme seiner gezielt ideologischen Verwendung, die um 1870/71 einen nationalistisch-militaristischen Höhepunkt erreicht, der nur vom Dritten Reich noch übertroffen wurde und heute auch aus diesen Gründen der Gattung verständlicherweise nicht nur Wohlwollen entgegenbringt.

Mögen selbst die Märsche des 18. Jahrhunderts nicht „unschuldig" sein, so gibt es doch unter dieser frühen, allemal *originalen* Bläsermusik manche „Perlen", denen man ähnliches wünschen möchte, was Dieter Klöcker 1987 in dieser Zeitschrift über Bearbeitungen für Harmoniemusik schrieb: daß sie „auch heute noch auf den Programmen der Bläserensembles einen würdigen Platz finden können."[34]

---

[32] Signatur M.M. 116 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (ehemaliger Ost-Teil).

[33] Vgl. z.B. David Whitwell: *Band Music of the French Revolution* (= Alta Musica, Bd. 5). Tutzing 1979.

[34] Klöcker 1987 (siehe Anm. 31), S. 587.

WIR LIEFERN AUS

Ausgaben der Italienischen Blockflötengesellschaft

Società Italiana del Flauto dolce

Celestino Dionisi
L'articolazione nel flauto dolce (ed in altri strumenti a fiato). 164 S., Best.-Nr. 8001, DM 35,--

Silvestro Ganassi
Opera intitulata Fontegara, Venedig 1535. Faksimile, 112 S., Best.-Nr. 8002, DM 35,--

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

Raymond Dittrich

Comments on the Compositional Techniques of the Sonata Allegro Movements in the Wind Quintets of Beethoven and Mozart

In comparing the quintets for winds and piano by Mozart (KV 452) and Beethoven (op. 16), two quite different compositional attitudes become apparent. They reveal themselves in the areas of timbre, compositional technique and cadence practice. Whereas Mozart's explicitly chamber music oriented composition seeks a fusion of the wind and piano sonorities, Beethoven's block-like opposition of the forces of winds and solo piano approaches the symphonic piano concerto genre. At the heart of Mozart's compositional procedure is the idea of play with musical motives. The technique of division of musical material is used by Mozart to create a dialogue-like motivic fabric between the five soloists. As contrast to this process of motivic division, Beethoven employs the techniques of thematic development. Finally, whereas Mozart's cadences are in line with the compositional practice common in the chamber music of the mid-18th century, Beethoven's cadences reveal the virtuosity of the solo concerto.

Dieter Klöcker

Meyerbeer's Newly Rediscovered Clarinet Quintet which was written for Heinrich Baermann

The woodwind quintet for Heinrich Baermann, premiered in Vienna in 1813 (or 1814), was a name-day gift for the worldfamous clarinet virtuoso. The original title was, "Sonate pour la Clarinette avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Violoncelle. Composeé et Dedieé A Henri Baermann par Meyerbeer (No. 1)" (Sonata for Clarinet and String Quartet, composed for and dedicated to Heinrich Baermann, by Meyerbeer). The autograph (?) contained an expert commentary by Heinrich Baermann's son, Carl Baermann.

The manuscript is now in the possession of the Bärmann family. The extremely virtuosic composition exhibits technically experimental passages and features an arrangement of a jewish dance in the rondo.

I made the first recording of the work on a CD for the Orfeo label. A printing of the work is in preparation.

Achim Hofer

"... ich dien auf beede recht in Krieg und Friedens Zeit". Concerning the Marches of the 18th Century paying particular attention to their instrumentation.

At the outset of this article, the way in which (in the case of J. Mattheson) the French notation of "La Marche" was developed in the German version, "Der Marsch". After a few comments on the propagation of the french "Hautbois" (oboe), the article concentrates on the instrumentation of 452 marches from the 18th and early 19th centuries. In addition to the standard instruments, the oboe, horn, trumpet and bassoon, the clarinet was added in the second-half of the 18th century, and by the end of the century the flute, piccolo, bassetthorn, contrabassoon, serpent (a bass cornett bent in the form of a serpent), trombone and percussion instruments (so-called "Turkish music"). In conjunction with the remarkably broad instrumental variety of the wind music of the 18th century, the term „Harmoniemusik" (harmony music) so central to the wind music of the period is also critically discussed. After a few remarks on tempo and on the popularity of the marches, the article concludes with a discussion of the emergence of the term "military march".

English by Sidney Corbett

KENNEN SIE RIPPERT? MÖGEN SIE VAN HEERDE?

Zwei Instrumente lassen aufhorchen.

Diese von uns in alter Manier gefertigten Alt-Blockflöten haben aussergewöhnliche Vorbilder:
Alt-Blockflöte in g', 398 Hz, um 1700, von Rippert und Alt-Blockflöte in f', 415 Hz, um 1720, von J. van Heerde.
Möchten Sie Rippert kennenlernen?
Sie hat sich mit wenigen Änderungen zur Alt-Blockflöte in f', 440 Hz, gewandelt.
Möchten Sie van Heerde lieben lernen?
Sie ist geblieben, wie sie war. Es gilt, sie neu zu entdecken.
Mehr erfahren Sie von Ihrem Fachhändler oder direkt von uns.

·K· U ·N· g·

Küng Blockflötenbau
CH-8200 Schaffhausen
Tel. 053 25 22 85

Dr. Hermann Moeck wird 70

Am 16. September vollendet Dr. Hermann Moeck sein 70. Lebensjahr. TIBIA-Lesern diesen Jubilar vorzustellen hieße Eulen nach Athen tragen, ist doch TIBIA „sein Kind". Längst den Entwicklungsjahren und der Pubertät entwachsen, ist das „Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik" gereift; es ist zu einer Institution geworden und repräsentiert umfassend das Lebenswerk von Hermann Moeck. In TIBIA verbinden sich seine wesentlichsten Arbeits- und Interessengebiete: Der Instrumentenbau allgemein und der Blockflötenbau im besonderen, die Instrumentenkunde und die verlegerische Tätigkeit auf den Gebieten der Alten wie der Neuen Musik. Über allem steht sein oft genug mäzenatisches Wirken, das vordergründigen Konkurrenzgedanken keinen Raum läßt und im Dienste der Sache die Nischen schafft, die im rein merkantil orientierten Kulturbetrieb so notwendig sind.

Vor 45 Jahren trat Hermann Moeck, damals noch Student der Musikwissenschaft, als Teilhaber in die väterliche Firma ein, in ein Unternehmen, dessen Anfänge bis in die Mitte der zwanziger Jahre (als Adreßbuchverlag und Anzeigenagentur) zurückreichen. 1930 kamen die ersten Blockflöten in den Versandhandel des Moeck Verlages – in Ton und Stimmung noch wenig befriedigende Instrumente aus dem sächsischen Vogtland. Hermann Moeck sen., der Firmengründer, spezialisierte sich darauf, die angelieferten Instrumente zu intonieren und zu stimmen, gründete eine Zeitschrift mit dem Titel *Der Blockflötenspiegel* und begann mit der Herausgabe von Noten für das praktische Musizieren. Hier liegen die Anfänge jener zweigleisigen Firmenstruktur von „Verlag und Musikinstrumentenwerk", die sich bis heute erhalten und bewährt hat.

Mit seinem Eintritt in die Firma übernahm Moeck den Verlagsbereich. Er setzte seinen Ehrgeiz daran, diesen Verlag über die Haus- und Jugendmusik hinaus zu erweitern, und nahm ein ganz neues Gebiet hinzu, nämlich die Musik der Moderne. Er bezeichnet es selbst als Überraschung, daß sich dabei zeigte, wie mühelos sich die Blockflöte in die moderne Musik einreihen ließ. Im Rückblick kann man ohne Übertreibung von einer Pionierleistung sprechen.

1960 übernahm Moeck die Firma von seinem Vater. Schon zwei Jahre später zog das Unternehmen in seine neuen, größeren Räume am Rande Celles ein. Das alte Haus war den neuen Entwicklungen und der stürmischen Entwicklung der Blockflöte nicht mehr gewachsen. Fast gleichzeitig bildete sich auch ein weiterer Schwerpunkt in der Produktion der Firma heraus: der Bau von historischen Holzblasinstrumenten. Die Herstellung solcher Instrumente aus Renaissance- und Barockzeit bezeichnet Moeck als ein „besonderes Hobby unserer Firma", wobei Forschungsarbeit geleistet wurde, die einem wissenschaftlichen Institut angestanden hätte. Gebaut wurden – und werden – Krummhörner, Cornamusen, Kortholte, Rankette, Dulciane, Pommern, Zinken, Chalumeaux, Renaissance- und Barocktraversen, Barockoboen und Barockfagotte. Dieses Pro-

gramm geht auf Otto Steinkopf zurück, der von 1964 bis 1969 für die Firma tätig war und weit über Deutschland hinaus viele Instrumentenbauer angeregt hat.

Was die Entwicklung der Blockflöte im 20. Jahrhundert anbelangt, gilt noch heute weitgehend, was Moeck 1980 im Überblick formulierte:

Das Instrument Blockflöte – immer noch so etwas wie ein Fetisch der Jugendbewegung – war zunächst in seinen musikalischen Möglichkeiten nicht so recht gefordert worden. Das änderte sich auf breiter Ebene erst in den 60er Jahren im Zusammenhang mit einer neuen Generation von Spielern wie z.B. Frans Brüggen, Hans-Martin Linde und anderen mehr und von Pädagogen wie z.B. Ferdinand Conrad, Linde Höffer-von Winterfeld, Thea von Sparr, Rudolf Barthel, die, teilweise schon älter an Jahren, einen besonders aufgeschlossenen Kreis von Schülern fanden, die wiederum für Spieltechniken einen ganz neuen Sensus mitbrachten. Es tat sich etwas durch eine frische, undogmatische Spontaneität, parallel ähnlichen Erscheinungen auch sonst in der Musik, vor allem auch in der Popmusik. Mancher Gymnasiast – frustriert vom Schulmusikunterricht – hat damals auf eigene Faust versucht, sich z.B. das Trompetenspiel nach Schallplatten von Louis Armstrong, Miles Davis oder dem von Horst Fischer gespielten „Mitternachtsblues" selbst beizubringen. Was doch Motivation, wo auch immer sie herkommt, bewirken kann!

Hierhinein kam die Veränderung in den Musikschulen. Bisher nur für eine besondere Art Elementarunterricht gedacht, erweiterten sie nun ihr Lehrangebot auf alle Instrumente. In diesem Konzept – nach einer Idee des Schweizer Musikpädagogen Rudolf Schoch – wird die Blockflöte vor allem als vorbereitendes Erstinstrument vor jedem anderen Instrumentalunterricht eingesetzt mit dem Ziel, von hier aus weiterführend die Kinder zu Klavier, Geige, Fagott, Oboe, Trompete und anderen mehr zu bringen. Dieses hat sich in der Praxis sehr bewährt. Nicht nur die vielen Flötenspieler an den Musikschulen zeigen es, sondern vor allem die fast sinfonischen Besetzungen in vielen ihrer Orchester. Besondere Bedeutung haben hierbei auch die 1963 ins Leben gerufenen jährlich stattfindenden Wettbewerbe „Jugend musiziert". Was hier an Instrumentalleistungen schon von Zwölf- und Dreizehnjährigen zu hören ist, ist erstaunlich. Wer hätte das vor 1960 schon für möglich gehalten!

Im Laufe dieser Entwicklung ist dann ohne viel Aufhebens die Blockflöte auf breiter Ebene hochschulfähig geworden.

Natürlich ist die Blockflöte in ihrer Entwicklung nicht stehengeblieben. Nachdem es gelungen war, mit der Rottenburgh-Blockflöte ein zuverlässiges und sicheres Soloinstrument mittels einer speziell entwickelten „Feinwerktechnik" in größeren Stückzahlen verfügbar zu machen, mußte der Blick in die Zukunft gerichtet werden. Die Ansprüche und die Leistungen stiegen weiter, und dem mußte durch kontinuierliche Verbesserung der Instrumente Rechnung getragen werden. Neue Instrumente, insbesondere im schulischen Bereich, wurden entwickelt, und auch hier blieb Moeck stets Wegbereiter und Initiator. Letzter und aktueller Höhepunkt der Entwicklungsarbeit ist die 1992 erfolgende Ablösung der seit 1930 gebauten Tuju-Serie – eines der unverkennbaren Markenzeichen des Hauses – durch eine neue Modell-Reihe namens „flauto leggero". Als Alternative zum Holz wurde eine Sopranblockflöte aus Spezialkunststoff entwickelt, die auch größeren Ansprüchen genügt, und, um auch auf das entgegengesetzte Ende der Skala zu schauen: Es entstand mit dem Steenbergen-Modell ein Instrument für die höchsten Ansprüche professioneller Spieler.

Apropos Alternative zum Holz: In Zeiten geschärften Interesses an der Umweltproblematik taucht immer häufiger die Frage auf, ob die Verwendung tropischer Edelhölzer im Instrumentenbau noch zu vertreten sei. Auch damit muß sich Hermann Moeck immer wieder auseinandersetzen. In TIBIA äußerte er sich unlängst grundsätzlich zu der Frage:

Das Problem des Regenwaldes ist nicht das Fällen einiger seltener Bäume, z.B. für Musikinstrumente, auch nicht das Fällen der riesigen Leichtholzbäume, die für Spanplatten für den Möbelbau etc. gebraucht werden, als vielmehr die hinterher zum Zwecke kurzfristiger Plantagen stattfindende Brandrodung. Die der Brandrodung zum Opfer fallenden „uninteressanten"

Bäume machen oft bis zu 80 % aus. Darum: ebendiese Brandrodung müßte verboten werden und nicht der Einschlag von Holz als solcher, denn Holz regeneriert sich immer wieder von neuem.

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

Blockflöten können wir auch aus einheimischen Laubhölzern machen, aber klanglich sind gewisse Edelhölzer nicht zu ersetzen. Aber natürlich, man kann auch darauf verzichten. Was wäre eventuell die Alternative? Kunststoff? Irgendwie liegt in der ganzen Frage nicht so rechte Logik, sondern mehr etwas emotional Demonstratives.

Die eingangs erwähnte Schaffung von kulturellen Nischen, von Freiräumen für Künstler und wissenschaftliche Autoren gelang Hermann Moeck besonders im verlegerischen Bereich. Zusammen mit dem polnischen Musikverlag Krakau und mit Komponisten wie Lutoslawski, Penderecki und Serocki – um nur die bekanntesten zu nennen – begann Moeck Ende der 50er Jahre mit dem Verlegen zeitgenössischer Musik. Diese Tätigkeit weitete sich schon bald aus; heute sind namhafte Komponisten aus aller Welt im Verlagsprogramm vertreten, und die Suche nach sowie die Förderung von jungen Komponistentalenten geht ungebrochen weiter. Kompositionsaufträge und die Stiftung von Kompositionspreisen sind sichtbare Zeichen dieser Förderung. All dies erfordert neben finanziellen Anstrengungen nicht zuletzt auch Risikobereitschaft und ein gerüttelt Maß an Idealismus, denn der verlegerische Einsatz für Neue Musik ist kein Renditeunternehmen. Das Herz des großen Publikums hängt nach wie vor nicht an dieser Musik, nicht zuletzt auch deshalb, weil zu ihrem Verständnis Kenntnisse erforderlich sind, die über die rein emotionale Rezeption hinausgehen. Moeck war deshalb immer bestrebt, konsequent Hilfestellung zu geben, um den Zugang zur Neuen Musik zu erleichtern. Markante Beispiele dafür sind Publikationen wie *Das Schriftbild der Neuen Musik* (Karkoschka), *Komposition im 20. Jahrhundert* (Gieseler) oder auch *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Gieseler, Lombardi, Weyer) – anspruchsvolle Werke, die sicherlich manchen Stein aus dem Weg geräumt haben.

Einen Schwerpunkt setzt Moeck nach wie vor bei Buchpublikationen auf dem Gebiet des Musikinstrumentenbaues, wobei er immer wieder als Autor und Herausgeber selbst zur Feder griff. Einige Beispiele seien hier erwähnt: Rob van Acht: *Niederländische Blockflöten des 18. Jahrhunderts* (für dieses Werk erhielt Moeck den Deutschen Musikeditions-Preis 1991), Günter Dullat: *Holzblasinstrumentenbau. Entwicklungsstufen und Technologien,* Hermann Moeck (Hrsg.): *Fünf Jahrhunderte Deutscher Musikinstrumentenbau,* Karl Hentschel: *Das Oboenrohr,* Otto Kronthaler: *Das Klarinettenblatt,* Wolfgang Köhler: *Die Blasinstrumente aus der „Harmonie Universelle" des Marin Mersenne,* Hermann Moeck: *Typen europäischer Kernspaltflöten,* Hermann Moeck: *Zur „Nachgeschichte" und Renaissance der Blockflöte,* David Munrow: *Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance,* Jürgen Meyer (Hrsg.): *Qualitätsaspekte bei Musikinstrumenten,* Hans Georg Richter: *Holz als Rohstoff für den Musikinstrumentenbau.*

Schon diese Auswahl spricht für sich und dokumentiert eindrucksvoll die verlegerische Leistung von Hermann Moeck. Daß daneben natürlich die Alte Musik und die Musik für Blockflöte nicht zu kurz kommen, versteht sich von selbst. Editionsreihen wie die seit mehr als 60 Jahren bestehende *Zeitschrift für Spielmusik, Das Blockflöten-Repertoire, Das Gitarren-Repertoire, Monumenta Musicae ad usum practicum* und zahlreiche Kammermusikausgaben dürfen in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben.

Im Laufe seiner vielfältigen unternehmerischen Tätigkeit ist es Hermann Moeck gelungen, seiner Firma einen auf ihrem Gebiet führenden Platz zu sichern. Daß er sich zudem weit über diese Belange hinaus engagiert, etwa als Vizepräsident der Industrie- und Handelskammer Lüneburg-Wolfsburg, als Mitglied des Bundesverbandes der Deutschen Musikinstrumentenhersteller, als tatkräftiger Helfer beim Aufbau der heutigen Kreis-

musikschule Celle, als Vorsitzender des Theatervereins Celle u.v.m., spricht für sein „soziales" Selbstverständnis als Unternehmer. Als ihm im Mai 1988 das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse verliehen wurde, würdigte man ihn als eine Persönlichkeit, die sich „um die Selbstverwaltung der Wirtschaft allgemein, besonders aber auf kulturellem Gebiet" verdient gemacht hat.

TIBIA wünscht dem Jubilar weiterhin ungebrochene Schaffenskraft, und Erfolg.

Die Herausgeber gratulieren auf Seite 215.

Reinhold Quandt

KLEINERE BEITRÄGE

Renate Hübner-Hinderling

Johann Christian Schickhardt in Hamburg

David Lasocki hat 1977 erstmals versucht, Schickhardts Biographie zu ergründen.[1] Er zeichnete dessen Lebensweg vor allem aus den Widmungen seiner Werke nach, Widmungen an Personen des Adels und des Bürgertums, zu denen Schickhardt unterschiedliche Beziehungen hatte; wirkliche Dienstverhältnisse sind aber nicht konkret faßbar. So ist auch seine Tätigkeit in Hamburg nur schlecht dokumentiert: Die Musikerlisten der Hamburger Oper am Gänsemarkt sind im zweiten Weltkrieg verloren gegangen.[2] Der früheste Beleg, den Lasocki angibt, ist der Hinweis des Verlegers Etienne Roger, der 1712 Schickhardt als seinen Agenten in Hamburg bezeichnete.[3] Schickhardt ließ bei Roger in Amsterdam den größten Teil seiner Werke drucken. Nach Walther[4], der ihn als „annoch lebender Musicus in Hamburg" beschreibt, könnte er um 1730 noch in Hamburg gelebt haben. Da Lasocki kein Archivmaterial verwendet hat, konnte er weder Geburtsdatum und -ort noch Wohnort nachweisen.

Ein Besuch im Staatsarchiv Hamburg brachte einiges Material zu Schickhardts Aufenthalt in Hamburg zutage:

Am 11. Juli 1711 wurde „Joh. Christ. Schickhart, Musica", mit einem Betrag von 2.– in die Wette-Rechnung eingetragen: Er hatte damit als „Schutzverwandter" in Hamburg Wohnrecht.[5] Wahrscheinlich nahm er seinen Wohnsitz in der Gemeinde St. Michaelis, denn sein erster Sohn wurde dort getauft (vgl. weiter unten). Am 26. Oktober 1714 wurde Schickhardt mit einer Einzahlung von 10,– im Bürgerbuch eingetragen: nun erst war er Bürger von Hamburg.[6] Offenbar hatte sich Schickhardt schon vor dem 11. Juli 1711 verheiratet, denn in der fraglichen Zeit ist kein Eintrag in den Hochzeitsbüchern der Hamburger Kirchengemeinden zu finden. In den Taufbüchern von St. Michaelis und St. Petri finden sich allerdings fünf Taufen von Kindern Schickhardts:

1. Martin Ulrich, 1.4.1712. Taufpaten: Johann Martin Krieger, Elisabeth Bardruht, Ulrich Müller, Haustaufe.[7]
2. Elisabeth Catharina, 7.10.1714. Taufpaten: Elisabeth Kopp, Anna Cathar. Neuhaus, Johann von Bobard, Haustaufe.[8]
3. Fridrich Paul, 14.6.1716. Taufpaten: Gottlob Friedrich Dreyer, Paul Gerbers, Sara von Bobarts, Haustaufe durch Pastor Bram. Der Vater, Schickhardt, wird mit Berufsbezeichnung und Wohnort genannt: Musicy, Kleine Breder Straße.[9]
4. Catharina Elisabeth, 22.8.1717. Taufpaten: Catharina Hedewig, Anna Elisabeth Tonnenmacher, Johann Deinsag, Haustaufe durch Drg. Bram. Schickhardt wird hier ebenfalls als „Musicus in der Kleinen Breder Straße" bezeichnet.[10]
5. Catharina Elisabeth, 17.11.1718. Taufpaten: Cathar. Gertrud Horst, Elisabeth Witt, Heinrich Bruckhausen, Haustaufe. Der Beruf des Vaters wird mit „Spielmann" angegeben. Adresse ist immer noch Kleine Breder Straße.[11]

Die letztgeborene Tochter könnte diejenige sein, die von der Utrechter Universität eine Beihilfe zur Beerdi-

---

[1] David Lasocki: „Johann Christian Schickhardt (ca. 1682-1762). A Contribution to his Biography and a Catalogue of his Works". In: *Tijdschrift van de Verenigung voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* XXVII, 1 (1977), S. 28-55; ders.: „Johann Christian Schickhardt". In: *TIBIA* 3/77, S. 337-343.

[2] a.a.O.: (*Tijdschrift...*), S. 31; vgl. auch Andrew D. McCredie: „Schickhard". In: *MGG* 11, Sp. 1699.

[3] a.a.O.: (*TIBIA*), S. 339.

[4] Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig 1732, S. 551.

[5] Staatsarchiv Hamburg, Kämmerei I 214 Bd. 91: Wette-Rechnung 1711/12, Fol. 24.

[6] Staatsarchiv Hamburg, Bürgerbuch von 1695-1714, Fol. 364.

[7] Staatsarchiv Hamburg, St. Michaelis C 3, 2. Band (Taufbuch) 1711-1717, S. 363.

[8] Staatsarchiv Hamburg, Taufbuch St. Petri, 1714, S. 359.

[9] Staatsarchiv Hamburg, Taufbuch St. Petri, 1716, S. 403.

[10] Staatsarchiv Hamburg, Taufbuch St. Petri, 1717, S. 445.

[11] Staatsarchiv Hamburg, Taufbuch St. Petri, 1718, S. 405.

gung ihres Vaters erhielt.[12] Die beiden früher geborenen Töchter sind wohl kurz nach der Geburt bzw. als Kleinkinder gestorben; dies legt die gleiche Namensgebung nahe. Keines der Kinder wird in den Hochzeitsbüchern genannt. Ich habe allerdings die Sterbebücher nicht überprüft, so daß ich nicht entscheiden kann, ob die Söhne überlebt haben. Die Taufpaten könnten einige Hinweise auf Schickhardts soziales Umfeld geben: Zwei Familiennamen tauchen auch in den Widmungen auf: François und Jakob Gerbers (op. 17) sowie J.K. Dreyer (op. 16) bzw. Abraham Dreyer (op. 20/2). Ob die Widmungsträger und die Paten verwandt sind, muß vorläufig offenbleiben.

Das Hamburger *Who is who* dieser Jahre, das *Jetzt lebendes Hamburg...*, gibt keinen Hinweis auf Schickhardt: er war weder Virtuose noch Ratsmusiker.[13] Die Berufsbezeichnung „Spielmann" bei der Eintragung der jüngsten Tochter könnte auf eine untergeordnete soziale Stellung hinweisen. Ohne die Musikerlisten der Oper am Gänsemarkt bleibt dies allerdings nur Spekulation.

Offensichtlich ist Schickhardt jung verheiratet von Braunschweig[14] nach Hamburg übersiedelt, um im bürgerlichen Umfeld eine Familie zu gründen und seine berufliche Existenz aufzubauen. Seine gesellschaftliche Position, seine finanzielle Situation sowie sein Familienleben bleiben aber dennoch weitgehend im dunkeln.

Vielleicht fühlt sich ein/e Kollege/in durch diese Zeilen ermuntert und sucht die Archive von Braunschweig und Wolfenbüttel auf, um Geburtsort und Jahr sowie vielleicht auch den Hochzeitstermin und den Namen der Ehefrau herauszufinden.

Schickhardt bleibt auch durch diese Hinweise nach unserer Einschätzung ein „Kleinmeister"; für eine andere Bewertung fehlen uns die Quellen. Allerdings ist es nicht uninteressant, die berufliche und soziale Vernetzung des musikalischen „Mittelbaues" zu untersuchen und damit zu einer „Geschichte der MusikerInnen" beizutragen, die im Vergleich zu den vielen interessanten sozial- und kulturgeschichtlichen Untersuchungen der letzten Jahre immer noch ein Schattendasein führt.

Karl Ventzke

Zur Datierung deutscher Fagott-Anweisungen des 19. Jahrhunderts

Abkürzungen: HML = Handbuch der musikalischen Literatur; MMB = Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien; VJM = Verzeichnis der im Jahre ... erschienenen Musikalien; AMZ = Allgemeine Musikalische Zeitung; alle Leipzig.

Etienne OZI
Nouvelle Méthode de Basson (fr./d.). Offenbach: André No. 2114 = 1805; französische Ausgabe besprochen in *AMZ* vom 24.8.1803.

Etienne OZI
Neue Fagot-Schule des Conservatoire. Leipzig: Breitkopf & Härtel No. 375, Intelligenzblatt zur *AMZ* Juni 1806; Neuausgabe Michaelstein 1988 (Angerhöfer).

Georg W. RITTER
Tonleiter des Fagott. Berlin: Werckmeister, später Lischke 1806-1809; *HML* 1817.

Joseph FRÖHLICH
Fagott-Schule. In: Vollständige theoretisch-practische Musikschule für alle beim Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente, II. Abteilung. Bonn: Simrock No. 887 = 1811.

N.N.
Scala für den Fagott. Braunschweig: Spehr vor 1816; *HML* 1817.

N.N.
Gamme de Basson a neuf [dix] Clefs. Mainz: Schott No. 1580; *HML* Nachtr. 1822.

Carl ALMENRÄDER
Traité sur le perfectionnement du Basson / Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts. Mainz: Schott No. 1769; *HML* Nachtr. 1823.

N.N.
Scala für den Fagott. Wien: Mechetti; *HML* Nachtr. 1825.

Joseph FRÖHLICH
Fagott-Schule. In: Systematischer Unterricht in den vorzüglichsten Orchester-Instrumenten ..., Zweiter Teil. Würzburg: Selbstverlag 1829.

Joseph KÜFFNER
Principes ... et Gamme de Basson ..., Œuvre 212. Mainz: Schott No. 3098 = 1829; Neuausgabe der Duette Wien 1987, UE 18120 (Joppig).

Wenzel NEUKIRCHNER
Theoretisch-practische Anleitung zum Fagott-Spiel oder Allgemeine Fagott-Schule... (Vorwort von Dr. G. Schilling). Leipzig: Hofmeister No. 2443; *MMB* April 1840.

Joseph FAHRBACH
Neueste Wiener Fagott-Schule, op. 7. Wien: Diabelli; *MMB* Mai 1840.

---

[12] David Lasocki, a.a.O., S. 340.

[13] *Jetzt lebendes Hamburg, worin von den Namen/Charakteren und Wohnungen aller hieselbst sich aufhaltenden Standes-Personen und accreditierten Ministern ... Nachricht ertheilet wird.* 1712, 1722, 1723, 1725.

[14] David Lasocki, a.a.O. (*Tijdschrift...*) S. 29.

The Recorder Magazine

Published in:
March, June, September and December

... features on a regular basis:

... World wide news from the recorder scene
... Authoritative reviews of new music, records and books
... Informed articles on subjects such as technique, the history of the instrument and its music, recorder making and much more
... News of concerts, festivals, courses and workshops
... A special education section for teachers
... News from the Society of Recorder Players

£1.80 per copy

For details of annual subscription rates write to:

SCHOTT

LONDON • MAINZ • MADRID • NEW YORK • PARIS • TOKYO • TORONTO
48 Great Marlborough Street, London W1V 2BN. Tel: 071-437 1246 Fax: 071-437 0263
Trade Dept:
Brunswick Road, Ashford, Kent TN23 1DX. Tel: 0233 628987 Fax: 0233 610232

Carl ALMENRÄDER
Die Kunst des Fagottblasens, oder: Vollständige theoretisch-praktische Fagottschule. Mainz: Schott No. 6783; *MMB* Oktober 1843; war nach *Cäcilia* 1837, S. 87, bereits 1835 „in Arbeit", Rezension in *Cäcilia* 1844, S. 188-193.

Andreas NEMETZ
Fagott-Schule. In: Allgemeine Musikschule für Militair-Musiker, op. 22. Wien: Diabelli No. 7837; *MMB* August 1844.

Peter STRECK
Von dem Fagott; Vom Contrafagott. In: Kurzgefaßte practische Anleitung zur Militärmusik... München: Selbstverlag 1861.

Franz Heinrich HOFMANN
Praktische Fagottschule. Leipzig: Merseburger; *VJM* 1874.

Wilhelm HECKEL
Tabelle der Fagotte nach C. Almenräders Angabe. Modell 1879. Biebrich: Selbstverlag 1881.

Julius WEISSENBORN
Praktische Fagottschule. Leipzig: Forberg; *VJM* 1887, [2]1903.

E. B. SCHMIDT
Praktische Fagottschule. Dresden: Seeling; *VJM* 1887.

Reinhold LANGE
Griff- und Triller-Tabelle für Fagotte Lange'schen Systems. Wiesbaden: Selbstverlag und Offenbach: André; *VJM* 1893.

Etienne OZI
Fagott-Schule op. 14, Neuausgabe durch Georg BANGER. Offenbach: André; *VJM* 1894.

N.N.
Grifftabelle für das Contra-Fagott System J. A. Heckel. Leipzig: Zimmermann No. Z 2475 = c. 1897.

Julius SATZENHOFER
Neue praktische Fagottschule. Leipzig: Zimmermann No. 2809; *VJM* 1900.

Für hilfreiche Hinweise danke ich Henk de Wit in Amsterdam, Thomas Kiefer in Gelsenkirchen, Dr. Gunther Joppig in München und Dr. Erich Tremmel in Augsburg.

Ulrike Volkhardt

Das Zeitalter der Post-Postmoderne und seine Konsequenzen für das Repertoire historischer Instrumente

Die Kunst ist in der Ausführung und Richtung von der Zeit abhängig, in der sie lebt, und die Künstler sind Kreaturen ihrer Epoche.

Dadaistisches Manifest 1918

Unser ausgehendes 20. Jahrhundert ist geprägt durch Pluralität, Verfügbarkeit alles Vergangenen und Gegenwärtigen, Katastrophen einerseits und ungeahnte Verbesserungen der Lebensqualität andererseits. Teil dieses Pluralismus ist natürlich die Beschäftigung mit Musik, die ein immer größeres Spezialistentum erzeugt und zugleich anfängt, ein wenig Routine ins Spiel zu bringen. Die Zeiten der großen Entdeckungen scheinen vorbei zu sein: Die meisten historischen Aspekte sogenannter „Aufführungspraxis der Alten Musik" sind Allgemeingut und verfügbar. Wir sind wieder mit uns selbst konfrontiert, können nicht „second-hand" leben und Musik machen, sondern müssen selbst gestalten. Es stellt sich, wieder einmal, die Frage nach Aufgabe und Wollen eines Musikers heute.

Die Verfügbarkeit des Vergangenen ist nur ein Aspekt neben der Musik der Gegenwart und erfordert seine kritische Prüfung auf Aktualität. Die aktuelle Bedeutung kann jedoch nur individuell festgelegt werden und ist ungeheuer vielfältig. Dennoch soll hier versucht werden, diese individuellen Entscheidungen in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Es geht

ZIMMERMANN·FRANKFURT

MUSIK FÜR FLÖTE

J. S. Bach
BWV 249 Adagio aus dem Osteroratorium
BWV 244 Sopranarie „Blute nur" aus der Matthäuspassion
BWV 117 Flötenarie aus der Kantate „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut" für Flöte und Klavier
ZM 2927 DM 15,—

A. B. Fürstenau
op. 88 Quartett F-Dur für 4 Flöten
ZM 2687 DM 30,—

G. F. Händel
Passacaglia für 6 Flöten
ZM 2888 DM 15,—

Orchesterstudien
Puccini, Leoncavallo, Mascagni
ZM 2761 DM 40,—

nicht mehr darum, die Beschäftigung mit der sogenannten „historischen Spielweise" zu rechtfertigen[1] (sie wird von großen Musikern jeder Couleur wenn nicht praktiziert, so doch akzeptiert oder zumindest respektiert), sondern um die Bedeutung, die wir „Alter Musik" (und hier sollte man wieder einmal bedenken, daß eigentlich alle Musik außer der soeben entstandenen „alt" ist) heute beimessen.

Zwei Aspekte sind hier für die Findung eines eigenen Standpunktes von Belang: die Beurteilung der „alten" Musik im Hinblick auf individuelle Qualitäts- bzw. Aktualitätskriterien (womit durchaus eine sehr emotionale Gewichtung gemeint ist) und die Rolle, die ihre Vermittlung im Heute spielen kann.

Es sollen im folgenden keine Maßstäbe hierfür diskutiert werden. Unscharf scheint jedoch viel grundsätzlicher die Umschreibung dessen, was dieses „Heute" eigentlich ausmacht. Man handelt den Begriff *Postmoderne*. Andere sagen, *Postmoderne* sei längst passé. Wie wäre es mit *Moderne*? Aber es gab ja schon eine *Post-Moderne*. Also: *Post-Postmoderne*? Es scheint angebracht, die Begriffe der *Moderne* und *Postmoderne* in ihrer Entwicklung darzustellen, um ein wenig Bewußtheit unserer gesellschaftlichen und ästhetischen Geschichte wie Gegenwart zu erhalten.

„Die" Moderne

Der Begriff *modern* (lat. modo: nur, eben, erst, gleich, jetzt) ist nicht so neu, wie man vermuten könnte: das Adjektiv *modernus* (derzeitig, jetzig, neu) ist zuerst im 5. Jahrhundert belegt und steht zunächst im Gegensatz zu *antiquus* als reiner Zeitbegriff für die Gegenwart. Im Mittelalter bildet es deutlich einen antithetischen Begriff zur Antike, in der Renaissance charakterisiert es das neue naturwissenschaftliche Denken etwa von Galilei.[2] In der gotischen Malerei finden wir es in

[1] Anon: „Alte Musik und Postmoderne". In: *Schriften von Pro Musica Antiqua*. Regensburg 1990.

[2] *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Hrsg. von Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr. Berlin 1965. Bd. 2, S. 391 ff.

der *maniera moderna*.[3] Es bezeichnet später neue Techniken diverser Malstile (Hochrenaissance wie Rokoko) und ist uns aus der Musik bekannt u.a. als *stile moderno*. Das Substantiv erscheint explizit erst 1899 (Eugen Wolff, *Thesen zur literarischen Moderne*).[4] 29 Jahre, nachdem das Adjektiv *postmodern* zum erstenmal öffentlich verwendet wird (1870 propagiert der englische Maler Chapman eine postmoderne Malerei im Kontrast zum französischen Impressionismus)![5] Der bis heute oft spürbare kämpferische Anspruch von Vertretern einer jeweiligen Moderne scheint am deutlichsten manifestiert in der „Querelle des Anciens et des Modernes". In der Sitzung der Académie française am 17. Januar 1687 trug der Literat Charles Perrault in provozierender Absicht ein Gedicht mit dem Titel „Siècle de Louis le Grand" vor, das den Sonnenkönig und die unter seiner Herrschaft hervorgebrachten modernen Errungenschaften pries. Es schloß sich eine lange und leidenschaftliche Debatte zwischen seinen Anhängern und jenen der „Anciens" (Racine, Boileau etc.) an,[6] die wir aus der Musik ebenfalls kennen. (Jahrhunderte später „schufen" französische Dichter „neue" Begriffe: Baudelaire die *modernité*, Apollinaire die *Avantgarde* und Rimbaud sagte: „Il faut être absolument moderne"[7]).

In der Philosopie verwendete Hegel als erster den Begriff der Moderne. Er spricht von der „neuen" Zeit als der „modernen" Zeit. Die „neue Zeit" bezeichnet für ihn den Zeitraum um 1500, also den Beginn der Neuzeit im Gegensatz zum Mittelalter.[8] Im Klassizismus bzw. seiner Kritik spielte die Idee des *Modernen* natürlich eine besondere Rolle. Schiller sah in der Kunst die Möglichkeit, durch die Aufnahme der antiken Ideale und ihre Verknüpfung mit moralisch bildenden Ideen „über die Natur hinaus ins Idealistische (zu) gehen"[9]. Kultur habe „... erstlich: die Sinnlichkeit gegen die Eingriffe der Freiheit zu verwahren; zweitens: die Persönlichkeit gegen die Macht der Empfindungen sicher zu stellen. Jenes erreicht sie durch Ausbildung des Gefühlsvermö-

---

[3] Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1991. S. 48.

[4] *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988. S. 2.

[5] Ebda., S. 7.

[6] *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte*. S. 393 f.

[7] Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 48 ff.

[8] Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt/M. 1985. S. 14.

[9] Nach Willem van Reijen: „Post - scriptum". In: *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*. Hrsg. v. Dietmar Kamper und Willem van Reijen. Frankfurt/M. 1987. S. 14 ff.

... hrsg. vom Trio di Clarone

Wolfgang und Sabine Meyer, Reiner Wehle

Felix Mendelssohn Bartholdy

Konzertstück Nr. 1 f-moll op. 113
für Klarinette, Bassetthorn und Orchester
Erstdruck
PB 5191 Partitur DM 52,–
OB 5191 Orchestermaterial käuflich lieferbar

Wolfgang Amadeus Mozart

Klarinettenkonzert A-dur KV 622
Ausgabe für Klarinette in A und Klavier
EB 8523 DM 23,–

Divertimenti
für 3 Bassetthörner (2 Klarinetten in B und Fagott oder 3 Klarinetten in B)
Partitur und Stimmen

5 Divertimenti KV Anh. 229 (439b)
KM 2241 DM 16,–
KM 2242 DM 18,–
KM 2243 DM 21,–
KM 2244 DM 15,–
KM 2245 DM 14,–

Divertimento „Die Hochzeit des Figaro"
KM 2249 DM 24,–

Divertimento „Don Giovanni"
(eingerichtet von Rainer Schottstädt)
KM 2266 DM 29,–

Breitkopf & Härtel

gens, dieses durch Ausbildung des Vernunftvermögens"[10]. Schlegel, wie Humboldt und Herder begeisterter Verfechter der Idee des Modernen, entwickelte gar ein äußerst differenziertes System der Unterscheidung verschiedener Phasen der Moderne. Ihr Charakter sei jeweils das Experiment[11] (Habermas ist der Ansicht, der Begriff *modern* erscheine immer dann, „wenn sich in Europa das Bewußtsein einer neuen Epoche durch ein erneuertes Verhältnis zur Antike gebildet hat.")[12]

Nicht nur in unserem Jahrhundert heißt *modern* sein, sich dem Vorwurf der Empfänglichkeit für Oberflächliches, für *Moden*, auszusetzen. Diese Gefahr der Vereinnahmung hat Kandinsky 1942 so formuliert: „Jede geistige Epoche drückt ihren besonderen Inhalt in einer Form aus, die genau diesem Inhalt entspricht. Jede Epoche erhält auf diese Weise ihre wahre ‚Physiognomie', voller Ausdruck und Kraft, und so verwandelt sich ‚gestern' in ‚heute' in allen geistigen Bereichen. Aber die Kunst besitzt außerdem noch eine ihr ausschließlich zugehörige Qualität, nämlich die, im ‚Heute' das ‚Morgen' zu erraten – eine schöpferische und prophetische Kraft. ... Es gibt modern und ‚modern'. Der moderne Mensch ... arbeitet mit an der Erschaffung der Synthese. Der ‚moderne' Mensch aber bleibt ... der Außenseite des Lebens verbunden. ... soll sich der Künstler nach ihm ausrichten?"[13]

Statt einer unzulänglichen Beschreibung dessen, was Moderne in unserem Jahrhundert ausgemacht hat:

– Modern ist, „was einer spontan sich erneuernden Aktualität des Zeitgeistes zu objektivem Ausdruck verhilft."[14]

– Moderne Kunst – „Eine gigantische Dekompensation des alten, ganzheitlichen Wesens der Kunst..."[15]

„Die" Postmoderne

Post welcher *Moderne* also befinden wir uns? Neben den beschriebenen vielleicht Post-Bauhaus, De Stijl, Dadaismus, Realismus, Konstruktivismus, art brut, minimal art ...? Angenommen, man versuchte, ein Bild der Moderne des 20. Jahrhunderts zu zeichnen: es würde, vorsichtig formuliert, mannigfaltig. Allein hieraus ergibt sich die Neugier darauf, wie eine *Post-Moderne* sich wohl definieren mag. Entgegen der scheinbar selbstverständlichen Verwendung des Begriffs zeigt sich jedoch, daß auch die *Postmoderne* kein einheitliches Erscheinungsbild hat (oder hatte?).

Ins Bewußtsein der Europäer rückte das *Postmoderne-Phänomen* vor allem durch die Architektur (in unmittelbarer Nähe: Staatsgalerie Stuttgart, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, Messeturm Frankfurt). Benutzt wird der Begriff in bezug auf Architektur jedoch erst seit ca. 1975[16], in der Soziologie seit 1968, in der Philosophie seit 1979. Abgesehen von vereinzelter Anwendung seit 1870 (s.o.) wurde er manifest in der Literaturdebatte der USA Ende der 50er Jahre, die die Gegenwartsliteratur im Vergleich zu Eliot, Pound und Joyce als nicht innovativ und folglich *post-modern* bezeichnete. Diese Negativ-Definition entspricht nicht mehr dem Sprachgebrauch der 80er, der die *Postmoderne*, wenn man eine solche Pauschalisierung überhaupt zulassen möchte, positiv als pluralistisches Phänomen kennzeichnet. Nicht mehr ein Konzept einer an Fortschritt orientierten Moderne zählt, sondern die Verfügbarkeit aller Stile: Vielfalt als Möglichkeit, ein neues Ganzes zu schaffen. Diese Haltung führt im Extremfall sogar zur Vereinigung mehrerer unterschiedlicher Stile in einem Werk. Die Architektur verwendet Formen und Materialien aus verschiedensten Zusammenhängen in einem Bauwerk, Maler zitieren mehrere Epochen gleichzeitig, Romane verknüpfen das Computerzeitalter mit Gotik und Neuzeit. Allerdings gibt es ebenso das vorsichtige Zitat, das in der Architektur etwa die Harmonie mit umgebenden Bauten sucht.

