

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft DM 13,-- / Ausland DM 15,--

TIBIA

Heft 2/93



MOECK

Inhalt:

Sointu Scharenberg: Sebastian Virdungs „Musica getuscht“ – ein Sachbuch? (421)

Werner Breig: Zur Gestalt von Johann Sebastian Bachs Konzert für Oboe d'amore (431)

Robert Ehrlich: Frans Brüggen oder die Vermarktung eines Star-Musikers (449)

Summaries for our English Readers (453)

Das Porträt: Das Raschèr Saxophone Quartet (455)

Kleinere Beiträge (461): **Konrad Hünteler:** Eine neuentdeckte Traversflöte von Jacob Denner / **Thiemo Wind:** „Stemme Nova“ – Eine neuentdeckte Komposition Jacob van Eycks

Berichte (469): „Blockflötissimo“. Das Fachbereichskonzert der Musikschule der Stadt Etlin-

gen am 12.11.1992 / Preisträger des Deutschen Musikwettbewerbs 1992 / Das Leben als Spiel. Renè Clemencic zum 65. Geburtstag

... frisch aus der Quelle ... (472): Das königliche Spiel!

Das Letzte (472): F. Lautes hilfreiches Diffinitorium

Zeitschriften / Periodica (473)

Bücher (475)

Noten (480)

Schallplatten (501)

European Recorder Teachers Association · ERTA (504)

Schweizer Flöten Gesellschaft · SFG (506)

Leserforum (506)

Nachrichten (508)

Die Gelbe Seite (XXIX)

TIBIA-Kunstbeilage:

Gerrit van Honthorst (1592-1656)

DER ZINKENSPIELER

Staatliches Museum Schwerin

Diese Ausgabe enthält Beilagen der Musikhaus PAN AG, Zürich und der Firma C.A.B. Records, Bamberg

WICHTIGER HINWEIS!

ANZEIGENSCHLUSS

für TIBIA 3/93

ist ausnahmsweise

der 19.5.1993

Sebastian Virdungs „Musica getutscht“ – ein Sachbuch?

Der Traktat von 1511 neu gelesen.

Musica getutscht und auszgezogē ... hinter die-
sen vier ersten Wörtern des Titels der 1511 in Basel
gedruckten Schrift eines gewissen Sebastian
virdung, Priesters von Amberg steht mehr, als ein
unbefangener Leser zunächst vermuten würde.
Mit dem schmalen Bändchen, von dem sein Autor
immer wieder behauptet, es sei nur ein Auszug
aus einem größer angelegten Vorhaben,¹ liegt viel-
leicht das erste Sachbuch der Musikkultur vor.
In ihm wird auf ein Minimum Grundlagenwissen
reduziert, und statt tradierten theoretischen „Bal-
lasts“ stellt Sebastian Virdung weitgehend prak-
tische Einsatzmöglichkeiten in den Vordergrund.

Eine Fülle von Anschauungsmaterial, anspre-
chende Gestaltung, geringer Gesamtumfang und
die lockere, Interesse weckende Form der Wis-
sensvermittlung lassen in Virdung einen engagierten
Pädagogen erkennen. Zuzuhören, wenn
andere von Neuigkeiten berichten, einiges anse-
hen und erfahren zu dürfen, anderes noch vor-
enthalten zu bekommen – all das reizt die Neu-
gier des Lesers damals wie heute. Der Versuch,
zwischen Gegenstand und Mensch zu vermitteln,
ist Sebastian Virdungs eigentliches Anliegen mit
der Veröffentlichung seiner *Musica getutscht* von
1511. Das gelingt ihm besonders hinsichtlich
instrumentenkundlicher Inhalte. Vermittlung
zwischen scheinbaren Gegensätzen bestimmt
dabei seine Methode: Er vermittelt zwischen

theologischer Rechtfertigung des Instrumental-
spiels und dem soziologisch bedingten Bedürfnis,
Musik nicht nur anzuhören, sondern auch selber
auszuüben.

Er vermittelt zwischen scholastischem Enzy-
klopädismus und dem für die Renaissance typi-
schen Bemühen, Natur und Umwelt in Systeme
zu ordnen, sie sich anzueignen. Nicht mehr die
abstrakte Gottesgabe, sondern der Bezug zum all-
täglichen menschlichen Leben steht im Vorder-
grund: Herkunft, Form, Bau und Funktion der
Instrumente werden hinterfragt, dabei Brücken
zwischen theoretischem Anspruch und prakti-
scher Notwendigkeit geschlagen.

Sebastian Virdungs große Leistung besteht
jedoch vorrangig darin, daß er bis dahin als
untrennbar geltende Zusammenhänge zwischen
musica mundana, *musica humana* und *musica
instrumentalis* zu mißachten wagte, indem er aus
dieser Trias die bis dahin am geringsten geachtete
und am wenigsten beachtete *musica instrumenta-
lis* aus dem Kontext der lateinischen Traktate her-
auslöste und den Anteil an Praxisbezügen, den er
in ihnen für die zeitgenössische Musikausübung
für wichtig hielt, in eine Sprache übertrug, die
keine soziale Barriere mehr zwischen Gegenstand
und Interesse errichtete. Mit seinem Versuch der
Übertragung in die Volkssprache leistet Virdung
einen Beitrag zur privaten Musikkultur des bür-
gerlichen Städters zu Beginn des 16. Jahrhunderts.

Holzschnitte des Baseler Buchdruckers Urs
Graf schmücken den Band und kommentieren
zusätzlich: In ihnen findet der Spitzfindige Ver-
satzstücke wie z.B. den Narren, der anstelle des
Königs David in Minnesängerpose die Laute
schlägt, Topoi also, die besagen, daß die „Musica“
nun kein hehrer Gegenstand mehr sei, „getutscht“
(d.h. in deutsche Sprache übertragen), vom latei-
nischen Sockel der Gelehrsamkeit gestoßen.

Wozu soll sich schließlich der Nichtgelehrte
mit dem Inhalt des Buches beschäftigen? Um das

¹ Virdung hatte ursprünglich vor, ein Lehrgedicht
zu schreiben. Falls er es tatsächlich fertiggestellt haben
sollte, ist es uns nicht überliefert. „Das deutschsprachige
Lehrgedicht ist aber genau jene literarische
Gattung, in der Johann von Soest, der Virdung in der
Heidelberger Hofkapelle vorgesetzte Sängemeister,
seine Stoffe immer wieder behandelt hat“, gibt Martin
Stahelin auf S. 427 seines Aufsatzes „Bemerkungen
zum geistigen Umkreis und zu den Quellen des Seba-
stian Virdung“, erschienen in: *Festschrift Hüschen*,
Köln 1980, 425-434 zu bedenken.

Übertragen von Noten in die Tabulaturen zu lernen, wie uns bereits das Vorwort zu Beginn des zweiten Teiles informiert:

Und so aber ich solichs erfarn vnd gesehē Bin ich den selben iungen mehr genaigt/ ir beschwerung zuo leichtern ausz mit leiden/ dan es manchen iungen gar hart an kumpt der sunst wol lust het etwas zuo lernē und villicht das nit vermag zuo verlonen/ Auch darumb das sich der selben iungē keiner mehr so lange zeit verligen muosz/ als ich selber verlegen/ verhindert/ vnnnd dar zuo versaumpt bin worden/ Darumb wil ich den selben ein wenig machen leichtlich zuo kūmen/ do hin sye begeren/ vnd was ich durch mein schreiben nit genuogsam für mag geben/ von kurtz wegen/ das wil ich durch die manigfaltigē/ oder schier on zalbarn exempel oder bey- pyl erfüllen.²

Zwar spricht hier die Rollenfigur des Sebastian im Lehrdialog, dennoch kann man die Tendenz Viridungs erkennen: seinen unbedingten Willen, sich verständlich mitzuteilen.

Rudolf Denk³, der Viridungs Traktat unter anderem daraufhin untersuchte, inwieweit es ihm gelang, in Ansätzen eine neue Terminologie in der Volkssprache zu etablieren, kam zu dem Ergebnis, daß Viridungs Definitionen im großen und ganzen als gelungen bezeichnet werden können. Einige stichprobenartige Vergleiche ergaben, daß Viridung häufig den lateinischen Fachterminus beibehält, für Notenlängenbezeichnungen, Pausen, Akzidenzien u.ä.; hinzu kommen lateinische Vokabeln, die er zeitweilig übernimmt, dann wieder übersetzt (wie z.B. *claves* und *Schlüssel*), dabei für die lateinische Vokabel eine Bedeutungsverkürzung annimmt (*claves* für Tasten, sic fol. Fijr). Einige Bezeichnungen treten deutsch und lateinisch auf (*fierecket gemacht* fol.Hr/ *eyn quadratür* fol. Hv).

Dieser „vortermnologische“ Zustand erfordert zusätzliches Anschauungsmaterial, das Viridung über das ganze Buch hinweg in Form von Abbildungen (holzgeschnitten) beigibt. Theoretisches Wissen, das sich, reich an abstrakten Gedankengängen, häufig nicht in Bilder umsetzen läßt, umgeht Viridung meist mit dem Hinweis auf die beabsichtigte Kürze des Traktats und verweist auf das umfassende Werk, das er in Aussicht stellt. Dieser Schachzug trug ihm in Rezensionen durch Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts häufig den Vorwurf ein, er sei „allen schwierigen Problemen der zeitgenössischen Vokalmusik, den kompli-

zierten Teilen der lateinischen Musiklehren, aus dem Weg“⁴ gegangen. Dabei wird oft übersehen, daß Viridung durch die in seinem Traktat getroffene Auswahl die Trias der *Musica* auf den Bereich der *musica instrumentalis* und hier den der *musica practica* verkürzt. Dabei ist seine Schrift jedoch kein Instrumentallehrbuch, sondern zunächst eine Enzyklopädie der Instrumente mit einigen musiktheoretischen Hinweisen, die dem praktizierenden Musiker Hilfestellungen bieten sollen.

Um Viridungs Leistung angemessen beurteilen zu können, muß man zwei Bereiche scharf trennen: Mit seinem instrumentalpädagogischen Anspruch, dem musikunkundigen Laien ein Buch zum Selbststudium an die Hand zu geben, das ihm die nötigen Grundkenntnisse für das Spiel auf jeglichem Instrument vermittelt, hat er zu hoch gegriffen. Dazu sind die Informationen zu spärlich, zu wenig weiß Viridung selber über praktische Handhabung der meisten von ihm beschriebenen Instrumente, wie Fehler und Ungenauigkeiten bezeugen.

Wohl aber kann er Interesse wecken. Die Aufmachung des Buches, die Wahl der deutschen Sprache als Gemeinsprache (wenigstens des westschwäbisch-alemannischen Raumes⁵), kurze Sätze, eine anschauliche Sprache und geschickte Vergleiche erleichtern gerade dem Laien Zugang und Verständnis. Die von Kritikern Viridungs geforderte dialektische Schärfe im Stil scholastischer Gelehrsamkeit hätte eher abschreckend gewirkt.

Seine mangelnden praktischen Kenntnisse, die ihm häufig vorgeworfen werden, ließen Viridung wie selbstverständlich eine für sein Vorhaben didaktisch günstige Position einnehmen: „die Per-

² Leo Schrade (Hrsg.): *Sebastian Viridung „Musica getutscht“*, Faksimile-Druck, Kassel 1931, fol.Eijv.

³ Rudolf Denk: *„Musica getutscht“*. *Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik*. München 1981, 177-183.

⁴ Denk a.a.O., Seite 179.

⁵ Gerhard Stradner: *Spielpraxis und Instrumentarium um 1500: dargestellt an Sebastian Viridungs „Musica getutscht“*, 2 Bände, Wien 1983, hier Band I, Seite 12.

spektive des Außenstehenden, des nicht berufsmäßig engagierter Theoretikers⁶ (wie er es als Schüler Johannes von Soests gewesen sein muß, der ihm sowohl den komplizierten Kontrapunkt der Niederländer beigebracht wie auch sein Interesse für Instrumente geweckt haben wird), des selber Fragenden, die Rolle eines Vermittlers zwischen dem Praktiker (und insofern dem Fachmann) und dem interessierten Laien, dem Leser.

Wer ist der Autor dieser Schrift, und woher kommt er?

Amberg — Reichsstadt Nürnberg — Heidelberg: Sebastian Virdungs erste Ausbildungsorte spiegeln bereits den Aufstieg des Kleinbürgersohnes wider. Er begann als Sängerknabe in St. Martin zu Amberg unter dem Magister Heinrich Reiser, war anschließend Altist in der Heidelberger Kapelle unter dem schon mehrfach genannten Johannes von Soest und hatte dort Kontakt mit dem ebenfalls in kurpfälzischen Diensten stehenden Organisten Arnold Schlick — dies als ersten musikalischen Steckbrief. Daß er daneben auch

Jura und Theologie studierte, sei deshalb erwähnt, weil er auf diese Weise mit den Schriften der Kirchenväter in Berührung kam, deren Einflüsse gerade im letzten Teil der *Musica getutscht* deutlich werden.

Sebastian Virdung wurde geprägt von jener doppelten Erfahrung des kirchenmusikalischen Berufsalltags einerseits und andererseits des Verkehrs mit politisch wie musikalisch einflußreichen Persönlichkeiten seiner Zeit, z.B. während seiner Teilnahme an großen weltlichen Festen, wie dem Reichstag zu Worms 1495. So zeugen zwei Briefe aus seiner Zeit als Hofkaplan (!) und Kapellsänger in Burg Stahleck vom großen Interesse des 30jährigen an zeitgenössischer Musik und von seinem Bemühen, außergewöhnliche Werke am Hofe Philipps (des Schönen) zu Gehör zu bringen. Dieser einflußreiche Sohn Maximilians I. verschaffte dem Musiker über private Beziehungen zum französischen Hof in Lyon Einblick in Werke Franchinus Gafurius', Tinctoris' und Ockegehems.

Der Sänger, der auf diese Weise Einblick in komplizierte kontrapunktische Satzformen nehmen und — wiederum — praktisch zu Gehör bringen konnte, wandte sich dann nach Stuttgart, doch ist der Hof des Herzogs von Württemberg nur Durchgangsstation auf Virdungs Weg zum Bistum Konstanz, der größten Diözese des alten Deutschen Reiches⁷, die anlässlich des Reichstages 1507 Sänger abwarb, um mit den eigenen Ensembles den Gästen gegenüber konkurrenzfähig zu sein. Als „Succentor choralium“⁸ eingestellt, reiste er nach Schwaben und Tirol, um begabte Sängerknaben zum Probensingen einzuladen; eine Zeit später wurden sie ihm „in tisch, ler vnd zucht“⁹ anvertraut. Vielleicht hat ihn diese Lehrstelle zuviel Zeit gekostet, die er gerne für seinen Traktat verwendet hätte?

Ein Streit unter den Succentoren mit nachfolgender Leumundsklage führt 1508 für Virdung zu einer hastig ausgesprochenen Kündigung. Über Eichstätt, wo er Prozeßschulden begleichen muß, führt sein Weg — möglicherweise über Konstanz — nach Augsburg, dem Ort des nächsten Reichstages (1510); Augsburg galt als „Brennpunkt der Orgelkunst“¹⁰. Mit dem Erstarben des Bürgerturns ging vom 14. Jahrhundert an ein beachtenswerter Aufschwung profaner Musikausübung

⁶ Denk a.a.O., Seite 180.

⁷ Manfred Schuler: „Die Konstanzer Domkantorei um 1500.“ In: *AfMw* 21. Jg. 1964, 23-44 und 255-286, hier Seite 23.

⁸ Virdung hatte die Stelle des neunten von elf Succentoren erhalten, war *Succentor choralium* oder *Succentor minor*. Als ein solcher hatte er den Auftrag, die acht bestallten Sängerknaben „in cantu ac aliis grammaticalibus“ zu unterrichten, ihnen Benehmen und gute Sitten beizubringen, ferner dafür zu sorgen, daß seine Zöglinge den vorgeschriebenen Gottesdiensten beiwohnten und den Unterricht besuchten; [...] Meist wohnten die Chorales auch bei ihrem Succentor, der dann für Wohnung und Unterhalt eines jeden Knaben eine feste Summe erhielt.“ (zitiert nach Schuler a.a.O., Seite 31 f.).

⁹ Protokolle des Konstanzer Domkapitels, zit. nach Manfred Krebs: „Die Protokolle des Konstanzer Domkapitels.“ In: *Zeitschrift der Geschichte des Oberrheins* 103 (NF 64), 1955, Seite 72 ff., Nr. 3075 (30.7.1507).

¹⁰ Franz Krautwurst: 1. „Musik im Mittelalter“, 2. „Musik der Blütezeit.“ In: G. Gottlieb: *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart*. 2. durchges. Auflage, Stuttgart 1985, 233-237 und 386-391, hier Seite 234.

einher, der sich sowohl in den musikalischen Repräsentationsbedürfnissen des Stadtreiments als auch im privaten Bereich bürgerlicher Haus- und Straßenmusik manifestierte.¹¹ Von dem Fernhandel mit Italien, Lautenisten, Lautenmachern und dem „Privileg zur Haltung von Trompetern“ sowie einem „Treffpunkt fahrender Musiker verschiedener Stände und Professionen“ berichtet Franz Krautwurst für Ende des 15. Jahrhunderts. Augsburgs Verlagswesen blühte, man denke nur an den Drucker Oeglin, der dort den ersten deutschen Mensuralnotendruck mit beweglichen Typen erstellte.¹²

Bessere Voraussetzungen für das Entstehen einer Arbeit wie der *Musica getuscht* konnte Virdung im süddeutschen Raum nicht finden: Instrumentenvielfalt und Spezialisten für die damals wichtigsten Instrumente Orgel und Laute, dazu Bläser, deren Instrumente Virdung häufig von nahem beobachten konnte, und das bürgerliche Umfeld, in dem kammermusikalische Instrumente ihren Ort hatten. Mit Bischof Wilhelm III. von Honstein traf Virdung die für sein Vorhaben vielleicht wichtigste Persönlichkeit, die mit der Überweisung einer Summe Geldes die Auflage verknüpft haben mag, für den ersten Druck die Baseler Werkstatt von Furter und Graf zu beauftragen. Sebastians demütige Haltung, die durch Wortwahl und Fülle an Ehrbezeugungen innerhalb der Dedikation deutlich wird, würde für diese Vermutung sprechen.

Ein letztes Zeugnis für Virdungs Wirken ist uns mit der Datierung der Vorrede überliefert: Sie wurde am 20. Juli 1511 abgeschlossen. Stradner¹³ führt einen Beweis, demzufolge Virdungs Todes-tag nach dem 15. Juli und vor dem 30. November des Jahres der Drucklegung, also 1511, angenommen werden muß.

Der erste Teil: eine bemerkenswerte Klassifikation

Mit dem Aufstieg des Bürgertums im 16. Jahrhundert sowie dem zunehmenden Ansehen des Handwerkerstandes mit seinen strengen Zunftordnungen konnten Instrumentenbauerschulen entstehen, in denen Wissen und Erfahrungen über

Generationen hinweg weitergegeben wurden. Hier entwickelten sich regelrechte Spezialisten, die im Auftrag der untereinander wetteifernden Großbürgerfamilien (auch Fürsten) Instrumente aus den ausgesuchtesten Materialien in immer differenzierteren Formen herstellten, deren Klang sich dem Wunsch nach weicherem, vollere Ton anpaßte.

Das frühe 16. Jahrhundert weist daher eine Formenvielfalt auf, die erst durch Festlegung der Mensuren im 17. Jahrhundert eingeschränkt wird. Gleichzeitig setzt die Entwicklung der Blasinstrumente ein: Die Spielmanns- und Heerespfeifen wurden, weil man auf diese Klangfarbe nicht verzichten wollte, durch bauliche Veränderungen zu standesgemäßen Instrumenten weiterentwickelt, gleichzeitig in ihrer ursprünglichen Form (und Klangqualität) abqualifiziert.

Das Bestreben des Bürgertums, innerhalb der Standespyramide aufzusteigen, ließ es Verhaltens- und Lebensweisen übernehmen, die als typisch für den Adel galten. Hofstage, die durch ausgewählte Sänger und Instrumentalisten (vor allem Trompeter, da die Trompete als Symbol des Herrschers galt) Glanz erhielten, spiegelten sich in bürgerlichen Festlichkeiten, die – den kleineren Räumlichkeiten angemessen – kammermusikalische Besetzung und klangfarbliche Verschmelzung boten. Consort-Bildung und Stützung durch kleine tragbare Harmonieinstrumente wurden gefördert.

In einem ersten Teil stellt Virdung das vielfältige Instrumentarium seiner Zeit vor. Dabei gibt er sich nicht mit einer einfachen Auflistung der Vielfalt zufrieden, sondern bemüht sich um eine *systematische* – und das ist gerade das Bemerkenswerte daran – Instrumentenklassifikation. Systematik beinhaltet immer die Frage nach Ähnlichkeit und Unterscheidungsmerkmalen; als geschickt erweist sich deshalb auch der Ansatz über direkte Visualisierung, indem Abbildungen der Instrumente einer Gruppe jeweils auf einer Seite zusammengestellt werden, um so deren Vergleich geradezu zu provozieren.

¹¹ Krautwurst a.a.O., Seite 235.

¹² Krautwurst a.a.O., Seite 235.

¹³ Stradner a.a.O., Band I, Seite 11.

Spätestens an dieser Stelle wird allerdings deutlich, daß die von Virdung gewählte Methode nicht durchgängig nur *einem* System folgt. Saiteninstrumente, einschließlich solcher mit Klaviatur, werden entsprechend ihrem Bau klassifiziert. Dabei erfahren Saitenbezug und Stimmung besondere Beachtung. Blas- und Perkussionsinstrumente werden gemäß ihrem Verfahren der Schallerzeugung und Spieltechnik geordnet. Es sind genau die Merkmale, die für eine Erläuterung der Guidonischen Hexachord-Tabelle und später für die Einführung der Tabulatur wesentlich sind. Virdungs Systematik wählt für die Grobstrukturierung also zielgerichtet die Merkmale aus, deren Kenntnis im weiteren Verlauf der Abhandlung zugrundegelegt werden muß.