Diese Öffnung zur Vergangenheit, als Ausbrechen aus dem allgemeinen Fortschrittsglauben des 20. Jahrhunderts gemeint, bietet den ersten Angriffspunkt für Kritiker *postmoderner* Arbeitsweise. Der französische Philosoph Baudrillard sieht den beabsichtigten Pluralismus als „Weise der Erzeugung von Indifferenz", als „weißes Rauschen der Beliebigkeit"[17]. Heinrich Klotz bezeichnet die *Postmoderne* „als eine ‚Prä-Moderne', als ein Zurück in den Zustand vor der großen Aufklärung." Ein „horror vacui" scheint ihm ausgebrochen.[18] In der Tat: In Architektur, Literatur, Musik, Malerei verwenden die Schaffenden „Sprach"-elemente vergan-

---

[10] Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). Stuttgart 1975. S. 51 (Dreizehnter Brief).

[11] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst* (1802). Darmstadt 1976. S. 61 ff.

[12] Jürgen Habermas: „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt". In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion.* Hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988. S. 178.

[13] Wassily Kandinsky: *Essays über Kunst und Künstler.* Zürich 1955. S. 245 u. 164.

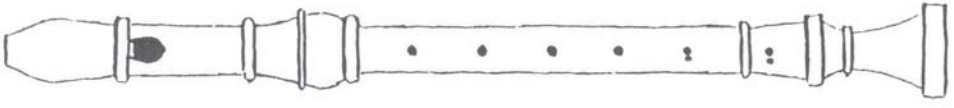
[14] Habermas: *Die Moderne.* S. 17.

[15] Welsch: *Unsere postmoderne Moderne.* S. 193.

[16] Nach Welsch: *Wege aus der Moderne.* S. 7 ff.

[17] Nach Welsch: *Wege aus der Moderne.* S. 19.

[18] Heinrich Klotz: „Moderne und Postmoderne". In: *Wege aus der Moderne.* Hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988. S. 99 f.

DOLMETSCH
Die neue 8000 - Serie
mit gebogenem Windkanal und Daumenlochbuchse

Qualität und Klang einer handgemachten Flöte
AAFAB BV Jeremiestraat 4-6 NL-3511 TW UTRECHT Tel. ++31-(0)30-316393 Fax. ++31-(0)30-312350

gener Zeiten und inszenieren zumeist einen Kontrast zum „Echtheitssiegel" der „Zerrüttung" (Adorno, *Ästhet. Theorie*)[19]. Der Architekt Charles Jencks über die *Postmoderne:* „... im Gegensatz zur Avantgarde verzichtet sie auf die Vorstellung von der ständigen Innovation oder der unaufhörlichen Revolution".[20] *Postmoderne* versuche, den Anspruch des Elitären zu überwinden.

Ständige Innovation also rückblickend als Kennzeichen der *Moderne?* Liest man die für ihn die *Postmoderne* charakterisierende „Merkmalreihe" des Sprachwissenschaftlers Ihab Hassan, so ist man versucht zu fragen, ob wirklich alle Elemente so konträr zu *moderner* Ästhetik sind:

- Unbestimmtheit
- Fragmentarisierung (Vorliebe für Montage, Collage)
- Auflösung des Kanons
- Verlust von „Ich", von „Tiefe"
- Das Nicht-Zeigbare, Nicht-Darstellbare
- Ironie
- Hybridisierung
- Karnevalisierung
- Performanz, Teilnahme
- Konstruktcharakter
- Immanenz.[21]

Der Philosoph Jean-François Lyotard macht einen bemerkenswerten Vorschlag: Nachdem er 1982 einen Aufsatz überschreibt „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?", schlägt er 1986 vor, von dem Begriff Abstand zu nehmen und statt dessen die *Moderne* neu zu „schreiben" („réécrire"). Denn: Die *Postmoderne* ist in der *Moderne* impliziert, „weil die Moderne in sich einen Antrieb enthält, sich selbst im Hinblick auf einen von ihr unterschiedenen Zustand zu überschreiten."[22] Aber: „Es sollte endlich Klarheit darüber bestehen, daß es uns nicht zukommt, Wirklichkeit zu liefern,

[19] Habermas: *Die Moderne*. S. 180.

[20] Charles Jencks: „Die Sprache der postmodernen Architektur". In: *Wege aus der Moderne*. Hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988. S. 85.

[21] Ihab Hassan: „Postmoderne heute". In: *Wege aus der Moderne*. Hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988. S. 49 ff.

[22] Jean-François Lyotard: „Die Moderne redigieren". In: *Wege aus der Moderne*. Hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988. S. 205.

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 (0 51 44) 22 32

sondern Anspielungen auf ein Denkbares zu erfinden, das nicht dargestellt werden kann."[23]

Beispiele *postmoderner* Literatur sind Umberto Ecos Romane *Der Name der Rose* und *Das Foucaultsche Pendel*. Eco sieht als Charakteristikum der *Postmoderne* die „Ironie, ohne Unschuld"[24]. Beide, Ironie und verlorene Unschuld, scheint das große Publikum übersehen zu haben, das vor allem *Der Name der Rose* als spannendes Buch zum Film konsumierte.

Architektur, Malerei, Philosophie, Literatur, Soziologie. Das sind die Gebiete, zu denen Wolfgang Welsch in seinem Band *Wege aus der Moderne* „Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion" vorwiegend aus den 80er Jahren gesammelt hat. „Schlüsseltexte" ohne einen Beitrag aus dem Bereich der Musik. Das liegt nicht daran, daß es das Phänomen *Postmoderne* in der Musik nicht gäbe, sondern daß die Begriffsbildung nicht ganz so eindeutig wie in den anderen Künsten verlaufen ist. Hier stehen *Neoromantik*[25], *Postmoderne* und *Neomoderne*[26] nebeneinander bzw. werden gegeneinander abgewägt. Man schreibt wieder Symphonien, Streichquartette (s. Danuser a.a.O.), bedient sich der musikalischen Sprache vergangener Zeiten und erreicht so ein breiteres Publikum als die „Neue-Musik-Spezialisten" eines Donaueschingen (s. Rihm-Oper *Die Eroberung von Mexiko*, Auftragswerk der Hamburger Staatsoper, Uraufführung 9. Februar 1992 oder, früher und ganz anders, Phil Glass *Einstein on the Beach*). Weniger als in den anderen Künsten jedoch scheinen die Etiketten hier zu haften. Die individuelle Suche der Komponisten nach Expressivität ist auffälliger. Lediglich der explizite Rückgriff auf Tonsprachen vergangener Zeiten entspricht dem *postmodernen* Prinzip der Pluralität. Wie allerdings in den anderen Künsten auch, führt diese Arbeitsweise zu Ergebnissen vom Zitaten-Kitsch bis zum genialen Entwurf neuer Welten.[27]

Ist also *Postmoderne* „Ausdruck der Regression"?[28] Einer ihrer profiliertesten Kritiker, Jürgen Habermas, bezeichnet ihre Exponenten bereits 1980 in seiner Adorno-Preis-Rede „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt" als „Neukonservative"[29], die „eine Politik der Entschärfung der explosiven Gehalte der kulturellen Moderne"[30] betreiben. Für ihn handelt es sich um eine *post-avantgardistische* Kunst. Mit Peter Sloterdijk, dem Kritiker der zynischen Vernunft, ist er sich darin einig, daß ein „Nach" ausgerufen wird, ohne die Gegenwart zu definieren. Sloterdijk: „Wir sagen Nachmoderne mit einem verlegenen Lächeln, als wüßten wir, daß es Nochmoderne heißen müßte."[31]

Nachgetragen sei, daß die Periodisierung im Tanz ganz anders erfolgt als in den übrigen Künsten.[32] Bis ca.

---

23 Jean-François Lyotard: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?" In: *Wege aus der Moderne*. Hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988. S. 203.

24 Umberto Eco: „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen". In: *Wege aus der Moderne*. Hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988. S. 76.

25 Leo Samama: „Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?" In: *Die unvollendete Vernunft*. Hrsg. v. Dietmar Kamper u. Willem van Reijen. Frankfurt/M. 1987. S. 446.

26 Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7). Laaber 1984. S. 392 ff.

27 Zur Rezeption der Postmoderne in der DDR vgl. Frank Schneider: „Postmoderne, neueste Musik – und wir?" und Eberhard Klemm: „Nichts Neues unter der Sonne: Postmoderne". In: *Musik und Gesellschaft*. Heft 8/87. S. 394 ff.

28 Albrecht Welmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt 1985. S. 109.

29 Habermas: *Die Moderne*. S. 192.

30 Ebda.

31 Peter Sloterdijk: „Nach der Geschichte". In: *Wege aus der Moderne*. Hrsg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988. S. 266.

32 Nach Luuk Utrecht: „Postmoderne-Tanz". In *Die unvollendete Vernunft*. Hrsg. v. Dietmar Kamper u. Willem van Reijen. Frankfurt/M. 1987. S. 428 ff.

1900 spricht man von der „akademischen Tanzkunst", dem „Ballet", das letztlich auf der Tradition der „Académie Royale de Danse" fußt, die Louis XIV. 1661 gründete. Der „Moderne-Tanz" oder auch „nicht-akademische Tanz" wurde zu Beginn des Jahrhunderts u. a. von Isadora Duncan (1877 - 1927), Mary Wigman (1886 - 1973) und Rudolf Laban (1879 - 1958) entwikkelt. Er bricht mit der Tradition vorgeschriebener Bewegungsabläufe und bezieht die natürlichen Bewegungen mit ein. Zugleich ist er expressiv, inhaltsreich und symbolisch. 1952 inszeniert der ehemalige Solist der Companie von Martha Graham, die für ihren *Tanzexpressionismus* berühmt war, Merce Cunningham, zusammen mit John Cage und Robert Rauschenberg „etwas", das später als Prototyp des Happenings gilt. Ausgangspunkt ist nun:

„1. Jede Bewegung kann als Tanzschritt oder -thema fungieren ...

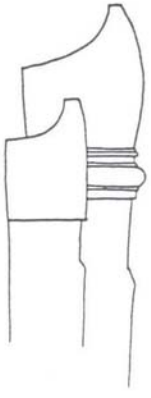
2. Jedes Verfahren kann als Kompositionsmethode eingesetzt werden ...

3. Jedes Körperteil kann eingesetzt werden ... etc."[33]

Hiermit wendet sich Cunningham gegen den expressionistischen Tanz. Ab ca. 1962 bezeichnet man diese Richtung als „Postmoderne-Tanz". Das Tanztheater einer Pina Bausch etwa gilt in Fachkreisen als „neo-expressionistisch" und somit „post-postmodern". Gegenwärtig ist die Tanzszene von einer Vielfalt von Stilen geprägt (u. a. New Dance). Dies entspräche dem *Postmoderne-Verständnis* anderer Künste, hätte der Tanz seine *Postmoderne* nicht schon erlebt.

STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau

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



NEU:
Altblockflöte
in 415 Hz
nach J. Denner.

D-6417 Hofbieber-Langenbieber
Bergstrasse 4 06657/1423

SB

Die *Post-Postmoderne*

Die Darstellung der *Postmoderne-Diskussion* erfolgte anhand von Texten und eigener Wahrnehmung aus den 70er und 80er Jahren.[34] Das subjektive Empfinden, daß es sich bei der *Postmoderne* bereits um ein nicht mehr aktuelles ästhetisches Phänomen handelt, wird durch jüngste Äußerungen der Exponenten der *Postmoderne-Theorie und -Kritik* erhärtet. Jean Baudrillard heute: „Die Postmoderne als Konzept, als Idee, existiert nicht. ... Es ist eine Ersatzideologie, eine Ablenkung, um zu verbergen, daß es jetzt keine übergeordneten Werte mehr gibt." Wolfgang Welsch: „Es war (Hervorhebung d. Verf.) ein Passepartoutbegriff...". Ulrich Greiner: „Ich glaube, daß der Ausdruck Postmoderne ein scheinpräziser Begriff gewesen ist, mit dem man ein diffuses Lebensgefühl bezeichnen konnte, ... daß es im Grunde ein Luxusphänomen ist." Der Berliner Philosoph Ernst Tugendhat: „Ich finde, daß die Menschheit unter enormen Problemen steht, zu denen die Philosophie beitragen kann. Statt dessen wird da so etwas herumgehampelt und Theater gespielt, ich finde das unwürdig."[35] Und schon Sloterdijk sprach 1988 von dem „Gerede von der Postmoderne" angesichts globaler Probleme.[36]

Wie *modern* oder *postmodern* war nun Phil Glass 1974 mit *Another Look at Harmony*, einer repetitiven minimal-music? Ging er „zurück zur hörbaren Einfachheit, zurück zur Musik als Ritual, als Medium, als Geisterbeschwörung, oder für den modernen Menschen der industrialisierten Gesellschaft, um seinen Geist zu beschwören, zu beruhigen"?[37] Was bedeutet

---

[33] Ebda.

[34] Nicht bearbeitet werden konnte: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*. Hrsg. v. Wilfried Gruhn. Regensburg 1992. (Bei Abschluß dieser Arbeit nicht lieferbar).

[35] Alle in: *Von Marx zu Mickey Mouse*. Fernsehsendung 17. November 1991. Buch und Regie: Christine Eichel. Redaktion: Bettina Küter. Norddeutscher Rundfunk (N3). Manuskript S 3 ff., 14 u. 18 (freundlicherweise vom NDR zur Verfügung gestellt).

[36] Peter Sloterdijk: a.a.O., S. 271 f.

[37] Leo Samama: a.a.O., S. 454.

Ein Begriff für die Musikwelt

musik_riedel

Noten
Schallplatten
Musikbücher
Antiquariat
Musikinstrumente

Uhlandstraße 38 · Nähe Kurfürstendamm · D-1000 Berlin 15 · Ruf (030) 8 82 73 95

uns minimal-music heute? Wie sehen wir Fluxus? Mögen wir Cage (welchen?)? Kennen wir Laurie Anderson und Meredith Monk noch oder endlich schon? Wie hören wir heute ein Penderecki-Oratorium, wie Stockhausens *Gesang der Jünglinge im Feuerofen*, wie seine neuen Werke, wie Andriessens *De Tijd*, Pärts *Passio* oder Schnittkes Violinkonzert?

Fragen, die im Gespräch mit Pianisten, „modernen" Geigern usf. meist zu einem anregenden Gespräch führen. Spieler historischer Instrumente, „alte" Musiker, müssen hier oft passen. Ihre Gedanken kreisen zumeist um neu „ausgegrabene" Stücke, eben gelesene Quellen, die neue, bessere Rekonstruktion eines alten Instrumentes oder gar den Kauf eines „wirklich alten" solchen, Fragen der Besaitung etc. (Blockflötisten vielleicht ausgenommen, die inzwischen ein relativ umfangreiches Repertoire Neuer Musik besitzen und oft über einiges „Basiswissen" verfügen).

Die oben dargestellte Diskussion um eine Ästhetik unseres ausgehenden 20. Jahrhunderts läßt m.E. die Frage immer deutlicher werden, wie es sein kann, daß ein ganzer Zweig der heutigen Musikkultur sich (nahezu ausschließlich) mit einem (nahezu ausschließlich) historischen Phänomen befaßt und hiermit ein empfängliches Publikum findet. Ist es so, wie Leo Samama vermutet: „Manchmal scheint es, als ob jeder neu entdeckte kleine Meister der Vergangenheit einen Seufzer der Erleichterung hervorruft: Gott sei Dank, man kann noch genügend Neues im Alten finden!"?[38]

Man mag entgegnen, daß es nicht ein Sichverschließen ist, was diese ausschließliche Beschäftigung mit Alter Musik hervorruft, sondern eine Begeisterung, eine Leidenschaft. Man kann ebenso dagegenhalten, daß es nicht nur in der Alten Musik eine seit Jahrzehnten unverändert enthusiastische, stets expandierende Rezeption gibt. Es gilt sicher allgemein, was Benjamin bereits in den 30er Jahren schrieb: „Die technische Reproduzierbarkeit verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst ... Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen die kritische und die genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen."[39] Auch sei uns ausübenden „alten" MusikerInnen nicht unterstellt, kritiklos zu genießen, aber verwundern muß es doch, daß wir seit Jahren „Alte Musik auf historischen Instrumenten" anbieten, ohne ein Defizit zu spüren. Nebenbei: Haben wir bei allem Quellenstudium vergessen, über die Zusammenhänge nachzudenken, in denen unsere Kollegen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts arbeiteten?[40] Möchten wir auch diese exakt historisch beleben?

Für die „Alte-Musik-Szene" scheint die Frage nach *Moderne* oder *Postmoderne* überhaupt nicht aktuell zu sein, da (zumindest in Deutschland) in großen Teilen noch nicht einmal eine Rezeption der Moderne unseres Jahrhunderts stattgefunden hat und folglich keine bewußte Standortbestimmung erfolgt ist. Von einer „Ästhetischen Theorie der Alten Musik"[41] sind wir in der Tat weit entfernt, und es wäre sicher nicht mehr mit einer Begründung im Sinne des Historismus getan. Warum setzen wir uns nicht aktiv (d.h. bei Musikern u.a. „spielend") mit der musikalischen *Postmoderne*, der *Neoromantik* und den anderen Strömungen auseinander und dies nicht nur mit ein, zwei, drei oder vier Blockflöten, sondern mit allen historischen Instrumenten? „Romantik ist Konflikt, Dramatik, also im Grunde antiklassizistisch ... der Barock verwendet vor allem

[38] Ebda., S. 462.

[39] Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt 195. S. 37.

[40] Peter Schleuning: *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich.* Reinbek 1984.

[41] Anon.: *Alte Musik und Postmoderne.* S. 5 u. 11.

Emotionen auf Kommando („movere affectus" d. Verf.), Barockkunst ist etikettiert ..."[42]. Wir könnten also (Erkenntnis?) gewinnen. Dies bedeutet, daß wir uns hineinbegeben würden in *unsere* Zeit, unsere *Moderne* (Habermas: „... was einer spontan sich erneuernden Aktualität des Zeitgeistes zu objektivem Ausdruck verhilft" s.o. und subjektiv an ihrer Gestaltung mitwirken könnten. In diesem Sinne befänden wir uns in der *Post-Postmoderne* bzw. ohne jede Etikettierung: in der „Jetzt-Zeit". Als Konsequenz könnte sich ergeben, daß wir „alten" Musiker endlich wirklich in den Dialog mit Spielern konventioneller Instrumente eintreten könnten, uns nicht länger Nischen mit speziellen Ausbildungswegen in „Alter Musik" schaffen würden und ganz einfach zu „Spielern historischer Instrumente" avancierten, die ihr Repertoire in Kommunikation mit den zeitgenössischen Komponisten erweiterten und so an den „Mannigfaltigen Aspekten" der Musik im 20. Jahrhundert partizipierten und zu ihnen beitrügen. Vielleicht müßte jemand wie Wolfgang Hildesheimer nicht mehr folgendes Szenario entwerfen:[43]

„Die Hölle stelle ich mir vor wie das Zillertal. Oder wie die Tulpenfelder Hollands oder die Passionsspiele in Oberammergau. Oder wie St. Moritz im Sommer. Jeden zweiten Tag ein neunstündiges Passionsspiel. Dazwischen ein Tag Musik angesichts von Tulpen: Jeden Abend ein Konzert der Wiener Sängerknaben oder der Regensburger Domspatzen, wenn das nicht überhaupt dieselben Knaben bzw. Spatzen sind. Vormittags die Moldau unter Karajan oder etwa auf Originalinstrumenten ... Oder Triosonaten von Telemann, Piccolini, Ricotta, dal'Abaco, Locatelli oder von Telemann, Rosenmüller, Eppenbauer Vater und Sohn, Wenzlsberger, Muffat, Telemann oder von Hans Christian Bach oder von Wilhelm August Bach oder von Karl Maria Bach oder von Johann Wolfgang Bach oder Wilhelm Friedemann Bach oder von Georg Telemann Bach für neun Blockflöten und Continuo. Es spielen Giselher Schramm, Hiroshima Kajumi, Rainer Weckerle, Kakuzo Kozikawe, Irmengard Wäwerich Sträubler, Mitsubishi Toyota, Hedwig Wunderlich-Buhbe, Kazakumi Kozikawe – vermutlich der Bruder oder die Schwester oder die Frau oder der Mann von Kakuzo Kozikawe, vielleicht aber auch Vater oder Sohn – Osakazu Okakura und Karameli Tazubishi, am Continuo Luitgard-Maria Tashayumi-Spechtle, eine übrigens nicht unbedeutende Continuistin, von der man, so fürchte ich, noch hören wird."

---

[42] Leo Samama: a.a.O., S. 474.

[43] Wolfgang Hildesheimer: *Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes.* Frankfurt/M. 1983. S. 42 f.

NEU!

PEACHERINE RAG
SUNFLOWER SLOW DRAG
THE CHRYSANTHEMUM
für Sopranblockflöte
und Klavier

by
SCOTT JOPLIN
Bearb.: Franz-Josef Kastl

SIKORSKI 1579 • DM 16,-

SIKORSKI
Postfach 130848 · 2000 Hamburg 13

Christian Schneider / Barbara Wolff

Das musikalische Album der Jenny Vény

Eine Autographensammlung der Tochter des Oboisten Auguste Vény mit unbekannten Oboen-Stücken von Cherubini, Rossini u.a.

Im Jahre 1964 wurde der Houghton-Library der Harvard University in Cambridge, Mass., ein aus dem Paris der Mitte des vorigen Jahrhunderts stammendes Album mit handschriftlichen musikalischen Eintragungen gestiftet.

Im Zusammenhang mit der Erstellung eines Kataloges des musikalischen Handschriftenbestandes der Bibliothek durch Barbara Wolff ergab sich die Notwendigkeit, dieses Album (MS Mus 103) detailliert zu sichten, die Autoren, wenn möglich, zu identifizieren und ihre Bedeutung für das Pariser Musikleben ihrer Tage zu ermitteln. Diese Arbeit, nicht selten einem Puzzlespiel gleichend, erforderte viel Akribie. Nicht nur die Handschriften waren häufig schwer entzifferbar, sondern eine Reihe von Künstlerpersönlichkeiten hatten sich zu ihrer Zeit zwar einer gewissen Prominenz erfreut, vielleicht waren sie auch der Familie Vény freundschaftlich verbunden – immerhin trägt die Hälfte der Eintragungen persönliche Widmungen –, gerieten inzwischen aber in Vergessenheit, zumal sie selbst in den Lexika ihrer Zeit keineswegs immer vermerkt sind.

Nach Abschluß dieser Ermittlungen offenbarte sich ein hochinteressantes und beredtes Dokument über das Musikleben in der französischen Metropole um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Kaleidoskopartig werfen die einzelnen Eintragungen hochberühmter und weniger bekannter Künstlerpersönlichkeiten Schlaglichter auf aktuelle Musikereignisse. So finden wir etwa ein Oboenthema aus Adolphe Adams Ballett *Giselle*, das 9 Tage später seine Uraufführung erleben sollte neben dem 16taktigen Violinthema des 2. Satzes aus Berliozs *Faust's Verdammnis*, ein paar flüchtig hingeworfene Takte von Franz Liszt unter dem Titel *Preludio* neben den ersten 21 Takten einer kurz zuvor entstandenen Klavieretüde von Frédéric Chopin.

Das Album im Querformat (25,5 x 16 cm), gebunden in schwarzes Maroquinleder mit dekorativen eingeprägten vergoldeten Borten und den Initialen „J.V.", besteht aus Titelblatt, Autorenverzeichnis und 54 Blättern, von denen nur eine Seite keine Notenlinien, sondern statt dessen, gewissermaßen als Kapitelüberschrift, „Pianistes" trägt, was auf eine ursprünglich geplante, jedoch nicht konsequent durchgeführte Gliederung des Bandes hinweist. Eine Chronologie der Eintragungen ist nicht erkennbar, vielmehr scheint Jenny Wert darauf gelegt zu haben, besonders bedeutende Komponisten

Abb. 1: Titelblatt

an den Anfang ihres Albums zu plazieren, während Instrumentalisten und Sänger mit etwa zeitgleichen Eintragungen im hinteren Teil versammelt wurden.

Das Titelblatt (*Abb. 1*) ziert eine Federzeichnung, signiert von M. Alophe, darunter von anderer Hand erläuternd „Alophe (Marie Alexandre, dit Menret) paintre et lithographe 1812-1893".

Dargestellt ist eine typische Schäferszene: in hügeliger Landschaft spielt ein vor einem ausladenden Baumstamm lagernder junger Mann auf einer Schalmei (?), aufmerksam beobachtet von einem großen Hund. Darunter die Widmung „à Mlle JENNY – VENY". Das Verzeichnis der Autoren, je nach Prominenz durch einfache oder doppelte Unterstreichung hervorgehoben, wurde nicht vollendet. Die 75 Eintragungen auf den folgenden 54 Blättern datieren aus der Zeit zwischen dem 21. Februar 1841 und 20. September 1880.

Zur Biographie von Jenny und ihrem Vater Auguste Vény

L. Auguste Vény wurde am 30. September 1801 in Méru, Département de l'Oise, geboren. 1816 begann er seine Ausbildung am Pariser Conservatoire, wo er Oboe bei Gustave Vogt und Theorie und Kontrapunkt bei M. Barbereau studierte. Bereits 1818 wurde er mit einem zweiten Preis bei den alljährlich stattfindenden Concours des Conservatoires ausgezeichnet, einen ersten Preis konnte er, der noch bis 1823 bei Vogt lernte, allerdings nie erringen. Ganz offensichtlich galten seine Interessen und Neigungen weniger einer exponierten solistischen Karriere als vielmehr einer Tätigkeit als Orchestermusiker, denn bereits 1819 trat er als zweiter Oboist in das Orchestre d l'Opéra italien ein und wechselte, noch während seiner Studienzeit, im Jahre 1822 in gleicher Position an das Orchester der Opéra, dem er bis zu seiner Pensionierung 1842 angehörte. Vény, der

Neuerscheinung

ORCHESTER-PROBESPIEL

Sammlung wichtiger Passagen aus der Opern- und Konzertliteratur

Zum ersten Mal werden in einer Ausgabe von Orchesterstellen jene Passagen zusammengefaßt, die üblicherweise bei einem Probespiel vorgelegt werden. Die Auswahl beruht auf einer repräsentativen statistischen Erhebung der Deutschen Orchestervereinigung (DOV) sowie auf der langjährigen Berufserfahrung der einzelnen Herausgeber als Orchestermusiker und Hochschulpädagogen. Hiermit erhält jeder Probespiel-Absolvent die Möglichkeit zur optimalen Vorbereitung auf seine Bewerbung.

Flöte
Piccoloflöte
Herausgeber: Christoph Dürichen
(Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester/Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt)
Siegfried Kratsch
(Sinfonie-Orchester Wuppertal/Hochschule für Musik Köln)
EP 8659 DM 32,--

Oboe
Englisch Horn, Oboe d'amore
Herausgeber: Vojislav Miller
(Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester/Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt)
Winfried Liebermann
(Philharmonisches Staatsorchester Hamburg/Staatliche Hochschule für Musik Heidelberg/Mannheim
EP 8660 DM 32,--

Klarinette
hohe Klarinette, Baßklarinette
Herausgeber: Heinz Hepp
(Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt/Akademie für Tonkunst Darmstadt)
Albert Rohde
(Philharmonisches Orchester Kiel)
EP 8661

Fagott
Kontrafagott
Herausgeber: Karl Kolbinger
(Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks/Hochschule für Musik München)
Alfred Rinderspacher
(Staatliche Hochschule für Musik Heidelberg/Mannheim) EP 8662

außerdem in dieser Reihe erschienen: Trompete

C. F. PETERS · FRANKFURT LEIPZIG · LONDON NEW YORK

auch eine Reihe von Kompositionen für sein Instrument veröffentlichte, machte sich im Pariser Musikleben vor allem einen Namen als Virtuose auf dem Englischhorn. Von 1839 bis 1848 wirkte er als stellvertretender Professor einer Vorbereitungsklasse für Oboe am Conservatoire.

Warum sich Vény bereits im Alter von 41 Jahren aus dem Orchester zurückzog, ist nicht bekannt. Er scheint ein recht hohes Alter erreicht zu haben, eine Eintragung mit Widmung an ihn und seine Tochter in Jennys Album datiert vom 23. Juni 1879 (f.14r), doch kennen wir weder sein Todesdatum noch seine familiären Verhältnisse.

Über Jennys vita ist noch weniger bekannt. Auch sie widmete sich der Musik, sie studierte bei Henry Lemoine Klavier, wie ein Eintrag in ihrem Album belegt: „à son Eléve favorite Mlle Jenny Vény 30.11.1849" (f.44r-v). Henry Lemoine (1786-1854) wirkte als Privatmusiklehrer und Verleger in Paris, der von Jennys Vater zwei Bände mit konzertanten Stükken für Oboe und Klavier unter dem Titel *Souvenirs des Bouffes* sowie eine *Fantaisie pour hautbois et piano sur des thémes de Richard* publizierte.

Auch die weiteren persönlichen Daten Jennys sind, wenngleich vage, den Eintragungen in ihrem Album zu entnehmen. So hatte sie spätestens am 3. April 1859 einen Théodore Charvot geheiratet („à Madame Jenny Charvot pour le souvenir de son ami Ch. Plantade Paris 3. Avril 1859", f.82v.-83r) und war 1878 offenbar bereits Witwe („affectueux souvenir à mon cher Théodore Charvot I. Schiffmacher 5 Mars 1878", f.45r).

Wie ist dieses Album einzuordnen, was veranlaßte Jenny Vény, ein musikalisches Album anzulegen?

Berlin, Hauptstadt Preußens, Hauptstadt einer Provinz, zählte 1837 nicht mehr als 350 000 Einwohner; Wien, Hauptstadt eines Kaiserreichs, gerade etwas mehr als 320 000. Die Weltstadt Paris mit rund 900 000 Einwohnern präsentiert sich nicht nur als Metropole Frankreichs, sondern auch als das absolute Zentrum Europas, Mittelpunkt europäischer Kultur und europäischen Geschmacks. Hier ist alles versammelt, was Rang, Namen, Geist und – nicht zuletzt – Geld besitzt. ... (In den Salons der Pariser Gesellschaft) traf man auf illustre Namen wie Heinrich Heine, George Sand, Alexandre Dumas, Eugène Scribe, die Komponisten Chopin, Adolphe Adam, Auber, Donizetti, Havély, Rossini, auf die einflußreichen und umschwärmten Operndirektoren, auf Politiker von Rang, hohe Mili-

tärs, den kleinen und großen Adel, kurz die Créme der Gesellschaft. Das war die Welt eines Chopin, eines Liszt, eines Giacomo Meyerbeer. (Heinz Becker: *Meyerbeer* Hamburg 1980, S. 106 f.).

Sicher war Jennys Vater im Pariser Musikleben nicht eine derart dominante Persönlichkeit, daß er die Künstlerprominenz, so er einen Salon pflegte, bei sich begrüßen konnte, aber gewiß war er aufgrund seiner Verbindungen imstande, manchen Weg zu ebnen, manchen Kontakt herzustellen. Denn das Sammeln von Autographen galt im Paris dieser Tage geradezu als Gesellschaftsspiel, dem vor allem jüngere und ältere Damen huldigten. Man sandte sein Album per Boten oder Post, gab es sicher auch persönlich ab, mit der Bitte um einen Eintrag. Und die Prominenz war diesen Bitten gegenüber durchaus aufgeschlossen – Heinrich Heine berichtete, er habe auf G. Meyerbeers Flügel Stapel dieser Alben liegen sehen –, versprachen sie doch intensiveren Kontakt zur Gesellschaft und nicht zuletzt auch zusätzliche Popularität. Freilich waren der Gehalt und die Originalität der Beiträge überaus unterschiedlich, wie uns auch Jennys Album zeigt. Weizen stand neben Spreu, neue Kompositionen glänzten neben tongetreuen Zitaten aus bereits allgemein bekannten Werken.

Man wird sich vorstellen dürfen, daß Mlle Vény in einem Stadium pubertärer Schwärmerei ihr Album mit Elan zu füllen begann, was die auffallende Ballung von Eintragungen in den ersten beiden Jahren belegt: von insgesamt 75 Beiträgen entfallen fast 2/3 auf die Jahre 1841 und 1842. Das Interesse, das Album weiter zu vervollständigen, nahm dann in den folgenden Jahren rapide ab: wir finden 1843 lediglich vier, 1844 eine, 1845 zwei und 1849 eine Eintragung.

Nach einer Pause von zehn Jahren fällt dann 1859 zwischen dem 25. März und 3. April eine letzte Häufung von acht Eintragungen auf, die ganz offensichtlich in direktem Zusammenhang mit ihrer Eheschließung steht. Anschließend sind, sehen wir einmal von drei undatierten Widmungen ab, für die weiteren 21 Jahre nur noch sechs Eintragungen zu vermerken.

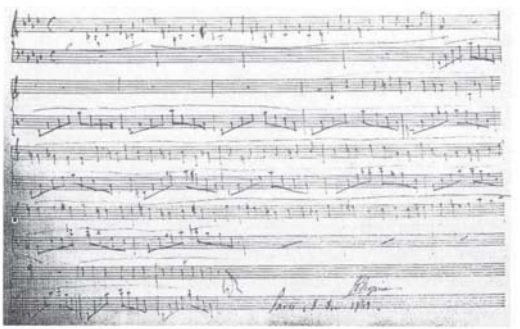


Abb. 2 Frédéric Chopin

Natürlich nehmen Kompositionen für Klavier in diesem Album den breitesten Raum ein (37), und hier trugen sich so bedeutende Pianisten wie Frédéric Chopin (*Abb. 2*), Henri Herz, Franz Liszt (*Abb. 3*) und Johann Peter Pixis, um nur einige Namen zu nennen, ein.

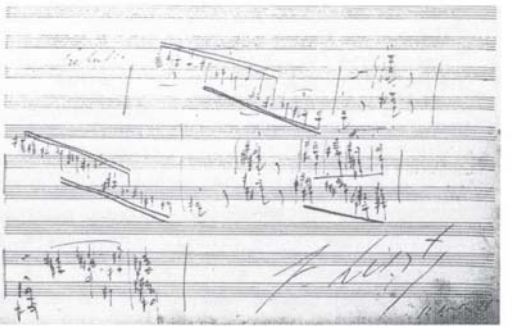


Abb. 3: Franz Liszt

Man darf anhand der zahlreichn Blätter mit Stücken für Gesang (18) vermuten, daß Jenny sich auch in diesem Fach betätigte. Als Beispiele berühmter Komponisten finden wir hier etwa am 28. Oktober 1841 einen Eintrag von Gaspare Spontini, und zwar eine seiner bekanntesten Romanzen, die am 5. Mai 1839 vollendete *Romance traduite de Sappho* für Singstimme und Klavier, oder von Giacomo Meyerbeer am 2. August 1842 das Lied *Le Baptème,* das als anschauliches Beispiel für die Usancen der Komponisten im Paris dieser Tage mit Gelegenheitsstücken gelten kann: Meyerbeer hatte den Cantique nach einer Dichtung von M. de Flassan am 14. November 1839 in Paris beendet. Am 10. März 1841 dann notiert er in sein Tagebuch: „Nach dem Frühstück kam Herr v. Chezy zu mir. Ich hatte nämlich Lewald zu seiner Zeitschrift *Europa* ein Lied versprochen, aber da ich jetzt keine Zeit hatte, etwas express für ihn zu komponieren, ihm mein Lied *Le Baptème* bestimmt, wozu nun Chezy kam, den deutschen Text zu machen". Das Lied erschien dann als lithographische Nachbildung unter dem Titel *Magdalena*: „Süßes Kind wie halt ich dich hoch erfreut in Armen" 1841 in Lewalds *Europa*. 1853 wurde das Lied, das Meyerbeer 1849 als Nr. 26 in seine *Quarantes mélodies* aufgenommen hatte und das sich gewiß größerer Popularität erfreute, in der *Revue des dames et Mademoiselles* nachgedruckt. Für den Eintrag 1842 in Jennys Album verzichtete der Komponist auf die viertaktige Klavier-Introduktion und eine zweite Strophe, textete statt dessen – oder ließ eine neue Strophe schreiben, ob zur

Geburt eines Kindes im Hause Vény ?, wir wissen es nicht. (Freundl. Mitteilung von H. Becker)

Bekannte Instrumentalisten beteiligten sich ebenfalls mit Beiträgen, vermutlich aus ihrem Repertoire, so der Violinvirtuose Camillo Sivori (1815-1894) und der kaum weniger prominente Cellist Auguste-Joseph Franchomme (1808-1884), der Hornist Louis-François Dauprat (1781-1868) und der Flötist Vincent-Joseph Dorus (1812-1896), beide als Solospieler an der Grand Opéra Kollegen des Vaters Vény.

Über eine Würdigung des Albums als musiksoziologisches Dokument hinaus gilt unser besonderes Interesse den Blättern mit Kompositionen für Oboe. Vergegenwärtigen wir uns, daß Jennys Vater als Oboist und Englischhornist im Pariser Musikleben eine bekannte Persönlichkeit war, wird erklärlich, daß sich dies auch in Umfang und Häufigkeit der entsprechenden Einträge niederschlug, die sicherlich für das gemeinsame Musizieren von Tochter und Vater im familiären Kreise gedacht waren.

Luigi Cherubini (1760-1842) war ohne Zweifel eine der herausragendsten Künstlerpersönlichkeiten im Paris des frühen 19. Jahrhunderts. Als langjähriger gestrenger Direktor des Conservatoire verfügte er zudem über weitreichenden Einfluß auf das Musikgeschehen in der französischen Metropole. So kann es nicht verwundern, daß Jenny gerade diesen großen Komponisten auswählte, um den Reigen der Eintragungen in ihr Album zu eröffnen. Und der greise Meister kam ihrer Bitte mit einem Kanon für drei Oboen nach, eine Wahl, die zum einen wohl auf dem persönlichen Kontakt zu Vater Vény, der am Conservatoire unterrichtete, beruhte, vor allem aber darauf, „daß Cherubini die Kanonform besonders liebte und meisterhaft beherrschte" und sie „auch gern auf selbständige kleine Kompositionen anwandte, die er teils zur eigenen Unterhaltung, teils für Freunde schrieb" (Hohenemser: *Luigi Cherubini, Sein Leben und seine Werke,* Leipzig 1913, S. 506). Bereits 1807 hatte Cherubini zwölf Kanons mit Klavierbegleitung ad lib. veröffentlicht. Er datierte die Entstehung eines autographen Bandes mit Kanons auf die Zeit zwischen 1779 und 1811. Für seine jüngste Tochter Zenobia Rossellini stellte er im September 1833 noch einmal einen Kanonband zusammen, teils mit neuen Stücken, teils mit bewährtem Material, der nun ebenfalls in der Houghton Library verwahrt wird (MS Mus 144).

Aus dieser Sammlung griff der Meister für seinen Albumeintrag den dreistimmigen Kanon *Ch'io mai vi possa lasciar d'amare* heraus, den er, unbegleitet und instrumentengerecht von As-Dur nach G-Dur transponiert, mit klarer, wenn auch anrührend zittriger Handschrift notierte (*Abb. 4*). Dem Charakter des reizenden Stückchens entsprechend erfordert die Ausführung keine technischen Fertigkeiten, wozu auch der Ambitus von cis' - e'' beiträgt.

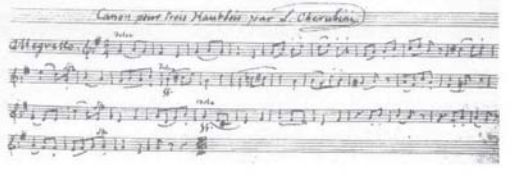
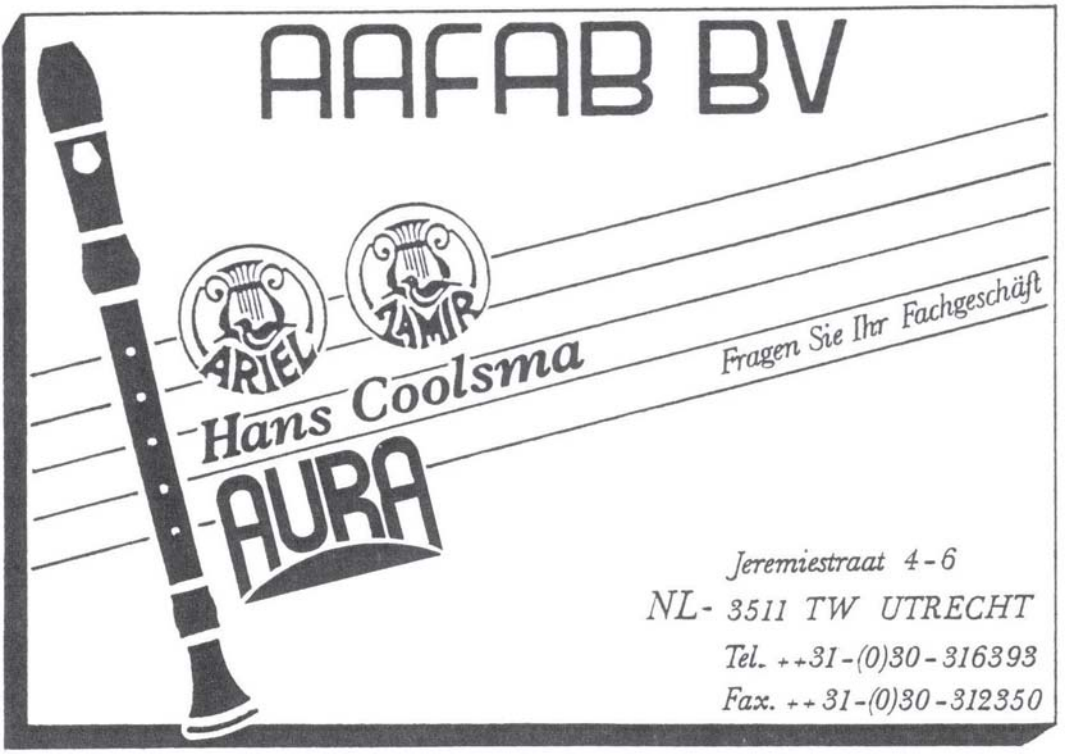


Abb. 4: Luigi Cherubini

Die Kompositionen mit Oboe

Komponist	Titel	Datum	Nr.	Seite	Widmung
Cherubini, Luigi 1760-1842	Canon pour trois Hautbois	7. 3.41	1	f.2r	– –
Adam, Adolphe 1803-1856	(Oboenthema aus *Giselle*)	19. 6.41	9	f.8r	– –
Rossini, Gioac. 1792-1868	Allegretto mod.	28. 3.59	12	f.10r	– –
Gounod, Charles 1818-1893	Oboenthema aus Prologue (*Faust*)	30. 3.59	13	f.11r	– –
Poisot, Charles-E. 1822-1904	entreit de la fantaisie de Vaucluse	23. 6.79	18	f.14r	A.V. J.Ch.
Kreutzer, Konr. 1780-1849	Adagio flebile	11. 3.43	21	f.21r	– –
Gras, Victor-Sim. 1800-1876	Les trois vieux de la Montagne	1. 9.41	56	f.61r -62r	J.V.
Baillot, Pierre 1771-1842	Andante	12.10.41	59	f.63r -64r	J.V.
Dauprat, Louis F. 1781-1868	Canon à l'octave	26. 8.42	65	f.76r -77r	– –



Adolphe Adam (1803-1856), „einer der talentvollsten und mit Halévy, Auber u. a. productivsten Opern-Componisten ... trat 1817 als Zögling in das Conservatorium zu Paris selbst ein. Durch Reicha und später durch Boieldieu unterwiesen, reifte er zu dem geschätzten Componisten der französischen Nation heran" (Oskar Paul: *Handlexikon der Tonkunst,* Leipzig 1873). Mit seinem Ballett *Giselle, ou les Wilis*, das er innerhalb von nur drei Wochen geschrieben hatte und das seine Uraufführung am 28. Juni 1841 in der Grand Opéra erlebte, feierte Adam triumphale Erfolge. Bereits am 19. Juni, also neun Tage vor der Uraufführung, schrieb er in Jennys Album ein Zitat aus diesem Werk, und zwar 24 Takte eines der markanten Oboensoli aus dem zweiten Akt in B-Dur, nur unwesentlich gekürzt und mit hier Klavierbegleitung, ein anschauliches Beispiel für einen ganz aktuellen Eintrag, der mit der vorbereitenden Probenarbeit in der Opéra, bei der Jennys Vater möglicherweise noch im Orchester mitwirkte, in Zusammenhang stehen könnte (*Abb. 5*). Auch hier bieten sich den Interpreten keinerlei spieltechnische Schwierigkeiten.

Als Gioacchino Rossini (1792-1868) im Frühjahr 1855 nach nahezu zwanzigjähriger Abwesenheit nach Paris zurückkehrte, um hier seinen Lebensabend zu

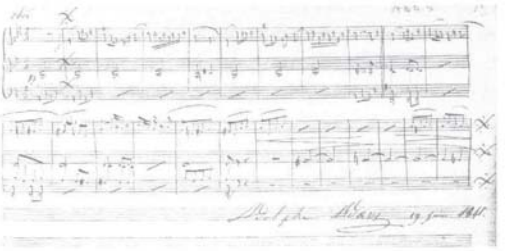


Abb. 5: Adolphe Adam

verbringen, hatte sich sein Gesundheitszustand soweit gebessert, daß er wieder mit regelmäßiger Arbeit beginnen konnte. Sein Wirken erstreckte sich nun vor allem auf vokale und instrumentale Kammermusik, wovon die von ihm ironisch bezeichnete Sammlung *Péchées de vieillesse* und Salonstücke unter dem Titel *Riens* für Klavier zeugen.

Die zehntaktige Melodie, die Rossini am 28. März 1859 in Jennys Album schrieb, ist, soweit bekannt, eine originäre Komposition, die weder als Arienthema in einer seiner Opern, noch, wie zu vermuten war, unter seinen kleinen Alterswerken auftaucht, und stellt dadurch ein besonders interessantes Dokument dar (*Abb. 6*). Das kleine Werk, ein Allegretto moderato in

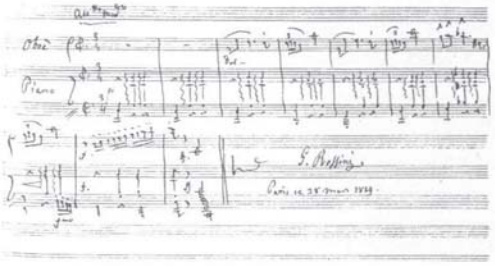


Abb. 6: Gioacchino Rossini

C-Dur, bildet mit seinem unerwarteten Schluß ein typisches Beispiel für den Witz Rossinis: ein schlichtes gesangliches Oboenthema, von leiser *arpeggio*-Begleitung des Klaviers untermalt, steigert sich aus seinem *dolce*-Charakter jäh über eine raketenartige *tirata* bis c‴, um zwei Oktaven tiefer im *fortissimo* auf c′ zu schließen. Wir wissen, daß Rossini zu einigen Oboenvirtuosen freundschaftliche Beziehungen pflegte (A. Bernardini: „Zwei Klappen für Rossini?", in *TIBIA* 2/1992, S. 99 f.) und in seinen Werken der Oboe nicht selten äußerst virtuose Aufgaben anvertraute. Mit Sicherheit beschränkte er sich bei dem Eintrag in Jennys Album daher bewußt auf eine technisch unkomplizierte Melodieführung mit einem Ambitus von lediglich zwei Oktaven. Wie Rossini aus diesem thematischen Material ein kleines, hochvirtuoses Juwel zu gestalten vermochte, belegt anschaulich eine Hommage, die er sieben Jahre später unter dem Titel *Per l'oboè di Paggi* dem italienischen Oboisten Giovanni Paggi (1806 - nach 1878) widmete (*Abb. 7*). Auf engstem Raum wird hier der gesamte Tonumfang der Oboe ausgeschöpft, zugleich ein wichtiger Hinweis auf den technischen Entwicklungsstand des Instrumentes um 1860. (A. Bernardini, ebda., S. 107. Wir bitten an dieser Stelle um Entschuldigung für die seitenverkehrte Ablichtung dieses Themas in Bernardinis Artikel.)

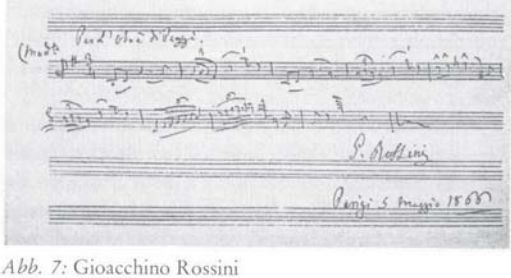


Abb. 7: Gioacchino Rossini

Am 19. März 1859 erlebte die sechste Oper von Charles François Gounod (1818-1893), die opéra dialogue *Faust*, im Théatre-Lyrique zu Paris ihre Uraufführung. Der Eintrag in Jennys Album datiert vom 30. März 1859: 14 Takte des Faust-Prologs aus dem ersten Akt, es ist die Wiederholung des ersten Motivs mit der Weiterspinnung zum Schluß, in der Originaltonart C-Dur, von Klavier begleitet, der Ambitus der Oboenstimme reicht von g′-g″.

Carl Emil Poisot (geb. 1822 in Dijon – 1904) studierte am Pariser Conservatoire und wurde 1844 Schüler von Halévy. Er wirkte als Komponist und Musikschriftsteller in Paris. Sein Eintrag vom 23. Juni 1879 trägt die Widmung „pour Mr Vény et Mme Charvot". Poisot wählte seinen eigenen Angaben zufolge den „entrait de la fantaisie de Vaucluse, andante publié à Paris chez Girod", die ersten acht Takte einer bereits veröffentlichten Komposition für Oboe und Klavier in G-Dur, eine schlichte Melodie im 6/8 Takt, die in sich jedoch nicht geschlossen wirkt und daher auch kaum für den Vortrag geeignet erscheint.

Bei den folgenden Werken konnte nicht ermittelt werden, ob es sich um für Jennys Album speziell komponierte Stücke oder um bereits existierendes und wiederverwendetes Material handelte: Mit 24 Takten vergleichsweise umfangreich ist das „Adagio flebile" für Oboe und Klavier, eine Eintragung, die Conradin Kreutzer am 11. März 1843 (*Abb. 8*) vornahm. Der

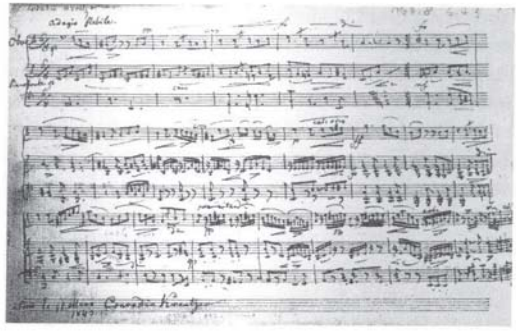
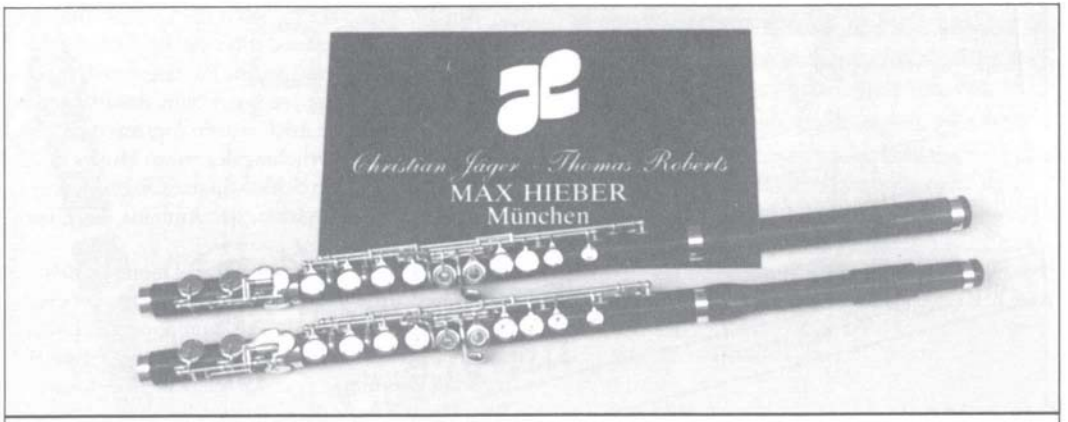


Abb. 8: Conradin Kreutzer

Komponist und Dirigent Kreutzer (1780-1849), der bereits 1827 in Paris geweilt, dort seine Oper *L'eau de jouvenance* komponiert und, mit geringem Erfolg, auch selbst geleitet hatte, hielt sich zu Beginn der 40er Jahre noch verschiedentlich für kürzere Zeit in Paris auf und versuchte vergeblich, hier Fuß zu fassen. Kreutzer gelang mit diesem Adagio ein stimmungsvolles, für die Oboe sehr dankbares kleines Werk.



Böhm - Flöten und -Piccoli aus Edelholz und Edelmetallen.
Konische Ringklappenflöte möglich.
Ausführung nach Ihren Wünschen.

MAX HIEBER am Dom

Liebfrauenstr. 1, W-8000 München 2; Tel.: (089) 22 70 45
Fax: (089) 22 97 82

Von Victor-Simon Gras (1800-1876) ist wenig bekannt. Er wirkte als Konzertmeister an der Opéra und heiratete 1833 die seit 1831 an der Opéra tätige international renommierte Koloratursopranistin Julie Aimée Dorus (1813-1896). Als Kollege von Vater Vény schrieb Gras am 1. September 1841 ein zweiteiliges Trio in Es-Dur (Andante, 13 Takte in 3/4; Allegretto, 32 Takte in 2) für drei Oboen mit dem Titel *Les trois vieux de Montagne*. Das Werk zeichnet sich nicht durch Einfallsreichtum aus. Bemerkenswert erscheint, daß der Geiger Gras sich die Mühe machte, ein Trio für *Oboen* zu schreiben.

Eine ungleich bedeutendere Künstlerpersönlichkeit war der Geiger Pierre Baillot (1771-1842), Virtuose, Kammermusiker, Komponist, Professor am Conservatoire und Verfasser zweier Violinschulen. Etwa ein Jahr vor seinem Tode schrieb Baillot am 12. August 1841 „Pour Mademoiselle Vény" ein 34taktiges Andante in F-Dur für Oboe und Klavier, sicherlich auch dieses kleine Werk gedacht für das gemeinsame Musizieren von Tochter und Vater. Die Faktur des Stückes wirkt allerdings etwas flüchtig hingeworfen mit einigen Ungeschicklichkeiten im Klaviersatz und eher belangloser Melodieführung.

Louis François Dauprat (1781-1868) spielte von 1808-1831 als Solo-Hornist an der Opéra, unterrichtete am Conservatoire und trat als Komponist und Verfasser einer Horn-Schule (*Méthode pour cor alto et cor basso*) in Erscheinung. Dauprat wählte für seinen Eintrag am 22. August 1842 einen *Canon à l'octave* für Oboe, Horn und Klavier in d-Moll, ein kurzes melodisches Stückchen, in dem durchlaufende Sechzehntelbewegungen in der Oberstimme des Klaviers die Dominanz gegenüber den Blasinstrumenten betonen.

Das Musikalische Album der Mademoiselle Vény stellt ein Dokument dar, das einerseits die fast unüberschaubare Menge an großen Persönlichkeiten, die das musikalische Geschehen im Paris der Mitte des 19. Jahrhunderts bestimmten, prägnant dokumentiert, andererseits einen recht persönlich gefärbten Einblick in das kulturelle Leben der französischen Metropole gibt.

Auch wenn die Kompositionen mit Oboe in Umfang und musikalischem Gehalt höchst unterschiedlich wirken und anschaulich das Vermögen oder auch Engagement der Autoren spiegeln, sind einige Stücke doch durchaus wert, vorgestellt und gegebenenfalls in einem kleinen Album publiziert zu werden.

Ein Hermannsdenkmal

Es steht nicht am Teutoburger Wald, sondern es geht von Celle aus in alle Himmelsrichtungen – und das viermal jährlich. Man kann darin blättern und daraus zitieren, und es wird glaubhaft versichert, man könne es sogar richtig lesen.

Es ist eine Art Hermannsdenkmal; keines, das steinern und stolz an Krieg und Sieg erinnert, sondern ein äußerst friedliches, das mit Zeit und Muße, mit Musik und (hauptsächlich) Flötentönen zu tun hat und obendrein bloß aus Papier ist. Im kleinen, aber offenbar stetig wachsenden Freundeskreis wird es auch TIBIA genannt, und sein Vater, Freund und Förderer Dr. Hermann Moeck blickt nun auf 70 Lebensjahre und zugleich auf 16 gemeinsame Jahre mit seinem Zögling zurück.

Zum Geburtstag gratulieren wir von ganzem Herzen, wünschen Gesundheit und Glück für viele weitere Jahre! Und da wir aus Überzeugung und Zuneigung für den (Hermanns-)Denkmalschutz tätig sind, wünschen wir uns allen, daß Sie, lieber Hermann Moeck, der TIBIA weiterhin Ihren Sachverstand, Ihren Kunstsinn und Ihre Lebensklugheit mit auf den Weg geben, wenn sie, viermal jährlich, das Haus in alle Himmelsrichtungen verläßt.

(Im Namen der Herausgeber)
Ihr Ulrich Thieme

Internationale Musikmesse Frankfurt:

Preisverleihung und Vorführung der Strathmann-Flöte

Die Frankfurter Musikmesse ist mittlerweile weltweit die Musikmesse Nr. 1, wenn auch bei der derzeitigen Informationsfülle eine gewisse Publikumsmüdigkeit zu beobachten ist, jedenfalls was den klassischen Sektor betrifft, während es in der „musikelektronischen" Halle 9 wie im Tollhaus zugeht und sich der Eindruck aufdrängt: Der Mensch braucht wieder Stille.

Der Frankfurter Musikpreis (im Opernhaus verliehen) ging diesmal an Georg Solti. Er bedankte sich mit Brahms' 1. Sinfonie. Wenn eine Kritik erlaubt ist: zuviel und nur Lobreden bei solchen Veranstaltungen sind etwas einfältig. Eine Festrede z. B. mit dem Thema „Der Dirigent und sein Publikum" wäre angemessener gewesen.

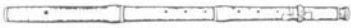
Die Strathmann-Flöte

Der Deutsche Musikinstrumentenpreis 1992 wurde für eine Seriengeige an Ernst Heinrich Roth aus Bubenreuth vergeben. Die Physikalisch-Technische Bundesanstalt in Braunschweig, der die Bewertung oblag, hob u. a. hervor: im Klang viel Wärme, angenehmes Timbre, andere Einstellungen könnten das Instrument aber noch verbessern, im ganzen aber: solides Schülerinstrument, sehr gut für die Preisklasse (ca. DM 3.500,–).

Einen Preis für eine B-Klarinette erhielt Rolf Meinl aus Wernitzgrün bei Markneukirchen/Sachsen. Die PTB hebt hervor: klingt sehr gut, sehr leise Mechanik, liegt gut in der Hand, Intonation sehr gut, aber Grundintonation zu hoch (wie ja von vielen gewünscht) etc. Als Preis gab mir Herr Meinl DM 5.400,-- an.

Der Festakt war mit etlichen Reden und musikalischen Darbietungen gespickt, leider kam hiervon wenig aufs Publikum „über". Wenn es einen Preis gäbe für die schlechteste Akustik in einer Halle: die Galerie im Frankfurter Messebau hätte diesen Preis verdient. Der Architekt – für den wie für viele andere auch Akustik ein Fremdwort zu sein scheint – hat sich wirklich was

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

einfallen lassen, „Halligkeit" zu maximieren, so daß man sich im Weltraum glaubt inklusive Gleichgewichtsstörungen. Wem fällt so'n Quatsch ein??

In selbiger Halle fand auch die Vorführung der Strathmann-Flöte statt, die ich schon in *TIBIA* 4/88 erwähnt habe mit der Formulierung „Zum 100. Mal die völlig beklappte Blockflöte erfunden ..", und wo ich schrieb, daß der Reiz der Blockflöte auch im Wechsel mit den gedackter klingenden gabelgegriffenen Halbtönen liege. Und so überzeugt das Saxophongriffsystem zwar nicht für das, was man unter Blockflöte verstehe, aber für ein Instrument per se, z. B. für die blasdruckstark konzipierte Strathmann-Flöte. Fix mit den Fingern rauf und runter wie bei Michala Petri (die dem allerdings auf ihrer Flöte ohne Klappen nicht nachsteht). Für Popmusik etc. und mit Verstärker sicher nur zu geeignet. In der Halle war's nur mit Verstärker zu hören. Ich habe dann noch ein Privatissimum ohne Verstärker gehabt. Auffällig ist, wie gesagt, der druckstarke Ansatz, und an diesen Ton muß man sich gewöhnen, ist mit der bisherigen Blockflöte nicht vergleichbar, klingt auf der anderen Seite auch nicht wie eine „kastrierte" Querflöte.

Das Oberteil des Luftkanals ist abnehmbar, und der Pflock hat eine Stellschraube zur Höhenkorrektur, eine Sache, über die etliche seit Jahrzehnten nachgedacht haben. Warum Versuche dieser Art bisher immer im Sande verlaufen sind? Bei normalen Blockflöten gilt es ja nur, eventuelle Verquellungen auszugleichen. Das geht eben mit ein paar Handgriffen in der Werkstatt auch, was aber einen solchen Mechanismus zur allgemeineren Verwendung nicht ausschließt. Wenn aber alles verstellbar ist, müßten Meßkeile dazu geliefert werden, sonst findet man eventuell die Idealeinstellung nicht wieder, im übrigen verziehen sich die Teile ja auch nicht gerade. Ein ausgiebiger Test wäre angebracht. Hier die technischen Daten:

Gesamtlänge:	ca. 33 cm
Material:	ABS
Tonlöcher:	22
Klappen:	22, Neusilber, versilbert
Griffsystem:	voll identisch mit Saxophon
Tonumfang:	2 1/2 Oktaven (C′ bis G‴)
Mundstück:	ABS mit verstellbarem Holzkernspalt (patentiert)

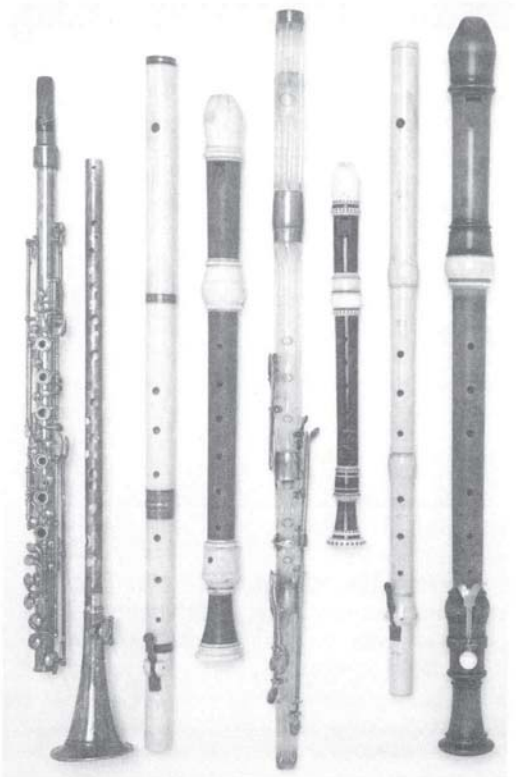
Alles in allem: ein Instrument, zu dem man stehen kann, wie man will, das die Szene aber auf jeden Fall etwas aufbricht. Ob sich die Hoffnungen des Erfinders erfüllen: ein neues Instrument erobert die Welt?

Hermann Moeck

Holzblasinstrumente auf den Londoner Auktionen

Seit dem letzten Bericht in *TIBIA* 3/89 ist ein deutlicher Rückgang im Angebot an interessanten und wertvollen Holzblasinstrumenten auf den Londoner Auktionen festzustellen. Nach den Verkäufen der Sammlungen von Dr. Willms (1987) und des Nachlasses von Baron van Zuylen (1988) kam zuletzt am 22.11.1989 durch den Verkauf eines Sammlers aus Paris nochmals eine große Anzahl wertvoller Holzblasinstrumente bei Sotheby's unter den Hammer.

Seither haben es einige verkaufswillige Sammler bevorzugt, ihren gesamten Bestand oder zumindest vollständige Instrumentengruppen „en bloc" an andere Privatsammler oder an spezialisierte Händler auf diesem Gebiet abzugeben. Alle Arten der Veräußerung haben ihr Für und Wider, und vielleicht sind die Auktionshäuser nicht ganz unschuldig daran, wenn sie sich nicht ungeteilter Beliebtheit als Umschlagplatz dieses kleinen, spezielle Fachkenntnisse erfordernden, Kunstmarktes erfreuen.



Von den drei großen Londoner Auktionshäusern verfolgt Sotheby's bei den Musikinstrumenten eine Politik der hohen Schätzwerte. Diese werden in den Katalogen angegeben und umfassen meist eine Spanne bis zum 1,5- bis 2fachen des unteren Wertes, der wiederum oft in der Gegend des minimalen Verkaufspreises („reserve") liegt. Ein hoher Schätzwert ist deshalb für potentielle Käufer ungünstig, bietet aber dem Verkäufer bessere Chancen, einen hohen Preis zu erzielen. Andererseits steigt hiermit auch das Risiko, keinen Käufer zu finden. Liegengebliebene Instrumente werden dann oftmals auf späteren Auktionen mit wesentlich geringeren Schätzwerten angeboten. Bei Christie's und Phillips liegen die Schätzwerte meist deutlich niedriger, wirkliche Raritäten erzielen natürlich auch hier Spitzenpreise.

Folgende Instrumente (chronologisch und nach Auktionshäusern geordnet) erscheinen mir bemerkenswert (Preise jeweils einschließlich 10 % Käuferprämie): Auf der oben schon erwähnten Auktion bei Sotheby's am 22.11.1989 waren unter den Holzblasinstrumenten hauptsächlich Flöten vertreten: Blockflötensatz (zweimal Alt, Tenor und Baß) aus Elfenbein von J. B. GAHN, trotz eines fehlenden Fußstückes und zahlreicher Beschädigungen £ 33.000,–, was sicher für eine solche Rarität gerechtfertigt ist; Baßblockflöte aus Birnbaumholz von N. HOTTETERRE, auch nicht ganz einwandfrei und ohne Anblasrohr, aber ebenso verständlich £ 33.000,–; Altblockflöte aus Buchsbaum von RIPPERT £ 19.800,–; sehr gut erhaltene und außergewöhnlich gut spielende Tenorblockflöte von J. H. ROTTENBURGH £ 19.800,–; 6klappige Elfenbeinflöte von R. POTTER (datiert 1782) mit 3 Wechselstücken £ 5.720,–; zwei Kristallglasflöten von C. LAURENT £ 7.150,– und £ 9.350,– (eine dritte blieb wegen Beschädigung am Fuß unverkauft); frühes Buchsbaum-Pikkolo von T. LOT £ 2.090,–; 1kl. Elfenbein-Pikkolo von C. GODFROY £ 1.705,–; anonyme, doppelwandige, durch Drehung um 90° von A auf B umstimmbare Metallklarinette £ 4.620,–; Bassetthorn von I. HAUTH, trotz ergänzten Mundstücks und Bechers £ 4.620,–; mit verzierten Elfenbeinringen und 16 Elfenbeinklappen versehenes Ebenholz-Fagott von CH. SAX £ 27.500,–.

Sotheby's 14.6.1990: 6kl. Buchsbaum-Flöte von P. G. FLORIO (datiert 1771) mit 3 Wechselstücken £ 3.520,–; eine 4kl. Glasflöte von C. LAURENT (datiert 1805, ein Jahr vor dem Patent) fand wegen einer Beschädigung keinen Käufer; Tarogato aus Palisander von J. STOWASSER £ 1.705,–; 8kl. Fagott von J. H. GRENSER £ 7.150,–.

Sotheby's 22.11.1990: 1kl. späte, sehr hoch gestimmte Buchsbaum-Flöte, signiert A. GRENSER, trotzdem £ 9.350,–; einige Instrumente (z.B. Fagott von W. HECKEL, 10kl. Buchsbaum-Oboe von J. NONON, geschnitzte, verdächtig aussehende, „deutsche" Elfenbein-Blockflöte) blieben unverkauft, vielleicht auch wegen der recht hohen Schätzwerte (s.o.).

Sotheby's 4.12.1991 in Sussex: Hier waren – vielleicht um das Kommen und Gehen im Auktionsraum zu reduzieren – Blas-, Streich-, Zupf- und Tasteninstrumente bunt durcheinandergewürfelt; gut erhaltene Elfenbein-Sopran-Blockflöte von B. HALLETT £ 8.250,–; 4/6kl. Ebenholzflöte von J. H. GRENSER mit C- und D-Fuß sowie 3 Wechselstücken, trotz vergrößerten Mundloches und nicht ganz einwandfreier Spielqualität erstaunliche £ 19.800,–; „zylindrische" Böhmflöte aus Cocusholz von BOEHM & MENDLER £ 2.750,–; Bassetthörner von J. H. GRENSER und WOOD & IVY, eine Buchsbaum-Oboe von J. F. GRUNDMANN (datiert 1768) und eine Deutsche Schalmei von CHRISTIAN (alle mit hohen Schätzwerten) blieben unverkauft.

Christie's 14.6.1989: 5kl. B-Klarinette aus Buchsbaum von T. CAHUSAC £ 935,–.

Christie's 22.11.1989: spätere Silberflöte von L. LOT £ 1.760,–.

Blockflöten

Notenschlüssel
Musikalienhandlung Beck
Metzgergasse 8
7400 Tübingen
Telefon (07071) 26081

Christie's 13.6.1990: Buchsbaum-Altblockflöte von J. H. EICHENTOPF nur £ 1.210,–; „zylindrische" Böhmflöte aus Cocusholz von BOEHM & MENDLER £ 2.970,–; moderne Instrumente aus dem Nachlaß des Oboisten Léon Goossens, u. a. Oboe von F. LORÉE £ 2.530,–; Oboe d'amore von LOUIS £ 4.180,–; Englischhorn von F. LORÉE £ 2.090,–.

Christie's 21.11.1990: Glasflöte von C. LAURENT £ 6.050,–.

Christie's 23.4.1991 in South Kensington (leider ist es mir trotz mehrerer Rückfragen bei Christie's nicht gelungen, die Preisergebnisse für diese Auktion zu erhalten): Saxophone von MARTIN, SELMER, CAVOUR u. a.

Christie's 26.4.1991: 1kl. französisches Elfenbein-Flageolett mit Ringen und Klappe aus Gold von F. TABARD £ 1.870,–; 3kl. Elfenbein-Oboe von J. PANORMO mit 3 Wechselstücken £ 3.300,–.

Phillips 13.4.1989: einige Saxophone, z. B. Tenor von C. J. CONN £ 440,–.

Phillips 18.5.1989: seltene Clinton-Flöte von H. POTTER £ 187,–.

Phillips 22.6.1989: Doppel-Flageolett von BAINBRIDGE £ 242,–

Phillips 16.11.1989: „straight-top" Buchsbaum-Oboe von G. ASTOR £ 1.595,–.

Phillips 13.3.1991: 5kl. B-Klarinette aus Buchsbaum von T. CAHUSAC (zusammen mit Pikkolo) £ 990,–.

Phillips 20.6.1991: 8kl. Buchsbaum-Oboe von J. F. FLOTH £ 3.300,– (Schätzwert £ 400,– bis 800,–).
Phillips 21.11.1991: Buchsbaum-Altblockflöte von T. STANESBY jr., starke Eingriffe, trotzdem noch £ 1.320,–.

Nach wie vor ist der Anteil an Holzblasinstrumenten in den Musikinstrumenten-Auktionen gering. So waren in den Auktionen von Sotheby's in den Jahren 1990 und 1991 nur in drei von sieben Holzblasinstrumente dabei und dann auch nur zu einem geringen Prozentsatz. Der rasante Preisanstieg bei frühen Instrumenten, besonders bei solchen bekannter Hersteller, hielt unvermindert an. Manchmal genügt ein berühmter Name, um auch bei mangelhaften Instrumenten mit fragwürdigen Spielqualitäten einen sehr hohen Preis zu erzielen. Auch die Preise bei den besten Instrumentenbauern des 19. Jahrhunderts sind überdurchschnittlich gestiegen, vielleicht auch, weil das Musizieren auf „Alten Instrumenten" inzwischen den größten Teil des 19. Jahrhunderts mit einbezieht. Gut erhaltene Holz-

blasinstrumente aus dieser Zeit – besonders solche aus Deutschland und England – erzielen auf den Londoner Auktionen oft Preise von mehreren tausend £. Dagegen war bei „Massenware" aus dem 19. Jahrhundert kaum ein Preisanstieg zu beobachten, und manches gute Spielinstrument konnte so noch wesentlich preiswerter als eine moderne Kopie erworben werden.

Peter Spohr

Pommer, Schalmei, Dulzian – Seminar

Wer heute nach dem Instrumentarium der Stadtpfeifer greift, steht meist ziemlich ratlos da: man kommt ja von der Blockflöte oder von den modernen Rohrblattinstrumenten her. Wo und wie lernt man aber, wie man's macht? Wir suchten und fanden gezielte Hilfe auf diesem Kurs.

Daß es möglich war, in knapp zwei Tagen sowohl blastechnische Grundlagen als auch musikalische Feinheiten zu erarbeiten, ist der vorzüglichen Organisation der beiden Dozenten Renate Hildebrand und Hans von Busch zu danken. So war die Literatur genau auf die von den Kursteilnehmern mitgebrachten Instrumente abgestimmt; die Noten waren drei Wochen vor Beginn verschickt worden. Dem beliebten Streit, ob bzw. wie sinnvoll es sei, aus Mensuralnotation zu spielen, wurde damit vorgebeugt, daß ebenso Kopien aus Stimmbüchern wie moderne Partituren zugeschickt wurden (spätestens am Schluß des Kurses war man sowieso von den Vorteilen des Authentischen überzeugt).

Gearbeitet wurde in zwei Gruppen: Pommern und Schalmeien mit Renate Hildebrand, Dulziane mit Hans von Busch. Es war möglich, im Wechsel beides mitzumachen; dabei begriff man allmählich die Unterschiede der Klangcharaktere, der Spielweise, der sinnvollen Einsatzmöglichkeiten, bei den Pommern zudem nach hoher und tiefer Lage verschieden.

Ebenso wichtig wie die Hinführung zum stilgerechten Musizieren – zum „sprechenden Spiel", wie Renate Hildebrand sagt – war die Vermittlung grundlegender Techniken, also Atem-, Stütz- und Ansatztechnik, Zungenstoßübungen, Tonbildung und Intonationsausgleich.

Es klingt fast unglaubhaft, daß daneben noch Zeit für einen Rohrbau-Kurs blieb. Natürlich ging es hier nicht darum, sämtliche Teilnehmer zu Meistern dieser diffizilen Kunst zu erheben – Hans von Busch gab Anleitung im Umgang mit Messer, Zange und Schmirgelpapier, die wir an von ihm halbgefertigten Rohren einsetzten; mit Fingerspitzengefühl und etwas Glück hatte dabei mancher Anfänger ein Erfolgserlebnis.

Waren auch schon auf dem Kurs deutliche Leistungssteigerungen zu beobachten, so liegt sein eigentlicher Erfolg doch in der Langzeitwirkung. Wir haben eine musikalische Zielrichtung und viele praktikable Hinweise zur Weiterarbeit mit nach Hause genommen, freilich auch die Einsicht, wie viel uns noch zu lernen bleibt.

Maren Krüger / Andrea Fritz

Innsbruck

Ein Bericht über die Arbeitstagung zur Didaktik der Flöteninstrumente vom 15. bis 17. Mai 1992

„Längs- und quergeblasen" – einmal nicht das Trennende, sondern das Verbindende sollte im Mittelpunkt einer Tagung zu Fragen der Didaktik der Flöteninstrumente stehen, zu der zwei Professoren der Innsbrucker Abteilung des Mozarteums, Dr. Gabriele Busch-Salmen und Dr. Ernst Kubitschek, eingeladen hatten.

An dieser Stelle gleich ein großes Lob für die Veranstalter sowohl für das Konzept als auch für die Art der Durchführung, die von einer lockeren und dennoch sachbezogenen Atmosphäre geprägt war.

Für einen Blockflötisten ist eine Flöte nun mal eine Blockflöte, für einen Querflötisten bezeichnet „Flöte" selbstverständlich eine Querflöte... Die Tatsache, daß die meisten Referenten den Sammelbegriff ohne Präfix für ihre Instrumentensippe in Anspruch nahmen, führte erstaunlicherweise weder zu Rivalität noch zu Polemik. Dennoch kann man sich fragen, ob nicht gerade das Ausbleiben der Polemik als eine verpaßte Chance zu werten ist, da Begegnungen dieser Art auch und vor allem dazu dienen sollen, divergierende Standpunkte zu diskutieren, mit Klischees abzurechnen und Neu-Entdecktes mit Alt-Bewährtem zu konfrontieren. Wie dem auch sei, das heiße Wetter an diesen Tagen sowie die Dichte der Referate – ein 30-Minuten-Takt inklusiv Diskussion, der natürlich außer von den Veranstaltern von niemandem eingehalten wurde – trugen das ihre dazu bei, die Freude am Polemisieren gar nicht erst aufkommen zu lassen.

Die bunt gemischten Statements waren in fünf größere Blocks gegliedert: Bläserische Physiologie, Anfangsunterricht, Vermittlung zeitgenössischer Musik, Gruppen- und Ensembleunterricht (Workshops) und Interpretation, wobei in der letzten Kategorie eher Themen aus der Forschung und der Aufführungspraxis als Interpretationsfragen erörtert wurden.

Als erster Beitrag, der durchaus Zündstoff in sich barg, trug Edmund Wächter einige zusammen mit seiner Frau Elisabeth Weinzierl erarbeitete Thesen zu Grundlagen der Querflötentechnik vor, wobei zunächst die ersten Lernschritte ausgeleuchtet wurden. Dadurch, daß der Anfänger beim Spielen kein einziges Element seines Spielapparates direkt beobachten kann (weder sein Instrument noch seinen Ansatz, seine Finger oder seine Atmung) und andererseits visuelles Ler-

nen die Grundform des Lernens schlechthin ist, wurde die Bedeutung eines Spiegels sowie das „Vormachen" des Lehrers, aber auch der Sinn von „Trockenübungen" mit den Fingern wieder einmal deutlich „vor Augen" geführt. Zwei andere Prinzipien aber, bereits erfolgreich im Leistungssport angewandt, fanden keinen allgemeinen Konsens: 1. die These, daß Extrembewegungen des Muskelapparats (extrem sowohl was Umfang als was Kraftaufwand betrifft) zu einer größeren Exaktheit der Normalbewegungen führen und 2. die These, daß die am Flötenspiel beteiligten Muskelgruppen (Bauchring-, Finger- und Ansatzmuskeln) im Einzeltraining „fitter" werden als im integrierenden Übeverfahren. Beide Prinzipien schienen als Grundlage eher fragwürdig, da ein Krafttraining der Bauchmuskeln – die erweiterte Intensität ihrer Kontaktfähigkeit also – nicht notwendigerweise auch einen lockeren Ablauf der antagonistischen Muskeltätigkeit beim Einatmen und („gestützten") Ausatmen garantiert. Wer sagt denn, daß durchtrainierte Bauchmuskeln die „Hauptdrahtzieher" bei der flötistischen Ausatmung sind? Steht außerdem ein Muskelpanzer einer schnellen, aber dennoch möglichst „tiefen" Einatmung nicht eher im Weg?

Bei der Fingertechnik mag die Extrembewegung zu exakteren Normalbewegungen führen, sie ist keine Garantie dafür, daß komplizierte Griffpatterns, wobei immer das Heben und nicht das Senken der Finger das eigentliche Problem ist, mit einem Minimum an Muskelkraft und einem Maximum an Präzision ausgeführt werden. Ist das „Zuviel" nicht öfter ein Problem als das „Zuwenig"? Und nach dem Motto: Lernen ist besser als Umlernen – wie reduziert man das eingeübte „Zuviel" dann wieder auf ein adäquates Maß? Fragen, die leider nicht ausreichend diskutiert werden konnten.

Bei den referierenden Blockflötisten stand meist der Anfangsunterricht im Vordergrund, von der Wahl eines geeigneten Instruments (Maria Dives, Landshut), über barocke Literatur (Helmut Schaller, Wien) und Popmusik (Viktor Fortin, Graz) bis zum mehr oder weniger ausgereiften Unterrichtskonzept (Michaela Cutka, Wien, und Grudrun Heyens, Essen). Einige unter ihnen nutzten die Gelegenheit, ihre gerade erschienenen oder demnächst erscheinenden Publikationen vorzustellen, selbstverständlich ohne in irgendeinem Sinne Werbung betreiben zu wollen...

Interessant und originell waren übergreifende Themen wie Intonation im Ensemble Manfredo Zimmmermann (Wuppertal), „Faulheit" (Helga Matzner-Engel, Innsbruck: „Faulheit ist ein Regulat des Körpers auf das Zuviel des Kopfes") sowie Improvisation (mit einem Ton z.B.) im Ensembleunterricht (Hartmut Gerhold, Darmstadt). Da ging es um die didaktischen Vorteile einer Art „wertfreien" (wertungsfreien?) Musizierens mit Hilfe der „gemeinsamen Konzentration auf eine Sache außerhalb des Schülers oder des Lehrer/Schülerverhältnisses". Klar und überzeugend wurde dargelegt, daß bei einem solchen Verfahren Übeziele wie reine Intonation, geräuschloses Einatmen und kommunikatives Verhalten als Vorbereitung für die Ensemblearbeit automatisch mitgeübt werden, ohne sie beim Namen zu nennen.

Als Farbtupfer besonderer Art in der Palette der schriftlosen Spielpraxis diente eine Vorführung von alpenländischer Schwegelmusik, ein Hauch Lokalkolorit also, verbunden mit Lehr- und Lernvorgängen aus der Volksmusikpraxis. Hier ist nicht das Musizieren Mittel zum Zweck (die Musik), sondern umgekehrt, was immer man auch davon halten mag.

Unter dem Gesichtspunkt „Neue Musik im Querflötenunterricht" wurden Möglichkeiten der Vermittlung (Frank Michael, Freiburg/Stegen) sowie kritische Betrachtungen zu einschlägigen Anthologien (Carin Levine, Köln) auf engagierte und informative Art vorgetragen.

Zweierlei Optik hinsichtlich der Ensemblearbeit mit Querflöten, gerade unter dem Stichwort ‚Bearbeitung', boten die Beiträge von Peter Thalheimer (Nürnberg) und Richard Müller-Dombois (Detmold): im ersten die Arbeit mit dem „Consort"-Klang eines großen Querflötenensembles (bis zur Kontrabaßflöte), im letzten das Querflötenquartett als (Not?)Lösung für das dringend notwendige Intonations- und Ensembletraining zur Vorbereitung auf die Orchesterpraxis.

Historische Betrachtungen zur Grundlagenforschung und Ästhetik des Flötenspiels (Mirjam Nastasi, Freiburg/Frankfurt) sowie zum Thema ‚Tonideal' von Quantz bis Fürstenau (Nikolaus Delius, Freiburg/Kirchzarten), Zungentechnik im 16. und 17. Jahrhundert (Ernst Kubitschek, Innsbruck) und Literaturkonzepte in Flötenschulen des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Gabriele Busch-Salmen, Innsbruck) bildeten den Schlußakt der Tagung.

Sowohl beim Roundtable als auch beim anschließenden informellen Tischgespräch wurde oftmals die Meinung artikuliert, daß die Probleme der ‚Vermittlung' noch immer unterbelichtet sind (nach dem Motto „Unterrichten ist nicht lernbar") und der Stellenwert des Unterrichtens auf allen Ebenen, auch und gerade auf Hochschulniveau, dringend angehoben werden sollte. So wurde auch die Forderung nach der Gründung einer Interessengemeinschaft („Lobby") laut, um intern etwa den Austausch von Informationen, der sich trotz unseres Telekommunikations-Zeitalters immer noch langsam vollzieht, sowie extern die politischen

FOLKLORA

Ein neues Instrument tritt auf:

Die Sopran-Blockflöte in b'

Für alle Freunde der Volksmusik:
Sie ist mit b-Instrumenten
zusammen problemlos spielbar.
Für alle, die auch das Ausgefallene
ausprobieren möchten:

Musik für b-Instrumente lässt sich
mit ihr virtuos bis in höchste
Höhen spielen.
Damit's so richtig zum Jodel
oder anderen Höhenflügen passt.
Unter den Blockflöten ist
die Folklora die Neuheit mit dem
besonderen Reiz.

Fragen Sie Ihren Fachhändler
oder verlangen Sie
Informationen direkt bei uns.

·K· U ·N·g·

Küng Blockflötenbau
CH-8200 Schaffhausen
Tel. 053 25 22 85

Aspekte der Flötendidaktik zu fördern. Eine EFTA also? Ja, gewiß. Bleibt nur noch die Frage – und sie wurde noch nicht ausdiskutiert –, welche(s) Instrument(e) sich hinter dem „F" verbergen sollte(n). Wie wäre es mit der bewährten englischen Art, nach der das F nur für F... steht und nicht für R...? *Mirjam Nastasi*

. . . frisch aus der Quelle . . .

Im Januar 1812 zeichnete Wilhelm Grimm dieses Märchen im Hessischen auf, und noch im gleichen Jahr erschien es in der 1. Auflage der berühmten *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm (als Nr. 28). In ihren Anmerkungen verweisen Wilhelm und Jacob Grimm auf sehr ähnliche Erzählungen aus vielen Regionen Europas; in einem serbischen Märchen ist es eine Flöte aus Holunderrohr, die das Geheimnis verrät.

Das *Märchen vom singenden Knochen* – es läßt sich auch lesen als eine „Dreiecksgeschichte" aus Poesie, Psychologie und Archäologie, als ein „Ur-Text" für die magischen Untertöne der Blasinstrumente.

Ulrich Thieme

Der singende Knochen

Es war einmal in einem Lande große Klage über ein Wildschwein, das den Bauern die Äcker umwühlte, das Vieh tötete und den Menschen mit seinen Hauern den Leib aufriß. Der König versprach einem jeden, der das Land von dieser Plage befreien würde, eine große Belohnung; aber das Tier war so groß und stark, daß sich niemand in die Nähe des Waldes wagte, worin es hauste. Endlich ließ der König bekanntmachen, wer das Wildschwein einfange oder töte, solle seine einzige Tochter zur Gemahlin haben.