Scheint die übergeordnete Systematik hinsichtlich Bau, Form, Spieltechnik und Schallerzeugung recht objektiv, so fließt mit der von Virdung gewählten Binnenklassifikation deutlich subjektive Wertung ein.

Ohne gesondert darauf hinzuweisen, stellt er in der Bibel bevorzugt genannte oder innerhalb der mittelalterlichen Symbolik, besonders der Mystik, positiv bewertete Instrumente vor solche, die mit Todessymbolik (*hülzig gelechter* für das Xylophon) oder ganz und gar Teuflichem (Zink) in Verbindung gebracht wurden.

Diese beiden Gruppen stehen noch vor solchen Instrumenten, denen Virdung eine eher außermusikalische Funktion zuspricht.

Wie geht er im einzelnen vor?

Aus dem Attribut des Musikanten wird bei Virdung das „Objekt Musikinstrument“, dem alle Aufmerksamkeit gilt. Er löst damit das Instrument aus dem Kontext seiner Verwendung, wählt damit einen Interpretationsansatz, der auf der Position des Instruments innerhalb seiner Gruppe basiert.

Virdung beginnt seine Instrumentendarstellung mit der Auflistung von Saiteninstrumenten mit Klaviatur. Dabei führt das Claviciterium die Reihe an, weil anhand seiner Tastatur die Hexachord-Leiter und die erste Tabulatur erarbeitet werden sollen.

Im folgenden stellt er jeweils diejenigen Instrumente innerhalb ihrer Gattungen heraus, die in den Psalmen Davids stellvertretend für das Instrumentalspiel zu Ehren Gottes genannt werden oder die in der höfischen Musik Verwendung finden wie Harfe, Laute, Schalmei und Orgel.

Instrumente aus symbolischen Zusammenhängen und Kunstmusik haben Vorrang vor solchen der Gebrauchsmusik (Harfe vor Trumscheit).

Das Instrument der Theoretiker (Monochord) rangiert vor dem Tanzmusikinstrument (Rebec), das mit seinen drei Saiten bautechnisch komplizierter ist und von daher einen höheren Rang beanspruchen müßte. – Hier zeigt sich ein deutliches Relikt der noch nicht durchgängig erzielten, vielleicht auch gar nicht vollständig gewünschten Lösung von der Tradition lateinischer Musiklehre.

*... so vil sye der loecher mer habē/ so vil dester besser vnd gewiser mag man sye regulieren.*¹⁴

Recht seltsam mag es zunächst anmuten, daß Virdung Instrumente mit solch unterschiedlicher Anblastetechnik wie Schalmei, Schwegel und Blockflöten nur aufgrund derselben länglichen Form gemeinsam abbildet, wobei er sogar wiederum die Blockflöte, das spätere Beispielinstrument für die Tabulatur der Blasinstrumente, ans Ende stellt. Dennoch führt dieses Blatt des Traktats einen neuen Gesichtspunkt ein, unter dem die gewählte Aufteilung vertretbar erscheint: die historisch bedingte Wertigkeitsverschiebung vom solistisch geblasenen Instrument mit scharfem Klang (Schalmei, Bombardt) hin zu dem obertonreicheren der Kammermusik, über das Virdung schreibt:

Du must wissen das mā gemeinlich fier flotē in eyne futeral oder sex zuosamē macht/ das haisset man ein coppel zwē discant zwen tenor/ zwen bassz

– das Consort als Klanggruppe. Bekanntlich koppelt Virdung drei Instrumententypen im Quintabstand (Basset in f, Tenor in c', Diskant in g').

¹⁴ Klaus Wolfgang Niemöller (Hrsg.): *Sebastian Virdung „Musica getuscht“ 1511*. Faksimile-Nachdruck. Unv. Nachdr. der Aufl. 1970. Kassel 1983 (= Doc.mus. 1. Reihe XXXI); hier fol. Bivr.

Im vierstimmigen Satz werden die beiden Innenstimmen mit zwei Tenorflöten besetzt (siehe Abb. 1).

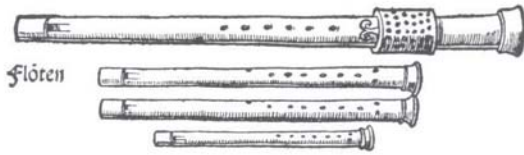


Abb. 1¹⁵

Instrumente mit demselben bautechnischen Anspruch werden zusammengefaßt, hier: Instrumente mit weniger als sechs Löchern: *ruszpfeif*, *Krum horn*, *Gemsen horn* und *Zincken*. Virdung verwendet an dieser Stelle eine aus heutiger Sicht undeutliche Terminologie. Die Abbildung der *ruszpfeif* läßt nicht etwa eine „Rauschpfeife“, sondern eine kleine Kernspaltflöte vermuten¹⁶, das *Krum horn* gleicht einem krummen Tierhorn (siehe Abb. 2).

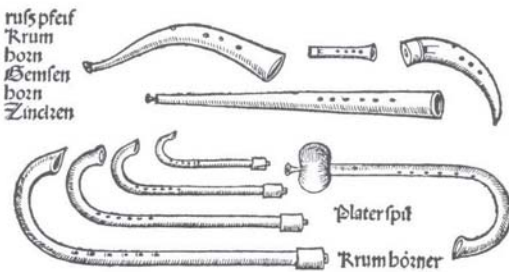


Abb. 2¹⁷

Die Stellung der Sackpfeife, eines typischen Tanzmusikinstrumentes, zu Beginn der Gruppe der Trompeten und Hörner ließe sich vielleicht mit ihrem durchdringenden, lauten Klang erklären. Wahrscheinlicher und systemimmanent gedacht ist jedoch, daß Virdung die Grifflöcher der Spielflöte bewogen haben, dem Instrument einen höheren Rang einzuräumen als den Instrumenten ohne Grifflöcher, deren Naturtonvorrat geringer war als die Tonleiter der Sackpfeife:

... was du dan uff der floeten lernest/ das hast du darnach/ uff allen andern geloecherten pfeiffen dester lychter zuo lernen. (fol. Er) Hiermit liegt sicherlich ein früher historischer Beleg für die Blockflöte als „pädagogisches Einstiegsinstrument“ vor.

Das übergeordnete Gruppenmerkmal „Grifflochlosigkeit“ führt die Instrumente *Busaun* (Posaune), *Felttrumet* (Fanfare), *Clareta* und *Thurnerhorn* zusammen.

Es folgen die Darstellungen der Orgelinstrumente, dann die der Glocken und Schlaginstrumente vor den hochsymbolischen „Hieronymus-Instrumenten“. Instrumente mit primär außermusikalischer Funktion (wie für Lärm und Spiel, Karneval und Signalgebung) stehen am Schluß der *auszteilung*. „Das Horn ist das Instrument Nimrods, des wilden Jägers. Er ist in Verruf gekommen, das babylonische Sprachgewirr verursacht zu haben.“¹⁸ Folglich taucht es in dieser Systematik als *Jeger horn* und *Acher horn*¹⁹ in einer Reihe mit Maultrommel, Feder- und Lockpfeife (Entenlocker), Strohhalb- und Weidenpfeife auf, die am Schluß nicht einmal eines Bildes wert sind oder aufgrund ihres Bekanntheitsgrades keines Bildes bedürfen.

¹⁵ fol. Biv o

¹⁶ Ob dieses Instrument nur ein hinterständiges Daumenloch hat oder zwei, läßt sich aufgrund der Abbildung nicht entscheiden. Vergleiche hierzu die Ausführungen von Hermann Moeck in: *TIBIA* 1/85, S. 288-290, hier besonders Seite 289.

¹⁷ fol. Biv r

¹⁸ Dietlind Möller: *Untersuchungen zur Symbolik der Musikinstrumente im „Narrenschiß“ des Sebastian Brant*. Regensburg 1982; hier Seite 80.

¹⁹ Virdung bezeichnet mit *Acher horn* ein Instrument, das aus einem Schneckengehäuse entstanden sein könnte. Einen Hinweis auf die Wortherleitung geben „Aa, Ach, Aach, Ache“ als Bestandteil des Namens zahlreicher Flüsse und Städte im deutschsprachigen und angrenzenden Gebiet, wie z.B. Bacherach. In ihnen ist das althochdeutsche „aha“ für Wasser oder Fluß enthalten.

Der zweite Teil: Beginn einer Instrumentalschul-Tradition?

Im zweiten Teil der *Musica getutscht* verfolgt Virdung sein Ziel, mit einem Minimum an Grundlagen ein genügend breites Fundament zu schaffen, auf dem aufbauend die Anfangsgründe des Instrumentalspiels vermittelt werden konnten. Das mußte von vornherein sowohl auf seiten der Musiktheoretiker als auch auf seiten der Instrumentalpraktiker auf Kritik stoßen. Warfen ihm die einen mangelnde Kenntnis der lateinischen Traktate und eine unzulässige Verkürzung wichtiger spekulativer Zusammenhänge vor, so vermißten die anderen bei ihm praktische Erfahrung. Was die Theoretiker für Unzulänglichkeit hielten, schätzten die Praktiker gerade als absichtliche Reduktion aus pädagogischen Gründen.

Ein fachpraktischer Ansatz, wie ihn sich Sebastian Virdung vorstellte, schien überall auf Schwierigkeiten zu stoßen, obwohl er mit seiner Grundidee auf der üblichen Schola-Erziehung aufbaute. Dem Gesang als Voraussetzung für das Instrumentalspiel mißt er allerdings einen geringeren Wert bei, als bis dahin üblich. Statt dessen nimmt Virdung die anschauliche Klaviatur des *Clavichordiu* zu Hilfe, behält also seinen instrumentalpraktischen Ansatz bei und schafft zugleich eine inhaltliche Verbindung zum ersten Teil des Traktats, der das Klavichord als erstes Instrument vorstellte. An ihm erläutert er die drei griechischen Tongeschlechter „diatonisch“, „chromatisch“ und „enharmonisch“, geht dabei allerdings nur auf die ersten beiden näher ein.

Von hier aus führt Sebastian Virdung die italienischen Tonsilben ein, die er als unbedingte Voraussetzung für das Transponieren benötigt; sie ihrerseits leiten unmittelbar zur schriftlichen Aufzeichnung von Musik über. Der dann folgende Lehrdialog enthält Thesen, die uns wesentlichen Aufschluß über Virdungs Verhältnis zum Instrumentalspiel geben:

- Die Notenschrift ist für alle Instrumente im Prinzip dieselbe.
- Wer eine Melodie „vom Blatt“ singen kann, kann sie auch leicht auf allen Instrumenten nach einer Notenvorlage spielen.