Nun lebten zwei Brüder in dem Lande, Söhne eines armen Mannes, die meldeten sich und wollten das Wagnis übernehmen. Der älteste, der listig und klug war, tat

ALAMIRE

MUSIK FÜR BLOCKFLÖTE UND QUERFLÖTE

50 AIRS ANGLOIS NEU
Solostücke für den Amateurmusikant und Bearbeitungen (Duos) von Kassenschlagern aus dem heutigen englischen Theaterrepertoire, Amsterdam.
BF 290.- Best. Nr. IV 5

SONATE METODICHE G. PH. TELEMANN NEU
Ein historisches und pädagogisches Dokument der Verzierungskunst in Deutschland, Hamburg 1728.
BF 390.- Best. Nr. IV 1

MUSIKALISCHES ALLERLEY NEU
Eine Wiedergabe der Hausmusik im Berlin des 18. Jhdts., in Form einer Musikzeitschrift mit Blattmusik für Querflöte, Klavier, Gesang und Violine, Berlin 1761-63.
BF 1990.- Best. Nr. IV 2

AIRS A DEUX CHALUMEAUX NEU
78 Duette für ganz verschiedene Instrumentenpaare: Trompeten, Oboen, Violinen, Flöten, Klarinetten, Amsterdam.
BF 450.- Best. Nr. IV 4

SONATAS JEAN BAPTISTE LOEILLET
für Flöte und Generalbaß, London 1710-1716.
op.1 ***BF 350.-*** Best. Nr. III 6 - op.2 ***BF 300.-*** Best. Nr. III 7 - op.4 ***BF 300.-*** Best. Nr. III 8

CHAMBER MUSIC OF THE 18TH C.
für Laute, Flöte, Oboe, Geige, Cello und Viola da gambe, B - Br MS II 4089.
BF 1990.- Best. Nr. III 11

VINGT ET SEPT CHANSONS / VINGT ET SIX
Pierre Attaingnant, Paris 1534/1533.
BF 750.- Best. Nr. I B9 / BF 660 Best. Nr. I B4

MUSICQUE DE JOYE
Lyon, [1550].
BF 990.- Best. Nr. I B21

Katalog kostenlos auf Anfrage
ALAMIRE MUSIKHERAUSGEBER, Postfach 45 B - 3990 PEER BELGIEN
TEL 011/63 21 64 TELEFAX 011/63 49 11

es aus Hochmut, der jüngste, der unschuldig und dumm war, aus gutem Herzen. Der König sagte: »Damit ihr desto sicherer das Tier findet, so sollt ihr von entgegengesetzten Seiten in den Wald gehen.« Da ging der älteste von Abend und der jüngste von Morgen hinein. Und als der jüngste ein Weilchen gegangen war, so trat ein kleines Männlein zu ihm; das hielt einen schwarzen Spieß in der Hand und sprach: »Diesen Spieß gebe ich dir, weil dein Herz unschuldig und gut ist; damit kannst du getrost auf das wilde Schwein eingehen, es wird dir keinen Schaden zufügen.« Er dankte dem Männlein, nahm den Spieß auf die Schulter und ging ohne Furcht weiter. Nicht lange, so erblickte er das Tier, das auf ihn losrannte, er hielt ihm aber den Spieß entgegen, und in seiner blinden Wut rannte es so gewaltig hinein, daß ihm das Herz entzweigeschnitten ward. Da nahm er das Ungetüm auf die Schulter, ging heimwärts und wollte es dem Könige bringen.

Als er auf der andern Seite des Waldes herauskam, stand da am Eingang ein Haus, wo die Leute sich mit Tanz und Wein lustig machten. Sein ältester Bruder war da eingetreten und hatte gedacht, das Schwein liefe ihm doch nicht fort, erst wollte er sich einen rechten Mut trinken. Als er nun den jüngsten erblickte, der mit seiner Beute beladen aus dem Wald kam, so ließ ihm sein neidisches und boshaftes Herz keine Ruhe. Er rief ihm zu: »Komm doch herein, lieber Bruder, ruhe dich aus und stärke dich mit einem Becher Wein.« Der jüngste, der nichts Arges dahinter vermutete, ging hinein und erzählte ihm von dem guten Männlein, das ihm einen Spieß gegeben, womit er das Schwein getötet hätte. Der älteste hielt ihn bis zum Abend zurück, da gingen sie zusammen fort. Als sie aber in der Dunkelheit zu der Brücke über einen Bach kamen, ließ der älteste den jüngsten vorangehen, und als er mitten über dem Wasser war, gab er ihm von hinten einen Schlag, daß er tot hinabstürzte. Er begrub ihn unter der Brücke, nahm dann das Schwein und brachte es dem König mit dem Vorgeben, er hätte es getötet; worauf er die Tochter des Königs zur Gemahlin erhielt. Als der jüngste Bruder nicht wiederkommen wollte, sagte er: »Das Schwein wird ihm den Leib aufgerissen haben«, und das glaubte jedermann.

Weil aber vor Gott nichts verborgen bleibt, sollte auch diese schwarze Tat ans Licht kommen. Nach langen Jahren trieb ein Hirt einmal seine Herde über die Brücke und sah unten im Sande ein schneeweißes Knöchlein liegen und dachte, das gäbe ein gutes Mundstück. Da stieg er herab, hob es auf und schnitzte ein Mundstück daraus für sein Horn. Als er zum erstenmal darauf geblasen hatte, so fing das Knöchlein zu großer Verwunderung des Hirten von selbst an zu singen:

»Ach, du liebes Hirtelein,
du bläst auf meinem Knöchelein,
mein Bruder hat mich erschlagen,
unter der Brücke begraben,
um das wilde Schwein,
für des Königs Töchterlein.«

»Was für ein wunderliches Hörnchen«, sagte der Hirt, »das von selber singt, das muß ich dem Herrn König bringen.« Als er damit vor den König kam, fing das Hörnchen abermals an, sein Liedchen zu singen. Der König verstand es wohl und ließ die Erde unter der

Brücke aufgraben, da kam das ganze Gerippe des Erschlagenen zum Vorschein. Der böse Bruder konnte die Tat nicht leugnen, ward in einen Sack genäht und lebendig ersäuft, die Gebeine des Gemordeten aber wurden auf den Kirchhof in ein schönes Grab zur Ruhe gelegt.

DAS LETZTE

F. Lautes hilfreiches Diffinitorium

Teil 12: Buchstabe M

Mambo, süß-klebriger Kaubonbon.

Mandolone, rundliches Gebäck, in dem ausdrücklich keine Mandeln enthalten sind.

Mandora, nach Wedekind eine ziemlich gefährliche Dame, die irgendwas mit Konserven (Büchsen) zu tun hat. Äußere Kennzeichen: flacher, unmittelbar in den Hals auslaufender Corpus und abgeknickter, geschweifter Wirbelkasten.

Manier, lästige Angewohnheit, immer wegzurennen, wenn es ernst wird. Daher die Redensart: das Hasen-M. ergreifen.

Mantua, berühmt-berüchtigtes Automodell in der Schreibweise seiner Fahrer.

Manual, veraltete Bezeichnung für „Joystick".

Maracas ist eine südamerikanische Hauptstadt (vermutlich in Venezuela), aus der die in der Tanzmusik so beliebten Rumkugeln stammen. Im Mainzer Karneval wurde dies mit „Rumba tätärä" parodiert, der Text entstand vermutlich anläßlich eines Rumkugel-Probeessens in einer örtlichen Confiserie.

marcato. Nachname des Komponisten Ben, dem sein Kollege F. Laute mit seinem berüchtigten „Albumblatt" (1987) ein bleibendes Denkmal setzte.

Maria Laach, im Rheinland eine Aufforderung an ein Mädel namens Maria, doch bitte einmal zu lachen.

Marsch, Kurztitel, der am Ende einer alkoholschwangeren Karnevals-Session das schöne deutsche Lied „Amarschermittwoch ist alles vorbei" ankündigt.

martellato heißt übersetzt etwa „voll des guten Cognacs" (engl.: stoned).

Masque, große Orgie mit Musik und Tanz u.ä., die bevorzugt in einem kleinen italienischen Badeort (in Cognito, nahe bei Flagranti) stattfindet. Ein beliebtes Ereignis für alle, die dabeisein und nicht gesehen werden wollen.

Mediante (lat. medius, in der Mitte liegend), Mitte eines Doppelbetts, im Volksmund auch „Besuchsritze" genannt.

Mehrchörigkeit. Dieser Begriff muß nicht neu definiert werden. Die gemeinhin geltende Definition ist einfach zu schön: „Kompositionsart für 2, 3 oder mehr alternierende, ineinandergreifende und sich vereinende Chöre". Gut, nicht?

maestoso (Hilbert)

Membranophone (von lat. membrana), med. Bezeichnung für Ohren.

Ménestrel (von spätlat. ministerialis), damals wie heute Bezeichnung für hochgestellte öffentlich Bedienstete niederer Herkunft (vgl. → Vaganten), die davon profitieren, daß sie anderen etwas vormachen.

Mensur hat gar nichts mit Musik zu tun. Schlagende Studenten verpassen sich die M. gegenseitig und freuen sich auch noch darüber. Die Mensurzeichen (dt.: Schmiss) sind sozusagen Eintrittskarten zu geselligen Veranstaltungen wie Kampftrinken u.a.

Metabasis, eine Art Hochparterre, in Frankreich auch „mezzanine" genannt.

Metronom, a) häufig in der Hausmusik verwendetes Musikinstrument der Schlagzeuggruppe, über das sich schon Beethoven geärgert hat. Meist ebenso ener-

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

Margret Löbner
Fachhandlung für Blockflöten
und historische
Holzblasinstrumente

Fordern Sie
meinen Katalog an:
Margret Löbner
Osterdeich 59a
2800 Bremen
Tel. 0421/70 28 52

vierend wie die Musik selbst. b) Vorsteher eines Pariser U-Bahnhofs.

mezzo, Heimatort des italienischen Fußballvereins Inter.

Militärmusik, unausrottbare und oft gesundheitsschädigende Gattung, die eine Reihe besonders lieblicher Instrumente hervorgebracht hat. Am bekanntesten ist wohl die Stalinorgel. Nach Thomas Mann auch Hintergrundmusik zu jener „idealen und männlichen Gangart, die man Parademarsch nennt. Vgl. auch: Schall und Bauch.

Minima, a) kleine, weibl. Rolle in der Oper, im Gegensatz zur großen Dame des Hauses, der sog. Maxima. Heute meist Diva oder Primadonna (wörtl.: tolle Frau) genannt. b) Ladenkette mit Niedrigpreisen.

Motiv, Anlaß für eine (meist kriminelle) Handlung, z.B. Komponieren. In der Forschung eines der größten Probleme überhaupt, denn das M. für zahllose Kompositionen ist völlig unklar. Die xy-Zimmermädchen, oft als undercover-Agenten (sog. Kritiker) in Konzertveranstaltungen eingeschleust, müssen nach Bekanntwerden solcher Werke immer wieder dieselbe Frage stellen: Mußte das sein?

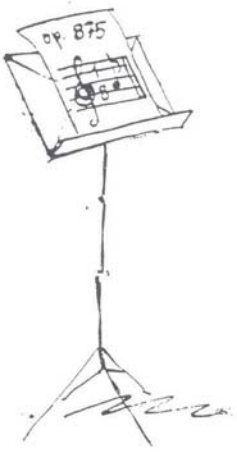
Muhsica, ohra et labohra.

Musica mundana, Musik, die mit dem Mund gemacht wird, wie z.B. Pfeifen oder Zähneknirschen. Meist eine ad-hoc-Begleitung, die das Publikum bei Aufführungen zeitgenössischer Werke frei improvisiert.

Musica plana, Skizzenbuch von Komponisten, in dem Ideen für künftige Werke notiert sind.

Musica reservata, Musik, die ausschließlich in speziell für sie eingerichteten Ghettos (Festivals, u.ä.) für ein bestimmtes Publikum gespielt wird. In der heutigen Praxis gibt es solche Reservate sowohl für Alte wie auch für Neue Musik.

Musik, nennt man a) die künstlerisch-schöpferische Gestaltung alles Klingenden – aber keine Angst: wenn



minimal music (Hilbert)

etwas nicht klingt, oder nicht gestaltet, oder nicht künstlerisch, oder nicht schöpferisch, oder nicht künstlerisch gestaltet ist, spricht man auch von M., weil es an einem besser passenden Begriff mangelt. So überläßt man häufig dem Zufall das Feld, was dazu führt, daß manche Komponisten ihre eigenen „Werke" beim Anhören nicht wiedererkennen können, oder man läßt Computer mit der Originalität einer Wasserpumpe „schöpfen" u.s.f. b) die Weltmacht ohne Waffen, deshalb auch ohne Sitz bei den Vereinten Nationen.

Musikdrama, andere Bezeichnung für „Kulturplan".

Mutierung nennt man eine Einrichtung der Natur, die es dem Komponisten ermöglicht, auch tiefere Singstimmen zu schreiben, damit auf der Bühne nicht nur Hosenrollen vergeben werden müssen. In der historischen Aufführungspraxis wurde dies häufig operativ unterlaufen – eine frühe Form der Emannzipation.

Musikbuchreihen

Hermann Walther: Bibliographie der Musikbuchreihen 1886-1990. Catalogus Musicus. Eine musikbibliographische Reihe, Band 12. Kassel: Bärenreiter Verlag 1991. 352 S., DM 158,--

Zu berichten ist von einer Neuerscheinung, die ein absolutes Novum darstellt, einer Publikation, die es bisher in dieser Form überhaupt noch nicht gegeben hat und die, wie der Verfasser in seinem Vorwort darlegt, entsprechend schmerzlich vermißt werden mußte.

Begonnen hatte Hermann Walther mit dem Aufspüren, Sammeln und Sichten des anfänglich unüberschaubar scheinenden Materials bereits in den sechziger Jahren, und wenn man sich vor Augen hält, daß er im Verlauf der Zeit nach eigenem Bekunden mehrere tausend Bände in über 520 Reihen erfassen konnte, so mag eine Spanne von nahezu dreißig Jahren durchaus angemessen erscheinen; freilich ist auch zu ahnen, wieviel Fleiß und Ausdauer, ja Verbissenheit vonnöten waren, eine solche Arbeit (die gewiß bisweilen dem Bemühen eines Sisyphos gleichen mochte!) zum vorläufigen Abschluß zu bringen und das Ergebnis einer interessierten und dankbaren Öffentlichkeit – das sind in erster Linie Musikforscher und Bibliotheken – übergeben zu können. „Eine möglichst umfassende Aufstellung der Reihenwerke zu liefern" war des Verfassers Bestreben, wobei ihm allerdings bald klar werden mußte, „daß eine *komplette* Erfassung ... ein frommer Wunschtraum ist". Hermann Walther erwartet daher geradezu, daß ihm von allen Seiten Hinweise und Ergänzungen zugeliefert werden; doch muß man ihm bescheinigen, daß sich angesichts des in seinem Buch vorliegenden überreichen – und zudem exemplarisch übersichtlich geordneten! – Materials nur wenige „Lücken" finden lassen.

Nicht ausdrücklich im Titel angemerkt, sei doch klargestellt, daß es sich bei den angeführten Musikbuchreihen um ausschließlich deutschsprachiges Schrifttum handelt. Welche Kriterien für die Entscheidung zur Aufnahme in die Bibliographie zu gelten hatten, wird im Vorwort erläutert, demnach auch, welche Reihen (z.B. Faksimiles) davon ausgenommen wurden. Unberücksichtigt blieben offenbar auch Jahrbücher über einzelne Komponisten (Bach, Händel, Mozart, Beethoven u. a.) ebenso wie regelmäßig erscheinende Mitteilungen von ausschließlich *einem* Komponisten gewidmeten Gesellschaften und Instituten (z.B. Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Pfitzner – Reger hingegen wurde berücksichtigt!); auch Jahrbücher einzelner Verlage (etwa die beiden Simrock-Jahrbücher aus den Jahren 1928 und 1929; die sechs Bände umfassenden Jahrbücher, die Breitkopf & Härtel von 1924 bis 1929/30 unter dem Titel „Der Bär" herausgebracht hat; die Jahrbücher der Musikbibliothek Peters, die immerhin von 1894 bis 1940 in regelmäßiger Folge erschienen sind) wurden in Walthers Bibliographie nicht aufgenommen; gleichfalls vermißt man die vom schon genannten Leipziger Verlagshaus in den zwanziger Jahren publizierte Reihe „Breitkopf & Härtels Musikbücher – Kleine Musikerbiographien". Kongreßberichte sind, soweit dem Rezensenten bekannt, offenbar niemals in Publikationsreihen erschienen, weshalb auch sie keinen Eingang in die Bibliographie finden konnten.

Wie anfänglich schon dargelegt wurde, ließ es sich nicht vermeiden, daß die eine oder andere Buchreihe noch fehlt. Zwei Beispiele seien angeführt:

Hedlunds
MUSIKFÖRLAG

"Die Gelben Bücher"
Renaissancemusik in Faksimile

- Strambotti, 1507: 4-stimmige italienische Lieder
- Tricinia, 1542: 3-stimmige Motetten und Lieder vieler verschiedener Komponisten
- Il primo libro a due voci, 1543: Aus Messen mehrerer Komponisten
- Villancicos, 2-, 3-, 4- und 5-stimmige Musik verschiedener Komponisten, 1556. (Cancionero de Upsala)
- da Nola: 3- und 4-stimmige italienische Lieder, 1570.

'DIE GELBEN BÜCHER' von Torben Hove Jensen, Dänemark, werden durch Hedlunds Musikförlag verkauft. Auf Anfrage schicken wir Prospekt.

Adresse: Box 90, S-270 33 VOLLSJÖ, Schweden

BLOCKFLÖTEN-SORTIMENT-ADAMS

HUBER, KÜNG, ROESSLER
Zentrallager für **AULOS, HANS COOLSMA, 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

1. Die beim Heinrichshofen's Verlag in Wilhelmshaven erschienenen Instrumenten-Bibliographien (Hugo Alker/Blockflöte, in 3 Bänden; Miroslav Hosek/Oboe, 2 Bände; Eugen Brixel/Klarinette; Bernhard Brüchle/Horn, 2 Bände; usw.).

2. Die von dem Pianisten Herbert Henck 1980-85 im Selbstverlag in Bergisch Gladbach herausgegebene, fünf Bände umfassende Reihe „Neuland – Ansätze zur Musik der Gegenwart".

Es bleibt auch zu fragen, ob musikspezifische Titel aus allgemeinen Publikationsreihen Aufnahme finden sollten. So wären beispielshalber sowohl in der Edition Suhrkamp als auch in der „Bibliothek Suhrkamp" ebenso wichtige Schriften von Theodor W. Adorno zu finden wie in der „Kleinen Vandenhoeck-Reihe" (Göttingen) und in der Reihe „Passagen" des Münchner Verlags Rogner & Bernhard. Auch Titel aus der in Zürich vom Verlag der Arche edierten „Sammlung Horizonte" wären wohl zu berücksichtigen, worunter sich – neben Bänden über Schriftsteller und bildende Künstler – solche mit „Selbstzeugnissen und Worten der Freunde" von Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Arthur Honegger befinden. Auch andere Reihen beinhalten musikalische Materialien, so beispielsweise die Insel-Bücherei, in der auch Titel von und über Bach, Mozart, Reichardt, Zelter, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Wagner, Busoni, Schönberg, Strawinsky, Hindemith und Edwin Fischer zu finden sind.

Daß Hermann Walther zwar die Reihe „Catalogus Musicus" auflistet, den zuletzt erschienenen Band 12 aber – und damit sich selbst! – vergessen hat, zeugt für seine Bescheidenheit und mag somit als ein entschuldbares Unterlassen gewertet werden.

Ergänzungen dieser Art ließen sich in einer zweiten Auflage leicht unterbringen (man möchte dem Verlag wünschen, daß die erste bald vergriffen sei!), wobei auch einige noch stehengebliebene geringfügige Ungenauigkeiten und Druckfehler korrigiert werden sollten, deren folgende vom Rezensenten entdeckte hier der Vollständigkeit halber angeführt seien:

1. Im Namensregister steht unter „Hoffmann, E.T.A.": Reg 2/2 (statt Re 2/2).
2. Im Hauptteil ist auf Seite 15 unter „ArchM3" der Autorenname Breig versehentlicht nicht fettgedruckt.

Daß jedoch in einem so umfangreichen Buch mit der Fülle seiner Angaben und Informationen bisher nur eine verschwindend geringe Anzahl von „Fehlern" gefunden werden konnte, stellt die genaue und sorgfältige Arbeitsweise von Autor, Verlag, Lektoren und Druckerei unter Beweis. Allen Beteiligten und Verantwortlichen – in erster Linie dem verdienstvollen Verfasser Hermann Walther – sei dafür höchstes Lob und Anerkennung ausgesprochen. *Georg Meerwein*

Sachkundig

Helmut Perl: Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1984, TB 90, DM 36,--

Die Ausführungen der 1984 publizierten Schrift gehen von der Feststellung aus, daß die Wiedergabe der Musik des Spätbarock und der Klassik seitens des Spielers die Kenntnis dessen erfordere, was in den wichtigsten Lehrschriften des 18. Jahrhunderts (Quantz, C. Ph. E. Bach, L. Mozart) als die Kunst des „wahren Vortrags" bezeichnet wird. Dieser vornehmlich an Sprachlichkeit und Redekunst orientierte „wahre Vortrag" unterschied sich sowohl von der im 19. Jahrhundert favorisierten „dynamisch-agogischen" Phrasierung des von subjektiv-romantischem Darstellungsdrang geleiteten Interpreten als auch von dem vermeintlich „objektiv-werkgerechten", undifferenziert-motorischen Spiel, das nach 1920 im Gefolge der Neuen Sachlichkeit angestrebt und dem zuvor genannten „romantisierenden" Interpretationsstil strikt entgegengesetzt wurde. Der „wahre Vortrag" im Sinne des 18. Jahrhunderts aber gründet sich demgegenüber auf einer der Rhetorik nahen Kunst der Differenzierung von Tempo und Takt, Artikulation und Verzierung, Rhythmus und Dynamik. Um diese im Verlaufe des 19. Jahrhunderts verlorengegangene oder verschüttete Kunst wiederzugewinnen, bedarf es einerseits der einfühlsamen und intensiven Beschäftigung mit den in den genannten Lehrschriften enthaltenen Ausführungen, andererseits aber – und auch darauf verweisen die Quellen immer wieder mit Nachdruck – sind „richtiger Geschmack" und „wahre Beurtheilungskraft" gefordert, also das,

was die Franzosen mit dem Begriff „la délicatesse du goût" zu umschreiben pflegten. Damit wird freilich ein Bereich angesprochen, der sich auch in den Lehrschriften des 18. Jahrhunderts einer Konkretisierung entzieht, der aber nichtsdestoweniger für die historisch angemessene Wiedergabe der Musik des 18. Jahrhunderts von fulminanter Bedeutung ist, da er neben der Wahl des Tempos und der Affekte, der Tempo-Relationen innerhalb eines mehrsätzigen Werkes und raumbezogener Fragen auch feinste rhythmische Abstufungen, etwa beim „inégalen" Spiel, oder den Einsatz des Vibratos beim Spiel auf Streichinstrumenten wesentlich berührt. Gemessen an Interpretationsproblemen dieser Art kommt den vieldiskutierten Fragen nach der Rekonstruktion alter Instrumente oder denen nach einer ihnen entsprechenden Spieltechnik nur noch vorbereitende Bedeutung zu. Zugleich aber zeugt es von einer gewissen Ratlosigkeit, wenn eingestanden wird, daß „richtiger Geschmack" weder gelehrt noch erlernt werden könne, sondern bestenfalls das glückliche Ergebnis einer langen Erfahrung sei.

Helmut Perl vermittelt dem interessierten Leser die genannten Fragen und deren Probleme in einer klaren, stets verständlichen Sprache. Es ist freilich überraschend, daß die inzwischen weltweiten Forschungs- und Interpretationsbemühungen auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis, der „Originalklang-Bewegung", der Notationskunde der letzten drei Jahrzehnte nahezu unerwähnt bleiben. Perls gewiß verdienstvolles Buch liest sich auf weite Strecken so, als wende es sich an Menschen der fünfziger Jahre. Damals mag die Gegenüberstellung von romantischer und objektiver-sachlicher Wiedergabe alter Musik noch als eine aktuelle Konfrontation empfunden worden sein – heute ist sie selber ein Historikum, das allenfalls noch den Rezeptionsforscher interessiert. Auch bleiben übergreifende Fragen unberührt, etwa die nach dem andersgearteten Hörhorizont heutiger Hörer im Vergleich zur Hörerfahrung der Hörer des 18. Jahrhunderts. Die Nicht-Rekonstruierbarkeit des originalen historischen Hörers ist nun einmal eine unumstößliche Tatsache – man mag es auch ein Dilemma nennen –, deren Konsequenzen für die adäquate Präsentation älterer Musik wenigstens hätten erwähnt werden müssen. Perls Buch ist ein im besten Sinne redliches Buch, indem es die Quellen sachkundig auf ihren Aussagewert hin befragt und sie so dem Leser näherbringt. Neben dem steten Hinweis auf den Sprachcharakter der Musik des 18. Jahrhunderts enthält Perls Schrift zahlreiche Mitteilungen von bleibender Bedeutung. So wird unter anderem mit der noch immer nicht begrabenen Schulweisheit aufgeräumt, daß sich die barocke Dynamik an der „Terrassendynamik" der Orgel und des Cembalos auszurichten habe. Perl zitiert in diesem Zusammenhang Michael Praetorius, der schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts beklagte, daß die Orgel im Gegensatz zu Streich- und Blasinstrumenten zur „Moderation", das heißt zur dynamischen und klanglichen Veränderung des Einzeltons, unfähig sei. Auch in diesem Falle diente der gute Redner als Vorbild. Weitere lesenswerte Exkurse sind den temperierten Stimmungen, dem originalen Fingersatz, der Applikatur der Tasteninstrumente sowie dem Klavierspiel Beethovens gewidmet.

Hannsdieter Wohlfahrth

KOMPETENZ IM BLOCKFLÖTENBAU

BLOCKFLÖTEN
MIT UNGEWÖHNLICHEM
GESICHT UND
ERSTAUNLICHEN
VORZÜGEN

KONTRABASSBLOCKFLÖTE IN F
UND GROSSBASSBLOCKFLÖTE IN C

Wer diese beiden neuen Instrumente kennenlernt, staunt zweifach: über den voluminösen und standfesten Klang und über den enormen Preisunterschied gegenüber konventionell gebauten, vergleichbaren Instrumenten.

Wir schicken Ihnen gern auf Anfrage ausführliches Informationsmaterial.

BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD

HERBERT PAETZOLD · BLOCKFLÖTENBAU
GARTENSTRASSE 6 · 8939 MARKT WALD
TELEFON 08262/1550 · TELEFAX 08262/2334

Spurensuche

Friedhelm Krummacher: Gustav Mahlers III. Symphonie – Welt im Widerbild. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1991. 184 S. 17 x 24 cm, Pb. DM 48,--

Mahlers III. ist ein Werk von abendfüllender Dimension, das alles bis dahin im sinfonischen Bereich Geschaffene in den Schatten stellt. Die Uraufführung unter Leitung des Komponisten (1902 in Krefeld) riß „ein kenntnisreiches Publikum" zu „ungeheurem Jubel" hin und wurde „zu einem Meilenstein für die

Durchsetzung Mahlers" und seines Schaffens im damaligen öffentlichen Musikleben.

Indessen ist es nicht ganz einfach, sich dem Koloß verstehend zu nähern. Krummachers Einführung ist sowohl Werkanalyse als auch Aufschlüsselung des kompositorischen Prozesses, sowohl Darstellung der musikalischen Strukturen als auch Deutung in bezug auf Kontext und Sinngehalt. Satz für Satz der Symphonie wird „auseinandergenommen"; kompetente „Zeugen" werden bemüht, einzelne Aspekte gebührend zu beleuchten.

Das Buch stellt erhebliche Ansprüche an die geistige Kondition (im weitesten Sinne) des Lesers und setzt an musikalischer Bildung einiges voraus. Querleser haben keine Chance. Wer aber den Versuch wagen will, dem „Geheimnis Mahler" auf die Spur zu kommen, sollte die Lektüre nicht scheuen. *Herbert Höntsch*

Permanenter Regenerationsprozeß

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XIII, 1989. Hrsg. von Peter Reidemeister. Winterthur: Amadeus Verlag, 1990. 402 S., br., BP 2132. Keine Preisangabe in DM

„Je stärker die Literatur zu unserem Fachgebiet anschwillt ..., desto negativer fühlt man sich angesprochen vom positivistischen Grundton, in dem über Historische Musikpraxis meistens gesprochen wird. Eine Haltung herrscht da vor, die immer wieder zu betonen scheint: Hier muß noch diese, dort noch jene Information zur Kenntnis genommen werden, nur so ist es richtig, alles andere ist herkömmlich, und die Errungenschaften unserer Art der Musikauffassung stellen doch alles andere in den Schatten". Mit diesem Beginn seines Vorworts signalisiert Reidemeister zweierlei: Die Schola ist immer noch ein Lehr- und Forschungsinstitut in permanentem Regenerationsprozeß, für den das In-Frage-Stellen seine zentrale Rolle nicht verloren hat, zum anderen die gerade hier beheimatete Programmatik dieses 13. Bandes, der dem „Fragwürdigen", den „Ungereimtheiten", den „Mißinterpretationen" gewidmet ist.

So erscheint geradezu folgerichtig, daß Martin Elste in seinem Beitrag (Bildungsware Alte Musik. Curt Sachs als Schallplattenpädagoge) die Geschichte der – wie er es treffend nennt – historisierenden Aufführungspraxis als eine Geschichte ständigen Scheiterns bezeichnet. (Mit einer aufschlußreichen Diskographie zur „relativierenden Interpretation".)

Peter Benary: „Vom Als-ob in Musik und Musikanschauung des 18. Jahrhunderts" erscheint mir als der zentrale Beitrag des Bandes, der das besondere Ausmaß stilprägender Bedeutung des Vokalstils im Einfluß auf die Instrumentalmusik um die Mitte des 18. Jh. herausstellt und die große Diskrepanz von Ästhetik und Kompositionspraxis. Der Exkurs führt von Matthesons „cantablem Prinzip" im 18. Jh., Einfluß des Generalbasses auf langsame Instrumentalsätze (Diatonik, Periodik) über Mozarts Melodik am Beispiel Priestermarsch (Flötisten könnten bis zu Kuhlaus a-Moll Sonate gehen) zum Begriff der „potentiellen Textierbarkeit", auf die zudem eine melodische Qualität von Beiwörtern hindeuten kann. Das Sprechende – was ist das konkret? Am Beispiel von Gerstenbergs Textunterlegung zur Phantasie von C. P. E. Bach erweist es sich als Verdeutlichung des musikalischen Inhalts, Nachahmung, das Als-ob. (Das ginge vielleicht auch ohne „Benachbarung"?)

„Abwegiges" erscheint u.a. in Beiträgen über „Monteverdi und die Alchemie" (Lorenz Welker) oder die Nagelgeige, für die Rust ein Quartett schrieb (Michael Jappe und Paul J. Reichlin), Wichtiges in Reidemeisters anderer Sicht auf Müthels sogenannte „Technische Übungen", die sich als viel mehr erweisen als bisher gesehen. Die bislang meist als Fragment von Übungen konstatierte Handschrift zeugt von der Einheitlichkeit im Denken seiner Zeit, die keinen Dualismus kannte von Technik und Musik, vielmehr eine Ausbildung auf der Basis selbstverständlicher Integration aller Komponenten. So ist sie zugleich ein Dokument für Müthels Kompositionsweise und Spielpraxis, mit aufführungs- und verzierungspraktischen Hinweisen – wenn man sich die Mühe des genauen Lesens macht.

Daß auch in diesem Band Dagmar Hoffmann-Axthelm wieder mit gewohnter Akribie das für alle Interessenten unersetzliche Schriftenverzeichnis kompiliert hat, darf nicht unerwähnt bleiben. Eine eingehende Würdigung des gesamten Inhalts verbietet sich in diesem Rahmen, eine scheinbare Äußerlichkeit erscheint mir aber (weil oft nicht selbstverständlich) besonderer Erwähnung wert: Die Fußnoten erscheinen auf den zugehörigen Textseiten. Lobenswert!

Nikolaus Delius

Amerikanische Hochschulschriften zum Thema Holzblasinstrumente

Jeffrey Lynn Traster: Divertimenti and Parthien from the Thurn and Taxis Court at Regensburg (1780-1823): A source of repertoire for wind ensemble. D.M.A., The University of Texas at Austin 1989. 372 S. – Best.-Nr. DA 8920853

Im späten 18. und im 19. Jahrhundert waren Werke für Bläserensembles, sogenannte Harmoniemusiken,

Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“

Für die **Studienrichtung „Musik des 17. / 18. Jahrhunderts“** sind ab **Wintersemester 1992 folgende Lehraufträge** zu vergeben:

- **Gesang**
- **Traversflöte**
- **Oboe**
- **Fagott / Dulcian**
- **Naturtrompete/Zink**
- **Engmensurierte Posaune**
- **Laute / Theorbe**

Für die **Studienrichtung „Musiklehrer“** ist ab **Wintersemester 1992 ein Lehrauftrag** für

- **Klassische Gitarre**

zu vergeben.

Interessentinnen und Interessenten richten ihre Bewerbung bitte umgehend an das Rektorat der Hochschule.

Hochschule für Musik
„Felix Mendelssohn Bartholdy“
Rektorat
Postfach 8 09, Grassistraße 8, 0-7010 Leipzig

an deutschen Höfen sehr populär. Die Harmoniemusik war Unterhaltungsmusik, die man beiläufig hörte – bei Diners, im Garten und zu verschiedenen festlichen Anlässen im gesellschaftlichen Leben des Hochadels. Zahlreiche fähige und erfolgreiche Komponisten dieser Zeit schrieben Bläserensemble-Werke für solche Anlässe. Weil aber diese Musik naturgemäß leichte Musik war, wurde sie von der Wissenschaft nicht mit allzu großer Aufmerksamkeit bedacht, selbst dann nicht, wenn sie aus der Feder von Meistern wie Haydn oder Mozart stammte. Dies hatte zur Folge, daß eine große Zahl von Werken für Bläserensembles in den Archivregalen privater und öffentlicher Bibliotheken in ganz Europa liegengeblieben sind.

Die vorliegende Arbeit bringt einige unbekannte Harmoniemusiken von Theodor von Schacht (1748-1823) und Henry-Joseph de Croes (1758-1842), die beide in Diensten der Familie Thurn und Taxis in Regensburg standen, ans Licht. Kapitel 1 beschreibt die Charakteristika der Harmoniemusik und ihre Rolle im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert. Nach einem kurzen Überblick über die historische Bedeutung der Familie Thurn und Taxis setzt sich Kapitel 2 mit den musikalischen Aktivitäten am Hofe derer von Thurn und Taxis zwischen ca. 1760 und 1823 auseinander. Kapitel 3 bringt eine biographische Skizze von Theodor von Schacht und diskutiert einige Werke für Bläserensemble. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf Schachts *Parthia h-Moll* (um 1790), einem zwölfsätzigen Werk, das im Grunde ein Potpourri mit Themen aus Opern der Zeit ist (*Die Entführung aus dem Serail* und *Così fan tutte* von Mozart sowie *Gli astrologi* von Giovanni Paisiello). Kapitel 4 bietet biographische Informationen über Henri-Joseph de Croes und erörtert dessen Werke für Bläserensemble. Detaillierter betrachtet wird die *Romanze F-Dur* (1823), eines der substantielleren Werke aus seinem Harmoniemusik-Repertoire. Teil I der Arbeit schließt mit Überlegungen (Kapitel 5), wie eine Wiederbelebung der Harmoniemusik zu einer Ergänzung des heutigen Repertoires für Bläserensembles führen könnte. Der Autor betont, daß diese Musik Perspektiven auf einen bedeutenden Aspekt des Musiklebens am Ende des 18. und im 19. Jahrhundert eröffnet.

Teil II bringt zwei für die heutige Aufführungspraxis eingerichtete Partituren: Die *Parthia h-Moll* von Schacht und die *Romanze F-Dur* von Croes. Beide Werke basieren auf Manuskripten aus der Regensburger Thurn und Taxisschen Bibliothek. Schachts Kom-

position trägt dort die Signatur Rtt Schacht 161, Croes' Manuskript die Signatur Rtt Sammelband 18, Nr. 38.

Mark Vernon Hulse: Sixteenth Century Embellishment Styles: With emphasis on vocal-ensemble application. D.M.A., Stanford University 1988. 177 S. – Best.-Nr. DA 8826085

Ein Großteil der Forschungen über die Verzierung im 16. Jahrhundert kombiniert Informationen über Traktate zwischen 1535 und 1620 und diskutiert diese, als handele es sich um einen einheitlichen Stil. Diese Simplifizierung einer hundertjährigen Musikpraxis führte dazu, daß die Vielfalt der Stile in dieser Zeit noch unerforscht ist.

Die Studie identifiziert Trends der Verzierungspraxis in Traktaten des 16. Jahrhunderts und bestimmt durch die Betrachtung von verzierten Intervallen, von Kadenzen und von Vokalensemble-Werken vier verschiedene Stile. Jeder Stil wird identifiziert durch die Analyse melodischer, rhythmischer, harmonischer, kontrapunktischer und struktureller Charakteristika.

Der zurückhaltende Stil ist der konservativste und spiegelt am deutlichsten die allgemeine Praxis des gesamten Jahrhunderts wider. Er wird exemplifiziert durch Werke von Diego Ortiz und Giovanni Maffei.

Sylvestro Ganassis Traktat ist einzigartig und verlangt nach einer eigenen Stilkategorie. Ganassis Stil ist primär solistisch orientiert. Er ist rhythmisch der komplexeste und verwendet ausgedehnte Synkopierungen, komplizierte punktierte Figuren und wechselnde Proportionen.

Der nördliche Stil erhielt diese Bezeichnung, weil seine Verfechter Adrianus Coclico und Hermann Finck die einzigen nordeuropäischen Traktat-Autoren waren. Hinsichtlich des melodischen Umfangs und der rhythmischen Vielfalt ist er der konservativste; Dissonanzen und simultane Verzierungen finden sich hier am häufigsten.

Der manieristische Stil erlebte seine Blüte in den letzten beiden Dekaden des Jahrhunderts. Er betont den persönlichen Ausdruck und das virtuose Zur-Schau-Stellen. Schnelle Rhythmen dominieren, und zahlreiche stilisierte Verzierungsfiguren werden eingesetzt. Dieser Stil wird demonstriert anhand von Werken Girolamo Dalla Casas, Giovanni Bassanos, Lodovico Zacconis, Giovanni Confortos und Giovanni Bovicellis.

Die Appendices enthalten Musikbeispiele aus Traktaten zur Verdeutlichung der Stilanalysen sowie Beispiele für die vier Verzierungsstile, angewandt auf das Madrigal *Lasciar il velo* von Layolle.

John Alan Irving: The Instrumental Music of Thomas Tomkins (1572-1656). Vols I. und II. Ph.D. University of Sheffield (GB) 1984. 543 S. – Best.-Nr. BRDX 84059

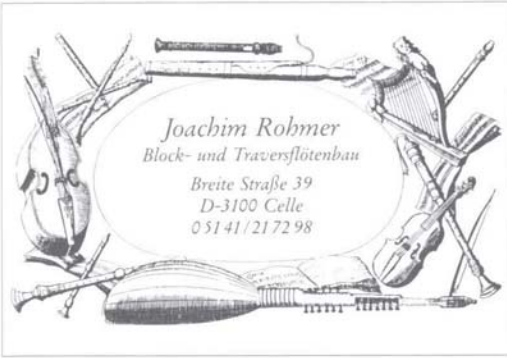
Thomas Tomkins (1572-1656), Organist der Kathedrale von Worcester und der Chapel Royal, war einer der bedeutendsten englischen Komponisten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Seine sakrale wie auch seine weltliche Vokalmusik ist durch moderne Ausgaben weithin bekannt geworden, aber obwohl seine solistischen Kompositionen für Tasteninstrumente seit 1955 gedruckt vorliegen, sind sie kaum kritisch gewürdigt worden und werden selten gespielt. Um sein Schaffen für Streicher-Consort mit drei bis sechs polyphonen Stimmen ist es noch schlechter bestellt: zwar sind Stimmen einiger dieser Consorts erschienen, doch sind sie nicht einfach zu beschaffen; zudem gehen sie meist auf nur eine zeitgenössische Manuskriptvorlage zurück. Unser derzeitiges Bild von Tomkins' Wirken als Komponist ist unvollständig und daher verzerrt; es mangelt an einer detaillierten Studie über seine Instrumentalwerke. Eine kritische Betrachtung seiner Werke für Tasteninstrumente, eine vollständige Ausgabe der Consort-Musik, zusammengetragen aus allen existierenden Manuskript-Quellen verbunden mit einer Einschätzung ihrer Entstehungszeit, sowie ein Versuch, das neu edierte Material kontextuell einzuordnen, sind Aufgaben dieser Dissertation.

Obwohl viele von Tomkins' Kompositionen für Tasteninstrumente im Manuskript vom Autor datiert sind, wurde auf eine streng chronologische Darstellung verzichtet, weil diese weit weniger über das vielfältige Schaffen aussagen würde als eine nach Gattungen (Präludien, Choräle, Fantasien, Grounds, Pavanen, Variationen) geordnete Betrachtung.

Allgemeinere Dinge, die sich nicht ohne weiteres in diese Kategorien einordnen lassen, werden in Appendices abgehandelt. Die Transkriptionen mit begleitenden editorischen Anmerkungen und Kommentaren liegen in einem getrennten Band vor.

Randy Lyn Neighbarger: Music for London Shakespeare Productions, 1660-1830. Ph.D. The University of Michigan 1988. 358 S. – Best.-Nr.: DA 8907115

Von 1660 bis zum Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts war es üblich, Shakespeares Texte zu ändern, um sie den Wandlungen zeitgenössischer Dramaturgie anzugleichen. Die Notwendigkeit, Shakespeare dem populären Geschmack anzugleichen, führte zu einer Musik, die in Stil, Funktion und Wirkung völlig anders war als der Dramatiker sie sich vorgestellt hat. Die Praxis der Revision von Text und Musik dauerte an, bis um 1830 ein neues Interesse an Originaltexten die Adaptionen verdrängte. Diese Dissertation, die sich an Theater- und Musikhistoriker wendet, setzt sich mit



der Musik auseinander, die in den 170 Jahren dramatischer Adaptionspraxis entstanden ist.

Eingegangen wird ausschließlich auf Londoner Inszenierungen aus dieser Periode: Vertonungen von Shakespeares Liedtexten, andere Originaltexte und hinzugefügte Texte von anderen Autoren sowie Bühnenmusik, Masques, Opern und Werke nach den Dramen Shakespeares. Drei Typen von Quellenmaterial stützen die Argumentation: die noch vorhandenen musikalischen Quellen, gedruckte Dramentexte (häufig zu besonderen Inszenierungen veröffentlicht) und zeitgenössische Kommentare (tägliche Inserate, Kritiken, Theaterzettel, Memoiren und Korrespondenz).

Informationen zu wichtigen Inszenierungen und das Quellenmaterial werden am Ende der Kapitel in einer Übersicht zusammengefaßt und sind dort mit Querverweisungen auf Appendices und Bibliographie versehen.

Die Kapitel folgen chronologisch den Bearbeitungen und ihrer Musik, beginnend mit der Einführung neoklassischer dramatischer Konzepte aus Frankreich und dem opernhaften Impuls, den die importierten literarischen Formen gaben (1660-1695). Das zweite Kapitel (1695-1720) betrachtet den Niedergang der neoklassischen Ideale und den Einfluß der italienischen Oper, während das dritte (1720-1750) die Wiederentdeckung der romantischen Komödien – die es seit der Restauration nicht mehr auf der Bühne gegeben hatte – erforscht, wobei dargelegt wird, wie diese Dramen und ihre begleitenden musikalischen Traditionen für das Zeitalter der Ballad Opera und der Pantomime neu interpretiert wurden. Der starke Einfluß von David Garrick sowohl auf den Text als auch auf die Musik ist Thema des vierten Kapitels (1750-1770). Das Schlußkapitel (1770-1830) betrachtet die Musik zu Shakespeare-Inszenierungen in den Jahren, in denen die komische Oper die Bühne regierte und in denen Shakespeares Originaltexte die Bearbeitungen verdrängten.

José Angel Díaz: A Pedagogical Study for Oboe of Four Orchestral Works by Maurice Ravel: «Ma mère l'oye», «Daphnis et Chloé», «Le Tombeau de Couperin», and his Orchestration of Modest Mussorgsky's «Tableaux d'une exposition». D.M.A., The University of Texas at Austin 1988. 131 S. – Best.-Nr. DA 8909773

Der Oboist braucht substantielles Unterrichtsmaterial, das ihm hilft, die Musik von Maurice Ravel einzustudieren. Diese Arbeit gibt dem Spieler vielfältige Übungen an die Hand, die die technische Ausführung der schwierigsten Stellen aus vier ausgewählten Werken des Komponisten erleichtern sollen. Darüber hinaus werden Ravels Ästhetik und die künstlerischen Standards der französischen Oboenschule im frühen 20. Jahrhundert erläutert und dem Oboisten so ein zusätzlicher Leitfaden mit praktischen Ratschlägen geboten, damit er seine Interpretation dieser Kompositionen erfolgreich gestalten kann.

Sebastian Winston: The Bass Flute in the Twentieth Century as Exemplified by its Technical Development, its Diversity of Performance Practice, and its Compositional Application. Ph.D., University of California, San Diego 1989. 137 S. – Best.-Nr. DA 9013716

Diese Dissertation beschäftigt sich mit Geschichte und Aufführungspraxis des Instruments, das eine Oktave unter dem Standard-C klingt und gemeinhin Baßflöte genannt wird. Die musikalischen Analysen erfolgen unter dem Aspekt der Aufführungsprobleme der Werke. Die Kompositionen haben eine vielfältige Verwendung neu entwickelter klanglicher Möglichkeiten oder „erweiterter Techniken" eingeführt, die im dritten Kapitel betrachtet werden. Die Aufführungspraxis des Instruments wurde zusammen mit drei führenden Spielern für Kapitel 4 erschlossen. Ein Verzeichnis von Werken für Baßflöte findet sich in der Bibliographie; wo möglich, sind auch die Verlage genannt. Der Autor hofft, mit seiner Dissertation Anstoß für weitere Forschungen, insbesondere auf dem Gebiet der Analyse erweiterter Techniken zu geben.

Alle Titel sind auf Mikrofilm unter den angegebenen Bestellnummern zu beziehen bei: Information Publications International Ltd., White Swan House, Godstone, Surrey RH9 8LW, England.

Neueingänge

Ruth van Baak Griffioen: Jacob van Eyck's Der Fluyten Lust-Hof (engl. Ausgabe). Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Postbus 1514, NL-3500 BM Utrecht. ISBN 90-6375-151-6

BLOCKFLÖTENKURSE IN MAGDEBURG
Leitung: Prof. Dr. Ulrich Thieme
(Hochschule für Musik und Theater Hannover)

27. Juni 1992 **Einführung in neue Flötenmusik**
Spielweisen - Klangwelten - Repertoire

7. Nov. 1992 **Nationale Stile im frühen 18.Jahrhundert**
Schwerpunkt: italienische und französische Flötenmusik

27. Febr. 1993 **Technik des Übens - Üben von Technik**

* * *

Auskunft und Anmeldung:
Georg-Philipp-Telemann-Musikschule · Hegelstraße 2
O-3010 Magdeburg · Tel.: 0391 / 31121 · Herr R. Kähne

Bastian, H.G.: Musikalische Hochbegabung: Findung und Förderung. Dokumentation einer Internationalen Expertenkonferenz. Schott Verlag, Mainz. Ed. 7956

Stephan Dury: Die Zirkuläratmung auf der Flöte. Zimmermann Verlag, Frankfurt/M., ZM 2838

André Jaunet: Stilistische Betrachungen zur Flötenliteratur. Schweizer Flötengesellschaft, Postf. 410, CH-3000 Bern 25

Musikinstrumente. Von den Trommeln der Naturvölker bis zum Synthesizer. Bau, Funktionsweise, Spielmöglichkeiten. Gerstenberg Verlag, Postf. 100 555, 3200 Hildesheim. ISBN 3-8067-4406-8

Emil Prill: Führer durch die Flöten-Literatur. Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig-Berlin

– *Ergänzungsband* zum Führer durch die Flöten-Literatur, gleicher Verlag, Ed. Z 2790a

Werner Probst: Instrumentalspiel mit Behinderten. Ein Modellversuch und seine Folgen. Schott Verlag, Mainz. Ed 2802

Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. dtv/Bärenreiter, München-Kassel. ISBN 3-423-04900-6 (dtv), ISBN 3-7618-1048-2 (Bärenreiter)

NOTEN

Blockflötensprache und Klanggeschichten

Christa Rahlf / Gisela Rothe: Blockflötensprache und Klanggeschichten. Die Schule für Sopranblockflöte mit Lehrgängen (Grundlagentechnik, – Intonation, – Neue Musik). Ein Band inkl. Anhang für den Lehrer, Spiralbindung. Fulda: Mollenhauer Edition, 1991, DM 24,50

Warum schreibt man heutzutage eine neue Blockflötenschule? Bei kaum einem anderen Instrument ist in den letzten Jahren der künstlerische Anspruch derart gestiegen wie bei der Blockflöte. Langsam wird der Kreis derer größer, die die Blockflöte tatsächlich für ein „richtiges" Instrument halten und verstehen, daß es sehr schwer ist, überhaupt gute Musik zu machen – einerlei mit welchem Musikinstrument. So ist es erfreulich, daß zunehmend Unterrichtswerke veröffentlicht werden, die ein künstlerisch niveauvolles Musizieren als zu erreichendes Ziel formulieren. Doch bekanntlich führen nicht alle Wege – und schon gar nicht bei allen Schülern – gleichermaßen zum ersehnten Musikmachen mit der Blockflöte.

Die in der Mollenhauer Edition erschienene Blockflötenschule von Christa Rahlf und Gisela Rothe hat den bezeichnenden Titel: Blockflötensprache und Klanggeschichten. Artikulation/Rhythmik und Neue Musik/experimentelle Gestaltung stellen neben Fingertechnik, Atmung/Tonbildung und Intonation die Unterrichtsschwerpunkte dar. Sie werden im „Anhang für den Lehrer" ausführlich besprochen. Zielgruppe sind Kinder im Grundschulalter (für ca. 2-3 Jahre Blockflötenunterricht). Der erläuternde Zwischentext läßt eine Grundkonzeption für Gruppen erkennen („Verteilt euch im Raum").

Aus dem sehr ausführlichen Inhaltsverzeichnis geht hervor, daß in 16 Kapiteln jeweils fast alle (mindestens aber drei) Lernbereiche (Schwerpunkte s.o.) behandelt werden – außerdem ein bis zwei neue Töne. Am Schluß befinden sich ein alphabetisches Verzeichnis der Lieder, der Spielstücke und der „experimentellen Gestaltungsformen" sowie eine Grifftabelle.

In Form eines Briefes an Lehrer und Eltern erklären Christa Rahlf und Gisela Rothe kurz, was an dieser Blockflötenschule neu ist und bitten um Verständnis dafür, daß „die bekannten Volkslieder zunächst noch auf sich warten lassen". Doch man werde „durch die Freude (der Kinder) am lebendigen Musizieren" belohnt.

Es gibt immer noch viele Eltern, die ihr Kind nach den Sommerferien zur Musikschule schicken und dann einigermaßen entsetzt sind, wenn *ihr Kleines* nicht Ende des Jahres wenigstens *ein* Weihnachtslied spielen

kann! Gut, daß diese Blockflötenschule dem von vornherein entgegentritt!

Neu ist, die Haltung der Flöte und die ersten Griffübungen ohne den linken Daumen vorzunehmen. Die Schüler sollen Balance zwischen rechtem Daumen und Unterlippe halten. Schade, daß jeder gegriffene Ton dabei bereits mit „dü" angeblasen werden soll, anstatt die Konzentration zunächst ausschließlich auf die Finger zu beschränken. Bläserische Aktionen und die Einführung von Artikulationssilben sind sehr gut auf das Kopfstück reduzierbar. Natürlich erst *nach* einführenden Atemübungen, die durchaus kindgerecht zu gestalten sind, ohne die Angst der Autoren vor Theoretisierung. Kindern ist die Bezeichnung „Bauchatmung" durchaus zuzumuten – wenigsten zur Lokalisierung der Luft beim Einatmen. Bauchmuskeln kann jedes Kind spüren – in Form von Husten oder Kerze ausblasen usw. –, natürlich kann der Begriff „Zwerchfell" zunächst ausbleiben. Allem voran sollte aber zu diesem Zeitpunkt bereits die Haltung des Körpers erklärt worden sein, dann erst Flöte, Finger, Atmung, Zunge.

Was die Einführung von Artikulation und Rhythmus betrifft, ist die grundsätzliche Bezugnahme auf die Sprache sehr zu begrüßen. Christa Rahlf und Gisela Rothe gehen davon aus, daß die Zungenfertigkeit („Sprechvermögen") von Kindern ihrer „Fingergeschicklichkeit" an Schnelligkeit voransteht. So sind die ersten Notenwerte auch Viertel und Achtel statt der oft üblichen Halben und Viertel. Bei jedem neuen rhythmischen Element („Artikulationsbaustein") wird ein entsprechendes Wort unterlegt („Blockflötensprache"), so werden die Sechzehntel problemlos als „Teddybär" (♬) eingeführt. Die Schüler sollen dabei von Anfang an beim Artikulieren zwischen „T", „t", „D" und „d" unterscheiden. Dies wird allerdings den meisten große Schwierigkeiten bereiten, da Kinder im Grundschulalter erst lesen lernen und kaum den Unterschied zwischen Groß- und Kleingeschriebenem erfassen. Natürlich ist jede differenzierte Artikulation zu begrüßen, doch wäre dies auch über den Weg verbalisierter Affekte (traurig/weich/breit – fröhlich/hart/kurz, um nur ein sehr primitives Grundmuster vorzugeben) zu erreichen. Dadurch wäre gleich noch die Chance gegeben, die u.a. durch eine bestimmte Artikulation suggerierbare Dynamik ins Blockflötenspiel zu integrieren, statt dessen wird „forte" oder „piano" überhaupt nicht erwähnt.

Die bewußte Aussparung der gesamten allgemeinen Musiklehre (S. 122 im Anhang für den Lehrer: „bleibt dem Lehrer überlassen") wird zum Problem, wenn z.B. gleich der zweite Ton „cis" heißt – erster Ton: *e''*!!! Es wäre an dieser Stelle den Schülern auch schwer zu erklären, daß ein Kreuz eine Note um einen Halbton erhöht, wenn sie ja das „c" noch nicht kennen. Ein Lied mit Auftakt als „auftaktisch" zu bezeichnen, ist da wohl eher ein kleiner *taktischer* Fehler.

Sehr interessant ist im Zusammenhang von Atmung und Artikulation, daß dem oft zu Unrecht verpönten Zungenabschluß wieder ein verstärktes Interesse entgegengebracht wird. „Präzision der Zungenarbeit" und „Rhythmische Genauigkeit" werden gefördert (siehe Lehreranhang S. 121) und ein „Absinken der Tonenden" soll vermieden werden.

Der Intonationslehrgang ist sehr gut aufgebaut, wobei zu wünschen wäre, daß jedem Blockflötenlehrer selbst der Inhalt vertraut ist. Für Kinder innerhalb einer Anfängerschule ist meiner Ansicht nach das Intonationshören vor allem reiner Intervalle etwas viel verlangt. Hier wäre es sinnvoller gewesen, sich an einer *gesunden* (wohl-)temperierten Stimmung zu orientieren und alles, was darüber hinausgeht, für einen Fortgeschrittenen-Lehrgang zu reservieren. Was geschieht, wenn die Schüler – die gegebenenfalls tiefe Dur-Terzen sicher spielen können – zu Hause mit der geigenden Schwester oder dem klavierspielenden Bruder zusammen musizieren wollen? Ganz zu schweigen von den Intonationsproblemen innerhalb der verschiedenen

DIE FEINE HARMONIE

Aesthé
bietet Ihnen handwerklich gebaute Barock-Blockflöten, die sich durch ihren bemerkenswerten Klang, ihre sorgfältige Verarbeitung und einen günstigen Preis auszeichnen.

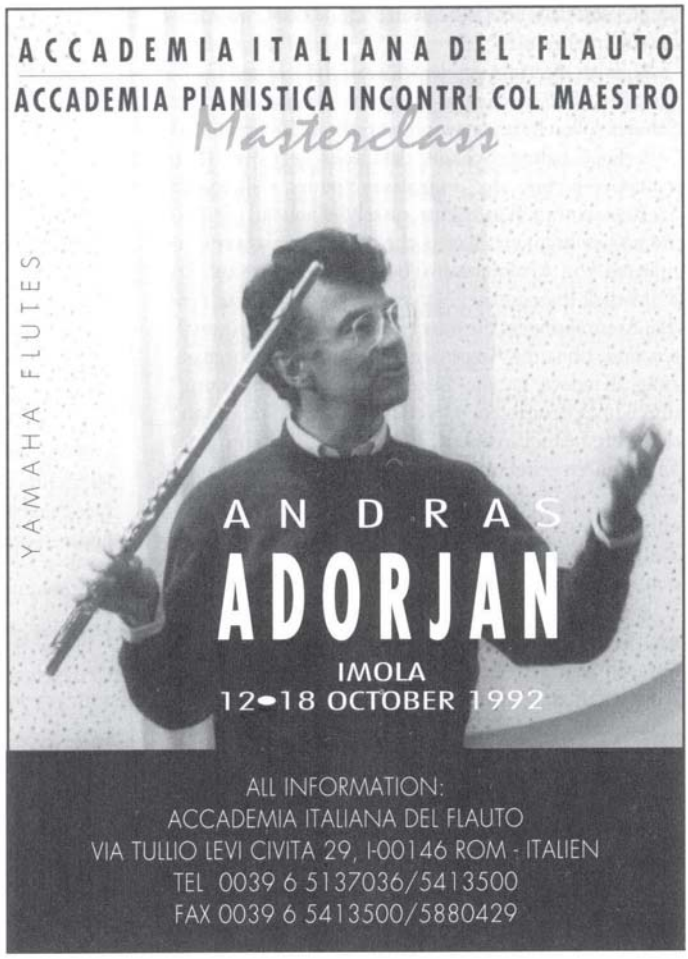
Aesthé-Blockflöten entsprechen den ästhetischen Kriterien der historischen Instrumente. Um eine bestmögliche Klangqualität zu erzielen, werden modernste Herstellungstechniken angewendet. Dank dieser Herstellungsmethode, die im wesentlichen auf Handarbeit beruht, sind alle Tonnuancierungen möglich, die für hochwertige Blockflöten erforderlich sind.
Der Preis hingegen ist mit den besten maschinell hergestellten Serienblockflöten vergleichbar.

Prospekt und Informationen durch:

Margret Löbner
Osterdeich 59a, 2800 Bremen 1,
Tel. 0421 / 70 28 52

Stilepochen. Doch was Kammermusik betrifft, wird auch darauf im Verlauf dieses Blockflötenschulwerkes zu wenig Augenmerk gerichtet. Die vorkommenden Duette sind meistens mit einer Lehrerstimme versehen, und obwohl die Grundkonzeption auf Gruppenunterricht angelegt ist, findet man nicht ein einziges Trio oder Quartett.

Der zweite Schwerpunkt der Lernbereiche von „Blockflötensprache und Klanggeschichten" zielt auf die Neue Musik ab, die von Anfang an systematisch bereits in den Anfängerunterricht integriert werden soll. Dies ist ein wichtiger Aspekt, der noch bei allzu vielen Blockflötenschulen nahezu völlig unter den Tisch fällt. Der hier vorgenommene methodische Weg der experimentellen Gestaltung soll „überhaupt in die Klangwelt der Neuen Musik einführen". Leider bleibt der vielversprechende Ansatz auf der Stufe assoziativer Improvisation stehen, die zwar aufgrund vieler positiver Aspekte nicht fehlen sollte, aber doch nicht generell als Neue Musik bezeichnet werden kann. Vor allem im Zusammenhang mit der Abstandsnotation (Space notation) gibt es durchaus auch Spielstücke moderner Komponisten, die im Anfangsunterricht zu verwenden wären. Schüler laufen sonst Gefahr, die „Geisterstunde auf Schloß Gruselstein" mit Neuer Musik gleichzusetzen.



Auf Originalliteratur innerhalb des Lehrgangs wird bewußt verzichtet mit einem Hinweis für den Lehrer in Kapitel 9 (S. 86), daß von nun an das erarbeitete Tonmaterial ausreichend ist, um Ergänzungsliteratur heranzuziehen.

Einige Stellen sind etwas unglücklich formuliert („Finger wie Hämmerchen einer Maschine", „Halte eine brennende Kerze ganz nah an den Mund" – Au weh!). Die für die Zungengeschicklichkeit immer wieder eingefügten Sprechverse und Zungenbrecher sind sicher in jedem Unterricht eine wichtige und abwechslungsreiche Variante, doch Verse wie das Zigarettenlied („Zehn Zigaretten hüpfen in die Betten..." – sogar mit Illustration!!! S. 24) dürfen doch Kindern im Grundschulalter nicht zugemutet werden.

Das kurz angesprochene Problem einer Stützfingertechnik sollte in den Anfängerunterricht nicht methodisch integriert werden. Schon gar nicht mit dem Argument, daß sie „von zahlreichen bedeutenden Blockflötisten verwendet" wird. Den Schülern würden sonst von vornherein Kompromisse aus grifftechnischen Gründen erlaubt werden. So wird doch auch der Hilfsgriff für h' als Grifferleichterung abgelehnt; außerdem ist zu begrüßen, daß ausdrücklich nur die barocke Griffweise gelehrt wird.

Wahrscheinlich haben Kostengründe dazu beigetragen, das Lehrerheft nicht gesondert herauszugeben.

Doch wäre dann ein reiner Schülerteil – ohne zusätzliche Anmerkungen für den Lehrer – für die Kinder weniger verwirrend gewesen, da jene ohnehin schon die unterschiedlichsten Informationen innerhalb einer Seite aufnehmen und verarbeiten müssen. Da ist es z. B. ungeschickt, ein lediglich zu greifendes dis'' auch notiert in Erscheinung treten zu lassen, wenn es erst im 16. und letzten Kapitel der Schule als Ton eingeführt wird.

Sowohl die Behandlung der Artikulation als auch die Komplexität des Intonationslehrgangs scheinen mir den Rahmen einer Anfängerschule für Kinder im Grundschulalter zu sprengen. Hinsichtlich Atmung/Tonbildung und der sog. Neuen Musik hätte man den Schülern dafür etwas mehr Details und Weiterführungen zutrauen können. Doch wird es sicher Kinder geben, die von der in dieser Blockflötenschule vorgenommenen Gewichtung der Lernbereiche profitieren können.

Katrin Krüger

Geschmackvoll und sauber aufgemacht

Johannes Bornmann: Anfang auf der Altblockflöte. – Tonleitern und Dreiklänge, für Altblockflöte. Keine Preisangabe

Sabine Bornmann Musikverlag, Schönaich

In einer früheren *TIBIA*-Ausgabe hatte ich Gelegenheit, die ersten Nummern des kleinen Musikverlags Bornmann aus Schönaich vorzustellen. Bemerkenswert war an diesen für den Unterricht an der Musikschule gedachten Ausgaben, daß sie aus der praktischen Erfahrung des Blockflötenunterrichts erwachsen und genau auf dessen Bedürfnisse abgestimmt sind. Diese Beobachtung trifft auch für die vorliegenden zwei Ausgaben zu: eine Art „Schule" für die Altblockflöte und ein ergänzendes Heft mit Tonleitern- und Dreiklangstudien. Die Ausgaben sind für ca. 9- bis 10jährige Anfänger auf der Alt-Blockflöte gedacht.

Die Schule ist insofern außergewöhnlich, als sie auf aufwendige graphische Aufmachung im Innern und auf verbale Ausführungen weitgehend verzichtet (Ausnahme: eine Anleitung zur Pflege der Blockflöte). Der Autor überläßt ganz bewußt die Erläuterungen dem Lehrer und bietet lediglich, nach den jeweils eingeführten Tönen bzw. Griffen geordnet, Spielmaterial in Form von insgesamt 100 Musikstücken. Diese sind außerordentlich bunt gemischt, bieten Bekanntes und Unbekanntes aus Volksmusik und „Klassik" und scheinen durchaus geeignet, die Zielsetzung des Autors zu erfüllen, Material für einen lebendigen Unterricht bereitzustellen, der „motiviert und neugierig macht" (Vorwort). Die Einführung der oktavierten Notation als unerläßliche Voraussetzung für das Ensemblespiel wird im letzten Kapitel geübt.

Der ergänzende Band mit Tonleitern und Dreiklängen ist nach dem bei Querflötisten bekannten System von Taffanel-Gaubert als „Gang durch alle Tonarten" konzipiert. Aus diesem Grund ist er wohl weniger als Begleitung der Schule gedacht denn als weiterführende technische Übung, die bei der anschließenden Literatur-Arbeit gute Dienste leisten kann.

Beide Ausgaben sind alles andere als „aufgemotzt", bieten in ihrer bescheidenen, aber geschmackvollen und sauberen Aufmachung mehr für ihr Geld als manche der aufwendigen Blockflötenschulen in x Bänden.

Michael Schneider

Zeitschrift für Spielmusik, Jahrgang 1990

Johannes Klier: Ar-mor, Suite nach bretonischen Motiven, für Sopran- und Altblockflöte, Viola und Gitarre. ZfS 608/609, DM 7,--

Johann Schop: 6 Allemanden, für Blockflötentrio (TTT), hrsg. von Martin Nitz. ZfS 610, DM 4,60

Kammermusik-Kurs für Flöte und Klavier

Walter Büchsel

Soloflötist beim RSO Frankfurt und Dozent an der Hochschule für Musik, Würzburg

Ulrike Goldbeck

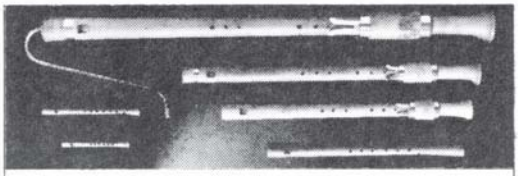
Dozentin an der Hochschule für Musik, Würzburg

18. - 23. August 1992 im Haus Marteau

Lichtenberg (Oberfranken)

Der Kurs kann von Flötisten und Pianisten mit und ohne Duo-Partner besucht werden. Schwerpunkt des Kurses ist die französische Duo-Literatur von Fauré bis Jolivet. Auf Wunsch können auch Werke anderer Stilrichtungen erarbeitet werden. Den Abschluß des Kurses bildet ein Konzert der Kursteilnehmer in der Villa Marteau.

Anmeldung und Information bei:
Verwaltung des Hauses Marteau
Frau Irmgard Warkotsch · Ludwigstraße 20
8580 Bayreuth · Tel.: 09 21 / 60 44 92 oder
Walter Büchsel · Tel.: 0 61 75 / 7195



RENAISSANCEBLOCKFLÖTEN
Ensembleinstrumente in F, B, c, f, g, c′, f′, g′, c′′ und g′′.

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

TURE BERGSTRØM • Instrumentenbau • Smidstrupvej 4
DK-4720 Præstø • Dänemark.

Elly-Marie Fix: Il Cucù. Der Kuckuck. Ein fröhliches Kinderkonzert, für 3 Blockflöten (S A T), Violoncello, Klavier und kleines Schlagwerk. ZfS 611/612, DM 7,--

Matthias Friederich: Highstreet-Dixie, für 3 Blockflöten. ZfS 613, DM 4,60

Johannes Thesselius: Neue liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden, auf allerley Instrumenten zu gebrauchen, mit fünff Stimmen componiert (S S A T B), hrsg. von Volker Roth. ZfS 614/615, DM 7,--

William Tasker: Three Pieces, für Blockflötenquartett. ZfS 616, DM 4,60

Artländer Bauerntänze, für drei Blockflöten ($S^T A^B B^{SB}$) oder andere Melodieinstrumente, arr. von Wilhelm Roos. ZfS 617/618, DM 7,--

Johann Staden: Gagliarda und Pavanen, fünfstimmig für Blockflöten oder andere Melodieinstrumente, hrsg. von Helmut Mönkemeyer. ZfS 619, DM 4,60

Moeck Verlag, Celle

Es ist schon etwas länger her, daß ein ganzer Jahrgang der *Zeitschrift für Spielmusik* besprochen wurde. Die folgenden Anmerkungen zu der seit langem bestehenden Reihe mit festem Platz auf dem Musikalienmarkt sollen denn auch vornehmlich die Nichtabonnenten unterrichten.

Eine Bereicherung für die alte Musik sind da zunächst die *Allemanden* von J. Schop, die für drei gleiche Instrumente gedacht sind. Mit ihren raschen Wechseln von imitatorischen und homophonen Abschnitten stellen die originellen Stücke mehr musikalische als technische Anforderungen, denn viel Zeit bleibt den Spielern bei der Kürze der Stücke nicht.

Von den fünfstimmigen Werken von Staden und Thesselius würde ich erstere bevorzugen. Mag Thesselius auch für die „Entwicklung der Variationssuite" wichtig sein – seine vom Quartintervall dominierten Stücke muten mich ein wenig mechanisch an. Da kommt mir Staden mit seinen melodischeren Kompositionen entgegen.

Die *Artländer Bauerntänze* wurden nach einer Veröffentlichung des Cloppenburger Freilichtmuseums bearbeitet; die schlichten Melodien haben dabei für den Konzertvortrag zwar gewonnen, dürften aber so kaum zum Tanzen geeignet/gespielt worden sein. Daran scheint mir u. a. der irreführende Tempohinweis schuld zu sein, der alle 3/8-Takte als Walzer auffaßt. Tatsächlich hat jedoch nur der Contretanz einen echten Walzer als Nachtanz, wohingegen „Der kleine Ausfall" und „Die Wildbahn" (und alle anderen) dem Typ der Contredanse anglaise angehören und schnell getanzt werden können – schießlich hatten die Artländer Bauern ja Tanzunterricht!

Für den Blockflötenunterricht sind die moderneren Stücke von Tasker eine gute Ensembleübung, sie beziehen auch die Flatterzunge mit ein. Einen gänzlich anderen erzieherischen Hintergrund hat dagegen das Schülerkonzert über das italienische Lied *Il Cucù*; nicht jede/r wird sich der Meinung der Autorin, die Rock offenbar nicht für Musik hält und die Kindern gute Musik als Hilfe fürs Leben geben möchte, anschließen können/wollen. Im Unterricht mag das etwas brav geratene Stück aber dennoch seinen Zweck erfüllen.

Bleiben noch die beiden Trios: Der effektvolle und schmissige Highstreet-Dixie ist eine hübsche Zugabe bzw. wird bei Schülervorspielen manch ernsthaftem Werk die Schau stehlen. Die *Bretonische Suite* schließlich greift die reizvolle und im frühen 19. Jh. überaus beliebte Besetzung mit Fl./Vla./Git. wieder auf. Alle drei Instrumente werden abwechselnd mit dankbaren Aufgaben bedacht (im 2., 6. und 7. Stück fehlt allerdings der Hinweis auf das Umstimmen der Gitarre).

Uwe Schlottermüller

Hits von vorgestern

From Haßler to Bach. Leichte Blockflötenquartette, hrsg. von Ehrenfried Reichelt. Schott Verlag, Mainz. ED 7819, Partitur, DM 20,--

Außen ein strahlend tanzendes Blockflötenquartett mit schlacksigen Armen und Beinen, total happy ey, läßt Kids vor Freude grölen „echt abgefahren ey, voll geil". Doch die Erwartung der neuesten Hits von den Scorpions oder Paula Abdul, gesetzt für Blockflötenquartett, wird trotz des Titels *From Haßler to Bach* enttäuscht. Die Kids rümpfen die Nase, kreischen „das ist ja mehr als Asbach" und zirkeln ihre leeren Cola-Dosen auf vier Meter Entfernung geschickt in den Papierkorb. Und recht haben sie, denn Cover und Inhalt haben nur wenig miteinander zu tun. 13 Hits von vorgestern wie

Francks *Kommt ihr G'spielen*, Corellis auf zwei Teile reduzierte *Follia*, Charpentiers *Prélude* und Bachs *Gavotte* aus der 3. Orchestersuite enthält der Band, die meisten vom Herausgeber solide für Blockflötenquartett bearbeitet. Leider enthält das nur als Spielpartitur vorliegende Heft keinen begleitenden Hinweis auf Quellen, Bearbeitung und Zusätze des Herausgebers. Das Cover ist natürlich Geschmacksache, die hinzugefügten Bindebögen aber sind dies nicht, denn einige von ihnen sind schlichtweg falsch. Auch Atemzeichen hätten, wenn überhaupt, konsequent gesetzt werden müssen und nicht nur ab und an in der einen oder anderen Stimme. Ansonsten gibt es nichts zu bemängeln, das Heft ist gut gemacht, und die Auswahl der leichten bis relativ leichten Stücke als top 13 hat ihren Sinn, sind sie wegen ihrer Bekanntheit doch bestens geeignet für den Anfang im Quartettspiel. *Franz Müller-Busch*

Betty Bang Mather

Zur Interpretation Französischer Musik zwischen 1675 und 1775

Das wichtigste Kompendium über Interpretationsfragen in einer der interessantesten Epochen.
Alles Wissenswerte ist darin beispielhaft, wissenschaftlich fundiert und gut verständlich dargestellt.
pan 175 Fr 48.-

MUSIKHAUS pan AG
CH-8057 Zürich
Postfach 176
Schaffhauserstr. 280
Telefon 01 311 22 21

Neues für Czakan

Anton Heberle: Fünf kleine Duos für 2 Czakane oder Blockflöten, hrsg. von Marianne Betz. Moeck Verlag, Celle, Ed. Nr. 2556, DM 10,50

Anton Stadler: Variationen über „O, mein lieber Augustin" und „Wann i in der Früh aufsteh" für Sopranblockflöte solo, hrsg. von Hugo Reyne. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 2198, DM 6,--

Nachdem jahrelang nur schwierige Czakan-Stücke publiziert wurden, kommt jetzt offensichtlich auch leichte und mittelschwere Literatur auf den Markt. Wenn sich dieser Trend fortsetzt, könnte aus der Reihe von Einzelstücken irgendwann einmal ein eigener Stilbereich innerhalb des Blockflötenrepertoires werden. Allerdings sind barocke Blockföten klanglich nur bedingt geeignet, und nachgebaute Czakane fehlen noch immer auf dem Markt (vgl. *TIBIA* 1/89, S. 378).

Zu seiner Zeit ließ sich Anton Heberle als „Erfinder" des Czakans feiern. Durch seine beiden Sonaten (HE 11.212, Moeck 1119), seine Fantaisie (Hansen) und sein Konzert (Hansen) ist er auch heute der bekannteste Czakan-Komponist. Die kleinen Duos wurden 1808 erstmals für „deux Csakans ou Flûtes douces" veröffentlicht. Heute könnten sie manches der weitverbreiteten Heftchen mit „Klassik für Blockflöte" ersetzen.

Anton Stadler ist als Interpret der Klarinettenkompositionen Mozarts in die Musikgeschichte eingegangen. Einflüsse Mozarts sind in den vorliegenden Variationen aus dem Jahre 1812 jedoch nicht auszumachen: äußerste musikalische Schlichtheit ist das Prinzip. Von Heberles Duetten könnte man das zwar auch sagen, aber dort passen spieltechnischer Aufwand und musikalischer Anspruch besser zusammen. Vielleicht gibt es noch bessere Czakan-Musik. *Peter Thalheimer*

Lust und Frust

Carl Reinecke: Undine. Sonata op. 167 für Flöte und Klavier, hrsg. von S. Milan. Bonn: Boosey & Hawkes Nr. 8559, DM 21,--

"Based on the first edition of 1882" heißt es im Untertitel, im Vorwort erfährt man auch die Begründung. Hier nämlich erklärt Susan Milan als Herausgeberin den Anlaß für ihre Neuausgabe: in der bislang genutzten war sie erstaunt über „das Fehlen musikalischer Anweisungen, wie Ausdrucksangaben und Metronomzahlen" sowie „Unstimmigkeiten in bezug auf Phrasierung und Dynamik" trotz „Reineckes peinlich genauer akademischer Schulung". Ich weiß nicht, welche Ausgabe hieran schuld ist und damit an der vorliegenden Neuausgabe, die sich auf die von Susan Milan vermutete Erstausgabe durch Rudall Carte (s.o.) zu stützen vorgibt. In aller Regel spielen wir doch wohl aus dem bei Forberg verlegten Druck, und darin finden sich Metronomangaben, dynamische Spielanweisungen, Artikulations- und Phrasierungshinweise.

Was die akademische Schulung des Komponisten betrifft, vergleiche man im 1. Satz die letzten zwei Takte des Klaviers (S. 3) in der vermuteten Originalausgabe mit der Forbergschen. Hier konsequent durchnotierte Zweistimmigkeit, bei Rudall hingegen allein die über beide Systeme laufenden Arpeggien, auch fehlt der Punkt nach dem 1. Achtel. In welcher Fassung ist da die „peinlich genaue akademische Schulung" wohl deutlicher? Dies nur als ein Beispiel.

Die Neuausgabe erscheint zudem wie ein Reprint von Forberg. Schlägt man sie auf, glaubt man, besonders nach Lesen des Vorworts, seinen Augen nicht zu trauen: Es begegnet das altgewohnte Stichbild mit dem gleichen Text. Sollte Forberg vor mehr als 100 Jahren einen Reprint von Rudall produziert haben? Abweichungen in den Vortragsbezeichnungen gibt es schon, aber eigentlich nicht wesentlich. Und Inkonsequenzen – das ist ein weites Feld, schon manche „Konsequenz" hat manches verdorben. Man wird aus dieser Ausgabe die Sonate nun kaum anders spielen, mag auch der letzte Takt des Scherzos, in den die Flöte hier miteinbezogen ist, kompletter erscheinen. Der dritte Satz hat sein Attribut *tranquillo* (leider) eingebüßt, die Bogensetzung verfährt hier wie auch anderswo großzüziger und läßt die mir ausdrucksvoller erscheinenden Gliederungen eher vermissen. Die Metronomzahlen sind auch diesmal nicht in die Flötenstimme übernommen worden, aber die des ersten Satzes ist – wohl richtig – auf 116 korrigiert. Der außer dieser Zahl eigentlich einzige nach Korrektur schreiende, weil gravierende alte Druckfehler im Takt 105 des Finales, das B″ in der Flöte, ist jedoch stehengeblieben! (Ob auch auf der zugleich angepriesenen CD ?).

Gleich wieviel Relevanz man der Frage nach der wahren Erstausgabe beimißt, als zuverlässigste Quelle für eine Beantwortung zieht man wohl das „Verzeichnis der bis jetzt im Druck erschienenen Compositionen von Carl Reinecke, zusammengestellt ... von Franz Reinecke ...", Leipzig 1889, heran. Dort steht: „Op. 167. Undine... Leipzig, Forberg. [comp. 1882.]" Womit die Herkunft des ohnehin auf Leipziger Provenienz deutenden Stichbilds geklärt und die Notwendigkeit dieser Neuausgabe sich, besonders in Verbindung mit den ihr noch anhaftenden Mängeln, als sehr fragwürdig erweist.

Anders Wesström: Quartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, Part. u. St., hrsg. von A.L. Chapelon. Stockholm: Autographus Musicus, AM 035.

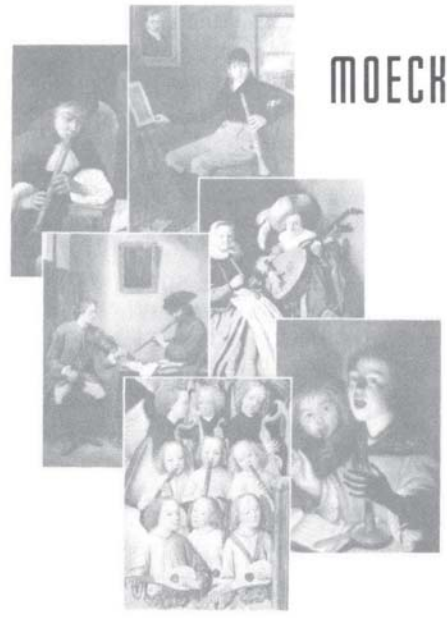
Keine Preisangabe in DM.

Wesström lebte ca. 1720 bis 1781 und war ein in Stockholm zu seiner Zeit geschätzter Geigenvirtuose. 1756-60 bereiste er Italien und wurde in Padua wohl für eine Zeit Schüler Tartinis, welcher auch den Ruf Weströms als Virtuose bezeugt. Dieses Quartett in D-Dur ist deutlich von einem Geiger komponiert und verrät dessen italienische Schule. An Virtuosität ist nicht gespart, und der Flöte wird in Passagen (bis a‴) einiges abverlangt, aber auch die übrigen Stimmen sind voll dabei. Interessant auch der 3. Satz, eigentlich ein Menuett, mit seinem Mittelteil (Presto in 2/4). Da ist was los.

Die Partitur im Faksimile des Autographs ist schwer lesbar, als Arbeitsmaterial nicht sehr hilfreich. Die Stimmen sind hingegen als praktisches Aufführungsmaterial neu hergestellt. Da hätten mir die auch beigelegten faksimilierten Stimmen durchaus gereicht, denn mit den wenigen alten Schreibgewohnheiten wird man schnell vertraut, und die Schrift ist klar.

Ausgaben und Druck sind mit sehr viel Liebe gemacht, und das ist alle Anerkennung wert. Nur so offenbar ist es möglich, Musik wieder kennenzulernen und nutzbar zu machen, die auch über einen regionalen Rahmen Interesse beanspruchen darf.

Ernesto Köhler: Ausgewählte Flötenduette, hrsg. von D. Tösér. Budapest: Ed. Musica Z. 13780 (Auslieferung: Boosey & Hawkes, Bonn), DM 19,--



MUSIKBILDER AUF POSTKARTEN
Insgesamt 10 Serien. Je Serie sechs farbige Hochglanz-Bildpostkarten in Schutztasche. Ed.-Nr. 11 101 - 11 110, je DM 6,--
MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE

Der Italiener mit dem deutschen Namen ist uns gut bekannt, weniger aber vielleicht als Bearbeiter. In dieser Auswahl aus seinem Opus 55 stehen neben originalen Kompositionen gute Bearbeitungen von Opernarien für zwei Flöten (Mozart, Spohr, Donizetti) und bekannten Stücken (Clementi, Chopin, Schumann) in der Manier früher so verbreiteter Alben mit Werken „Großer Meister für die Kleinen". 18 progressive Duette, die über den Anfängerbereich nicht hinausreichen und sich zum Lusterwecken nach der bewährten Art des Flötenmeisters eignen. *Nikolaus Delius*

Neue Flötenliteratur

Georg Bönn: Elegie für Altquerflöte solo. Verlag Petra Dohr, Köln. Ed. 91015, DM 20,--

Helmut W. Erdmann: Nocturne für Flöte und Klavier. Peer Musikverlag, Hamburg. DM 15,--

Heinz Joachim Zander: Rezitativ für Flöte und Klavier. Verlag N. Simrock, Hamburg-London. EE 5190, DM 17,--

Hans-Günther Allers: Divertimento op. 13, für 4 Querflöten. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt. ZM 2837, DM 18,--

Da dieses Stück für Altquerflöte wie üblich transponiert (in G) notiert ist, kann es sicherlich ohne allzugroßen Charakterverlust auch auf der normalen Querflöte gespielt werden.

Nach dem Notenbild und nach allem, was an Tempo- und Vortragsangaben darin steht („Adagio lamentoso" – „Leidenschaftlich bewegt" – „sempre appassionato" – „dolente"), ein stark emotional gemeintes Stück, das die diesbezüglichen Möglichkeiten der Flöte voll ausnutzt und sich in der Notation und in den beigegebenen Hinweisen zur Ausführung klar artikuliert, so daß man wissen kann, wie es gemeint ist.

Wenn jemand genau nach Metronom üben will, wird er vielleicht mit Problemen konfrontiert, weil es oft sehr schwierig scheint, irgendwo Bezugswerte für die Metronomschläge aufzuspüren. Da das Stück, ohne Taktstriche, als fortlaufende Aktion gemeint ist, muß sich der Spieler wohl (wie auch der Komponist) mit möglichst hohen Annäherungswerten im Rhythmus zufriedengeben. Außerdem muß sich der Spieler klarmachen, daß es hier wegen der Abwesenheit von Taktstrichen selbstverständlich ist, daß jedes Akzidens nur dort gilt, wo es steht, daß also, wenn nach nur einem Zwischenton wieder der gleiche Notenkopf folgt, das vorherige Vorzeichen nicht mehr wirksam ist.

Ein sympathischer Zug soll noch erwähnt werden: Auf dem Einband ist ein kleiner Faksimile-Ausschnitt abgedruckt, aus dem deutlich wird, daß der Komponist für den Druck noch nachkontrolliert hat: Auf dem Faksimile gibt es noch Auflösungszeichen, die für den Druck getilgt wurden, außerdem ist einmal statt *des* ein *cis* und statt *b* ein *ais* eingesetzt worden, meines Erachtens mit gutem Grund, auch ohne daß irgendwelche Tonalitätsrücksichten im Spiel waren.

Zwei langsame Sätze (Erdmann bezeichnet sie französisch mit „lentement" und einer Metronomangabe) umrahmen einen viel schnelleren („vite"). Alle drei Teile operieren mit gleichen oder ähnlichen Intervallkonstellationen, die ihrerseits tonale Anlehnungen vermeiden und zu einer Art freier Zwölftonpraxis tendieren. Der dritte Satz erscheint als eine freie Variation des ersten. Das rhythmische Bild ist trotz des streng eingehaltenen 5/8-Taktes in den langsamen Stücken und des 3/4-Taktes im schnellen Satz eher kompliziert und vielgestaltig und dürfte für die Spieler nicht einfach zu realisieren sein. Es scheint aber sehr lohnend, sich mit diesem Stück zu beschäftigen, um so mehr, als es stilistisch im Gegensatz zu manchen anderen Publikationen für die Flöte eindeutig in der weiteren Gegenwart angesiedelt ist und sowohl vom Flötisten wie vom Pianisten intensive Arbeit fordert.

Die französischen Tempoangaben mögen eine Reverenz an die französische Musik sein, die in den letzten Jahrzehnten wohl die wichtigsten Flötenkompositionen geliefert hat (Messiaën, Ibert, Dutilleux, Boulez, Jolivet u. a.).

Die Behandlung der Akzidentien in der Notation ist nicht ganz einheitlich; einerseits erscheint jeder chromatisch veränderte Ton auch innerhalb eines Taktes

Historische Flöten zu verkaufen

eine Thibouville-Lamy konische Ringklappenflöte System Böhm (ca. 1890) Cocoholz/Neusilbermechanik, A = 435

eine unsignierte Terzflöte in F, Ende 18. Jh. 4 Messingklappen (tiefste Ton e¹), Buchsbaum/Ebenholzringe, A = 415

zwei L. Lot Flöten (ca. 1890 u. 1905) Neusilber mit Silbermundplatte, A = 435

MINZLOFF MUSIK

Leonhardsberg 16, CH-4051 Basel.
Tel. 0049-61-261 44 59 Fax: 261 44 51

mit einem neuen Vorzeichen, wenn er im gleichen Takt schon vorgekommen ist; andererseits wird aber auch vom Auflösungszeichen ausgiebiger Gebrauch gemacht. Mag sein, daß die Lesbarkeit dadurch erleichtert wird – was dann die Praxis erweisen müßte.

Das Rezitativ gibt der Flöte eine – nicht zu komplizierte – Gelegenheit, solistisch aufzutreten. Das Klavier assistiert dabei nur manchmal, zeigt aber schon deutlich genug, daß der Komponist es mit einer Quinten- und Quartenharmonik hält, die man, wenn auch dort in wesentlich größerer musikalischer Intensität und Zielstrebigkeit, etwa von Paul Hindemith her in Erinnerung hat. Was die Flöte „rezitiert", soll offenbar schon die Melodik und den Habitus des Rondos vorbereiten. Insofern ist hier wohl bewußt auf die Chance verzichtet, zwischen dem Rezitativ einerseits und dem eigentlichen Rondo andererseits eine spannende Polarität aufzubauen. Hier nämlich kann man denken, es ginge im Rondo etwa in der gleichen Art weiter, nur daß das Klavier sich nun mehr beteiligt, indem es die Flötenstimme manchmal imitatorisch kontrapunktiert. Bevor man sich richtig einlebt in den Charakter dessen, was man als Rondorefrain betrachten muß, wird aus G-dur C-dur, und das erste Couplet setzt ein, sehr still und farblos (man muß es wohl so nennen). Unversehens finden wir uns wieder in der Refrainlandschaft, aber nach 10 Takten ändert sich die Szene entscheidend, sowohl rhythmisch als auch in den Tonräumen. Nur die Flöte erinnert sich noch in manchen Floskeln an den Refrain, und das Klavier hält auch in fremderen Tonarten vorwiegend am Quint-Quarthabitus fest. So ist denn auch der Refrain nicht mehr weit, und zum Schluß hin wird noch das erste Couplet mit ins Geflecht eingearbeitet – nur der etwas aus der Art geschlagene Mittelteil bleibt unerwähnt. – In summa: Ein Stück, das sicherlich niemandem wehtut, auch niemanden vom Stuhl reißt, aber doch trotz seiner etwas epigonalen Haltung nicht unsympathisch wirkt. Auch ist es sicher nicht allzu schwierig darzustellen.