- Für denjenigen, der die Noten nicht unmittelbar umsetzen kann, gibt es die Tabulatur, die für jedes Instrument Besonderheiten aufweist.
- Voraussetzung für das Instrumentalspiel sind Noten- und Schlüsselkenntnis sowie instrumentenspezifische Spieltechnik.
- Man benötigt nur drei verschiedene Tabulaturen, um alle Instrumente spielen zu können.

Den Zusammenhang von Intavolierungspraxis und Spieltechnik erläutert Virdung an konkreten Instrumenten: Orgel, Laute und Blockflöte. Diese Instrumente stehen zugleich stellvertretend für ihre Gattung.

Es bleibt fragwürdig, wie Virdung dem Laien die Handhabung eines Instruments vermitteln will, ohne gleichzeitig die Klangvorstellung, mit der sie aus heutiger Sicht Hand in Hand gehen müßte, in seine Überlegungen einzubeziehen. Der Schüler lernt das Transponieren, ohne gleichzeitig eine Beziehung zum Klang entwickeln zu können? Damit bleibt Intavolierung für ihn – zumindest vorerst – eine Schreiarbeit, deren Sinn er nicht begreifen kann, es sei denn, ein begleitender Unterricht würde in den kontrapunktischen Satz einführen. Auch auf der praktischen Ebene drängen sich ähnliche Bedenken auf: Der Schüler lernt Begriffe und Schreibweisen der Noten und Pausen – sollte der Organist danach etwa schon in der Lage sein, eine vierstimmige Orgeltabulatur zu lesen und sie auf Tasten praktisch umzusetzen? Kein Wort zum Organisten darüber, welche Hand welche Stimme übernehmen soll. Ebenso erfahren Bläser nichts über Atmung und Tongebung, Lautenisten nichts über Sitzhaltung und Fingersätze, um nur einige Beispiele zu nennen. Daraus läßt sich schließen, daß Virdungs Unterweisung der Ergänzung durch einen praktischen Unterricht bedürfen.

Von der Griffabelle zur Blockflötentabulatur

Virdung ordnet der Blockflöte als letztem der drei Beispielinstrumente eine Tabulatur zu, die er aus seiner Griffabelle ableitet. Johannes Wolf schreibt dazu in seinem „Handbuch der Notationskunde“: „Ein Beispiel dieser Notation

scheint aus der Zeit Viridung nicht überliefert zu sein. Daß sich aber das Prinzip erhalten hat, beweist die Tabulatur der Sackpfeife (Musette), wie sie Mersenne und Borjon darbieten. Aber auch hier soll [...] die Tabulatur besonders denen dienen, die die gewöhnliche Gesangsschrift nicht kennen.²⁰ Didaktisch geschickt führt Viridung zunächst in die Bezifferung der Grifflöcher ein. Mit deren Hilfe läßt sich die anschließende Griffabelle verstehen, die eine scholastisch-umständliche Besonderheit enthält: Basierend auf einer Zuordnung von acht Grifföchern (Daumenloch eingerechnet) und acht Ziffern wird durch die jeweilige Zahlenfolge die Zahl der je zu öffnenden Löcher angegeben (siehe Abb. 3).

Zu dem achten loch/das hinten vff der floten stat/darauff der daume der obenhend geböt/welch wir ein ziffer machē die acht in 3 zale gilt als do stet.



Abb. 3²¹

Eine derartig lange Ziffernfolge ist umständlich, und so scheint die Verkürzung der Tabelle in einer Tabulatur schlüssig, für die Viridung folgenden Weg wählt: Wie bei der Generalbaßschrift, so lassen sich auch hier zunächst Zahlenfolgen einsparen, indem man Regeln angibt, nach denen bei Verschluß bestimmter Löcher automatisch auch andere nicht mehr geöffnet bleiben dürfen (siehe Abb. 4).

Bassus	Tenor.	Distant.
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8

Abb. 4²²

Die langen Zahlenketten werden schließlich auf signifikante Lochangaben beschränkt, die dann noch nach Oktav- oder Halbtonfordernissen mit vereinbarten Akzidenzien versehen und auf diese Weise zu einem recht übersichtlichen System geschrumpft sind (siehe Abb. 5).

Three staves of musical notation for Bassus, Tenor, and Distant. The notation uses numbers and symbols (like 'x', 'y', 'z') to represent fingerings, with some symbols circled or marked with dots.

Abb. 5²³

Die Grundtöne der drei bei Viridung beschriebenen Flötengrößen nutzt er dazu, G-, F- und C-Schlüssel einzuführen, womit immanent auch auf die Verwendung der Blockflöten in enger Verbindung mit Vokalsätzen hingewiesen wird.

Alle drei Instrumentaltabulaturen entsprechen demnach vom System her den praktischen Anforderungen ihrer Zeit. Zumindest zwei (die für Orgel und Laute) wurden, obschon heftig kritisiert, auch von Berufsmusikern verwendet. Viridungs Verfahren, Blockflötengriffe nochmals auf wenige Zeichen zu verkürzen, ist im Grunde folgenlos geblieben. Möglicherweise stellten sie gar nicht selbst das Ziel dar, sondern sollten nur dazu dienen, dem Laien ein Anwendungsbeispiel zu geben, für das es sich lohnen würde, theoretische Grundkenntnisse zu erwerben.

²⁰ Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde*. Bd. I und II. Leipzig 1919; hier Bd. II, Seite 245.

²¹ fol. Nii o

²² fol. Oiii r

²³ fol. Oiv o

In einer Zeit, in der „Musik nun nicht mehr Reservat der Berufsmusiker und darüber hinaus der Hofhaltungen oder der reichen Patrizier war, sondern unter dem Einfluß eines humanistischen Bildungsideales auch Eingang ins Bürgerhaus fand“²⁴, konnte ein Buch mit instrumentalmusikalischem Anreiz ein anderes Publikum als bis dahin zum Erlernen grundlegender theoretischer Begriffe verlocken. Die rasche Verbreitung der Schrift verwundert deshalb nicht: Es existiert eine vom Erstdruck 1511 abweichende Fassung der Virdungschen *Musica getutscht*, für die der Text bereits um 1513 in ostschwäbisch-bayerische Mundart übersetzt worden ist, für deren Abbildungen ein anderer Formschneider leicht abweichende Kopien der Holzschnitte Urs Grafs angefertigt hat und die die Reihenfolge der Darstellung verändert, „wodurch der Beginn des Buches interessanter wird. Diese Umstellung dürfte in Hinblick auf einen guten Absatz des Buches erfolgt sein“²⁵. Gemeinsam mit den späteren Ausgaben (1518 lateinisch, 1529 französisch, 1554 und 1568 niederländisch) kann dieser Sachverhalt wohl als Anzeichen dafür gewertet werden, daß sowohl Interesse an den von Virdung mitgeteilten Inhalten als auch an den Abbildungen und auch an der von ihm gewählten Volkssprachigkeit bestanden haben muß, die sogar – in Ermangelung einer gemeinsamen deutschen Hochsprache – dem veränderten Publikum angepaßt wurde. Umgangssprachliches in Schriftlichkeit übertragen zu müssen bildete dabei nur einen Teil der Schwierigkeiten, mit denen Virdung zu kämpfen hatte, als er sich darum bemühte, über Gegenstände, die er vorrangig lateinischen Traktaten entnommen haben muß, in einer für seine Zwecke noch unterentwickelten Sprache zu schreiben.

Alleiniges Interesse am hohen anschaulichen Wert der Instrumentendarstellungen beweist der

Rughalm-Codex von 1524, in dem ein mit WR benannter Zeichner die meisten Holzschnitte aus der Fassung des Traktats von 1513 in Federzeichnungen umsetzt. Volksmusikinstrumente, Tabulaturen und Blockflötenhaltungen erweisen sich im neuen Zusammenhang enzyklopädischer Sammlung als überflüssig und entfallen deshalb.

Martin Agricolas erstmals 1528 in Wittenberg herausgegebene „*Musica instrumentalis deutsch*“ partizipiert ebenfalls an Virdungs Traktat: Hierbei fällt auf, daß Agricola kommentierende Beschreibungen fortläßt (womit Hinweise auf typische Merkmale, die in den Abbildungen nicht erkennbar sind, wie z.B. die Beschaffenheit der Saiten, entfallen). Gruppierungen werden ungeordnet und einige Beschriftungen auf eine Weise neu zugeordnet, die die Frage aufwirft, ob Agricola sich über die Bedeutung einiger optischer Hinweise gar nicht klar gewesen ist, oder ob es eine noch weitreichendere Erklärung für Ungeheimheiten wie die folgenden geben mag: Agricola ordnet den Zink den Großpfeifen zu, er bezeichnet das Krummhornquartett mit dem Begriff „Platerspiel“, offensichtlich irreführend durch Verwendungsmöglichkeit des Begriffs „Spiel“ für eine Gruppe zusammengehörender Werkzeuge (siehe Nadelspiel). Sein „Krummhorn“ ist das Platerspiel Virdungs, sein „Gemshorn“ das *Krum horn*, zudem verwechselt er „Clareta“ und „Thurner Horn“. Allein den kopierenden Zeichner verantwortlich für all diese Fehler zu machen wäre sicher falsch, da sie in allen folgenden Ausgaben wieder auftreten, der Theoretiker also Gelegenheit zur Korrektur gehabt hätte.

Nachdem Martin Agricola den Blasinstrumenten abweichend von der bei Virdung gewählten Reihenfolge eine Spitzenposition einräumt, spieltechnische Dinge wie Haltung des Instruments, Zählung der Löcher und Probleme beim Anblasen gleich im Zusammenhang mit der Vorstellung der jeweiligen Instrumente erwähnt, auch Errungenschaften seiner Zeit, wie das „Traversflöten“-Quartett, Schlüsselfidel und „Strofidel“ (Xylophon) aufnimmt, drängt sich eine einzige Erklärung für die oben genannten Mißdeutungen auf: Die offensichtlich verwechselten oder nicht erkannten Instrumente könnten Agricola in der von Virdung/Graf um 1511 dargestellten Form nicht mehr bekannt gewesen sein; Renaissance-

²⁴ Ulrich Konrad u.a. (Hrsg.): *Musikalischer Lustgarten*. (= Ausstellungskatalog der Herzog-August-Bibliothek) Nr. 47, Wolfenbüttel 1985; hier Seite 81.

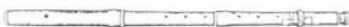
²⁵ Stradner a.a.O., Seite 20.



BLOCKFLÖTEN

nach
Terton, Rottenburgh,
Stanesby, Bressan, Denner
u.s.w.
Alto ab DM 1 850,--

TRAVERSI



nach
Rippert, Hotteterre, Grenser,
Rottenburgh u.s.w.
ab DM 1 440,--

OBOEN

nach
Denner, Stanesby und
Schlegel
ab DM 1 950,--



Für Info:

Jan HERMANS · Historical Woodwinds

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

Zinken haben einen viereckigen Querschnitt und sind meist gerade Instrumente; das „Gemshorn“ zählt zu den Volksmusikinstrumenten, die der Theoretiker Agricola ebensowenig in seine Schrift übernimmt wie die „Hieronymus-Instrumente“. Der Traktat *Musica getutscht*, dessen Existenz und Autor an keiner Stelle auch nur erwähnt wird, diente Agricola möglicherweise als Vorlage für einen Abschnitt seiner Musiklehre, für dessen eigenständige Bearbeitung es Agricola an eigenen praktischen Erfahrungen mangelte, dessen Relevanz er jedoch erkannt hatte.

Antwortete Virdungs Traktat auf eine Bedarfssituation, oder kam er ihr zuvor?

Er kam ihr wohl zuvor. Ein bewundernswerter Ansatz der Instrumentensystematik, die erstmalig grundlegende Erläuterung der Tabulaturtechnik, der Versuch, Praxis und Theorie zu verknüpfen und diese dem Laien zugänglich zu machen, die Etablierung einer Terminologie in der Volkssprache – alle Leistungen sind für sich genommen hoch zu bewerten, wurden aber erst in der Folgezeit in ihrem Wert erkannt.

Wie sehr diese einzelnen Neuerungen innerlich zusammenhängen, wird deutlich, wenn Bearbeiter bei dem Versuch, Einzelteile zu übernehmen oder herauszustreichen, die Geschlossenheit des Textes durchbrechen und damit der ganzen Schrift ihr Gesicht rauben. Welche Ziele Virdung mit der Veröffentlichung verband, erwies sich letztlich als ebenso irrelevant für die nachhaltige Bedeutung des Traktats wie die Frage nach den

Einzelaspekten, die das jeweilige Interesse an der *Musica getutscht* auslösten.

Die Wirkung des Traktats läßt sich allein durch die in ihm zusammentretenden Spannungen zwischen der alten und der neuen Denkweise, zwischen mythischer Verwurzelung, mittelalterlicher Scholastik und neuzeitlichem Humanismus erklären – in Verbindung mit Sebastian Virdung als Person. Er erwies sich als offen genug, viele unterschiedliche Eindrücke in sich aufzunehmen, und war unerfahren oder mutig genug, eigene Vorstellungen vor die Bindung an Tradition zu stellen.

Der Traktat *Musica getutscht* antwortete auf viele Fragen seiner Zeit, ohne sie ausdrücklich zu stellen; er ist gleichzeitig Spiegelbild einer bestimmten Gesellschaftsschicht und Zeuge für das abnehmende Verständnis symbolischer Gehalte zugunsten einer Öffnung für menschliche, natürliche, praktische Handlungen. Virdungs Traktat steht auf der Schwelle zwischen einer säkularisierten *vita contemplativa* und *vita activa*, zwischen einem Leben, das beständig nach seinen Bindungen im Makrokosmos fragt, und einem Handeln, das beginnt, den Mikrokosmos und die Bedeutung des eigenen Selbst zu erfahren.²⁶

²⁶ Dieser Aufsatz stützt sich größtenteils auf meine 1987 in Hannover zur Erlangung des ersten Staatsexamens eingereichte Schrift: *Sebastian Virdung „Musica getutscht“*, die von Frau Prof. Dr. Hickmann angeregt und von ihr sowie Herrn Prof. Dr. Danuser betreut worden ist.

Mein Dank gilt Herrn Prof. Dr. Thieme für die kritische Durchsicht des Artikels.

Zur Gestalt von Johann Sebastian Bachs Konzert für Oboe d'amore

Alfred Dürr zum 75. Geburtstag
am 3. März 1993

I. Allgemeines

Das Konzert für Oboe d'amore und Streicher in A-Dur gehört zu denjenigen Werken Bachs, die nicht aus direkter Überlieferung bekannt sind, die aber aus späteren Umarbeitungen durch den Komponisten selbst erschlossen werden können. Es liegt seit Jahrzehnten innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe¹ in einer von Wilfried Fischer erstellten Rekonstruktion vor, die mehrere Tugenden in sich vereinigt: Sie basiert auf der originalnächsten erhaltenen Quelle, nämlich der autographen Partitur des Cembalokonzerts BWV 1055, sie geht nach einer wohlüberlegten textkritischen Methode vor, und sie gibt über die Prinzipien der Rekonstruktion und über viele Einzelfragen der Textgestaltung in einem ausführlichen Kommentar Rechenschaft.

Wenn die Gestalt dieses Konzertes hier erneut zur Diskussion gestellt wird, so hat dies Gründe, die nicht in den Rekonstruktionsprinzipien von

Fischers Edition liegen – sie verdienen volle Zustimmung –, sondern im Detail.

Im Rahmen der Arbeit an der Neuausgabe der Cembalokonzerte innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe² hatte der Verfasser Veranlassung, sich erneut eingehend mit Bachs autographen Erstniederschrift des Konzerts BWV 1055 auseinanderzusetzen³, wobei die Korrekturvorgänge möglichst detailliert zu beschreiben waren. Dabei ergaben sich manche Einzelheiten, die auch auf die Vorlage dieses Konzerts neues Licht werfen.

Außerdem stellen sich bei der Rekonstruktion dieses Konzerts Fragen, die sich nicht an Quellenbefunde knüpfen, sondern von rein musikalischen Phänomenen ausgehen (etwa Inkonsequenzen bei der Behandlung von Parallelstellen); in manchen solcher Fragen lohnt sich, wie es scheint, eine erneute Diskussion.

Was dennoch nicht verschwiegen werden darf, ist, daß die Rekonstruktion des Konzertes für Oboe d'amore auch weiterhin mit beträchtlichen Unsicherheitsfaktoren belastet sein wird.

Das hat dieses Konzert bis zu einem gewissen Grade gemein mit anderen Werken Bachs, auf die wir nur aus späteren Wiederverwendungen rückschließen können. Es gibt aber auch spezielle Gründe, aus denen das A-Dur-Konzert zu den schwierigeren Rekonstruktionsfällen zählt. Erstens hatte Bach, als er das Cembalokonzert BWV 1055 als Transkription schuf – als viertes Konzert in dem sechsteiligen Opus BWV 1052-1057⁴ –, für die Aufteilung der ursprünglich einheitlichen Continuostimme zwischen Streicherbaß und Cembalobaß eine sehr differenzierte Technik entwickelt, die den Eigenwert der Transkription beträchtlich hebt, aber gleichzeitig für uns den Rückschluß auf die Vorlage erschwert. Zweitens hatte sich Bach im Laufe seiner Transkriptionspraxis einen Grad von Routine erwor-

Vollständige Angaben zu den zitierten Werken s. Literaturliste am Ende des Artikels

¹ NBA VII/7 mit Krit. Ber.

² Neue Bach-Ausgabe, Serie VII, Bd. 4 (in Vorb.)

³ Sie finden sich in der Handschrift Mus. ms. Bach P 234 der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Die Quelle gehört zu den Beständen, die im Hause Unter den Linden verblieben sind (bis 1990: „Deutsche Staatsbibliothek“), das jetzt mit der Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz wieder zu einer Institution unter dem Namen „Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz“ vereinigt ist. – Über die Textentwicklung des Cembalokonzerts A-Dur informiert Breig, *Werkgeschichte*.

⁴ In der Entstehungsfolge der Konzerte für ein Cembalo, die mit BWV 1058 und 1059 begann, steht das A-Dur-Konzert an sechster Stelle; vgl. Breig, *Kompositionsprozeß*.

ben, der es ihm erlaubte, viele Änderungen gegenüber der Vorlage sofort bei der ersten Niederschrift ohne Korrektur vorzunehmen. Und drittens – damit steht das Konzert in der Werkreihe BWV 1052-1059 einzig da – liegt keiner der Sätze in anderen Transkriptionen vor, die zusätzliche Hinweise auf die Gestalt der Vorlage geben könnten, so daß man bei der Rekonstruktion ausschließlich auf die Partitur des Cembalokonzerts angewiesen ist.

Dennoch scheint es möglich, die Frage nach der Gestalt, die das A-Dur-Konzert in der Oboen-Version hatte, in mancher Hinsicht genauer zu beantworten, als dies bisher gelang.

II. Tonart – Soloinstrument – Entstehungszeit

Daß Bachs acht Konzerte für Cembalo BWV 1052-1059 als Transkriptionen aus Vorlagen für andere Besetzungen hervorgegangen sind, stand bereits für den Herausgeber der Werkreihe in der alten Bach-Ausgabe, Wilhelm Rust, außer Zweifel. Doch war für ihn das A-Dur-Konzert, da es weder in seinem Solopart Züge von violinistischer Idiomatik trägt noch, wie BWV 1053, in Substanzgemeinschaft mit Kantatensätzen steht, dasjenige Werk, „dessen ursprüngliche Bestimmung sich vorläufig einem sichern Nachweise entzieht“⁵.

Erst der englische Musikwissenschaftler, Komponist und Pianist Donald Francis Tovey (1875 bis 1940)⁶ fand auf die Frage nach der Urform des Konzerts eine einleuchtende Antwort: Er bestimmte das Werk als ein Konzert für Oboe d'amore in A-Dur⁷. Die Argumentationskette, die zu diesem Resultat führt, läßt sich wie folgt zusammenfassen (wir beziehen dabei auch die Argumente der neueren Bachforschung mit ein):

1. Daß es sich um eine Bearbeitung und nicht um eine Originalkomposition handelt, ist aus dem Notenbild des Partiturautographs zu erkennen, in dem sich zwei Niederschrift-Typen unterscheiden lassen: Die Streichersysteme – gewisse Abstriche sind beim Continuo⁸ zu machen – zeigen nur wenige Korrekturen, sind also offenbar aus einer Vorlage ohne größere Veränderungen übernommen, wohingegen die korrekturreiche

Niederschrift der Cembalo-Systeme auf einen Bearbeitungsprozeß hindeutet.

2. Daß die Vorlage ebenso wie die Transkription in A-Dur stand, wird vor allem am Tonumfang der Ripieno-Instrumente deutlich. Daß Bach hier seine Vorlage nach unten transponiert hätte (wie im Falle von BWV 1054, 1057, 1058 und 1062 nachzuweisen und im Falle von BWV 1056 mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zu vermuten), ist hier nicht vorstellbar, ohne daß man eine tiefgreifende Lagen-Umstrukturierung des Ripienos unterstellen müßte, die allem widerspricht, was wir über Bachs Verfahren bei der Konzerttranskription wissen.

Besonders aus dem Verlauf der I. Violine läßt sich erschließen, daß eine Transposition nicht stattgefunden hat. Theoretisch wäre als Tonart der Vorlage C-Dur in Erwägung zu ziehen.⁹ In dieser Tonart aber hätten die Ritornelle aller drei Sätze eine befremdlich hohe Lage gehabt. Zwar erreicht die Oberstimme in Bachs Konzertitornellen im Verlauf der Entwicklung gern die Region um *c'''* als melodische Gipfelung; doch wird diese Region nicht, wie es bei einer Versetzung des Ritornells von BWV 1055 nach C-Dur der Fall wäre, von Anfang an in die Melodiebildung einbezogen. – Auch die Viola nutzt bereits in A-Dur ihren üblichen Umfang als Ripienoinstrument (bis *e''*) in der Höhe voll aus.