Bei diesem Stück in der nicht eben häufigen Besetzung mit 4 Flöten, für die sicherlich Bedarf angezeigt ist, kann eigentlich auf eine Rezension verzichtet werden, weil der Komponist selbst in seinem Vorwort (in drei Sprachen) schon alles sagt, was dem Divertimento zum Erfolg verhelfen muß („mannigfaltige Stimmungsskala ... als Studienwerk sowie auch als kammermusikalisches Vortragsstück durchaus dankbar und erfolgsträchtig ... alle ambitionierten Musiker seien hiermit angesprochen..."). – Das mag in unserer marktwirtschaftlich und auf Werbung orientierten Zeit vielleicht richtig sein. –

Die Probleme, die ein Satz für 4 Instrumente gleichen Tonumfangs und gleicher Klangfarbe stellt, sind mit Geschick und im Hinblick auf die Gleichberechtigung der vier Spieler mit Erfolg angegangen. Nur die 4. Flöte kommt in den Genuß, alle vier Stimmen in der Partitur verfolgen zu können. Die Stücke sind so gearbeitet, daß kaum längere Pausen vorkommen, insofern kann in den Einzelstimmen auf Stichnoten aus den anderen Partien verzichtet werden.

Es gibt zwei langsame Stücke (Pastorale und Adagietto) und drei schnelle, Toccatina (rasch bewegt), Allegro scherzando (rasch bewegt) und Capriccio (rasch bewegt). Im Pastorale wird eine Melodiestrophe von der 1. Flöte zweimal gespielt, unterbrochen durch 2 Takte, in denen die 4. Flöte den entscheidenden rhythmischen Kontrapunkt liefert. Die zweite Strophe gibt sich als Variation und führt in eine 4taktige Coda. – Im Adagietto (3. Satz) zeigen sich Orgelpunktbildungen, an denen außer der 4. vorwiegend die 2. Flöte beteiligt ist. Auch wird hier, wie vorher schon deutlicher in der Toccatina, von Mixturpraktiken Gebrauch gemacht. Das Schluß-Capriccio wiederum greift motivisch und rhythmisch und somit auch im Charakter (Ostinati und schnelle Tonrepetitionen) auf die Toccatina zurück. An einer Stelle im Capriccio wird den Spielern empfohlen, „mit Humor" zu spielen. Dieser Schlußsatz stellt eine Steigerung – auch in der Harmonik – der Toccatina dar. Das Allegro scherzando (3/8), der 4. Satz, ist ein Bindeglied zu den langsamen Stücken im 3/8-Takt und wirkt durch seine fast ausschließlichen Kleinintervallschritte und die rhythmische Gleichförmigkeit als Gegengewicht zu Toccatina und Capriccio. Die Angabe „misterioso" in der Mitte gibt den Eindruck der Stelle wohl treffend wieder.

Daß es bei 4 Stimmen, die auf engem Raum operieren, nicht ohne Dissonanzen abgehen kann, ist klar und auch kompositorisch begründet. Trotz der oft mixturhaften Intervall- und Akkordverbindungen geht es aber durchaus im herkömmlichen Sinne tonal zu, und so schließen auch alle Sätze mit einem Durdreiklang. Die „Sukzessiv-Cluster" (Vorwort), was immer das sein mag, habe ich nicht entdecken können.

Heino Schwarting

„Check-up" und „Sight reading" für Flötisten und solche, die es werden wollen

Peter-Lukas Graf: Check-up. 20 Basis-Übungen für Flötisten, 48 S. B. Schott's Söhne, Mainz. ED 7864, DM 28,--

Tia Kuchmy / Irita Hall: Sight reading pieces for flute, grade 1, 2, je 18 S. Bosworth & Co., GB-London. BoE 4573, DM 14,--

Die „Philosophie des Übens", wenn auch in Anführungszeichen vermerkt, läßt sich, will man Peter-Lukas Graf glauben, in 2 Spalten eines zweiseitigen, zweisprachigen Einleitungstextes entwickeln und in 7 „goldene Regeln" mit jeweils etwa 8zeiligen Statements fassen, immer im vertraulichen „Du" und bedacht, keinen Zweifel an der „Machbarkeit" aufkommen zu lassen. Dem sich „upcheckenden" Flötisten wird also wieder einmal zugerufen: „Ube konzentriert, übe mit Geduld und sei dankbar für jeden Fortschritt (auch für den kleinsten) ..." Zu „Übeentschluß, Körper, Programm, Ton, Rhythmus, Abwechslung und Lust" wird rasch ins Gedächtnis gerufen, daß lustloses Üben sinnlos und jede Übung eine Ton-Übung, das „Hohlkreuz" zu vermeiden, oder daß das vorliegende Übe-Programm ein konzentriertes Gesamttraining sei. Graf legt dann 20 sogenannte „Basis-Übungen" und deren „höhere Schule" (z.B. Finger I und II) vor und greift aus dem großen Gebiet der Flötentechnik die wohlvertrauten transponierenden Akkordbrechungen als ausgehaltene Töne, Skalenfolgen, Chromatik, Harmonics, Whistle-Töne, mithin ein zweifellos mit Bedacht gewähltes Schnellprogramm heraus, über dessen Bewältigung ein als Einlage-Blatt gedruckter Zeitplan wachen soll. Atmung, Ansatz, Fingertechnik, Registerwechsel, Artikulation und Ton werden unter Einbeziehung so nützlicher wie gefährlicher Halsresonanz-Übungen (vergl. R. Dick „Halsresonanz", in: *Flöte aktuell* I (1989), S. 17 ff.) Revue passieren gelassen und das Programm durch allzu eilige zusammengestellte Ergänzungsliteratur komplettiert. Alles zielt auf die griffige Formelhaftigkeit, derer es nun einmal bedarf bei einem „Check-up", das die Fragen nach dem „Warum" der Koordinationsfehlerquellen etwa in Gabelgriffkombinationen als hinlänglich gelöst voraussetzt. Wer also noch fragt, welcher Details es bei einer Links-Rechts-Abfolge bedarf und welche Fingertrainigsmöglichkeiten die Physiologen bereits bereitstellen, findet bei Peter-Lukas Graf keine ausreichenden Antworten, wird allenfalls mit weiterführender Literatur versehen. Geboten wird also kein „Handbuch" zur Übekontrolle mit schlüssigen Definitionen, „was" es „wie" in die Beherrschung zu bringen gilt, auf der Grundlage neuester Untersuchungen, sondern Altgewohntes neu zusammengestellt.

Blattlesen – das kann man, oder man kann es nicht. Blattlesefähigkeiten gehören zwar zu den Forderungen an einen Flötisten, leider aber noch nicht zu den Gegenständen der flötistischen Didaktik. Was vonnöten ist, um ein musikalisches Notat schnell erkennen und umsetzen zu können, dürfte noch ein Desideratum der Lern- und Lehrtheoretiker sein. Das auch, nachdem Tia Kuchmy und Irita Hall, zwei englische Musikerinnen, den Versuch gestartet haben, „Sight reading pieces" als Unterrichtsergänzung anzubieten, deren erste Hefte der Rezensentin vorliegen. Angeboten werden pro Heft 65 groß gesetzte, ein- bis zweizeilige Stücke, in denen griffige musikalische Muster möglichst komplex erfaßt werden sollen. Die Autorinnen empfehlen in ihrer Introduktion eine schlüssige Vorgangsweise, die sich dem Lernenden als Prozeß einprägen soll, bevor er sich ins Ablesen der Stücke begibt. Nach dem Muster: erst alle Details erkennen, dann realisieren, werden 10 Arbeitsschritte definiert, die jedem Handeln vorausgehen und inhärent der Scheu des Schülers begegnen sollen, Neuland zu betreten. Für den Lernenden wird auf diese Weise der Gegenstand durchsichtig, und er übt sich in ein systematisches Lesekonzept ein, zweifellos die wichtigsten Voraussetzungen für effektives Einüben und ein Weg, dem Schüler zu helfen, seine Furcht, die nachhaltigste Lernblockade, zu durchschauen. Was in den beiden Heften nicht nutzbar gemacht wurde, sind Trainingsverfahren amerikanischer Lernpsychologen, in denen Tempo und Konzentration korrelieren. Es liegt in diesem Konzept mithin eine sehr traditionelle Lernmittelergänzung vor, die sich auch den Trends junger Leute versagt und keine Patterns etwa aus dem Jazz- oder Popsektor integriert, zweifellos Brücken, über die sich die Lesebereitschaft noch nachhaltiger motivieren

ließe, wie man an dem englischsprachigen Arrangementangebot ablesen kann. *Gabriele Busch-Salmen*

Schwungvolles Menuett

André Bourdon: Menuet pour flûte (ou hautbois) avec accompagnement de piano. Collection de Pièces Instrumentales destinées aux Examens et Concours des Conservatoires et Ecoles de Musique publiée sous la direction de Philippe Rougeron. Alphonse Leduc, F-Paris. A.L. 28.153. Keine Preisangabe in DM.

In der *Collection de Pièces Instrumentales destinées aux Examens et Concours des Conservatoires et Ecoles de Musique – publiée sous la direction de Philippe Rougeron* (Sammlung von Instrumentalstücken bestimmt für Examen und Wettbewerbe an Konservatorien und Musikschulen – publiziert unter der Direktion von Philippe Rougeron) des Verlages Alphonse Leduc, aus der ich in früheren *TIBIA*-Ausgaben schon Hefte besprach, erschien 1990 ein *Menuet* von André Bourdon für Flöte (oder Oboe) und Klavierbegleitung. Es wurde vom Herausgeber in die Flötenserie eingereiht, es sind jedoch für Flöte und Oboe je eine eigene Bearbeitung der Solostimme enthalten. Ein schwungvolles Menuett mit einem feurigen, moll-gefärbten Rahmenteil und einem melodiösen, dur-gefärbten Mittelteil, das sich für den fortgeschrittenen Schüler zur Entspannung und für Anfänger zur Übung hervorragend eignet. Durch die Einprägsamkeit der Melodien kann es zu einem gern vorgetragenen Stück auf Schülervorspielen werden.

Thomas Heptner

Verständigung durch Winken

T. J. Anderson: Echos for oboe and bassoon, 1987. Bote & Bock, Berlin. B&B 23 265, DM 24,--

Wer sich als Musiker im Konzertsaal von seinen Kollegen selbständig machen will, der sollte es mit den *Echos* von T. J. Anderson versuchen. Hier geht es um ein Duo, bei dessen Vortrag der Oboist und der Fagottist im Raum so weit wie möglich auseinander sitzen sollten. Sie sollen sich gegenseitig in Dynamik und Akzenten nicht beeinflussen. Es gibt keine Partitur; nur durch Winken der Musiker, die in verschiedenen Taktarten spielen, soll der zeitliche Zusammenhang gewahrt werden. Freie Solokadenzen lassen den Zuhörer in seiner Konzentration wieder ausruhen. Ein mit *Relative Time*, jedes Ereignis 15 Sekunden, überschriebener Teil läßt den Zuhörer eher im ungewissen über den Sinn des Werkes. Im abschließenden Teil spielen die Musiker dann eher wieder gegeneinander – 9/8 gegen 12/8.

Thomas Heptner

Es muß nicht immer Tiefgang sein

Franz Lachner: Trio E-Dur für Klarinette in A, Horn und Klavier. Musica Rara, F-Monteux. MR 2172. Keine Preisangabe in DM.

Gerade 27jährig im Jahre 1830, schrieb Franz Lachner dieses Trio in der ungewöhnlichen Besetzung Klarinette in A, Horn in F, Klavier. Durchweg leicht bis mittelschwer in den Instrumentalstimmen entwickeln sich die 3 Sätze (Andante-Allegro non troppo, Scherzo mit Trio und wieder Allegro non troppo) in munterem, beschwingtem Duktus. Gute Kammermusik für Schüler und Liebhaber. *Jürgen Demmler*

„Spielereien" für eine Klarinette

Lajos Dudas: Recital, für Klarinette solo. Verlag Petra Dohr, Johann-Brinck-Platz 1, 5000 Köln 30. Ed. 910 28, DM 9,--

Wolfgang Steffen: Reflexe, op. 56, für Klarinette solo. Bote & Bock, Berlin. B&B 23273, DM 10,--

Theo Loevendie: Duo, für Baßklarinette solo. Peer Musikverlag, Hamburg. DM 9,50

Das von dem ungarischen Klarinettisten und Saxophonisten Lajos Dudas geschriebene *Recital* für Klarinette solo ist viersätzig. Die einzelnen Abschnitte sind relativ kurz in mäßigem Tempo (Ausnahme letzter Satz) angelegt. Technische und gestalterische Anforderungen sind überschaubar, die Spielweise ist konventionell. Im Vortrag wirkungsvoll. Daher schon für die Mittelstufe zu empfehlen.

Reflexe musikalisch darzustellen ist das Anliegen von Wolfgang Steffens Komposition op. 56. Eine Fülle von durch Zäsuren (Pausen ungefährer Dauer) gegliederten Einzelaktionen tritt in das Wechselspiel mit konventionell rhythmisierten Tonfolgen. Die Anforderungen an den Spieler sind gehoben (schnelle, unorthodoxe Tonverbindungen, große Intervallsprünge, viele dynamische Vorschriften, häufige Tempowechsel).

Theo Loevendies *Duo* (sic!) für einen Baßklarinettisten solo ist ein Paradestück für dieses Instrument. Die Komposition dringt in den Grenzbereich des überhaupt Möglichen vor. Einem in extremer Höhe angelegten Melodiebogen (mit Vierteltönen) folgt ein rhapsodisch angelegter Teil mit (fiktiver) Kadenz. Weite, pulsierende Intervallsprünge deuten schon eine imaginäre Zweistimmigkeit an, die im letzten Drittel des Werkes weiter ausgebaut wird. Hierbei ist nicht nur die Überwindung größerer Tonentfernungen notwendig, vielmehr müssen auch ständig wechselnde Artikulationen realisiert werden. Eine Aufgabe, aber auch eine Bestätigung für einen Könner. *Jürgen Demmler*

Carte blanche à ...

Thomas Daniel Schlee: Bucoliques pour flûte, hautbois et harpe. Edition Henry Lemoine, F-Paris. Ed. Nr. 24 998, DM 29,--

Carte blanche à ... ist eine Sammlung der Edition Henry Lemoine, Paris. Auf dem *Carte blanche à ...* erhalten junge Komponisten auf einem *unbeschriebenen Blatt* Raum *für* ihre erste Veröffentlichung. Ein erklärtes Ziel des Herausgebers ist es, jungen Komponisten eine Chance zu geben und gleichzeitig jungen Interpreten die Musik ihrer Zeit nahezubringen.

Eines dieser Hefte erschien 1990, *Bucoliques* für Querflöte, Oboe und Harfe. Thomas Daniel Schlee, geboren 1957 in Wien, studierte ebenda und in Paris, gastierte in Österreich und im Ausland, nahm an zahlreichen internationalen Festivals teil und spielte viele Schallplatten ein. Von 1986 bis 1989 war er Musikdramaturg am Regionaltheater in Salzburg. Seit 1988 lehrt er an der Hochschule für Musik in Wien. Sein Werk umfaßt Musik für Orchester und verschiedene Ensemblebesetzungen. Das mir vorliegende dreisätzige op. 13 widmete er seinen *Meistern und Freunden Ludwig Igalffy-Igaly und Franz Richter* und *in memoriam Gerta von Löcherer.*

Die Komposition erzählt eine Hirtendichtung (Bucoliques), die eine Szene am Lagerfeuer beschreibt. Der Abend beginnt mit dem Vortrag eines Gedichtes (Eglogue), es schließt sich der Tanz aller Hirten an, bis zuletzt über dem Lager die Nacht (Nocturne) hereinbricht.

Die drei Sätze gehen *attacca* ineinander über und sind nach dem Schema langsam – schnell – langsam entworfen. Der erste heißt *Eglogue.* Energisch und rhythmisch beginnt die Oboe und leitet den teils verträumten, teils dramatischen Hauptteil des Hirtenvortrages ein, der zunächst durch getragene, im *piano* gehaltene Klänge der Oboe und Harfe bestimmt wird. Erst später gesellt sich die Flöte dezent hinzu, und zusammen führen sie den Satz zu einem ersten Höhepunkt. Danach wird es unruhiger. Chromatik und Rhythmik beherrschen das Bild, ehe es in getrageneren Klängen auf das Ende des Satzes zugeht. Seine oft wechselnden Taktarten lassen die Musik durch die Verschiebung der Betonungen nicht recht zur Ruhe kommen.

Der zweite Satz, *Danse*, wird dagegen durch und durch von einem 5/16-Takt beherrscht und bekommt damit einen ganztaktig-schwebenden Tanzcharakter. Die Flöte hat schon im ersten Teil einen sehr lebhaft-figurativen Part. Im zweiten Teil wird auch die Oboe einbezogen, und es geht teils zusammen, teils gegeneinander durch das feurige *Vivo.*

Im *Nocturne,* dem dritten und letzten Satz, beruhigen sich die Gemüter wieder. Auch der Taktwechsel wurde gänzlich eingestellt. Ein wiegender 6/8-Takt bestimmt die Szene, und unterbrochen durch immer kleiner werdende melodiös-rhythmische *Forte*-Passagen neigt sich das op. 13 in gehaltenen Piano- und Pianissimoklängen dem Ende. *Thomas Heptner*

Vielfältige Besetzungsmöglichkeiten ...

Hartwich Witzendorff: Weltliche Stücke (1645), für 2 Sopranblockflöten/Violinen, 1 Altblockflöte/Violine/Viola und B.c./Baßblockflöte/Violoncello, hrsg. von Wilhelm Roos. N 2123, Partitur und 5 Stimmen. DM 27,--

Michel Lambert: Pièces en trio, für 2 Blockflöten/Violine/and. Melodieinstrumente und B.c., hrsg. von Siegbert Rampe. Heft 1: N 2157; Heft 2: N 2158, je Partitur und 3 Stimmen. Je DM 2,--

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven.

... bieten die vorliegenden Ausgaben von hochbarocker Kammer- und Tanzmusik. Die 10 Sätze von Witzendorff sind ursprünglich für 3 Violinen und Violoncello komponiert, aber der Herausgeber nennt zuerst 2 Sopran-, 1 Alt- und 1 Baßblockflöte, evtl. zusammen mit einem Continuoinstrument. Lamberts 24 Trios wurden im Erstdruck (Ballard, 1689) ohne Besetzungsangaben veröffentlicht, der Nachdruck (Roger, 1700) nennt Violinen, Flöten oder Oboen als mögliche Melodieinstrumente. Mit Flöten dürften hier in Anbetracht des frühen Entstehungsdatums auch die in Lullys Opern verlangten Blockflöten gemeint sein. Wegen des unterschiedlichen Umfangs der Stimmen in verschiedenen Stücken ist eine Ausführung mal auf 2 Sopran- bzw. 2 Tenorblockflöten, mal auf 2 Altblockflöten sinnvoll.

Witzendorffs Stücke wurden am 1. Januar 1645 dem Grafen Anton Günther zu Oldenburg überreicht, Lamberts Triosätze erschienen 1689 erstmalig in einer Sammlung von Vokalmusik. Obwohl höchstens 44 Jahre voneinander entfernt entstanden, liegen doch Welten zwischen ihnen.

Witzendorff, ab 1646 Mitglied der Oldenburger Hofkapelle, komponierte Quartettsätze im Stile der frühen Opern- und Kantatenritornelle, welche wiederum ihren Ursprung in den Tanzsätzen der Renaissance haben. Formen wie Mascarada und Paduan sowie harmonische und melodische Wendungen verdeutlichen dies. Die Oberstimme führt selbstverständlich, doch erhalten die Stücke gerade ihren besonderen Reiz durch eine eigenständigere Behandlung auch der anderen Stimmen.

Lamberts Tänze sind hingegen schon ganz im frühen französischen Stil komponiert. Dies wundert nicht, da Lambert am Hofe des Sonnenkönigs der berühmteste Sänger und ein geschätzter Gesangslehrer sowie Lullys Schwiegervater war. Die Oberstimmen sind kunstvoll verwebt, der Baß ist selbständig und durchgearbeitet, die Melodik ist gewöhnungsbedürftig, charmant, zurückhaltend, vornehm und rhythmisch ein wenig eckig. Dies alles bestimmt zusammen mit Dissonanzen durch Vorhaltsbildungen den Gesamteindruck, der sich erst dann vervollständigt, wenn Verzierungen und Inegalité entsprechend den Regeln der Zeit angebracht werden. An beiden Ausgaben gibt es außer einigen schnell verbesserten Druckfehlern – hauptsächlich verlagstypisch vergessene Punkte bei punktierten Achtelnoten – nichts auszusetzten. Bemerkenswert ist Rampes lesenswertes vierseitiges Vorwort, in dem er ausführlich auf alles Wissenswerte eingeht, darunter auch auf eine stilgerechte Generalbaßimprovisation.

Beide Komponisten entstammen einer Zeit, deren Musik bislang noch kaum in Neuausgaben erhältlich ist. Die Qualität der Hefte ist sehr gut, und die vielfältigen Besetzungsmöglichkeiten gestatten mannigfache Verwendung. Auch wer für den Ensemblewettbewerb von „Jugend musiziert" Noten sucht, wird hier fündig. Während Witzendorffs Tänze schon in der Unterstufe spielbar sind, ist für die Ausführung von Lamberts Stücken einige Kenntnis des französischen Stils erforderlich, um sie richtig zum Klingen zu bringen. Man wünscht beiden Ausgaben große Verbreitung und eine häufige Aufführung – nicht nur von Blockflötisten. *Franz Müller-Busch*

Genußvoller Rückblick

Eberhard Werdin: Impressionen für B-Klarinette solo. Doblinger, Wien. Ed. 05 320. DM 12,--

„Der Klarinettist ist allein mit seinem Instrument in der Natur ... und er will seine Gedanken, Erinnerungen oder Empfindungen ... zum Ausdruck bringen." So beginnt das Vorwort zu den 5 kurzen insgesamt ca. 8 Min. dauernden Impressionen. Gewidmet dem Kölner Klarinettenprofessor Franz Klein (romantische Kammermusik ist seine Domäne!) und seiner Klarinette. Stimmig zur äußeren Präsentation der Notentext: Die untereinander stark kontrastierenden Stimmungsbilder sind musikalisch genau bezeichnet, eine Inspiration zur freien, fantasievollen Gestaltung, ganz im Sinne der Romantik. *Jürgen Demmler*

BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK
15./18. Oktober 1992

MUSIKINSTRUMENTENMARKT
BERLIN 16./17. Oktober 1992

Ort: Schauspielhaus Berlin
Französische Friedrichstadtkirche
am Gendarmenmarkt

Instrumentenausstellung mit Kopien und Nachbauten historischer Instrumente, Noten, Büchern, Facsimiles, Schallplatten

Konzerte
Amsterdam Loeki Stardust Quartet, Bruce Dickey, Doron Sherwin, Klaus Eichhorn, Akademie Für Alte Musik, Peter Kooy, Friedemann Immer, Leo van Doeselaar, Wyneke Jordans, Berliner Consort, u.a.

Workshops
Amsterdam Loeki Stardust Quartet (Blockflötenquartett)
B. Dickey, D. Sherwin, K. Eichhorn (Ensemble: Posaunen/Zinken)
Adriana Breukink (Blockflötenpflege) u.a.

Auskünfte/Anmeldung:
Instrumentenmarkt Berlin
Postamt 59, Postfach 11
Schönhauser Allee 127 A
O - 1058 Berlin
Tel. 2817177 (Berlin Ost)

Huismuziek
Postbus 350 - 3400 AJ IJsselstein
Niederlande
Tel. 03408 - 85678 / 03405 - 64679
Fax. 03408 - 70028

Anmeldeschluß für Instrumentenbauer/ Musikalienhändler 01.09.92

Neueingänge

Bärenreiter Verlag, Kassel

Bach, J. Ch.: Trio G-Dur (2 Querfl. und B.c.), BA 6894

Weinzierl, E./Wächter, E.: Flöten-Duos aus drei Jahrhunderten II (2 Fl.), BA 8172

Schein, J.H.: Venuskränzlein 1609. Intraden, Galliarden und Canzonen (zu 5 und 6 Stimmen [Blfl., Gamb. od. and. Instr.]), BA 8213

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Blavet, M.: Sonata VI a-Moll aus op. 2 (Fl. u. Git.), Ed. 8337

Zender, H.: Lo-Shu VI. 5 Haiku (Fl. u. Vc.), Ed. 9067

Carus-Verlag, Wannenstr. 45, 7000 Stuttgart 1

Hasse. J.A.: Sechs Triosonaten (2 Fl. od Vl. und B.c. [Vc., Cemb.]), Ed.-Nr. VC 40.582/01

Chester Music, GB-London (Auslieferung: Sikorski, Hamburg)

Morgan, Ch.: Take up the Flute. Repertoire Book one (Flöte), CH 59295

Verlag ‚De sikkel', Nijverheidstraat 8, B-2390 Dostmalle/Belgien

Baere, Paul C. de: Fluit modern. Stap voor Stap (Fl.)

Doblinger Verlag, Wien-München

Pössinger, F.A.: 24 Variationen über „Gott erhalte" (Fl. solo), Ed. DM 1166

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Joplin, S.: 6 Ragtime (Altblfl. u. Klav.), N 2265

Nitz, M.: Spielstücke aus dem Fitzwilliam Virginal Book, Heft 1 (Blfl.-Quart.), N 2217

G. Henle, Verlag, München

Busoni, F.: Frühe Charakterstücke (Klar. und Klav.), HN 467

Hug Musikverlage, CH-Zürich

Derungs, M.: rosso-azzurro (Blfl.), G.H. 11506b

Dupuy, E.: Introduktion und Polonaise (Klar. u. Klav.), Ed. GH 11512

Marti, H.: Ombra (Baßblfl. od. ein and. tiefes Holzblasinstr.), Ed. GH 11416

Meier, H.-J.: weiland (Altblfl., Cemb. ad lib.), Ed. GH 11521

Albert Kunzelmann Verlag, Lottstetten

Moscheles, I.: Vier Divertimenti op. 82 (Fl. u. Klav.), Ed. GM 286

Alphonse Leduc, F-Paris

Battaglia, L.: Quand La Montagne S'Eveille (Klar. in B. u. Git.), AL 28212

Boeuf, G.: Sonate au Berceau (3 Klar. od. Sax.), AL 28213

Frison, Ch.: Sérénité (Klar. u. Klav.), AL 28167

Moyse, L.: Klangtechnik für die Flöte. Tonbildung – Obertöne – Klangfarbe – Intervalle (Fl.), AL 28172

Editions Minkoff, 8, rue Eynard, CH-1205 Genf

Hotteterre, J.: Airs et brunettes à deux et trois dessus (1-3 Traversfl.), ISBN 2-8266-0502-X

Moeck Verlag, Celle

Heider, W.: September-Wege. Ein musikalisches Tagebuch (Fag.), Ed. 5429

Ishii, M.: tenor-recorder piece, op. 94 (Tenorblfl.), Ed. 1551

Iskender, S.: Volkslieder aus der Türkei (Sopranblfl.), ZfS 632

Käser, M.: Dupuy Tren (3-6 Blfl.), Ed. 1550

Luchterhandt, H.: Vier Stücke für Blockflötenquartett, ZfS 633/634

Ruoff, A.D.: Phantom (Fl. solo), Ed. 5466

Witzenmann, W.: an sappho (Fl. solo), Ed. 5426

Vorankündigung

Der Fachausschuß Musikalische Akustik in der Deutschen Gesellschaft für Akustik (DEGA) plant, ein

Seminar

Akustische Probleme bei Holzblasinstrumenten

am 30. und 31. Oktober 1992 in Braunschweig

zu veranstalten. Ziel dieses Seminars soll es sein, Musiker, Instrumentenbauer und Akustiker zusammenzuführen, um sowohl über die Verwertung wissenschaftlicher Erkenntnisse für die Praxis zu diskutieren, als auch aktuelle Fragen der Spieler und Hersteller zu behandeln; dabei könnten dann auch The men für zukünftige Forschungsprojekte gemeinsam erarbeitet werden.

Informationen:
Prof. Dr.-Ing. Jürgen Meyer
Dr.-Ing. Klaus Wogram
Phys.-Techn. Bundesanstalt
Postfach 33 45 · 3300 Braunschweig

Musica rara, F-Monteux

Busoni, F.: Duo (2 Fl. u. Klav.), MR 2189

Crusell, B.H.: Rondo (2 Klar. u. Klav.), MR 2190

Danzi, F.: Concert Piece No. 2 in G minor (Klar. u. Klav.), MR 2194a

– Concert Piece No. 3 in B flat (Klar. u. Klav.), MR 2191a

Noetzel Edition, Wilhelmshaven-Locarno (Ausl. Heinrichshofens, Wilhelmshaven

Keller, G.: Terpsichore. Die Tänze der Barockzeit (Sopran- u. Altblfl.), N 3761

Lutz, W.: Wir spielen Duette, Heft 1 (Sopran- u. Altblfl.), N 3766

– Wir spielen Duette, Heft 2 (Sopran- u. Altblfl.), N 3767

– Wir spielen Duette, Heft 3 (2 Altblfl. od. Querfl.), N 3719

– Wir spielen Duette, Heft 4 (2 Altblfl. od. Querfl.), N 3720

Zinowsky, A.: Hommage à Bach (Sax. [Klar. u. Klav.], Org.), N 3746

Musikhaus Pan, CH-Zürich

Fankhauser, I.: Der rote Safaran. 5 Russische Volksweisen. (Blfl.-Ens.), pan 770

Fink, R.: Tirlitänzli. Fröhliche Tanz- und Kinderlieder (2 Sopranblfl.), pan 763

Roelcke, Ch.: Lieder aus aller Welt, Band 1: Spielt, ihr Musikanten (2-3 Vl., Sopranblfl. od. and. Melodieinstrumente, Git. ad lib.), pan 771

– Lieder aus aller Welt, Band 2: Roter Mohn (2-3 Vl., Sopranblfl. od. and. Melodieinstrumente, Git. ad lib.), pan 772

– Lieder aus aller Welt, Band 3: Will ein lustig Liedchen bringen (2-3 Vl., Sopranblfl. oder and. Melodieinstrumente, Git. ad lib.), pan 773

Spiess, L.: Une hotte pleine de notes. Chansons françaises (2 Sopranblfl. und and. Melodie-Instr. wie Metallophon, Xylophon, Glockenspiel und Schlagzeug), pan 234

C.F. Peters Verlag, Frankfurt/M.

Dürichen, Ch./Kratsch, S.: Orchester-Probespiel Flöte (Fl.), EP 8659

Genzmer, H.: Quartett (1988) (4 Querfl.), EP 8750

Miller, V./Liebermann, W.: Orchester-Probespiel (Oboe, Englishhorn, Oboe d'amore), EP 8660

G. Ricordi & C., I-Milano

Andersen, J.: Tre esercizi istruttivi op. 30 (Fl.) / Vivaldi, A: Sonata in sol minore (Oboe, Vl. und B.c.), mit Kassette, Ed. E.R. 2877

Köhler, E.: 8 Studi difficili per il flauto, op. 33 (Fl.) mit Kassette, E.R. 2794

G. Schirmer Inc., Milwaukee, USA (Ausl. Sikorski, Hamburg)

Gould, M.: Concerto for flute and orchestra (Fl. u. Klav.), GS 481558

Moyse, L.: Ten Pieces for Flute and Piano (Fl. u. Klav.), GS 481279

C.F. Schmidt Musikverlag, Renningen

Berbiguier, B.T.: 7 brillante und leichte Duette, op. 28 (2 Fl.), Ed.-Nr. 1712

Schott Verlag, Mainz

Keetman, G.: Alte französische Tänze (2-3 Blfl. (SSA) u. kl. Schlagwerk

Linde, H.-M.: Anspielungen (bar. od. mod. Querfl.), FTR 150

Quantz, J.J.: Trio Sonata in A-Dur (2 Querfl. u. B.c.), FTR 147

– Triosonata in a-Moll (Querfl., Vl. od Querfl. II und B.c.), FTR 148

Schweizer Flötengesellschaft, Postfach 410, CH-3000 Bern 25

Debussy, C. / Jaunet, A.: Syrinx (Fl. solo)

Sikorski Musikverlag, Hamburg

Joplin, S.: Peacherine Rag, Sunflower Slow Drag, The Chrysantemum (Sopranblfl. u. Klav.), HS 1579

Kabalewski, D.: Leichte Variationen (Blfl.-Trio), HS 2367

Syrinx Verlag, Mozartstr. 8, 4930 Detmold

Mozart, W.A.: Konzert D-Dur/KV 314 (Fl. u. Klav.)

– Konzert D-Dur/KV 314 (4 Fl.)

– Konzert G-Dur/KV 313 (Fl. u. Klav.)

– Konzert G-dur/KV 313 (4 Fl.)

Zu verkaufen

Klavezimbel · Moerman Kopie 1684

1 Manual. 2 x 8 Fuß. Umfang C - f''', Länge 215 cm.
Geforderter Preis DM 6 500,--

Herrn Anne Dykstra · J. J. Hofleane 19
NL-8915 HP Leeuwarden · Tel.: 00 31 58 / 13 40 28

Tempo Verlag, Praha (Ausl. Bote & Bock, Berlin)

Haas, P.: Quintetto per fiati, op. 10 (Fl., Ob., Klar., Hr. und Fag.), B&B 23290

Universal Edition, A-Wien

Weber, C.M.v.: Andante e Rondo Ungarese für Fag. und Orch., op. 35 (Klav. mit Solostimme), UE 18134

Zimmermann Verlag, Frankfurt/M.

Bach, J.S.: Adagio/Sopranarie/Altarie (Fl. u. Klav.), ZM 2927

– Triosonate Es-Dur, BWV 1031 (Fl., Vl. und B.c.), ZM 2828

Bizet, G.: Carmen-Impressionen (4 Fl.), ZM 2821

Dothel, N.: Drei Sonaten im Kanon (2 Fl.), ZM 2816

Fürstenau, A.B..: Quartett F-Dur, op. 88 (4 Fl.), ZM 2687

Klöffler, J.F.: Quartetto concertante No. 1 (4 Fl.), ZM 2831

Michael, F.: Sakura op. 38 Nr. 6 (2 Fl.), ZM 2729

Händel, G.F.: Passacaglia (6 Fl.), ZM 2888

Mozart, L.: Divertimento in C-Dur (Horn in C [Vla., Klar., Tr.] od. Vl. [Fl.] und Klav. [Cemb.], Continuo-Vc. ad lib.), ZM 2875

Rabboni, G.: Quartett op. 22 (4 Querfl.), ZM 2947

Quantz/Quentin/Xavier/Ximenz und Yost: Quodlibet (Melodie-Instr. [Fl./Ob./Vl.] und Git.), ZM 2861

Schubert, F.: Marche militaire op. 51, Nr. 1 (4 Querfl.), ZM 2688

Tschaikowsky, P.I.: Zwei Tänze aus der „Nußknacker-Suite" op. 71a (4 Querfl.), ZM 2847

SCHALLPLATTEN

Music Partner

MP 9029: Mozart, Flötenkonzert D-Dur, KV 314. Begleiteinspielung durch das Württembergische Kammerorchester, Ltg. Jörg Faerber. Edition Peters, Frankfurt/M. (Noten) / MusicPartner, Stuttgart (Schallplatte)

Nachdem sich die ersten Begleiteinspielungen von Flötenkammermusik bereits großer Beliebtheit erfreuen (siehe auch TIBIA 3/91 (S. 78 f.), ist nun in der Edition Peters eine Orchesterbegleitung zur Solostimme zu Mozarts Flötenkonzert D-Dur erschienen.

Das Württembergische Kammerorchester unter Leitung von Jörg Faerber bietet eine lebendige Interpretation, die Tempi der 3 Sätze sind gut gewählt (1. Satz 120, 2. Satz 48, 3. Satz 128). Das Orchester begleitet ohne allzu starres Festhalten am Metronomtempo dezent an den Solostellen des Flötisten und spielt zupackend an den Tuttistellen. So wird dem Flötenspieler mit dieser Begleitaufnahme die Möglichkeit zum Zusammenspiel und intensiven Studium dieses Konzertes geboten. Denn wie oft hat man als Flötist schon einmal die Gelegenheit, ein Mozartkonzert mit Orchester zu spielen! Man darf auf weitere Einspielungen in der Reihe gespannt sein. *Ute Dischinger*

Vom Klang zum Bild

Hans Werner Henze: Le Miracle de la Rose und: *An eine Äolsharfe. Ensemble modern. Hans Deinzer (Klar.), David Tannenbaum (Git.), Leitung: H. W. Henze. Harmonia Mundi, Freiburg. CD Nr. HM 859-2*

Nicht immer ist es die glücklichste Lösung, wenn Komponisten eigene Werke umsetzen. Anders in den beiden „Instrumentalkonzerten" für einen Klarinettisten und gemischtes Instrumentalensemble bzw. Gitarre mit ähnlich besetztem Orchester. Es kristallisiert sich ein überzeugendes Zusammenwirken von Dirigent (Hans Werner Henze), den Solisten (Hans Deinzer, Klarinette, und David Tannenbaum, Gitarre) und dem Ensemble modern heraus.

Farbig-schillerndes Spiel mit Atmosphäre und Dramatik bestimmen das Geschehen. Diese (Programm-) Musik ist in ihrer Entwicklung verständlich, spricht auch in emotionalen Bereichen an. Das innere Auge des Zuhörers ist geweckt. *Jürgen Demmler*

Farbige Gestaltung

Antonio Rosetti: 3 Oboe Concertos. Lajos Lencsés, Oboe, Slovak Chamber Orchestra, Leitung Bohdan Warchal. cpo classic produktion, Osnabrück. cpo 99 062-2

Theologe – Kontrabassist – Hofkapellmeister. So überschreibt Gerhard Pätzi seine sehr informativen und fundierten Ausführungen über Rosetti und drei seiner Oboenkonzerte im Beiheft zu dieser CD. Mit diesen drei Worten ist die Karriere von Francesco Antonio Rosetti (mit bürgerlichem Namen Franz Anton Rössler oder Rösler) eigentlich noch nicht ausreichend charakterisiert. Der Zeitgenosse des jungen Mozart und des alternden Haydn war ein zu Lebzeiten erfolgreicher

und fleißiger Komponist. Sein Werk umfaßt über 30 Sinfonien, viele Oratorien und Chorwerke und zahlreiche Beiträge zur Klavier- und Kammermusik, von denen in dieser Einspielung drei Oboenkonzerte zu Gehör gelangen.

Rosetti nimmt es mit der thematisch-motivischen und formalen Arbeit im ersten Satz seines Oboenkonzerts in C nicht so genau, was einer lebhaften, leichtfüßigen und lockeren Aneinanderreihung von ideenreichen Melodien und virtuosen Passagen zugute kommt. Der langsame Mittelsatz, eine gefällige *Romanze,* macht ein volksliedhaftes und tänzerisches Thema – nach Art eines Ritornells – zum Ausgangspunkt für einige abschweifende Oboen-Fantasien. Mit Recht beschreibt Gerhard Pätzig das Refrain-Thema des Rondo-Finales als einen *vertraut klingenden „Ohrwurm".* Die Zwischenspiele gestaltet Rosetti in den verschiedensten Gemütsfarben. Spritzige, melancholische, virtuose und tänzerische Überraschungen lassen den Satz nicht langweilig werden.

Der Solist dieser Einspielung ist Lajos Lencsés. Er ist ungarischer Abstammung und derzeit Solo-Oboist des Stuttgarter Radio-Sinfonieorchesters. Sein schmaler Ton schmiegt sich in den anpassungsfähigen Streicherklang des slowakischen Kammerorchesters unter der Leitung von Bohdan Warchal. Lencsés bringt mit seiner farbigen Gestaltung alle Nuancen dieser Musik mit voller Überzeugung. Von spritzigem, leichtfüßigem, volkstümlichem bis hin zu melancholischem Ausdruck beherrscht er alle Register der Oboe. In Lencsés Ton jedoch fehlen mir der letzte reine Kristall und die Flexibilität einer gesunden Mischung aus französischer und deutscher Spielart.

Nach diesem Vorgeschmack möchte ich dem Musikhörer die nächsten beiden verbleibenden Oboenkonzerte als einen unbefangenen Musikgenuß empfehlen.

Thomas Heptner

Neueingänge

J. S. Bach: The Apocryphal Bach Cantatas, BWV 217-222. J. Koslowsky (Sopran), K. Wessel (Alt), H. Garaerts (Tenor), Ph. Langshaw (Baß), Alsfelder Vokalensemble, Steintor Barock Bremen und Wolfgang Helbich. jpc Schallplatten, W-4504 Georgsmarienhütte. 2 CDs, Best.-Nr. CPO 999139-2

– *Triosonaten* BWV 525-530. Duo Fraal: Jacques Lesburgueres (Fl.) und Hans-Wolfgang Brassel (Cemb.). Bella Musica Tonträger, W-7580 Bühl. 1 CD, Best.-Nr. Antes Ed. LC 7985

Blockflötenmusik der Romantik. Werke von Bousquet, Heberle und Krähmer. Martin Storbeck (Sopran- u. Altblfl). Eigenvertrieb. Ausschl. zu beziehen bei: Musikhaus Landsiedel-Becker, W-5600 Wuppertal. 1 CD Nr. 25981264

Deutscher Musikwettbewerb. Werke von Reger, Berg, Ives und Bartók. M. Spangenberg (Klar.), H. Wind (Vl.), S. Kiefer (Klav.). Harmonia Mundi, W-7800 Freiburg. 1 CD, HM/DMR 2059-2/889 628-909

Flötenkonzerte. Werke von Mercadante, Mozart und Stamitz. Irena Grafenauer (Fl.) und Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent: Sir Neville Marriner. PolyGram Record, W-3012 Langenhagen. 1 CD, Best.-Nr. Philips 426 318-2

Flötenmusik im Salon. Werke von Böhm, Molique, von Suppé, Doppler, Godard und de Borne. Werner Tast (Fl.) und Siegfried Stöckigt (Klav.). Magna Tonträger GmbH, W-1000 Berlin. 1 CD, Best-Nr. AV 2100158

Flute Gala in Versailles. Werke von Boismortier, Morel, Marais, Blavet, Couperin und Leclair. I. Grafenauer (Fl.), B. Engelhard (Cemb.), Philharmonisches Duo Berlin: J. Baumann (Vc.), K. Stoll (Kontrabaß), PolyGram Record, W-3012 Langenhagen. 1 CD, Best.-Nr. Philips 426713-2

G. F. Händel: Vier Sonaten für Altblfl. und B.c. Ich bin Solist. Kammermusik ohne Melodieinstrument zum Mitspielen. Max Hieber, W-8000 München. 1 CD, Best.-Nr. MH 1038

André Jolivet: Chant de Linos und Sonate / Charles Koechlin: Sonate und Quintette „Primavera". Ph. Racine (Fl.), R. Zimansky (Vl.), M. Clemann (Alt), C. Coray (Vc.), X. Schindler (Harfe) und D. Cholette (Klav.). Claves Schallplatten, CH-Thun. 1 CD, Bestell-Nr. 50 9003

Franz Vincenz Krommer: Bläseroktette. Bläserensemble Sabine Meyer. S. Meyer und R. Wehle (Klar.), D. Jonas u. T. Indermühle (Oboe), B. Schneider u. K. Fritsch (Hr.), G. Klütsch u. S. Azzolini (Fag.), K. Lohrer (Kontrafagott). EMI Electrola, W-5000 Köln. 1 CD, Best.-Nr. EMI CDC 7543832

London's Flautist. Loeillet, Oswald, Weidemann, Arne, Händel and traditional Scots, Irish and Welsh tunes. N. Hadden (Fl.), C. Mackintosh u. R. Browder (Vl.), S. Bicknell (Vla), E. Headley (Vla. da gamba), L. Carolan (Cemb.) auf historischen Instrumenten. Helikon, W-6900 Heidelberg. 1 CD, Best.-Nr. CRD 3469

W. A. Mozart: Flute Concerto in G und C, KV 313, 315 und 299. I. Grafenauer (Fl.), M. Graf (Harfe), Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent: Sir Neville Marriner. PolyGram Record, W-3012 Langenhagen. 1 CD, Best.-Nr. 422 339-2

– *Klavierquintett, Klavierquartette, -Trios* u.a. Beaux Arts Trio. A. Brendel (Klav.), H. Holliger (Oboe), E. Brunner (Klar.), H. Baumann (Hr.), K. Thune-

MARTIN PRAETORIUS
Meisterwerkstatt
für Blockflötenbau und -reparaturen

Am Amtshof 4
3101 Beedenbostel
Tel.: 0 51 45 / 14 70

mann (Fag.), St. B. Kovacevich (Klav.), J. Brymer (Klar.), P. Ireland (Vla.), B. Hoffmann (Glasharmonika), A. Nicolet (Fl.), K. Schouten (Vla.), J. Decroos (Vc.), M. Pressler (Klav.), I. Chohen (Vl.), B. Greenhouse (Vc.), B. Giuranna (Vla.). PolyGram Record, W-3012 Langenhagen.