Außerdem zeigt die Partitur keine Transpositionsversehen, wie sie bei transponierten Konzerten mit einer gewissen Häufigkeit auftreten.¹⁰

⁵ BG 17, S. XIV.

⁶ Vgl. über ihn neuerdings die liebevoll-kritische Würdigung von Michael Tilmouth in *New Grove* 19, S. 102 f.

⁷ Tovey (s. Lit.). Zu früheren Hypothesen über die Vorlage, die sich nicht halten konnten, vgl. NBA VII/7, Krit. Ber.

⁸ Bach nennt die untere Streicherstimme in den Cembalokonzerten regelmäßig „Continuo“, ohne daß dabei an eine akkordische Begleitung gedacht werden müßte. Über die bezifferte Baßstimme zum Konzert BWV 1055 vgl. Breig, *Werkgeschichte*.

⁹ H-Dur muß wohl als eine für Konzerte gänzlich unübliche Tonart von vornherein ausscheiden; für die Umfangserwägungen spielt aber die Differenz zwischen H- und C-Dur keine Rolle.

3. Der Umfang der aus dem Cembalodiskant zu erschließenden Solostimme reicht von *a* bis *b''*. Dabei müssen die Arpeggien des Cembalodiskants in T. 1-2 des 1. Satzes und an den Parallelstellen außer Betracht bleiben, denn sie stehen an drei Stellen in Korrektur. Daraus läßt sich schließen, daß die Vorlage hier keine festgelegte Figuration bereitstellte, daß es sich also um Zutaten der Bearbeitung handelt. Außerhalb der Arpeggienfiguren wird der Ton *b''* im ganzen Werk nur in T. 42 des 1. Satzes überschritten; hier aber ist eine Oktavverlegung gegenüber der Vorlage aus musikalischen Gründen sehr wahrscheinlich. An einer Stelle des 1. Satzes (T. 59) wird das Überschreiten des Tones *b''*, obwohl es sich aus der musikalischen Logik ergäbe, sogar eigens vermieden.¹¹

4. Die so in den Umrissen ermittelte Fassung der ursprünglichen Solostimme ist zwar von einer Violine spielbar, reicht aber in der Höhe nur bis zur ersten Lage auf der e-Saite, was für eine solistische Violinpartie bei Bach durchaus ungewöhnlich wäre. Außerdem zeigt die Solostimme keine violinistische Idiomatik. Das einzige Instrument

der Bach-Zeit, das dem Solopart hinsichtlich des Umfangs und der technischen Anforderungen entspricht, ist die Oboe d'amore.

Toveys These ist in der Zwischenzeit kaum angefochten worden¹²; sie wurde vielmehr von Ulrich Siegele und Wilfried Fischer durch detaillierte Argumentationen bestätigt und wird auch vom Verfasser dieser Studie vertreten.

Die Frage liegt nahe, ob sich die Besetzungsfrage mit einer Hypothese über die Einordnung in Bachs Schaffen verbinden läßt.

Die Oboe d'amore ist nach Johann Gottfried Walthers Lexikon von 1732 „ein ohngefahr an. 1720 bekannt gewordenes Blas-Instrument“¹³. Das früheste datierte Werk, in dem dieses Instrument vorkommt, ist eine Kirchenkantate zum 3. Adventssonntag des Jahres 1717 von Christoph Graupner¹⁴. In Bachs Œure ist die Oboe d'amore seit den ersten Leipziger Kirchenkantaten belegbar (BWV 75 und 76). In Leipzig hatte die Verwendung dieses Instruments eine Tradition, die Bachs Amtsvorgänger Kuhnau – möglicherweise bereits 1717 – begründet hatte.¹⁵ Es ist indessen nicht auszuschließen, daß Bach die Oboe d'amore schon in seiner Köthener Zeit kennengelernt hat. Hans-Joachim Schulze hat darauf aufmerksam gemacht, daß vermutlich „die Hofkapelle zu Gera beziehungsweise Schleiz eine der ersten war, in der das Spiel der Oboe d'amore gepflegt wurde“; und er hat auch auf eine denkbare Verbindung dieser Tatsache mit der Vorlage von BWV 1055 hingewiesen: „Nimmt man hinzu, daß Bach im August 1721 dort gastierte, möglicherweise um für sich das Terrain zu sondieren, so ist nicht auszuschließen, daß er für diesen Anlaß sein Konzert A-Dur für Oboe d'amore schrieb.“¹⁶

So interessant die Aufdeckung solcher Möglichkeiten ist, so wird man sich dennoch nicht verhehlen können, daß Hypothesen zur Datierung mit Hilfe des Soloinstruments sehr unsicher bleiben müssen. Im Grunde genommen läßt sich nicht mehr sagen, als daß ein Konzert für Oboe d'amore nicht vor der Köthener Zeit entstehen konnte; doch dies ist für unser Werk aus stilistischen Gründen ohnehin anzunehmen.¹⁷ Der einzige quellenmäßige zu sichernde Terminus ante quem bleibt letzten Endes die Entstehung der Cembalo-Transkription, für die heute die Zeit „um 1738“ angenommen wird.¹⁸

¹⁰ Eine Ausnahme davon macht nur der Anfang des Cembalobasses; s. dazu die Erörterungen in Abschnitt III.

¹¹ Siehe die Besprechung dieser Stelle in Abschnitt III dieser Arbeit.

¹² Dem Plädoyer von Wilhelm Mohr (s. Lit.) für die Viola als Soloinstrument fehlt jede Überzeugungskraft, weil der Autor sich nicht darauf einließ, sich mit dem sorgfältigen Beobachten am Autograph durch Siegele (s. Lit.) und Fischer (NBA VII/7, Krit. Ber.) auseinanderzusetzen; vgl. dazu den Diskussionsbeitrag von Ralph Leavis und die Replik von Wilhelm Mohr, ebenda, S. 700. – Daß Hermann Keller in seinem populären Buch *Die Klavierwerke Bachs* (Leipzig 1950) das A-Dur-Cembalokonzert als Originalwerk besprach (S. 255, 258 f.), liegt offensichtlich nur daran, daß er die Arbeit von Tovey nicht kannte.

¹³ Walther-Lex., Artikel *Hautbois d'Amour*, S. 304.

¹⁴ Vgl. Koch, S. 63-67.

¹⁵ Vgl. Dahlquist, S. 67.

¹⁶ Schulze, S. 14 f.

¹⁷ Vgl. Breig, *Chronologie*, und Breig, *Ostinato-Prinzip*.

¹⁸ Vgl. Kobayashi, S. 41.

III. Einzelprobleme¹⁹: Satz 1

a) Kriterium *Korrekturen im Autograph*

Manche Erkenntnisse über die Details der Transkriptionsvorlage verdanken wir der Tatsache, daß das erhaltene Kompositionsautograph Bachs eine große Anzahl von Entwicklungskorrekturen aufweist – d. h. Korrekturen, die nicht bloße Berichtigung von Verschreibungen sind, sondern Absichtsänderungen des Komponisten dokumentieren. Zu den selbstverständlichen Grundsätzen der Rekonstruktion gehört es, daß dort, wo solche Entwicklungskorrekturen zu erkennen sind, die Lesart ante correcturam als die der Vorlage zu betrachten ist. Dieser Grundsatz war auch für die Rekonstruktion in NBA im Prinzip verbindlich; doch lassen sich, wie sich zeigen wird, auf diesem Gebiet noch eine Reihe von nicht unwichtigen weiteren Entdeckungen machen.

Gleich zu Beginn des Satzes zeigen die beiden Baßsysteme des Cembalokonzerts Korrekturen, die in NBA VII/7 nicht schlüssig gedeutet worden sind. Drei Stadien der Textentwicklung lassen sich unterscheiden, die in folgenden Notenbeispielen nebeneinandergestellt sind:

Beisp. 1a



Beisp. 1b



Beisp. 1c



Bach begann, wie in den Ritornellen der Cembalokonzerte üblich, mit der Eintragung des Streicherripienos. Dabei erhielt der Continuo zunächst die in *Beispiel 1a* gezeigte Version, bei der auf dem jeweils ersten Taktviertel nicht wie in der Endfassung zwei Achtel stehen, sondern nur eine Viertelnote. Daß die 2. Note von T. 1 (Achtel *a*) ein Nachtrag ist, ist daran zu erkennen, daß sie ganz dicht an der folgenden Viertelpause steht. Offensichtlich stand am Beginn des 2. Taktes entsprechend eine Viertelnote *Gis*; das ist zwar aus der Raumverteilung nicht zu erkennen, ergibt sich aber logisch zwingend aus der Erstfassung des anschließend eingetragenen Cembalobasses. Diese (*Beispiel 1b*) hat nämlich ebenfalls statt der Zweiachtelgruppen lediglich Viertelnoten – die nun freilich überraschenderweise eine Terz höher stehen. Mit dieser Terzversetzung korrespondiert die Tatsache, daß das Cembalobaß-System anfangs ohne Vorzeichen notiert wurde. Die Schlüsselakzidentien am Anfang des Systems sind so eng zwischen den Baßschlüssel und das Allabreve-Taktzeichen eingezwängt, daß sie als ein Nachtrag zu erkennen sind; die ursprüngliche Notierung stand also in dieser Stimme in C-Dur²⁰. Erst in einem anschließenden Korrekturgang stellte Bach die endgültige Fassung (*Beispiel 1c*) her.

In zweierlei Hinsicht wurde also geändert: Aus einer C-Dur-Notierung im Cembalobaß wurde eine A-Dur-Notierung, und aus einer Viertelnote wurden zwei Achtelnoten. Was ist daraus für die Rekonstruktion zu folgern?

Um mit der zweiten Komponente zu beginnen: Müssen wir vielleicht doch mit einem Konzert in C-Dur rechnen? Die Schwierigkeiten, auf die die Vorstellung einer Transposition stößt, sind

¹⁹ Für die Lektüre der folgenden Abschnitte wird vorausgesetzt, daß der Leser den Notentext der Rekonstruktion in NBA VII/7 zur Verfügung hat.

²⁰ Darauf machte mich Klaus Hofmann, Göttingen, aufmerksam. – Es ist nicht sicher, aber möglich, daß auch im Cembalodiskant die Schlüsselakzidentien erst nach dem Taktzeichen eingetragen sind. Das Kreuz auf der obersten Linie ist jedenfalls dichter an den Violinschlüssel gesetzt worden als in den übrigen Systemen.

oben bereits dargestellt worden. Es gibt für das Hineinspielen von C-Dur in die Notation aber noch eine andere und gewiß plausiblere Erklärung, nämlich die, daß die Oboe d'amore transponierend, also in C-Dur, geschrieben war.²¹ Dies könnte dazu geführt haben, daß Bach das System des Cembalobasses – vielleicht nach einer Schreibpause zwischen der Aufzeichnung des Ripieno-Anteils für das Eingangsritornell und der Notierung des Cembaloparts – versehentlich in C-Dur-Notierung begann.