Musik an Westfälischen Adelshöfen, Vol. 1. *Der Musikverleger Johann André.* Werke von Sterkel/André, Pleyel/Clementi, Haydn, Vànhal/André. J. See (Fl.), I. Kertész (Vl.), P. Ligeti (Vla.), R. Pertorini (Vc.), W. Brunner und L. Remy (Hammerflügel). Dabringhaus + Grimm, W-4930 Detmold. 1 CD, Best.-Nr. MDG L 3433

– Vol. 2. *Militärisch-heroische Musikstücke.* Werke von Metzger, Vanhal, Neubauer und Wranitzky. K. Hünteler (F.), K. Kaiser (Fl.), D. Vermeulen (Vl.), R. Dieltiens (Vc.), E. Sellheim (Hammerflügel) und D. Schortemeier (Sprecher). Dabringhaus und Grimm, W-4930 Detmold. 1 CD, Best-Nr. MDG L 3435

Johann Joachim Quantz: Flötenkonzerte. J. Walter (Fl.), Dresdner Kammersolisten: R. Ulbricht (Vl. II), M. Frenzel (Vl. II), J. Ulbricht (Vla.), J. Bischof (Vc.), B. Haubold (Kontrabaß), S. Fiebach (Cemb.). Magna Tonträger GmbH, W-1000 Berlin. 1 CD, Best-Nr. AV 2100184

Showpieces. Werke von Borne, Ravel, Fauré, Debussy, Enescu, Roussel, Jolivet und Martin. Irena Grafenauer (Fl.) und Michael Grandt (Klav.). PolyGram Record, W-3012 Langenhagen. 1 CD, Best-Nr. Philips 426 248-2

Karlheinz Stockhausen: Musik für Flöte. In Freundschaft, Piccolo, Amour, Susanis Echo, Xi, Zungenspitzentanz, Flautina, Ypsilon und Kathinkas Gesang. Kathinka Pasveer (Fl). Stockhausen Vlg., Kettenberg, 15, W-5067 Kürten. Doppel-CD, Best.-Nr. CD 28A-B

Tage Alter Musik in Herne 1990. Scandinavia sonans. Musik aus Nordeuropa vom Mittelalter bis zu Klassik. Stadt Herne, Kulturamt, W-4690 Herne. 3 CD

G. Ph. Telemann: Der getreue Music Meister. R. Fabbriciani (Fl.), C. Denti und M. Ceglad (Vla. da gamba), R. Kohnen (Cemb.). Magna Tonträger GmbH., W-1000 Berlin. 1 CD, Best.-Nr. Eu 2110 236

A. Vivaldi: Meisterwerke. F. Schneider (Oboe), H. Fügner (Fl.), E. Kretzschmar (Fag.), W.H. Bernstein (Cemb.), Rundfunk-Kammerorchester Leipzig, Herbert Kegel. Magna Tonträger GmbH, W-1000 Berlin. 1 CD, Best.-Nr. Lu 2153151

LESERFORUM

Zur „Gelben Seite" in **TIBIA 1/92**

Die neu eingeführte „gelbe Seite" entspricht, wie ich glaube, einem Bedarf und wird daher ihre Leser finden. Voraussetzung aber ist, daß die Beiträge aus sich heraus verständlich sind. Das ist m. E. bei dem Beitrag von Gerhard Braun (S. V - VIII) nicht der Fall.

Gleich zu Beginn in Anm. 1 fehlt die Information, ob die dort genannte Ausgabe ein von Martin Heidecker besorgter Nachdruck der alten Ausgabe von J. Walsh oder aber eine Neuausgabe auf der Grundlage der alten Ausgabe ist. Und ärgerlicherweise fehlen Angaben über Erscheinungsort und Erscheinungsjahr. Wo also kann sich der Leser die Ausgabe besorgen?

Die allgemeinen Ausführungen wird niemand kritisieren wollen. Die konkreten Ausführungen jedoch mit Notenbeispielen lassen die gebührende Sorgfalt vermissen und sind zudem nur für den ganz verständlich, der das in Anm. 1 genannte Heft oder aber eine gute Händel-Ausgabe vor sich hat. Ich gebe einige Beispiele.

1. Woher stammt für das Menuett aus *Flavio* auf S. VI die Taktangabe 3/4? Für die zugrundeliegende Arie gibt Händel selbst 3/8 (vgl. *ZfS* 566/567, S. 11).

2. Weshalb fehlen im Menuett aus *Flavio* auf S. VI die Bindungen in Takt 7? Nach dem bei Händel zugrundeliegenden Text (*tanta beltà*) müßten sie dann, wenn sie in den Takten 1, 3 und 5 gegeben werden, auch hier gesetzt werden.

3. In dem Menuett aus *Ottone* auf S. VII sind in den beiden ersten Takten jeweils die ersten Noten gebunden. In Händels Arie sind jedoch nach Maßgabe des

Textes jeweils die ersten *drei* Noten verbunden. Wer hat vereinfacht? Schon Walsh? Oder Heidecker? Oder Braun?

4. Verglichen werden sollen zwei Menuette, denen Arien aus den Opern *Ottone* und *Tolomeo* zugrundeliegen. Abgedruckt auf S. VII wird dann leider nur das Menuett aus *Ottone*. Dann aber folgen auf S. VIII insgesamt vier kleine Passagen, von denen mit Hilfe des Abdrucks auf S. VII leider nur zwei identifiziert werden können (in T. 3 fehlt übrigens das Vorzeichen).

5. Zum dritten Beispiel auf S. VIII wird dem noch weniger geübten Schüler empfohlen, „auf die originale melodische Version innerhalb der Arie" zurückzugreifen. Diese Empfehlung suggeriert dem Leser die Meinung, die Gesangsverse seien seinerzeit verzierungsfrei gewesen, und setzt sich damit in Widerspruch zu der auf S. VI gegebenen Anweisung, dem Schüler „Hintergrundinformationen" zu geben. Gerade hier wäre eine Gelegenheit dafür! Die Sänger zu Zeiten Händels wußten bekanntlich (und auch moderne Händel-Interpreten, falls sie kompetent sind, wissen das), daß in solchen Fällen Verzierungen zu singen sind.

Paula Heitsch
Regensburg

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

Zum Leserbrief von Frau Heitsch, Regensburg

Selbstverständlich müssen bei den jeweiligen Unterrichtsbeispielen der „Gelben Seiten" genaue Quellenangaben erfolgen, denn der interessierte Leser soll sich natürlich anhand des *Originaltextes* mit den methodischen Vorschlägen des Kollegen vertraut machen können. (Die unvollständige Quellenangabe wurde in TIBIA 2/92 ergänzt.) Sie wissen selbst, daß dem vollständigen Abdruck der Notenbeispiele u. U. urheberrechtliche Schwierigkeiten entgegenstehen, so daß man sich in den Textbeispielen mit Auszügen begnügen muß. Auch können aus Platzgründen manchmal nicht alle Aspekte eines Werkes behandelt werden.

Ich habe einleitend auf die Loslösung der Menuette bzw. menuett-ähnlichen Arientypen vom originalen Vorbild innerhalb der Opern hingewiesen. Dazu gehört die in Walshs Menuett-Sammlung vorgenommene Taktänderung (3/4 statt 3/8) ebenso wie geänderte Artikulationsbögen, die im Fall des Ottone-Menuetts vielleicht den Tanzcharakter noch mehr unterstreichen sollen.

Händel-Kenner wie Sie können natürlich mit all diesen Veränderungen und durch die Diskussion darüber hochinteressante Unterrichtsstunden gestalten. Mir ging es unabhängig von diesen quellenkundlichen Aspekten nur ganz einfach um eine Einführung in eine im Hochbarock besonders beliebte Tanzform. Und die Menuette von Händel haben meiner Ansicht nach trotz ihrer spieltechnischen „Einfachheit" und trotz der von Walsh vorgenommenen Änderungen eine besondere kompositorische Qualität.

Wir alle wissen inzwischen, daß barocke Arien verziert werden müssen. Aber auch das war nicht das Thema meines kleinen Aufsatzes! Über Verzierungen wird es sicherlich auch innerhalb der „Gelben Seiten" einmal *ganz spezielle* Beiträge geben. Ich habe einfach einen tr. ausgeklammert, falls er technische Schwierigkeiten bereiten sollte. Kompetente Händel-Interpreten werden ihn natürlich spielen und sich sogar noch um weitere Fiorituren bemühen. Viel Spaß dabei!

Gerhard Braun

Gabriele Frings: *„Flauti dolci" und „pifferari" – Bemerkungen zur Ikonographie der Blockflöte in der Renaissance.* **TIBIA 2/92**, S. 117-124.

Sicherlich, nachdem die Alta Capella, die vielfach für den Quattrocento an italienischen Höfen nachgewiesen ist, mit ihren Schalmeien und (Zug-)trompeten mit dem Stilwandel um 1500 aus der Mode gekommen war, erschienen vielen feinsinnigen Musikliebhabern die lauten Rohrblattinstrumente doch zu grob, um ein wesentliches Ziel der Instrumentalmusik einzulösen, nämlich die Imitatio der vox humana. Befördert durch die Antikenrezeption in der Renaissance wird in diesem Zusammenhang auch gleich der mythische Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas in das Blickfeld gesetzt, nicht zuletzt auch durch den bildenden Künstler. In diesem Streit liegt der uralte Gegensatz zwischen dem hehren, göttlich durchgeistigten (Saiten-)Instrument und dem lasziv-ekstatischen der Tibia, nicht eigentlich aber zwischen Tibia und Flöte, die im übrigen in der Antikenrezeption nicht den Charakter des ländlich Bukolischen verliert, und diese Zuordnung hat ihre Funktion und ist nicht soziologisch herabsetzend gemeint. In bezug auf den Imitatio-Gedanken findet sich die Blockflöte in den Quellen des 16. Jhs. nur am Rande, ist doch vielmehr „il Cornetto (geeignet) per imitar la voce humana piu de gli altri stromenti" (Dalla Casa, *Il vero modo...*, Venetia, 1584). Hier, und im Zusammenhang mit der Übersetzung der Galilei-Zitate, sollte die Autorin natürlich wissen, daß „cornetti" nicht etwa die mit

Rohrblättern versehenen Krummhörner sind (ital. storti, corni torti), sondern selbstverständlich Zinken. Damit verliert doch das angeführte Zitat einiges an Beweiskraft. Vincenzo Galilei hat übrigens auch nicht die Trompeten aus den „Privathäusern" ausgeschlossen, das hätte wenig Sinn ergeben, sondern allenfalls die Posaune (Trombone), wobei er mit dem von der Autorin zitierten Klangvergleich Posaune – Stiergebrüll, das sei hier gesagt, durchaus nicht repräsentativ für die „Musikanschauung der Renaissance" ist (gibt es eigentlich eine solche ?).

Dr. Wolfgang Köhler
Wuppertal

„Grentzer"
Zum Porträt „Günter Hart" in TIBIA 2/92, S. 110 ff.

In obigem Aufsatz, S. 110, insbesondere S. 113, wurde auf eine dreiklappige Oboe und ein Fagott, das sich in meinem Besitz befinden soll, hingewiesen – nach Meinung von Herrn Pastor Hart die einzigen bekannten Instrumente mit der Bezeichnung „Grentzer". Dazu eine Richtigstellung und Ergänzungen.

1. Ich besitze kein Fagott mit diesem Brandstempel. Hier dürfte vielmehr das vierklappige Fagott DM 29 des Grazer Diözesanmuseums gemeint sein, das ich in folgendem Buch beschrieben habe: Gerhard Stradner: „Musikinstrumente in Grazer Sammlungen", Wien 1986 (= *Tabulae Musicae Austriacae*, Bd. XI), S. 173.
2. Ein ähnliches vierklappiges Fagott mit der Bezeichnung „Grentzer" wurde 1991 dem Kunsthistorischen Museum aus österreichischem Privatbesitz zum Kauf angeboten, konnte jedoch aus Preisgründen nicht erworben werden.
3. In der Sonderausstellung „Die Klangwelt Mozarts" wurde eine zweiklappige Oboe „Grentzer" aus österreichischem Privatbesitz unter der Katalognummer 177 gezeigt. Vgl. G. Stradner, *Die Klangwelt Mozarts,* eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien 1991, S. 287, Abb. 176 S. 288.
4. In dieser Ausstellung befand sich auch eine einklappige Querflöte desselben Herstellers mit insgesamt drei Mittelstücken als private Leihgabe (Kat. Nr. 205). Vgl. ebenda, S. 298, Abb. 54 S. 122.

Es sei darauf hingewiesen, daß alle unter 1 - 4 erwähnten „Grentzer"-Instrumente in Österreich gefunden wurden.

Dr. Gerhard Stradner
Kunsthistorisches Museum Wien
Sammlung alter Musikinstrumente

NACHRICHTEN

Fortbildungs- und Ferienkurse

Aus dem Kursprogramm *Forum Artium des Norddeutschen Studienzentrums für musische Bildung,* D-4504 Georgsmarienhütte a.T.W., Am Kasinopark 1-3. Hier sind Informationen über alle nachstehenden Veranstaltungen zu beziehen:

Kurs 30: 2. - 4. 9., *Meisterkurs für Traversflöte.* Dozent: Barthold Kuijken.

Kurs 32: 6. - 8. 9., *Aufbaukurs Traversflöte.* Dozentin: Linde Brunmayr.

Kurs 37: 17. und 18.9., *Barocke Kammermusik.* Dozent: Han Tol.

Kurs 38: 17. - 20. 9., *Meisterkurs für Blockflöte.* Dozent: Han Tol.

Kurs 42: 15. - 18.10., *Meisterkurs für Flöte.* Dozent: Paul Meisen.

Kurs 45: 13. - 15.11., *Meisterkurs für Blockflöte.* Dozentin: Marion Verbruggen.

Kurs 49: 30.11. - 3.12., *Meisterkurs für Blockflöte:* Dozent: Walter van Hauwe.

Internationale Meisterkurse für Flöte (Renate Greiss, 20.-29.8.), Oboe (Ingo Goritzki, 20.-29.8.), Klarinette (Hans Deinzer, 19.-31.8.), Horn (Michael Höltzel, 20.-29.8.) und Fagott (Sergio Azzalini, 18.-25.8.) finden im August 1992 in Bobbio (Piacenza), Italien statt. Hinzu kommt ein Kurs *Kammermusik für Bläser* vom 21.-29.8. unter der Leitung von Michael Höltzel. Informationen sind erhältlich beim Segreteria dei Corsi Musicali Estivi, Centro Culturale Polivalente del Comune di Bobbio, Piazzetta Santa Chiara, I-29022 Bobbio (Piacenza), Italia.

Vom 28. bis 30. August 1992 finden in Aalen die *1. Internationalen Bläsertage* statt. Nähere Informationen sind zu beziehen vom Kulturamt der Stadt Aalen, Stichwort „Internationale Bläsertage", zu Hd. MD Udo Lüdeking. Postfach 1740, D-7080 Aalen.

Ebenfalls im August, vom 16. bis 28., findet in Malmö, Schweden, das *4. Swedish Baroque Festival* statt. Neben international hochrangig besetzten Konzerten finden Meisterkurse u. a. für Blockflöte (Clas Pehrsson) und Traversflöte (Maria Tecla Andreotti) statt. Zum 2. Mal ausgeschrieben ist der Barockmusik-Preis der Stadt Malmö. Informationen: Swedish Baroque Festival,

Musikhögskolan i Malmö, Box 1 35 15 / Ystadvägen 25, S-20044 Malmö.

- 3. - 4. Oktober 1992: *Schülerkonzerte konzipieren – organisieren – präsentieren.* Ltg.: Susanne Himmelheber
- 16. - 18. Oktober 1992: *Renaissancetanz.* Ltg.: Jürgen Schrape
- 14. - 15. November 1992: *Spiel auf Pommer und Schalmei.* Ltg.: Renate Hildebrand
- 21. - 22. November 1992: *Atem – ein methodisches Problem im Querflötenunterricht.* Ltg.: Prof. Eva Friedland

Informationen und Anmeldung: Landesverband der Musikschulen in Schleswig-Holstein/VdM – Fortbildung – c/o nordkolleg rendsburg, Am Gerhardshain 44, W-2370 Rendsburg.

Das Amherst Early Music Festival präsentiert: *The Amherst Baroque Academy* at Amherst College, Massachusetts, U.S.A. 9. - 16. August 1992, Master of the Italian Baroque Vivaldi, Sammartini, Corelli. Dozenten: Paul Leenhouts – Blockflöte; Phoebe Carrai – Barock-Violoncello; Manfred Kraemer – Barock-Violine, u.v.a. Info in Europa: Amstel 296 G, NL-1017 AN Amsterdam/Holland. In den U.S.A: 65 West 95th Street, 1A New York, NY 10025.

Vom 20. - 23.8.1992 findet in *Michaelstein im Institut für Aufführungspraxis* ein Block- und Traversflötenkurs für Fortgeschrittene unter der Leitung von Prof. Bernhard Böhm, Würzburg, statt. In Kombination dazu wird ein Lauten- und Gitarrenkurs, Leitung: Jürgen Hübscher, angeboten. Interessenten wenden sich bitte an: Michaelstein – Institut für Aufführungspraxis –, O-3720 Blankenburg/Harz, Postfach 24.

Im Rahmen des *Schladminger Musiksommers* finden zwei interessante Kurse statt: Vom 12. bis 19. Juli ein Kurs für Oboe mit Lothar Koch und vom 12. bis 22. Juli ein Kurs für Blockflöte und Barockoboe mit Marie Wolf. Interessenten wenden sich an: Schladminger Musiksommer 1992, Meisterkurs-Sekretariat, Postfach 79, A-8970 Schladming.

Gebrauchte Oboen
in gutem Zustand
für Schüler zu kaufen gesucht.
Marianne Schröder · Tel.: 0 29 32 / 233 97
5760 Arnsberg 1 · Engelbertstr. 24a

Die Autoren der Hauptartikel

Raymond Dittrich, 1961 in Hamburg geboren, studierte dort Musikwissenschaft und Philosophie. Nach dem Magister-Examen 1988 promovierte er 1992 mit einer Arbeit über ‚Die Messen von Johann Friedrich Fasch (1688-1758)' (erscheint im Herbst 1992 im Verlag Peter Lang, Frankfurt/M.).

Dieter Klöcker. Geboren in Wuppertal. Erstes Klarinettenstudium bei Karl Kroll, später bei Jost Michaels an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold. Neun Jahre Soloklarinettist in verschiedenen deutschen Kulturorchestern. Gründer und Leiter des Consortium Classicum. Zahlreiche Schallplattenaufnahmen als Solist und mit dem Consortium Classicum. Rundfunkaufnahmen an den meisten Sendern Europas. Fernsehaufnahmen ZDF, ARD, Schweizer TV, Österreichisches TV, ABC, Japanisches TV usw. Konzertreisen in fast alle Länder der Erde. Seit 1976 Professor für Klarinette und Bläserkammermusik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Breisgau.

Achim Hofer, Niddastr. 62, 5860 Iserlohn. Geboren 1955 in Oberhausen. Zunächst Studium der Germanistik, Musikpädagoge und Erziehungswissenschaft an der Gesamthochschule Paderborn. Nach dem 1. und 2. Staatsexamen für das Lehramt Studium der Musikwissenschaft an der Musikhochschule Detmold sowie an der Universität Mainz. 1987 Promotion über „Studien zur Geschichte des Militärmarsches". Verschiedene Aufsätze zur Blas- und Bläsermusik. Zur Zeit Arbeit an einem Buch über Grundprobleme der Erforschung von Blas- und Bläsermsuik.

TIBIA 4/92 erscheint im Oktober 1992 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Jaap Frank: Wie „authentisch" ist die Boehmflöte?

Marcello Castellani: Über den schönen Ton auf der Flöte – nach Johann George Tromlitz

Klaus Hofmann: Gesucht: Ein Graunsches Trio mit obligater Baßblockflöte

sowie ein Porträt des Flötisten Trevor Wye.

Nikolaus Delius

Johann Fischer: Allemande für Flöte und Generalbaß

Vorbemerkungen

Die Allemande von Fischer ist Teil einer Suite, die vom Komponisten für Blockflöte und bezifferten Baß geschrieben ist. Wie die meisten anderen Sätze von Fischer eignet sie sich besonders gut als Musikstück im Anfängerbereich für die Arbeit unter vielfältigen Gesichtspunkten. Die folgenden Ausführungen richten sich an Querflötenspieler, doch steht Blockflötisten natürlich frei, sich ihrer nach Belieben zu bedienen. Warum Blockflötenmusik für Querflöte?

Die Suiten von Fischer gehören zu den Stücken, die (wie eine Reihe anderer übrigens ebenso als Literaturvorschläge im Lehrplan des VDM genannt) von Querflötisten gern als „Blockflötenliteratur" abgestempelt und daher mit oder ohne Bedacht nicht einbezogen werden. Es entspräche aber einer unbegründeten Voreingenommenheit, einem falschen „konkurrierenden" Denken, solche Literatur abzulehnen, besonders in der Unterstufe, einem Bereich, in dem die Qualität der Musik wichtiger als ihre originale Bestimmung ist. Dem Anfänger auf dem Instrument begegnen hier schon anfangs zu setzende wichtige Maßstäbe, die für die Entwicklung seines eigenen Qualitätsbewußtseins später bedeutsam sein können. Zudem ist es für die meisten Anfänger von Vorteil, erste bläserische Erfahrungen an Sätzen aus der Literatur für Altblockflöte zu erlangen und zu vertiefen, deren Tonumfang weniger „Behinderung" durch die andersartigen Schwierigkeiten unter- und oberhalb von f' bzw. f''' mit sich bringt. So sollten Fragen der Atemführung, Phrasierung, manuelle Geläufigkeit, Artikulation, Rhythmus etc. anfangs eher an musikalischen Beispielen erprobt werden, die nicht durch für die meisten zusätzliche Schwierigkeiten in Grifftechnik und Ansprache der „extremen" Lagen belastet sind, kommt es doch weitgehend darauf an, eine dem jeweiligen Stand entsprechende Literatur anzubieten, die dem Spieler eine angemessene Wiedergabe ermöglicht.

Was ist eine angemessene Wiedergabe?

Eine angemessene (adäquate) Wiedergabe muß musikalisch befriedigen. Sie dürfte dann erreicht sein, wenn sie in der Phrasierung klar, mit überzeugendem musikalischen Ausdruck, rhythmisch richtig, in passendem Tempo, ton- und grifftechnisch einwandfrei ist. Dazu gehört ein guter, auch federnder Rhythmus, eine leichte, saubere Artikulation, ein „schöner" klangvoller Ton, saubere Intonation. Eine gute Atemführung als verbindendes Element der technischen und musikalischen Ebenen ist ebenso unerläßlich.

Auf die Schlüsselrolle von Tanzsätzen als didaktische Literatur ist schon hingewiesen worden (G. Braun in „Die gelbe Seite", in: *TIBIA* 1/92). Auch die Allemande entspricht in ihrer einfachen Gliederung einem musikalischen Grundmuster wie alle alten Tanzsätze. Harmonisch, melodisch, metrisch wie rhythmisch leicht überschaubar, eignet sie sich sehr gut für den Versuch einer „angemessenen" Wiedergabe.

Nichts anderes hatte auch Johann Fischer im Sinn, wenn er in seinem Vorwort zu den Suiten schreibt *...an den Music-liebhaber. Ich recommendire demselben diese einfältige Arbeit / umb welche ich von vielen Muisc-Liebenden / so nicht allezeit mit 4 oder 5 Stimmen sich zu exerciren Gelegenheit haben / in Druck zu geben ersuchet worden...*

Sicher könnte auch ein anderer Satz der Sammlung oder ein ähnlicher als Beispiel dienen. Ziel sollte in jedem Fall die Musik sein, d.h. das Verständnis der Komposition, ihre Gliederung, die in ihr erscheinenden Spannungsverhältnisse klingend nachzuvollziehen und für den Hörer nachvollziehbar zu machen. Dazu bieten sich vielfältige Arbeitsfelder (Schwerpunkte) an, wobei nicht übersehen werden sollte, daß die Arbeit an „technischen Problemfeldern" nur eine vorbereitende Bereitstellung technischer Fertigkeiten sein kann, eine allerdings notwendige Voraussetzung, um musikalisches Wollen umsetz- bzw. durchführbar zu machen.

Die hier gegebenen Hinweise wollen nicht mehr als das sein, wollen Möglichkeiten zeigen, Arbeitsfelder inhaltlich abstecken, die sich mit einem Stück wie der Allemande von Fischer verbinden. Individuellen Bedürfnissen entsprechend, könnten sie auch anders aussehen. Ohnehin werden Teilbereiche dabei nie scharf abgrenzbar, Grenzen fließend bleiben. Generelle Überlegungen zu Grundlagen von Ton und Technik bleiben unberücksichtigt, sie würden hier zu weit führen.

Der Komponist

Die Musikgeschichte kennt mehrere Komponisten mit dem Namen Johann Fischer. Wir haben es hier mit „Johann III" zu tun. Er wurde 1646 in Augsburg als Sohn eines Spielmanns geboren, erhielt seine erste Ausbildung in der dortigen Kantorei und ging dann, wie damals üblich, auf Wanderschaft. So gelangte er über Stuttgart 1665 nach Paris, fand Anstellung bei Lully als Notist und hatte Gelegenheit, über einen Zeitraum von fünf Jahren die französische und das hieß vor allem Lullys Musik zu studieren und sich die „Lullische Manier" anzueignen, die seitdem für seine Musik entscheidenden Einfluß behielt. Nach Augsburg zurückgekehrt, widmete er sich vor allem der Kirchenmusik, welchselte 1683 als 1. Violinist in die Hofkapelle nach Ansbach, wurde schließlich 1690 Kapellmeister des Herzogs von Kurland, ging nach sieben Jahren wieder auf Reisen in Sachsen und Polen, blieb dann zu Anfang des neuen Jahrhunderts etwa 4 Jahre als Konzertmeister in Schwerin, wechselte darauf in ein Dasein als freischaffender Musiker und Komponist, das ihn auch nach Skandinavien führte, bevor er 1711 nochmals in eine feste Position als Kapellmeister nach Schwedt ging. Er starb dort um 1716.

Die in jungen Jahren in Frankreich und besonders von Lully empfangenen Impulse machten Fischer wohl zum bedeutendsten Vertreter des französischen instrumentalen Ensemblestils seiner Zeit in Deutschland. Wenn Mattheson u. a. seine „leichten und lustigen Ouverturen" lobt (damit sind Suiten gemeint), so wegen der stets frischen melodischen und rhythmischen Einfälle, die seiner spielenden Beherrschung der kleinen Tanzformen zugute kamen, wobei er auf die Reize motivischer Arbeit nicht verzichtete (nach E. F. Schmidt).

Arbeitsfeld: Die Allemande

Zum Verständnis der Musik und dieser Allemande bietet sich eine Beschäftigung mit Beispielen aus älterer Zeit an, in der Allemanden, in Deutschland „Dantz" genannt, noch getanzt wurden. Hier begegnen einfache, geradtaktige Grundformen, häufig von einem gesprungenen Nachtanz gefolgt. Stilisierte Formen der Instrumentalmusik finden sich aber schon früh und finden bekanntlich ihre Höhepunkte im 18. Jahrhundert wie z. B. in den Allemanden der Französischen Suiten von Johann Sebastian Bach.

Es wäre übrigens falsch, die chorischen Sätze dieser Zeit nur im gestrichenen oder, wie die meisten Ausgaben suggerieren, im Blockflöten-Quartett (bzw. -Quintett) ausführen zu wollen. Es gibt genügend Beispiele dafür, daß mehrstimmige Instrumentalmusik schon im 16. Jahrhundert im Quartett auf „Flustes d'Allemand", also Querflöten, gespielt wurde. Als etwas jüngerer Beleg findet sich das „Air de Cour" für 4 Flöten von Jehan Henry le jeune (1560-1635) abgedruckt in *MGG* (Artikel „Flöteninstrumente").

Arbeau, die einschlägige französische Quelle für Tänze der Renaissance, schildert den Charakter der *Allemande* als lebhaft, fröhlich. Bei Thomas / Gingell wird daher ein Tempo von Halbe MM = 108-126 vorgeschlagen. Gleiche Tempi dürfen wohl bei Susato angenommen werden.

Mattheson unterscheidet eine Allemande zum Tanzen und zum Spielen, und wenn er von ihrer „gebrochenen ernsthaften Harmonie" spricht, meint er schon den Einleitungssatz der Suite mit ihrer inzwischen mehr oder weniger festen Folge stilisierter Instrumentalsätze.

Die Tempi sind inzwischen erheblich langsamer geworden. Für Rousseau, eine Generation später, ist „die Allemande der Sonate (er meint in einer Folge von Sätzen) ganz veraltet, und die Musiker gebrauchen sie heute kaum: diejenigen, welche sie noch spielen, geben ihr ein lebhafteres Tempo (plus gai)" (*Bsp. 1 u. 2*).

Tempo vielleicht Halbe um MM = 90. Hier ist eine Tripla bereits komponiert. Sie ist in der Praxis häufig aus dem Stegreif gespielt worden.

Weiterführendes Arbeitsfeld:

Triplieren („Taktwechsel") als Übung zum Improvisieren mit melodischem Modell (*Bsp. 3*).

Die „urtypische" metrische Folge gerade – ungerade bzw. 4 oder 2 - 3, die auch der „Tripla" zugrundeliegt, findet sich in den Satzfolgen der Instrumentalmusik aller Jahrhunderte. Betrachtet man in der Suite Johann Fischers die der Allemande folgende *Gique* genauer, wird auch hier deutlich, daß Fischer das melodische Material der Allemande nach Art einer Tripla wiederverwendet (*Bsp. 4*).

Die Allemande von Fischer

Die (schon recht alte) Neuausgabe enthält ein Vorwort, das gelesen werden sollte. In ihm finden sich die Quellen genannt, dazu der Hinweis, daß die Partitur den „Originaltext" wiedergibt, während die Ornamente in der Flötenstimme und natürlich auch die Aussetzung des bezifferten Basses vom Herausgeber stammen. Diese könnte also auch anders aussehen, und es steht jedem Benutzer frei, je nach Vermögen auch andere Lösungen zu finden.

39. Allemaingne VI

etc.

40. Allemaingne VII

Beispiel 1: Susato
NB. Die Stimmen müssen oktaviert werden. Zur Andeutung genügt auch zweistimmiges Spiel.

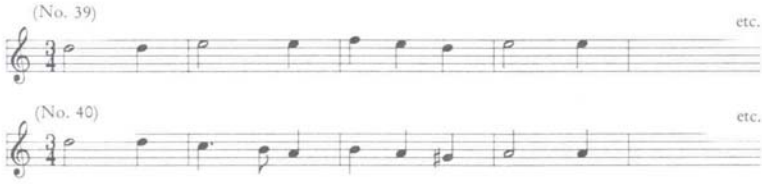
Allemande

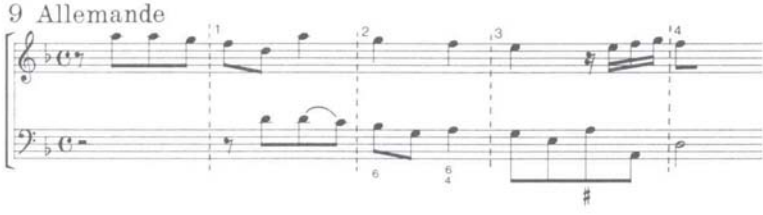
Johann Hermann Schein 1617

Tripla

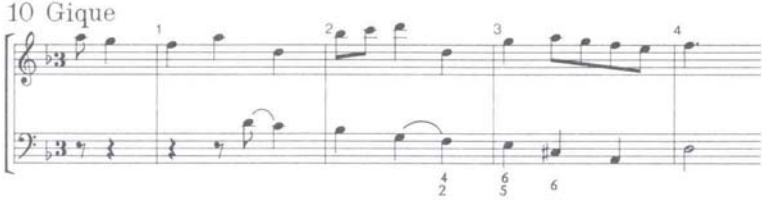
Beispiel 2: Schein (gekürzt und auf 2 Stimmen reduziert). Ebenfalls oktavieren!

Beispiel 3: Möglichkeit der Triplierung an *Bsp. 1*





Beispiel 4:



Arbeitsfeld: Phrasierung (Form – Metrum)

Als erster Einblick empfiehlt sich immer ein Blattspielversuch, von dem aus dann ein Über- und Durchblick entwickelt werden kann.

Im Vergleich mit den ursprünglichen Allemanden (s. o.) erscheint die Phrasierung, also die Gliederung der Musik (nicht mit Artikulation zu verwechseln!), hier komplizierter, durch die „motivische Arbeit" und Spielfiguren Fischers (s. o.) verstellt.

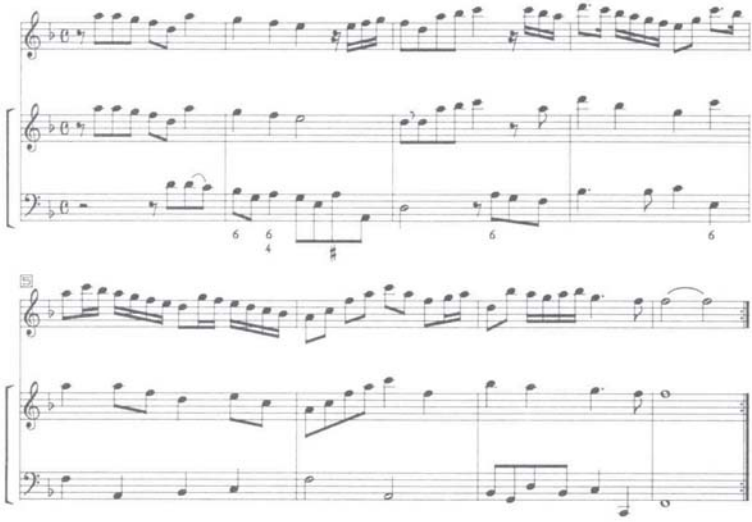
Eine Vereinfachung durch Weglassen und Reduktion auf den Kern der Melodik kann da manchmal zum Durchblick verhelfen (wie ein entlaubter Baum die Struktur seines Wuchses freigibt). Schon das Freilegen der vereinfachten Struktur führt zu Einsichten. Es ist aber wichtig, die Arbeit an einem Musikstück im Unterricht als Prozeß zu sehen und nicht von seiten des Lehrers fertige Ergebnisse vorzulegen.

Bläser (und Sänger) genießen den besonderen Vorzug der Identität von Atemführung und Phrasierung und verfügen so über das Geschenk der Möglichkeit, Musik und Atem in Einklang zu bringen. Es ist zweckmäßig, eine als sinnvoll gefundene Phrasierung einzutragen. Das damit begonnene „Einrichten" der Flötenstimme (üblich: ein V als Atem/Phrasierungszeichen) kann man fortsetzen mit weiterer Zeichensetzung: (V) für „Notatmung", die (später?) entfallen kann (sollte); ein Komma (,) für Unterteilungen, die musikalisch deutlich, aber nicht mit Atemholen verbunden sein müssen. Das Tempo des Satzes sollte sich im Rahmen von Viertel MM = 72 - 80 bewegen (*Bsp. 6*).

Weiterführendes Arbeitsfeld: Die Reduktion auf Kernmelodie einerseits, Wiedereinfügen der „Verkleidung" andererseits bieten hervorragende Möglichkeiten zum Einblick in das Wesen des freien Verzierens („willkürlicher Veränderungen") und die Struktur dazu geeigneter Bausteine, die wie „Versatzstücke" gehandhabt werden können. Methodisch einer Bastelarbeit vergleichbar, ist solche Arbeitsweise in der Unterstufe an unkompliziertem Material nicht nur möglich, sondern abwechslungsreich und anregend. In begrenztem Sinne läßt sich das sogar als Einblick in den Kompositionsprozeß verstehen.

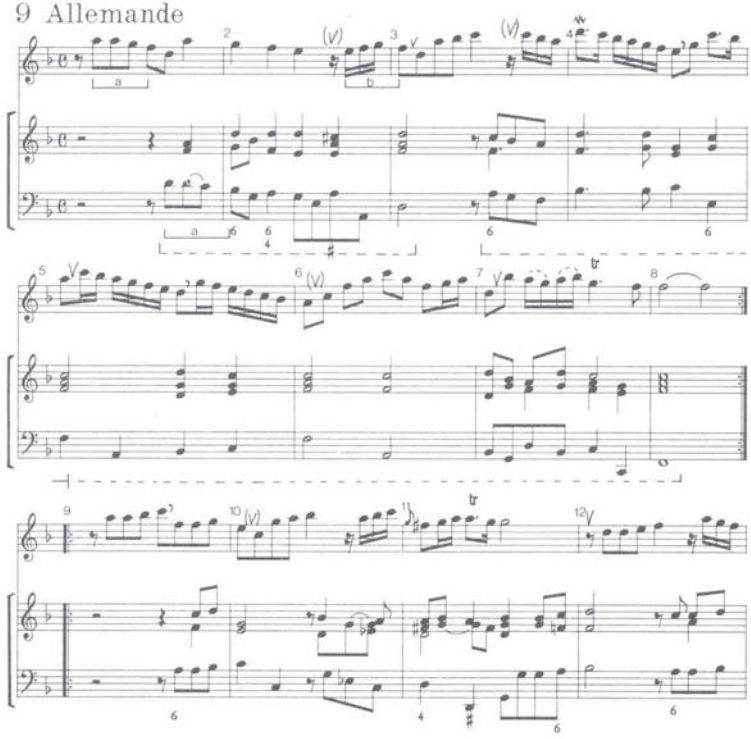
Arbeitsfeld: Melodik, motivische Gestaltung

Eine Gegenüberstellung mit Susato oder/und Schein zeigt den stilhistorischen Wandel und die Entwicklung einer Stilisierung im Sinne stärkerer kompositorischer Ausarbeitung und künstlerischer Verfeinerung bei Fischer. Dem ganz vertikal orientierten alten Satz stellt

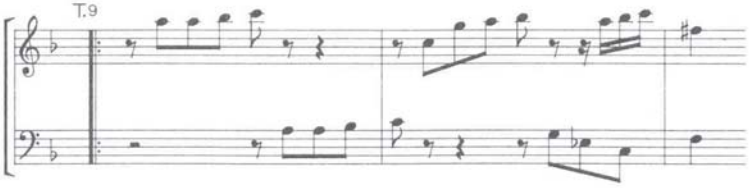


Beispiel 5: Vereinfachte Form. Baßstimme (transponiert) mitblasen, sonst wäre die Musik unvollständig!

9 Allemande

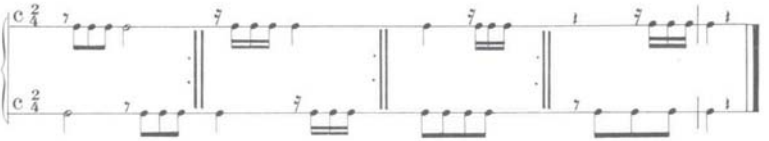


Beispiel 6



Beispiel 7

Beispiel 8



Fischer eine Satzstruktur entgegen, deren vom Generalbaßprinzip bestimmte Homophonie durch imitierende Baßführung scheinpolyphonisch aufgebrochen wird.

Das auftaktige Motiv (a) des Beginns und seine Nachahmung durch den Baß beherrschen praktisch den ganzen Satz, wo nicht melodisch, zumindest metrisch-rhythmisch, und die darauf gegründete Korrespondenz der Ober- und Baßstimme bestimmen wesentlich den Verlauf des Satzes. Legt man auch hier diese Teile frei, kann man sich auf diesen Dialog konzentrieren und die Gestaltung des tragenden Motivs und seiner Fortsetzung im Dialog erproben (*Bsp. 7*).

In Takt 2 findet sich das Auftaktmotiv verkürzt auf Sechzehntel (b), in Takt 3 ebenfalls, wobei es hier (quasi Höhepunkt der Raffinesse) das Achtel-Motiv des Basses im „Aufspringen" überlagert.

Der Gestaltung dieser Motive kommt also eine besondere Bedeutung für die Gestaltung des Satzes zu. Die „Überlagerung" ist vielleicht wegen ihrer „Ungleichgesinntheit" erst am rhythmischen Modell zu erproben (*Bsp. 8*).

Die einzelnen Auftaktfiguren brauchen eine ihrer Stellung im metrischen Gefüge entsprechende, d.h. zu den Taktschwerpunkten passende Spielweise. Sie ist auch für die melodische Gestalt der Stimmen, damit für den Charakter des Satzes wichtig.

Die Auftaktigkeit der ersten Figur wird eher erreicht werden, wenn der (stille) Beginn des ersten Taktes wirklich auch körperlich als Schwerpunkt empfunden wird. Er kann anfangs deutlich markiert, auch gespielt werden. Die ersten drei Achtel sollten danach nicht forte, sondern leicht, mit wenig Gewicht, leicht gekürzt klingen.

Im Verlauf des Satzes ist es wichtig, dieses erarbeitete Prinzip fortzuführen, auch wenn es graduelle Unterschiede gibt. So läßt sich frühzeitig der verbreitete Fehler vermeiden, daß gerade der erste Ton eines Motivs oder einer Phrase grundsätzlich (da unbewußt) zu laut angefangen wird und damit der an Taktschwerpunkten orientierte melodische Verlauf ganz oder teilweise auf den Kopf gestellt wird. Auf der Flöte ist diese Gefahr doppelt so groß, wenn z. B. Passagen oben beginnen, um einen tiefer liegenden Zielpunkt zu erreichen. Typisches Beispiel dafür: Takt 5. Die Passagen sollten nicht mit Akzenten auf c''' und g'' beginnen, um in einem Decrescendo auszulaufen; eher umgekehrt.

Grundsätzlich sollte man viel Wert auf den Dialog mit der Baßstimme legen. Als schönes Beispiel dafür die verdichtete Imitation T. 9-10-11.

Arbeitsfeld: Artikulation

Die Beschäftigung mit der Gestaltung des Auftaktmotivs oder/und Passagen wie in Takt 5 ist selbstverständlich mit der technischen Seite der Artikulation verbunden. Eine genügend leichte und „federnde", elastische Artikulation läßt sich gut an kleinen Ausschnitten erarbeiten, besonders da, wo Sechzehntel mit Achteln wechseln, wie in einer Passage aus den bekannten „Solfeggi" (*Bsp. 9*).

Die Sechzehntel werden besser, wenn man den Verlauf auftaktig zu den Achteln hin organisiert, also ganz im Sinne der gewünschten Gestalt von Fischers Auftaktmotiv. Wichtig ist ferner, daß die Zunge locker und leicht, aber präzise arbeitet, d. h. mit Bewegungen so klein wie möglich, aber so groß wie nötig, um die jeweils angestaute Luft freizugeben. NB: Nicht die Zunge stößt den Ton an, sondern die Luft! Für eine gestoßene Passage ist daher nicht ein kräftiger „Zungenstoß" nötig, sondern ein gut geführter, nicht dicker, eher schlanker aber intensiver, „schwungvoller" Luftstrom, mit dem die Passage auf einen Zielton hingeführt wird. Dieser wird in der Regel im Schwerpunkt des Taktes oder seiner Unterteilung liegen. Zum Üben ist es gut, den Zielton lang zu halten (*Bsp. 10*).