Die Folgerung, die aus den ursprünglich an den Taktanfängen stehenden Viertelnoten für die Rekonstruktion zu ziehen ist, dürfte dagegen eindeutig sein: Die steigenden Oktavsprung-Achtel des Cembalokonzerts sind hier und in den zahlreichen späteren Parallelstellen in Viertel zurückzuverwandeln.²² Das mag für denjenigen, dem sich das Oktavsprung-Motiv als ein Charakteristikum des Kopfsatzes eingeprägt hat, zunächst eine ungewohnte Vorstellung sein. Doch hat die einfachere Fassung durchaus ihre innere Plausibilität: Sie stellt das Motiv der oberen drei Streicherstimmen als das eigentliche musikalische Ereignis heraus.

Eine weitere notwendige Änderung gegenüber NBA VII/7 läßt sich aus den Korrekturvorgängen im Autograph mit Sicherheit ermitteln: T. 6 endete in Violine I und im Cembalodiskant zunächst nicht mit zwei Sechzehnteln *e'' fis''*, sondern mit einer Achtel *e''*; und analog lautete die 1. Hälfte von T. 7 *b' dis'' e''* (Achtel – Viertel – Achtel), was zweifellos der Fassung des Oboenkonzerts entspricht. (Entsprechend ist auch in den Parallelstellen T. 38-39 und 94-95 zu ändern.)

Erneut zur Diskussion gestellt sei das Problem der Takte 67-69, in denen das Autograph starke und nicht eindeutig lesbare Korrekturen aufweist.²³ Friedrich Spiro hatte angenommen, daß der Cembalodiskant hier die originalen Ripienoviolenen übernommen habe²⁴ – eine Vermutung, der Wilfried Fischer folgende Erwägungen entgegengesetzte: „Eine Rekonstruktion im Sinne dieser These würde erheblich in die Partitur eingreifen müssen; sie würde außerdem zu einer ungewöhnlichen viergliedrigen Sequenz in den Ripienoviolenen führen.“²⁵ Demgegenüber ist dreierlei geltend zu machen: Erstens ist die viergliedrige Sequenz des Ritornellkopfes im Ritornell selbst vorgebildet (T. 9-12). Zweitens hat der Beginn der Solophrase in der Fassung von BWV 1055 zum einzigen mal einen anderen Beginn als mit dem Kopf des Solothemas, was daran zweifeln läßt, daß die Vorlage so lautete. Und drittens läßt die starke Korrektur auf einen Eingriff besonderer Art schließen – und dies könnte sehr wohl ein Austausch zwischen der Motivik der Violine I und der des Soloinstruments gewesen sein. Auf jeden Fall sollte eine Rekonstruktion im Sinne Spiros ernsthaft in Erwägung gezogen werden; ein konkreter Vorschlag dafür wird unten in Abschnitt VI gemacht. Wie man sich auch in der Frage von Ripieno- und Solomotivik entscheidet: Keinesfalls ist, wie in NBA VII/7 geschehen, die Sechzehntelfiguration des Cembalobasses in den Continuo der Rekonstruktion zu übernehmen.

Eine Textrevision, die sich aus den Korrekturvorgängen unmittelbar ableiten läßt, betrifft schließlich die Führung des Basso continuo in den Takten 77 und 78: Am Anfang von T. 77 stand im Continuo des Cembalokonzerts ursprünglich *b*, die letzte Note desselben Taktes ist im Cembalobaß aus *gis* korrigiert, und das erste Taktviertel von T. 78 zeigt, ebenfalls im Cembalobaß, als Lesart *ante correcturam e gis fis* (Achtel, 2 Sechzehntel).

Mit diesen Angaben ist das Thema „Korrekturen“ zwar noch nicht erschöpft; die weiteren Lesarten *ante correcturam* lassen sich aber nicht unmittelbar in Textrevisionen ummünzen, sondern müssen im Zusammenhang mit anderen Gesichtspunkten diskutiert werden.

²¹ Vgl. Koch, S. 61. Über die Notation der Oboe d'amore in Bachs Leipziger Originalhandschrift vgl. Dürr, S. 42 f.

²² Vermutlich haben auch an den Anfängen von T. 20, 30 und 31 (fallende Oktavsprünge im Cembalokonzert) in der Vorlage Viertelnoten gestanden.

²³ Ein Faksimile dieser Takte findet sich bei Breig, *Weykgeschichte*, S. 196.

²⁴ Spiro, S. 104.

²⁵ NBA VII/7, Krit. Ber., S. 73.

b) Kriterium *Ungleichbehandlung von Parallelstellen*

Ein weiteres Kriterium, das auf Eingriffe bei der Transkription hindeutet, besteht in der ungleichen Behandlung von Parallelstellen. Auch in unserem Falle vermag dieses Kriterium bei der Lösung von Rekonstruktionsproblemen zu helfen.

Ein einfacher Fall liegt am Anfang von T. 43 vor; hier hat der Cembalodiskant einen ausgeschriebenem Mordent, den NBA VII/7 in der Endfassung des Autographs übernimmt. Daß dies nicht die Fassung der Vorlage war, ist schon daraus zu ersehen, daß der Rhythmus vor der Korrektur „2 Sechzehntel – Achtel“ lautete; und bei Berücksichtigung der Parallelität zu T. 41 sollte die Verzierung gänzlich entfallen und am Taktanfang eine Viertel *a'* geschrieben werden.

Komplizierte Fragen werfen die Unterschiede auf, die zwischen den Parallelstellen T. 51-57 einerseits und T. 59-65 andererseits bestehen. Eine etwas ausführlichere Besprechung dieser Partie ist für die Rekonstruktion unumgänglich.

Zunächst seien die Anfänge der parallelen Abschnitte in der Fassung des Cembalokonzert-Autographs wiedergegeben (siehe *Beisp. 2*).

Was die Varianten des Cembalodiskants betrifft, so sind die Mordente in T. 51, die in T. 59 nicht wiederkehren, gewiß eine cembalistische Zutat der Transkription.²⁶ Der Anspruch auf das *a'* vom tiefen *b* in T. 59 ist gleichfalls eine Zutat des Cembalokonzerts; sie entstand als Anschlußvariante aus dem vorangehenden tiefliegenden Arpeggio.

Substantieller ist die Differenz, die im Cembalodiskant zwischen T. 51 und T. 59 an den Taktenden entsteht. Eigentlich wären auf dem 4. Viertel von T. 59 in Analogie zur Parallelstelle vier Sechzehntel *a' cis''' b'' a'* zu erwarten. Daß Bach hier eine andere, tieferliegende Version wählte, ist durch die Umfangsbergrenze *b''* der Oboe *d'amore* bedingt. Das Cembalo, das bis *d'''* reichte, hätte zwar die notengetreue Transposition von T. 51 ausführen können, doch übernahm Bach offenbar die Oboen-Version unbefragt. Konsequenzen für die Rekonstruktion ergeben sich demnach nicht.

Beispiel 2

Anders verhält es sich mit der Viola-Stimme und dem Baß. Hier ist zunächst zu vermerken, daß die 2. Note der Viola in T. 51 (*e'*) aus *fis'* korrigiert wurde. Die Vorlage scheint also auf dem ersten Taktviertel zwei Achtel *e' fis'* gehabt zu

²⁶ Noch weniger gerechtfertigt als der Mordent, den NBA VII/7 der Oboe *d'amore* auf dem 3. Taktviertel von T. 51 gibt, ist der lange Vorschlag an der entsprechenden Stelle von T. 59; er findet sich nämlich in der Partitur des Cembalokonzerts überhaupt nicht, sondern taucht erst im später entstandenen Stimmenmaterial auf.

haben. Aus Gründen des Zusammenklangs mußten im Baß auf dem ersten Taktviertel zwei Achtel *gis a* gestanden haben. Den Schreibvorgang hat man sich so vorzustellen, daß Bach – wie üblicherweise in den Soloabschnitten – erst die beiden Cembalosysteme und anschließend die Ripieno-Instrumente eintrug. Beim Schreiben der Viola-Stimme wäre er dann zunächst mechanisch der Vorlage gefolgt und hätte die Linienführung nachträglich als Korrektur der neuen Fassung des Cembalobasses angepaßt.

In T. 59 hat Bach die Viola-Stimme von Anfang an an der bewegteren Baßstimme orientiert; dagegen findet sich im Cembalobaß noch eine Unsicherheit in der 2. Takthälfte. Wie es scheint, setzte Bach nach *H* zunächst mit *cis* fort – also analog zu T. 51 –, um sich erst dann für die Weiterführung mit *b* zu entscheiden; die Viola-Stimme folgte dann sofort der neuen Baß-Version.

Für die Rekonstruktion des Oboenkonzertes ergibt sich aus dem Ineinandergreifen von Korrekturen und Parallelstellen-Differenzen, daß Viola und Continuo in den Takten 51 f. und 59 f. entsprechend dem *Beispiel 3* gelautet haben dürften. (Die Differenz, daß bei + einmal die Akkordterz, das andere Mal die Oktave steht, entspricht gewiß der Vorlage, in der die Terz an der zweiten Stelle bereits im Soloinstrument erklingt. Bei * dürfte die Violine II die sonst im Akkord fehlende Quinte gehabt haben.)

Beispiel 3

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) for measures 51 and 52. Measure 51 has a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of eighth notes (G3, F3, E3, D3). Measure 52 has a treble staff with a quarter note (G4) and a bass staff with a quarter note (G3). The second system consists of two staves for measures 59 and 60. Measure 59 has a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of eighth notes (G3, F3, E3, D3). Measure 60 has a treble staff with a quarter note (G4) and a bass staff with a quarter note (G3). There are asterisks and plus signs above the notes in measures 59 and 60.

Im weiteren Verlauf der korrespondierenden Abschnitte fallen zunächst die unterschiedlichen Versionen der Solostimme in den ersten Takthälften von T. 52 und 53 einerseits und in T. 60 und 61 andererseits auf, für die es kaum eine plausible Erklärung gibt; bei genauer Transposition müßten in den Takten 60 und 61 jeweils 1. und 2. Taktviertel vertauscht sein. Sollte hier bei der Transkription ein Versehen unterlaufen sein, so läßt sich jedenfalls mangels weiterer Vergleichsstellen nicht sagen, welche Version mit größerer Wahrscheinlichkeit die ursprüngliche war; und das gleiche gilt für die kleine Variante in den Noten 11-12 zwischen T. 53 und T. 61.

Konsequenzen für Rekonstruktion legen indessen die Unterschiede zwischen den Takten 54-55 und 62-63 nahe. Dies gilt besonders angesichts einer Korrektur in der ersten Hälfte von T. 55, die zeigt, daß im Cembalodiskant hier ursprünglich ein drittes Sequenzglied folgte, das analog zum vorangehenden die Fassung *cis' eis' fis'* (Achtel – Viertel – Achtel) hatte. Wilfried Fischer hat diese Stelle bereits diskutiert und ist dabei zu der Meinung gelangt, daß Bach mit der Korrektur nur die ursprüngliche Fassung wiederhergestellt habe, nachdem er „zunächst, bewußt oder unbewußt, von der Vorlage abweichen“ wollte²⁷ – eine Absicht, die dann an den problematischen Stimmführungsverhältnissen gescheitert sei. Diese Deutung der Korrektur ist unwahrscheinlich, denn es ist für Bachsche Revisionen typisch, daß sie vom Einfachen zum Komplizierten gehen und nicht in die umgekehrte Richtung. Daß die einfachere Version die ursprüngliche ist, dafür spricht auch, daß sie als Umkehrung aus den Takten 6-7 des Ritornells abgeleitet ist (deren ursprüngliche Gestalt Fischer noch nicht eruiert hatte²⁸).