Arbeitsfeld: Harmonik – Spannung – Dynamik

Die Melodik der Stimmen (Oberstimme, Baß) verläuft in wechselnden Phasen von Spannung und Entspannung, deren Grad durch die dem funktionellen Verlauf entsprechende harmonische Ergänzung der Stimmen bestimmt wird. Hieraus ergibt sich auch die Dynamik als eine Ebene des Ausdrucks. Vorhalte, Vorhaltsharmonik, Septakkorde etc. verstärken die Spannung, um folgende Auflösungen um so deutlicher empfinden zu lassen. Bekannt ist dies schon aus der einfachsten Akkordfolge einer Kadenz. Die Abfolge der

Beispiel 9: Friedrich II/Quantz. No. 48, hier nach F-Dur transponiert.

Beispiel 10

kadenzierenden Abschnitte in der *Allemande* (⊓) kann auch den dynamischen Aufbau bestimmen. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Äußerungen von Quantz, der die dynamischen Grade der Spannung der dissonanten Akkorde entsprechend steigert (XVII. Hauptstück, VI. Abschnitt § 14). Vgl. *Bsp. 6.*

Arbeitsfeld: Verzierungen

Für „willkürliche Veränderungen" (s. o.) eignet sich die *Allemande* kaum. Sie ist schon ausgearbeitet. Auf „wesentliche Manieren", wie Quantz sie nennt, sollte aber nicht verzichtet werden, zumal sie dem Stil französisch orientierter Musik und damit auch Fischers Suiten besonders zugehören.

Die wesentlichen Manieren sind Vorschläge und praktisch alle Arten von Trillern und ihnen verwandte Figuren, die durch Zeichen darstellbar sind. Eine inzwischen reichliche Literatur gibt in diesem Bereich Auskunft und Hilfestellung. Daher nur wenige Beispiele, die hier in der Flöte einsetzbar wären: die eigentlich obligatorischen Triller bei den Schlüssen wie in Takt 7 oder 11, Mordente bei Sprüngen auf höhere betonte Töne wie auf Takt 4, ein (langer) Vorschlag als Vorhalt zu fis in Takt 11, was der Bezifferung entspräche. Vgl. *Bsp. 6.*

Schlußbemerkung:

Es liegt in der Natur der Sache, daß sie sich auf Hinweise für Möglichkeiten beschränken muß, die sich wie an diesem Beispiel im Bereich der Unterstufe anbieten. Wichtig scheint mir dabei, Arbeitsinhalte nicht mit einer falschen Auffassung von Schwierigkeit zu verbinden. Schwer ist nur, was man nicht versteht bzw. (noch) nicht kann. Eine anspruchsvolle Methodik wird – bei altersgemäßer Vermittlung – immer dafür sorgen, daß ein Musikstück „durchschaubar", durchhörbar und erfahrbar wird als Voraussetzung für wirkliches „Sich-Aneignen".

Materialien:

Johann Fischer: *Vier Suiten für Blockflöte* (Violine, Flöte, Oboe, Viola) mit Basso continuo. Hrsg.: Waldemar Woehl. Bärenreiter Hortus Musicus 59 (1932), hier Suite 3, No. 9 Allemande

Ernst F. Schmidt: Artikel „Johann Fischer" in: *MGG*

Bernhard Thomas und Jane Gingell, deutsch von Jutta Voß: *Das Renaissance Tanzbuch.* Erläuterungen und Choreographie. Frutti musicali BÄ 8206. Dort u. a. *Allemanden* von Hausmann (1603).

Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister.* Hbg. 1739. Reprint Bärenreiter.

Jean J. Rousseau: *Dictionnaire de Musique* (hier Werke Bd. 14, 15. Paris 1830)

Johann J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flute Traversiere zu spielen.*Breslau 3/1789. Reprint Bärenreiter u. a.

Rieman: *Lexikon* 12/1961

Tilman Susato: *Danserey.* Das dritte Musikbüchlein II. Schott ED 7632, No. 39 und 40 Allemaingne VI und VII.

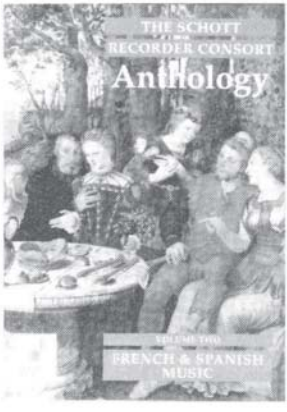
Johann Herm. Schein: *Allemande und Tripla* (1617) aus Musizierbuch f. d. Blockflöte von Egon Kraus und Felix Oberborbeck. Möseler

Das Flötenbuch Friedrichs des Großen. 100 tägliche Übungen, hrsg. von E. Schwarz-Reiflingen. Breitkopf 5606.

NEUERSCHEINUNGEN FÜR BLÄSER

Blockflöte

BERNARD THOMAS (HRSG.)
The Schott Recorder Consort Anthology
für Blockflöten in gemischten Besetzungen



Band 1: **Musik des fünfzehnten Jahrhunderts,** ED 12387

Band 2: **Französische und spanische Musik,** ED 12388

Band 3: **Italienische Musik,** ED 12389

Band 4: **Tanzmusik,** ED 12390

Band 5: **Deutsche und niederländische Musik,** ED 12391

Band 6: **Englische Musik,** ED 12392

Spielpartituren, je DM 25,—

Die Schott Recorder Consort Anthology enthält über 130 Musikstücke des 15. - 17. Jahrhunderts, überwiegend für vierstimmige Ensembles, es gibt jedoch auch Duette und Trios sowie fünf- und sechsstimmige Werke.
Die Anthologie enthält sowohl originale Instrumentalstücke als auch Transkriptionen von Vokalstücken. Sie umfaßt lebhafte und ernstere Tänze, Fantasien, Bearbeitungen von ausdrucksvollen Madrigalen, eingängige Chansons und verhaltenere geistliche Stücke.

Der Herausgeber Bernard Thomas, bekannter Blockflötist und erfahrener Pädagoge, interessiert sich besonders für die Improvisationstechniken der Renaissancemusik und hat ausführliche Untersuchungen zur Rolle der Renaissance-Blasinstrumente angestellt.
Sein Wissen schlägt sich in den sechs Bänden der „Schott Recorder Consort Anthology" nieder.

KEETMAN/RONNEFELD (HRSG.)
Alte französiche Tänze in einfachen Sätzen
für 2-3 Blockflöten
(S. S. A.) und kleines Schlagwerk
Spielpartitur, ED 7858, DM 15,—
14 Tanzsätze, spieltechnisch nicht allzu anspruchsvoll aber dennoch von Qualität,wurden nach den Anforderungen an die Sopranblockflöten-Stimmen geordnet. Hier werden Spielerfahrungen vorausgesetzt. Die Altflöten-Stimme kann schon von Anfang an gespielt werden.

GWILYM BEECHEY (HRSG.)
English Madrigals
für Blockflöten-Trio (SST), Spielpartitur, ED 12310, DM 23,—
In alter Zeit findet sich bei englischen Madrigalen häufig der Hinweis „für Gesang oder Violen geeignet", sie konnten somit nach Belieben gesungen oder gespielt werden. Die Vokalstücke sind also auch instrumental aufführbar und in vielerlei Hinsicht ist die Blockflöte hierfür ein ideales Instrument. So erschließt sich diese herrliche Musik aus der Blütezeit der englischen Vokalkunst für das solistische oder chorische Musizieren mit Blockflötenensembles.

Neue Serie: Leichte Blockflötenqartette (SATB)
EHRENFRIED REICHELT (HRSG.)
Von Haßler bis Bach.
13 Kompositionen, u. a. von Frederici, Franck, Eccard, Hausmann, Bach, Haßler und Charpentier
Spielpartitur, ED 7819, DM 15,—
Sehr leichte Sätze, geeignet für Schulen und Musikschulen als Einstieg in das Quartettspiel. Die Quartette eignen sich auch für ein Zusammenwirken mit dem Schulchor, da sie an die Chorsätze angelehnt oder mit ihnen sogar identisch sind.

JEAN FRANÇAIX
Sonate für Blockflöte (Querflöte) und Gitarre, OFB 164, DM 24,—
Ein liebenswürdiges Stück mit vier leicht und elegant klingenden Sätzen - anspruchsvoll für den Spieler.

ROBERT SUTER
Small Talk für Altblockflöte und Gitarre, herausgegeben von H. M. Linde und K. Ragossnig. OFB 167, DM 19,50
Robert Suter (1919) gehört zu den führenden Schweizer Komponisten.
Er verklanglicht eine freundlich-heitere Unterhaltung zweier geistesgegenwärtiger Partner, die in jedem Fall fortgeschrittene Spieler und mit zeitgenössischen Spieltechniken vertraut sein sollten. Das Stück wurde von den Herausgebern auf CD eingespielt: WERGO 60142-50

Querflöte

JEAN FRANÇAIX
Le Colloque des deux Perruches für Flöte und Altflöte in G
Stimmen und autographe Partitur, ED 7765, DM 28,—

Ein äußerst virtuoses, spritziges Duett in seltener Besetzung; ein Leckerbissen für alle Flötisten, die an diesem Werk voller Witz und Charme ihre Kunst zeigen können. Der Zuhörer hat sicherlich ebenso viel Spaß wie die Interpreten.

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

JOHANN JOACHIM QUANTZ
Triosonaten:
- **A-Dur** für zwei Querflöten und B. c. (H. Ruf). FTR 147, DM 18,50
- **a-Moll** für Querflöte, Violine (Querflöte II) und B. c. (H. Ruf). FTR 148, DM 18,50
- **d-Moll** für Flöte, Violine (Oboe) und B. c. (H. Ruf). ANT 143, DM 22,—

Die galanten Kompositionen des Flötenlehrers Friedrich des Großen erfreuen sich bei Freunden der Kammermusik seit langem großer Beliebtheit.
Die Erstveröffentlichung der vorliegenden Triosonate A-Dur basiert auf einer im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden befindlichen Handschrift. Die mit einem Siciliano (Pastorale) beginnende Sonate eignet sich besonders für die Weihnachtszeit.
Die hier zum ersten Mal veröffentlichte Triosonate a-Moll wurde von Quantz alternativ für eine Besetzung mit Querflöte und Violine oder mit 2 Querflöten komponiert.

Baßflöte

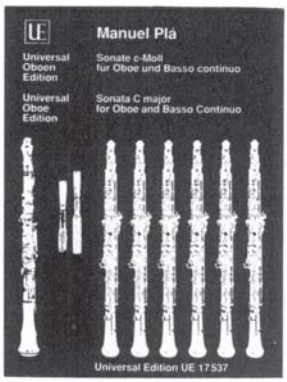
Joji Yuasa
Terms of Temporal Detailing für Baßflöte, SJ 1062, DM 24,—

Ein anspruchsvolles zeitgenössisches Werk, das den Einsatz experimenteller Spieltechniken und den Einbezug der Stimme verlangt.

SCHOTT

NEUERSCHEINUNGEN

UE FÜR OBOE



Manuel Plá
Sonate c-Moll
für Oboe und Basso continuo
(C. Schneider)
Schwierigkeitsgrad 3
UE 17537 DM 25,–

Universal Oboen Album
12 beliebte Stücke
für Oboe und Klavier
in leichter Form
bearbeitet von Peter Kolman
Schwierigkeitsgrad 1/3
UE 19817 DM 23,–

Inhalt: Mozart: Sehnsucht nach dem Frühling („Komm, lieber Mai . . ."), Gluck: Arie des Orfeo, Tschaikowsky: Chanson triste, Verdi: Arie aus „Rigoletto", Schubert: Militärmarsch, Dvořák: Largo aus der Symphonie Nr. 9, Grieg: Solvejgs Lied „Peer Gynt", Wagner: Preislied aus „Die Meistersinger" u. a.

Richard Rodney Bennett
Zwiegespräche
(Conversations)
für 2 Oboen
Schwierigkeitsgrad 3
UE 17520 DM 9,–

Francesco Antonio Rosetti
Konzert F-Dur
für Oboe und Orchester
Ausgabe für Oboe und Klavier
(Nagele)
Schwierigkeitsgrad 2
UE 17522 DM 28,–

Jacques Hotteterre le Romain
Suite F-Dur
für Oboe und Basso continuo
(C. Schneider/S. Petrenz)
Schwierigkeitsgrad 2/3
UE 17536 DM 21,–

UE FÜR FAGOTT

Carl Maria von Weber
Andante e Rondo Ungarese
op. 35
für Fagott und Orchester
(W. Waterhouse)
Schwierigkeitsgrad 3/4
Taschenpartitur
Ph 483 DM 29,–
Klavierauszug mit eingelegter Solostimme
UE 18134 DM 22,–
Streicher
UE 19953 a/e
je DM 4,–
Harmoniestimmen
UE 19953 DM 22,–

Joseph Haydn / Ch. L. Dieter
6 Duettinos
für 2 Fagotte (Waterhouse)
Schwierigkeitsgrad 2
UE 18121 DM 19,–

Gioacchino Rossini
Kavatine aus
„Die diebische Elster"
für Fagott und Klavier
nach einer Ausgabe von
F. Berr, 1817 (Joppig)
Schwierigkeitsgrad 3
UE 18125 DM 15,–

UE UNIVERSAL EDITION · WIEN

Moeck-Werkstatt: Das Stimmer-Team

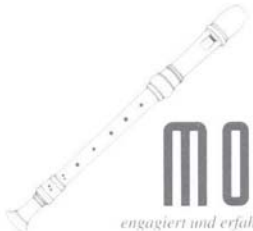
Tradition, Erfahrung, Forschung

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 bürgen 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

Nikolaus Delius

Johann Fischer: Allemande für Flöte und Generalbaß

Vorbemerkungen

Die Allemande von Fischer ist Teil einer Suite, die vom Komponisten für Blockflöte und bezifferten Baß geschrieben ist. Wie die meisten anderen Sätze von Fischer eignet sie sich besonders gut als Musikstück im Anfängerbereich für die Arbeit unter vielfältigen Gesichtspunkten. Die folgenden Ausführungen richten sich an Querflötenspieler, doch steht Blockflötisten natürlich frei, sich ihrer nach Belieben zu bedienen. Warum Blockflötenmusik für Querflöte?

Die Suiten von Fischer gehören zu den Stücken, die (wie eine Reihe anderer übrigens ebenso als Literaturvorschläge im Lehrplan des VDM genannt) von Querflötisten gern als „Blockflötenliteratur" abgestempelt und daher mit oder ohne Bedacht nicht einbezogen werden. Es entspräche aber einer unbegründeten Voreingenommenheit, einem falschen „konkurrierenden" Denken, solche Literatur abzulehnen, besonders in der Unterstufe, einem Bereich, in dem die Qualität der Musik wichtiger als ihre originale Bestimmung ist. Dem Anfänger auf dem Instrument begegnen hier schon anfangs zu setzende wichtige Maßstäbe, die für die Entwicklung seines eigenen Qualitätsbewußtseins später bedeutsam sein können. Zudem ist es für die meisten Anfänger von Vorteil, erste bläserische Erfahrungen an Sätzen aus der Literatur für Altblockflöte zu erlangen und zu vertiefen, deren Tonumfang weniger „Behinderung" durch die andersartigen Schwierigkeiten unter- und oberhalb von f′ bzw. f‴ mit sich bringt. So sollten Fragen der Atemführung, Phrasierung, manuelle Geläufigkeit, Artikulation, Rhythmus etc. anfangs eher an musikalischen Beispielen erprobt werden, die nicht durch für die meisten zusätzliche Schwierigkeiten in Grifftechnik und Ansprache der „extremen" Lagen belastet sind, kommt es doch weitgehend darauf an, eine dem jeweiligen Stand entsprechende Literatur anzubieten, die dem Spieler eine angemessene Wiedergabe ermöglicht.

Was ist eine angemessene Wiedergabe?

Eine angemessene (adäquate) Wiedergabe muß musikalisch befriedigen. Sie dürfte dann erreicht sein, wenn sie in der Phrasierung klar, mit überzeugendem musikalischen Ausdruck, rhythmisch richtig, in passendem Tempo, ton- und grifftechnisch einwandfrei ist. Dazu gehört ein guter, auch federnder Rhythmus, eine leichte, saubere Artikulation, ein „schöner" klangvoller Ton, saubere Intonation. Eine gute Atemführung als verbindendes Element der technischen und musikalischen Ebenen ist ebenso unerläßlich.

Auf die Schlüsselrolle von Tanzsätzen als didaktische Literatur ist schon hingewiesen worden (G. Braun in „Die gelbe Seite", in: *TIBIA* 1/92). Auch die Allemande entspricht in ihrer einfachen Gliederung einem musikalischen Grundmuster wie alle alten Tanzsätze. Harmonisch, melodisch, metrisch wie rhythmisch leicht überschaubar, eignet sie sich sehr gut für den Versuch einer „angemessenen" Wiedergabe.

Nichts anderes hatte auch Johann Fischer im Sinn, wenn er in seinem Vorwort zu den Suiten schreibt *...an den Music-liebhaber. Ich recommendire demselben diese einfältige Arbeit / umb welche ich von vielen Muisc-Liebenden / so nicht allezeit mit 4 oder 5 Stimmen sich zu exerciren Gelegenheit haben / in Druck zu geben ersuchet worden...*

Sicher könnte auch ein anderer Satz der Sammlung oder ein ähnlicher als Beispiel dienen. Ziel sollte in jedem Fall die Musik sein, d.h. das Verständnis der Komposition, ihre Gliederung, die in ihr erscheinenden Spannungsverhältnisse klingend nachzuvollziehen und für den Hörer nachvollziehbar zu machen. Dazu bieten sich vielfältige Arbeitsfelder (Schwerpunkte) an, wobei nicht übersehen werden sollte, daß die Arbeit an „technischen Problemfeldern" nur eine vorbereitende Bereitstellung technischer Fertigkeiten sein kann, eine allerdings notwendige Voraussetzung, um musikalisches Wollen umsetz- bzw. durchführbar zu machen.

Die hier gegebenen Hinweise wollen nicht mehr als das sein, wollen Möglichkeiten zeigen, Arbeitsfelder inhaltlich abstecken, die sich mit einem Stück wie der Allemande von Fischer verbinden. Individuellen Bedürfnissen entsprechend, könnten sie auch anders aussehen. Ohnehin werden Teilbereiche dabei nie scharf abgrenzbar, Grenzen fließend bleiben. Generelle Überlegungen zu Grundlagen von Ton und Technik bleiben unberücksichtigt, sie würden hier zu weit führen.

Der Komponist

Die Musikgeschichte kennt mehrere Komponisten mit dem Namen Johann Fischer. Wir haben es hier mit „Johann III" zu tun. Er wurde 1646 in Augsburg als Sohn eines Spielmanns geboren, erhielt seine erste Ausbildung in der dortigen Kantorei und ging dann, wie damals üblich, auf Wanderschaft. So gelangte er über Stuttgart 1665 nach Paris, fand Anstellung bei Lully als Notist und hatte Gelegenheit, über einen Zeitraum von fünf Jahren die französische und das hieß vor allem Lullys Musik zu studieren und sich die „Lullische Manier" anzueignen, die seitdem für seine Musik entscheidenden Einfluß behielt. Nach Augsburg zurückgekehrt, widmete er sich vor allem der Kirchenmusik, welchselte 1683 als 1. Violinist in die Hofkapelle nach Ansbach, wurde schließlich 1690 Kapellmeister des Herzogs von Kurland, ging nach sieben Jahren wieder auf Reisen in Sachsen und Polen, blieb dann zu Anfang des neuen Jahrhunderts etwa 4 Jahre als Konzertmeister in Schwerin, wechselte darauf in ein Dasein als freischaffender Musiker und Komponist, das ihn auch nach Skandinavien führte, bevor er 1711 nochmals in eine feste Position als Kapellmeister nach Schwedt ging. Er starb dort um 1716.

Die in jungen Jahren in Frankreich und besonders von Lully empfangenen Impulse machten Fischer wohl zum bedeutendsten Vertreter des französischen instrumentalen Ensemblestils seiner Zeit in Deutschland. Wenn Mattheson u. a. seine „leichten und lustigen Ouverturen" lobt (damit sind Suiten gemeint), so wegen der stets frischen melodischen und rhythmischen Einfälle, die seiner spielenden Beherrschung der kleinen Tanzformen zugute kamen, wobei er auf die Reize motivischer Arbeit nicht verzichtete (nach E. F. Schmidt).

Arbeitsfeld: Die Allemande

Zum Verständnis der Musik und dieser Allemande bietet sich eine Beschäftigung mit Beispielen aus älterer Zeit an, in der Allemanden, in Deutschland „Dantz" genannt, noch getanzt wurden. Hier begegnen einfache, geradtaktige Grundformen, häufig von einem gesprungenen Nachtanz gefolgt. Stilisierte Formen der Instrumentalmusik finden sich aber schon früh und finden bekanntlich ihre Höhepunkte im 18. Jahrhundert wie z. B. in den Allemanden der Französischen Suiten von Johann Sebastian Bach.

Es wäre übrigens falsch, die chorischen Sätze dieser Zeit nur im gestrichenen oder, wie die meisten Ausgaben suggerieren, im Blockflöten-Quartett (bzw. -Quintett) ausführen zu wollen. Es gibt genügend Beispiele dafür, daß mehrstimmige Instrumentalmusik schon im 16. Jahrhundert im Quartett auf „Flustes d'Allemand", also Querflöten, gespielt wurde. Als etwas jüngerer Beleg findet sich das „Air de Cour" für 4 Flöten von Jehan Henry le jeune (1560-1635) abgedruckt in *MGG* (Artikel „Flöteninstrumente").

Arbeau, die einschlägige französische Quelle für Tänze der Renaissance, schildert den Charakter der *Allemande* als lebhaft, fröhlich. Bei Thomas / Gingell wird daher ein Tempo von Halbe MM = 108-126 vorgeschlagen. Gleiche Tempi dürfen wohl bei Susato angenommen werden.

Mattheson unterscheidet eine Allemande zum Tanzen und zum Spielen, und wenn er von ihrer „gebrochenen ernsthaften Harmonie" spricht, meint er schon den Einleitungssatz der Suite mit ihrer inzwischen mehr oder weniger festen Folge stilisierter Instrumentalsätze.

Die Tempi sind inzwischen erheblich langsamer geworden. Für Rousseau, eine Generation später, ist „die Allemande der Sonate (er meint in einer Folge von Sätzen) ganz veraltet, und die Musiker gebrauchen sie heute kaum: diejenigen, welche sie noch spielen, geben ihr ein lebhafteres Tempo (plus gai)" (*Bsp. 1 u. 2*).

Tempo vielleicht Halbe um MM = 90. Hier ist eine Tripla bereits komponiert. Sie ist in der Praxis häufig aus dem Stegreif gespielt worden.

Weiterführendes Arbeitsfeld:

Triplieren („Taktwechsel") als Übung zum Improvisieren mit melodischem Modell (*Bsp. 3*).

Die „urtypische" metrische Folge gerade – ungerade bzw. 4 oder 2 - 3, die auch der „Tripla" zugrundeliegt, findet sich in den Satzfolgen der Instrumentalmusik aller Jahrhunderte. Betrachtet man in der Suite Johann Fischers die der Allemande folgende *Gique* genauer, wird auch hier deutlich, daß Fischer das melodische Material der Allemande nach Art einer Tripla wiederverwendet (*Bsp. 4*).

Die Allemande von Fischer

Die (schon recht alte) Neuausgabe enthält ein Vorwort, das gelesen werden sollte. In ihm finden sich die Quellen genannt, dazu der Hinweis, daß die Partitur den „Originaltext" wiedergibt, während die Ornamente in der Flötenstimme und natürlich auch die Aussetzung des bezifferten Basses vom Herausgeber stammen. Diese könnte also auch anders aussehen, und es steht jedem Benutzer frei, je nach Vermögen auch andere Lösungen zu finden.

39. Allemaingne VI

etc.

40. Allemaingne VII

Beispiel 1: Susato
NB. Die Stimmen müssen oktaviert werden. Zur Andeutung genügt auch zweistimmiges Spiel.

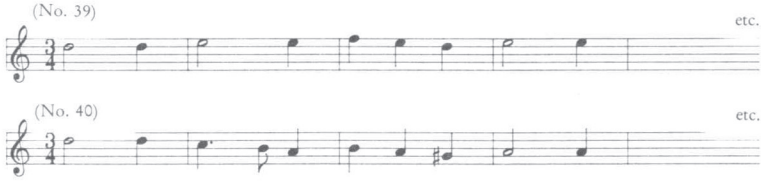
Allemande

Johann Hermann Schein 1617

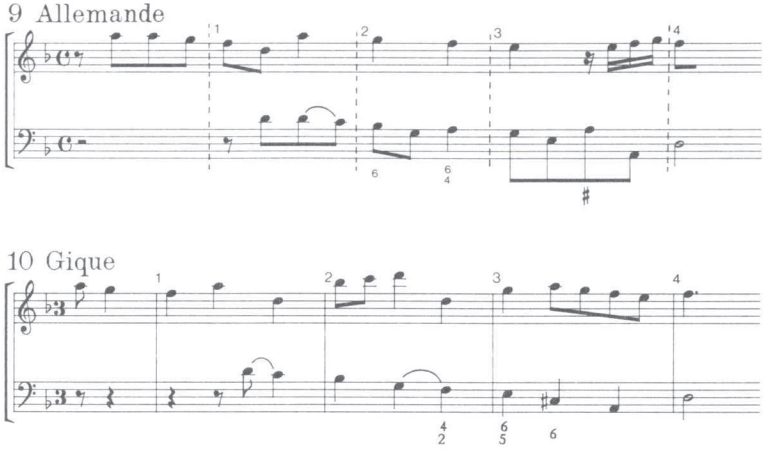
Tripla

Beispiel 2: Schein (gekürzt und auf 2 Stimmen reduziert). Ebenfalls oktavieren!

Beispiel 3: Möglichkeit der Triplierung an *Bsp. 1*



Beispiel 4:



Arbeitsfeld: Phrasierung (Form – Metrum)

Als erster Einblick empfiehlt sich immer ein Blattspielversuch, von dem aus dann ein Über- und Durchblick entwickelt werden kann.

Im Vergleich mit den ursprünglichen Allemanden (s. o.) erscheint die Phrasierung, also die Gliederung der Musik (nicht mit Artikulation zu verwechseln!), hier komplizierter, durch die „motivische Arbeit" und Spielfiguren Fischers (s. o.) verstellt.

Eine Vereinfachung durch Weglassen und Reduktion auf den Kern der Melodik kann da manchmal zum Durchblick verhelfen (wie ein entlaubter Baum die Struktur seines Wuchses freigibt). Schon das Freilegen der vereinfachten Struktur führt zu Einsichten. Es ist aber wichtig, die Arbeit an einem Musikstück im Unterricht als Prozeß zu sehen und nicht von seiten des Lehrers fertige Ergebnisse vorzulegen.

Bläser (und Sänger) genießen den besonderen Vorzug der Identität von Atemführung und Phrasierung und verfügen so über das Geschenk der Möglichkeit, Musik und Atem in Einklang zu bringen. Es ist zweckmäßig, eine als sinnvoll gefundene Phrasierung einzutragen. Das damit begonnene „Einrichten" der Flötenstimme (üblich: ein V als Atem/Phrasierungszeichen) kann man fortsetzen mit weiterer Zeichensetzung: (V) für „Notatmung", die (später?) entfallen kann (sollte); ein Komma (,) für Unterteilungen, die musikalisch deutlich, aber nicht mit Atemholen verbunden sein müssen. Das Tempo des Satzes sollte sich im Rahmen von Viertel MM = 72 - 80 bewegen (*Bsp. 6*).

Weiterführendes Arbeitsfeld: Die Reduktion auf Kernmelodie einerseits, Wiedereinfügen der „Verkleidung" andererseits bieten hervorragende Möglichkeiten zum Einblick in das Wesen des freien Verzierens („willkürlicher Veränderungen") und die Struktur dazu geeigneter Bausteine, die wie „Versatzstücke" gehandhabt werden können. Methodisch einer Bastelarbeit vergleichbar, ist solche Arbeitsweise in der Unterstufe an unkompliziertem Material nicht nur möglich, sondern abwechslungsreich und anregend. In begrenztem Sinne läßt sich das sogar als Einblick in den Kompositionsprozeß verstehen.

Arbeitsfeld: Melodik, motivische Gestaltung

Eine Gegenüberstellung mit Susato oder/und Schein zeigt den stilhistorischen Wandel und die Entwicklung einer Stilisierung im Sinne stärkerer kompositorischer Ausarbeitung und künstlerischer Verfeinerung bei Fischer. Dem ganz vertikal orientierten alten Satz stellt

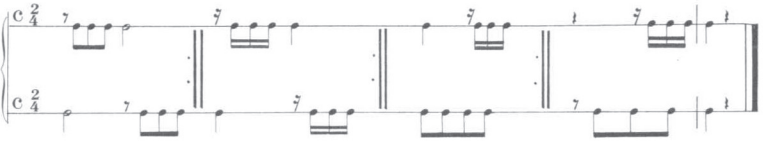
Beispiel 5: Vereinfachte Form. Baßstimme (transponiert) mitblasen, sonst wäre die Musik unvollständig!

9 Allemande

Beispiel 6

Beispiel 7

Beispiel 8



Fischer eine Satzstruktur entgegen, deren vom Generalbaßprinzip bestimmte Homophonie durch imitierende Baßführung scheinpolyphonisch aufgebrochen wird.

Das auftaktige Motiv (a) des Beginns und seine Nachahmung durch den Baß beherrschen praktisch den ganzen Satz, wo nicht melodisch, zumindest metrisch-rhythmisch, und die darauf gegründete Korrespondenz der Ober- und Baßstimme bestimmen wesentlich den Verlauf des Satzes. Legt man auch hier diese Teile frei, kann man sich auf diesen Dialog konzentrieren und die Gestaltung des tragenden Motivs und seiner Fortsetzung im Dialog erproben (*Bsp. 7*).

In Takt 2 findet sich das Auftaktmotiv verkürzt auf Sechzehntel (b), in Takt 3 ebenfalls, wobei es hier (quasi Höhepunkt der Raffinesse) das Achtel-Motiv des Basses im „Aufspringen" überlagert.

Der Gestaltung dieser Motive kommt also eine besondere Bedeutung für die Gestaltung des Satzes zu. Die „Überlagerung" ist vielleicht wegen ihrer „Ungleichgesinntheit" erst am rhythmischen Modell zu erproben (*Bsp. 8*).

Die einzelnen Auftaktfiguren brauchen eine ihrer Stellung im metrischen Gefüge entsprechende, d.h. zu den Taktschwerpunkten passende Spielweise. Sie ist auch für die melodische Gestalt der Stimmen, damit für den Charakter des Satzes wichtig.

Die Auftaktigkeit der ersten Figur wird eher erreicht werden, wenn der (stille) Beginn des ersten Taktes wirklich auch körperlich als Schwerpunkt empfunden wird. Er kann anfangs deutlich markiert, auch gespielt werden. Die ersten drei Achtel sollten danach nicht forte, sondern leicht, mit wenig Gewicht, leicht gekürzt klingen.

Im Verlauf des Satzes ist es wichtig, dieses erarbeitete Prinzip fortzuführen, auch wenn es graduelle Unterschiede gibt. So läßt sich frühzeitig der verbreitete Fehler vermeiden, daß gerade der erste Ton eines Motivs oder einer Phrase grundsätzlich (da unbewußt) zu laut angefangen wird und damit der an Taktschwerpunkten orientierte melodische Verlauf ganz oder teilweise auf den Kopf gestellt wird. Auf der Flöte ist diese Gefahr doppelt so groß, wenn z. B. Passagen oben beginnen, um einen tiefer liegenden Zielpunkt zu erreichen. Typisches Beispiel dafür: Takt 5. Die Passagen sollten nicht mit Akzenten auf c''' und g'' beginnen, um in einem Decrescendo auszulaufen; eher umgekehrt.

Grundsätzlich sollte man viel Wert auf den Dialog mit der Baßstimme legen. Als schönes Beispiel dafür die verdichtete Imitation T. 9-10-11.

Arbeitsfeld: Artikulation

Die Beschäftigung mit der Gestaltung des Auftaktmotivs oder/und Passagen wie in Takt 5 ist selbstverständlich mit der technischen Seite der Artikulation verbunden. Eine genügend leichte und „federnde", elastische Artikulation läßt sich gut an kleinen Ausschnitten erarbeiten, besonders da, wo Sechzehntel mit Achteln wechseln, wie in einer Passage aus den bekannten „Solfeggi" (*Bsp. 9*).

Die Sechzehntel werden besser, wenn man den Verlauf auftaktig zu den Achteln hin organisiert, also ganz im Sinne der gewünschten Gestalt von Fischers Auftaktmotiv. Wichtig ist ferner, daß die Zunge locker und leicht, aber präzise arbeitet, d. h. mit Bewegungen so klein wie möglich, aber so groß wie nötig, um die jeweils angestaute Luft freizugeben. NB: Nicht die Zunge stößt den Ton an, sondern die Luft! Für eine gestoßene Passage ist daher nicht ein kräftiger „Zungenstoß" nötig, sondern ein gut geführter, nicht dicker, eher schlanker aber intensiver, „schwungvoller" Luftstrom, mit dem die Passage auf einen Zielton hingeführt wird. Dieser wird in der Regel im Schwerpunkt des Taktes oder seiner Unterteilung liegen. Zum Üben ist es gut, den Zielton lang zu halten (*Bsp. 10*).

Arbeitsfeld: Harmonik – Spannung – Dynamik

Die Melodik der Stimmen (Oberstimme, Baß) verläuft in wechselnden Phasen von Spannung und Entspannung, deren Grad durch die dem funktionellen Verlauf entsprechende harmonische Ergänzung der Stimmen bestimmt wird. Hieraus ergibt sich auch die Dynamik als eine Ebene des Ausdrucks. Vorhalte, Vorhaltsharmonik, Septakkorde etc. verstärken die Spannung, um folgende Auflösungen um so deutlicher empfinden zu lassen. Bekannt ist dies schon aus der einfachsten Akkordfolge einer Kadenz. Die Abfolge der

Beispiel 9: Friedrich II/Quantz. No. 48, hier nach F-Dur transponiert.

Beispiel 10

kadenzierenden Abschnitte in der *Allemande* (⊓) kann auch den dynamischen Aufbau bestimmen. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Äußerungen von Quantz, der die dynamischen Grade der Spannung der dissonanten Akkorde entsprechend steigert (XVII. Hauptstück, VI. Abschnitt § 14). Vgl. *Bsp. 6.*

Arbeitsfeld: Verzierungen

Für „willkürliche Veränderungen" (s. o.) eignet sich die *Allemande* kaum. Sie ist schon ausgearbeitet. Auf „wesentliche Manieren", wie Quantz sie nennt, sollte aber nicht verzichtet werden, zumal sie dem Stil französisch orientierter Musik und damit auch Fischers Suiten besonders zugehören.

Die wesentlichen Manieren sind Vorschläge und praktisch alle Arten von Trillern und ihnen verwandte Figuren, die durch Zeichen darstellbar sind. Eine inzwischen reichliche Literatur gibt in diesem Bereich Auskunft und Hilfestellung. Daher nur wenige Beispiele, die hier in der Flöte einsetzbar wären: die eigentlich obligatorischen Triller bei den Schlüssen wie in Takt 7 oder 11, Mordente bei Sprüngen auf höhere betonte Töne wie auf Takt 4, ein (langer) Vorschlag als Vorhalt zu fis in Takt 11, was der Bezifferung entspräche. Vgl. *Bsp. 6.*

Schlußbemerkung:

Es liegt in der Natur der Sache, daß sie sich auf Hinweise für Möglichkeiten beschränken muß, die sich wie an diesem Beispiel im Bereich der Unterstufe anbieten. Wichtig scheint mir dabei, Arbeitsinhalte nicht mit einer falschen Auffassung von Schwierigkeit zu verbinden. Schwer ist nur, was man nicht versteht bzw. (noch) nicht kann. Eine anspruchsvolle Methodik wird – bei altersgemäßer Vermittlung – immer dafür sorgen, daß ein Musikstück „durchschaubar", durchhörbar und erfahrbar wird als Voraussetzung für wirkliches „Sich-Aneignen".

Materialien:

Johann Fischer: *Vier Suiten für Blockflöte* (Violine, Flöte, Oboe, Viola) mit Basso continuo. Hrsg.: Waldemar Woehl. Bärenreiter Hortus Musicus 59 (1932), hier Suite 3, No. 9 Allemande

Ernst F. Schmidt: Artikel „Johann Fischer" in: *MGG*

Bernhard Thomas und Jane Gingell, deutsch von Jutta Voß: *Das Renaissance Tanzbuch.* Erläuterungen und Choreographie. Frutti musicali BÄ 8206. Dort u. a. *Allemanden* von Hausmann (1603).

Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister.* Hbg. 1739. Reprint Bärenreiter.

Jean J. Rousseau: *Dictionnaire de Musique* (hier Werke Bd. 14, 15. Paris 1830)

Johann J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flute Traversiere zu spielen.*Breslau 3/1789. Reprint Bärenreiter u. a.

Rieman: *Lexikon* 12/1961

Tilman Susato: *Danserey.* Das dritte Musikbüchlein II. Schott ED 7632, No. 39 und 40 Allemaingne VI und VII.

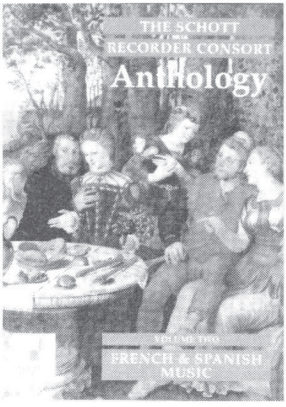
Johann Herm. Schein: *Allemande und Tripla* (1617) aus Musizierbuch f. d. Blockflöte von Egon Kraus und Felix Oberborbeck. Möseler

Das Flötenbuch Friedrichs des Großen. 100 tägliche Übungen, hrsg. von E. Schwarz-Reiflingen. Breitkopf 5606.

NEUERSCHEINUNGEN FÜR BLÄSER

Blockflöte

BERNARD THOMAS (HRSG.)
The Schott Recorder Consort Anthology
für Blockflöten in gemischten Besetzungen



Band 1: **Musik des fünfzehnten Jahrhunderts,** ED 12387

Band 2: **Französische und spanische Musik,** ED 12388

Band 3: **Italienische Musik,** ED 12389

Band 4: **Tanzmusik,** ED 12390

Band 5: **Deutsche und niederländische Musik,** ED 12391

Band 6: **Englische Musik,** ED 12392

Spielpartituren, je DM 25,—

Die Schott Recorder Consort Anthology enthält über 130 Musikstücke des 15. - 17. Jahrhunderts, überwiegend für vierstimmige Ensembles, es gibt jedoch auch Duette und Trios sowie fünf- und sechsstimmige Werke.
Die Anthologie enthält sowohl originale Instrumentalstücke als auch Transkriptionen von Vokalstücken. Sie umfaßt lebhafte und ernstere Tänze, Fantasien, Bearbeitungen von ausdrucksvollen Madrigalen, eingängige Chansons und verhaltenere geistliche Stücke.

Der Herausgeber Bernard Thomas, bekannter Blockflötist und erfahrener Pädagoge, interessiert sich besonders für die Improvisationstechniken der Renaissancemusik und hat ausführliche Untersuchungen zur Rolle der Renaissance-Blasinstrumente angestellt.
Sein Wissen schlägt sich in den sechs Bänden der „Schott Recorder Consort Anthology" nieder.

KEETMAN/RONNEFELD (HRSG.)
Alte französiche Tänze in einfachen Sätzen
für 2-3 Blockflöten (S. S. A.) und kleines Schlagwerk
Spielpartitur, ED 7858, DM 15,—
14 Tanzsätze, spieltechnisch nicht allzu anspruchsvoll aber dennoch von Qualität,wurden nach den Anforderungen an die Sopranblockflöten-Stimmen geordnet. Hier werden Spielerfahrungen vorausgesetzt. Die Altflöten-Stimme kann schon von Anfang an gespielt werden.

GWILYM BEECHEY (HRSG.)
English Madrigals
für Blockflöten-Trio (SST), Spielpartitur, ED 12310, DM 23,—
In alter Zeit findet sich bei englischen Madrigalen häufig der Hinweis „für Gesang oder Violen geeignet", sie konnten somit nach Belieben gesungen oder gespielt werden. Die Vokalstücke sind also auch instrumental aufführbar und in vielerlei Hinsicht ist die Blockflöte hierfür ein ideales Instrument. So erschließt sich diese herrliche Musik aus der Blütezeit der englischen Vokalkunst für das solistische oder chorische Musizieren mit Blockflötenensembles.

Neue Serie: Leichte Blockflötenqartette (SATB)
EHRENFRIED REICHELT (HRSG.)
Von Haßler bis Bach.
13 Kompositionen, u. a. von Frederici, Franck, Eccard, Hausmann, Bach, Haßler und Charpentier
Spielpartitur, ED 7819, DM 15,—
Sehr leichte Sätze, geeignet für Schulen und Musikschulen als Einstieg in das Quartettspiel. Die Quartette eignen sich auch für ein Zusammenwirken mit dem Schulchor, da sie an die Chorsätze angelehnt oder mit ihnen sogar identisch sind.

JEAN FRANÇAIX
Sonate für Blockflöte (Querflöte) und Gitarre, OFB 164, DM 24,—
Ein liebenswürdiges Stück mit vier leicht und elegant klingenden Sätzen - anspruchsvoll für den Spieler.

ROBERT SUTER
Small Talk für Altblockflöte und Gitarre, herausgegeben von H. M. Linde und K. Ragossnig. OFB 167, DM 19,50
Robert Suter (1919) gehört zu den führenden Schweizer Komponisten.
Er verklanglicht eine freundlich-heitere Unterhaltung zweier geistesgegenwärtiger Partner, die in jedem Fall fortgeschrittene Spieler und mit zeitgenössischen Spieltechniken vertraut sein sollten. Das Stück wurde von den Herausgebern auf CD eingespielt: WERGO 60142-50

Querflöte

JEAN FRANÇAIX
Le Colloque des deux Perruches für Flöte und Altflöte in G
Stimmen und autographe Partitur, ED 7765, DM 28,—

Ein äußerst virtuoses, spritziges Duett in seltener Besetzung; ein Leckerbissen für alle Flötisten, die an diesem Werk voller Witz und Charme ihre Kunst zeigen können. Der Zuhörer hat sicherlich ebenso viel Spaß wie die Interpreten.

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

JOHANN JOACHIM QUANTZ
Triosonaten:
- **A-Dur** für zwei Querflöten und B. c. (H. Ruf). FTR 147, DM 18,50
- **a-Moll** für Querflöte, Violine (Querflöte II) und B. c. (H. Ruf). FTR 148, DM 18,50
- **d-Moll** für Flöte, Violine (Oboe) und B. c. (H. Ruf). ANT 143, DM 22,—

Die galanten Kompositionen des Flötenlehrers Friedrich des Großen erfreuen sich bei Freunden der Kammermusik seit langem großer Beliebtheit.
Die Erstveröffentlichung der vorliegenden Triosonate A-Dur basiert auf einer im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden befindlichen Handschrift. Die mit einem Siciliano (Pastorale) beginnende Sonate eignet sich besonders für die Weihnachtszeit.
Die hier zum ersten Mal veröffentlichte Triosonate a-Moll wurde von Quantz alternativ für eine Besetzung mit Querflöte und Violine oder mit 2 Querflöten komponiert.

Baßflöte

Joji Yuasa
Terms of Temporal Detailing für Baßflöte, SJ 1062, DM 24,—

Ein anspruchsvolles zeitgenössisches Werk, das den Einsatz experimenteller Spieltechniken und den Einbezug der Stimme verlangt.

SCHOTT