So darf man zunächst einmal davon ausgehen, daß die Oboe d'amore in der 1. Hälfte die Fassung *ante correcturam* hatte und daß die Parallelstelle T. 62-63 (1. Hälfte) als Oberquinttransposition davon gebildet war. Das besagt aber zugleich, daß die Violine I in T. 55 nicht die Gestalt des Cembalokonzertes (und der Rekonstruktion in NBA VII/7) gehabt haben kann. Da die Violinphrase in T. 55 die konsequente Fortsetzung der vorangehenden beiden Halbtaktphrasen darstellt, werden auch diese fraglich; die Violine I dürfte demgemäß

²⁷ NBA VII/7, Krit. Ber., S. 72.

²⁸ Vgl. oben die Angaben zur Rekonstruktion dieser Stelle.



von T. 54 an pausiert haben²⁹, und Entsprechendes wäre für die Parallelstelle anzunehmen. Auch der Continuo muß in der 1. Hälfte von T. 55 eine einfachere Fassung gehabt haben. Einen Anhaltspunkt für seine Rekonstruktion liefert die Tatsache, daß die Solophrase aus T. 6-7 des Ritornells abgeleitet ist; demnach könnte der Continuo in T. 54 mit dem Halbtaktmotiv *Fis A Gis A Fis* (Achtel, 2 Sechzehntel, 2 Achtel) begonnen haben, das sich zweimal sequenzierend fortsetzt. (In T. 55 dürfte dabei nicht *Ais*, sondern *A* gestanden haben; in der Fassung des Cembalokonzerts ist eine der für Bachs Revisionen um 1740 typischen Zwischendominantbildung zu erkennen.) Die Takte 62-63 darf man gewiß als getreue Transposition der Takte 54-55 rekonstruieren.

Ein weiteres Paar unterschiedlich behandelter Parallelstellen bilden die beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden Zweitaktgruppen T. 69-70 und 71-72. Auch hier ist durch Korrekturen ein Anhaltspunkt dafür gegeben, daß Bach bei der Transkription von der Vorlage abwich. Der Continuo pausiert im Cembalokonzert, und der Cembalobaß lautete vor der Korrektur wie in *Beispiel 4* (also mit wesentlichen Abweichungen von der Endfassung in den Takten 71-72).³⁰

Daß die Fassung ante correcturam aus der Vorlage stammt, ist unwahrscheinlich; die disparate Motivik deutet vielmehr darauf hin, daß hier schon eine unter gewissen Zwängen stehende Umbildung vorliegt. Zur Rekonstruktion der Vorlagefassung könnte folgende Erwägung verhelfen: Die überlieferte Baßführung von T. 69-70 ist vermutlich die ursprüngliche, da sie mit der der Parallelstelle T. 28-29 identisch ist. Die in T. 71-72 eigentlich zu erwartende Fortsetzung wäre die quarttiefere Wiederholung von T. 69-70. Zur Solostimme würde dies ohne Schwierigkeiten passen – nicht aber zur Violine I; mit ihr ergäben sich dreimal Oktavparallelen (jeweils bei den Wechselnotenbildungen). Die Schwierigkeit scheint also durch die Linienführung der Violine I

entstanden zu sein, und die Annahme liegt nahe, daß diese Stimme Zutat der Transkription ist und in der Rekonstruktion – dies hätte dann von der 2. Note von T. 69 an zu gelten – getilgt werden muß.³¹

c) Rhythmusfragen

Aus Korrekturen und durch Parallelstellenvergleiche ergibt sich, daß Bach den solistischen Cembalopart gegenüber der Vorlage häufig rhythmisch belebt hat. So ist anzunehmen, daß auch hinter weiteren figurierten Passagen des Cembalokonzerts einfachere Versionen der Vorlage stehen. Solange sich Vermutungen in dieser Richtung freilich nicht auf quellenkritische Argumente stützen können, ist grundsätzlich zur Vorsicht zu raten; und man sollte nicht vergessen, daß eine Transkriptionsversion gegenüber einer allzu hypothetischen „Urfassung“ immer noch den Vorzug hat, eine mit Sicherheit vom Komponisten Bach stammende Version zu sein.

²⁹ Darüber hinaus ließe sich fragen, ob nicht bereits die Mitwirkung der Violine I in den Takten 52 und 53 eine Zutat der Transkription ist; doch da hier beide Parallelstellen übereinstimmend behandelt sind, gibt es keine zwingenden Argumente dafür.

³⁰ Den komplizierten mehrstufigen Korrekturvorgang, wie ihn Wilfried Fischer angibt (NBA VII/7, Krit. Ber., S. 73), vermag der Verfasser allerdings im Autograph nicht zu erkennen. Die Rekonstruktion in NBA ist schon wegen des satztechnisch falschen *fis* als 3. Note von T. 71 anzufechten.

³¹ Nachdem für zwei Stellen Rekonstruktionsvorschläge gemacht wurden, bei denen die aus dem Cembalokonzert stammende triosonatenartige Satzstruktur „Soloinstrumente – Violine I – Continuo“ durch eine Diskant-Baß-Struktur ersetzt wurde, liegt die Frage nahe, ob nicht auch die übrigen Trio-Stellen (T. 26-29, 52-53, 60-61) entsprechend zu ändern wären.

Wir beschränken uns deshalb auf zwei Vorschläge. Erstens sind die Zweiunddreißigstel des Soloinstruments in T. 32 (3. Zählzeit) mit großer Wahrscheinlichkeit eine Tasteninstrument-Zutat (Zweiunddreißigstel kommen sonst im ganzen Satz nicht vor), und zweitens dürften im Continuo in den Takten 73-75 statt der Viersechzehntel-Gruppen die Daktylus-Figur Achtel – 2 Sechzehntel gestanden haben, die – nach unserer Revision – den Continuo-Verlauf auch vorher bestimmt.

IV. Einzelprobleme: Satz 2

a) Zum Streicherritornell

Der langsame Satz beginnt mit einem zweitaktigen Ritornell, das im Cembalokonzert wie in *Beispiel 5* lautet (Continuo und bezifferter Cembalobaß sind hier zusammengezogen).

Von den am Anfang von T. 2 stehenden beiden Achtelnoten *a' fis'* der Viola ist die zweite im Partiturautograph als nachträgliche Hinzufügung zu erkennen;³² die Rekonstruktion in NBA VII/7 setzt mit Recht an dieser Stelle eine Viertelnote *a'*. Ob mit der Rücknahme dieser Korrektur allerdings schon die Fassung des Oboenkonzerts erreicht ist, wird zweifelhaft, wenn man nach den

satztechnischen Hintergründen der Korrektur fragt.

Bachs Selbstkritik entzündete sich offenbar an der Erscheinung, daß sich der vor der Korrektur auf dem zweiten Taktachtel stehende Dominantseptakkord *dis-a'-b'-fis''* nicht regulär in einen E-Dur-Akkord auflöste. Dies ist in der Tat eine harmonische Mißlichkeit, und Bachs Korrektur ist plausibel – wengleich andererseits der Terzsprung der Viola für empfindliche Ohren als ein fremdes Element in der Stimmführung wirken kann.

Wie aber kam Bach dazu, den Dominantseptakkord überhaupt erst zu schreiben? Wie es scheint, ist dieser Akkord seinerseits bereits Ergebnis einer Korrektur. Vermutlich stand ursprünglich in der Violine II am Anfang von T. 2 statt des Vorhaltes *cis''b'* eine Viertelnote *cis''*, entsprechend dürfte am Anfang der zweiten Hälfte von T. 1 in der Violine II eine Viertelnote *d''* gestanden haben. Diese Fassung ist in sich stimmig und paßt rhythmisch besser zum weiteren Verlauf der Streicherstimmen. Im Oboenkonzert hat wahrscheinlich der Streichersatz hier und an den Parallelstellen diese einfachere Fassung gehabt.

Zu erklären bleibt freilich, warum Bach die von uns vermutete Urfassung im Cembalokonzert nicht beibehalten hat. Maßgeblich für die Änderung scheint eine kontrapunktische Erwägung gewesen zu sein. In der hypothetischen Urfassung werden die Dissonanzen der Violine II nicht in dieser Stimme selbst, sondern in Violine I aufgelöst – eine kontrapunktische Unregelmäßig-

³² Vgl. das Faksimile des Streicherritornells bei Breig, *Werkgeschichte*, S. 200.

keit, für die Christoph Bernhard die Bezeichnung „Heterolepsis“ eingeführt hatte³³. Die Korrektur war in T. 1 ohne Schwierigkeiten möglich, in T. 2 aber führte die kontrapunktische Verbesserung zu einer harmonischen Verschlechterung, die Bach später zu einem neuen Eingriff veranlaßte.

Eine Rekonstruktion im Sinne unserer Erwägungen hätte neben T. 1-2 und der direkten Parallelstelle T. 37-38 auch die analogen Bildungen in den Takten 5 und 34 zu berücksichtigen. Die „beruhigte“ Fassung ist für den von Bach ursprünglich gewollten Charakter des Satzes nicht unwichtig. Denkbar wäre, daß weitere Stellen des Satzes ursprünglich eine rhythmisch einfachere Fassung gehabt haben; doch lassen sich dafür im Autograph keine Ansatzpunkte finden.

b) Zum Solopart

Bekanntlich ist der Cembalodiskant des langsamen Satzes Resultat einer durchgreifenden Umarbeitung, die sich im Autograph beobachten läßt (und die stellenweise noch beim Ausschreiben der Cembalostimme fortgesetzt wurde). Bach trug die Neufassung zum größten Teil in das über dem Cembalodiskant befindliche und meist nicht benötigte System des Continuo ein, so daß die ursprüngliche Fassung noch gut lesbar ist.³⁴ Die Fassung der Ersteintragung ist sicherlich mit der des Oboenkonzerts identisch oder steht ihr zumindest nahe; sie ist selbstverständlich als Grundlage für die Rekonstruktion zu wählen.

Grundsätzlich hat sich die Rekonstruktion in NBA VII/7 auch an der Fassung der Ersteintragung orientiert. Bei genauerer Überprüfung des Korrekturvorganges lassen sich jedoch noch an einigen Stellen Lesarten ante correcturam feststellen, die in NBA nicht berücksichtigt sind:

1. Die Vorschlagsnoten des Cembalodiskants sind großenteils erst bei der Revision eingefügt worden. Soll die Solostimme auf die ursprüngliche Eintragungsschicht zurückgeführt werden, so sind in NBA VII/7 folgende Vorschlagsnoten zu tilgen (in der folgenden Aufzählung bedeutet beispielsweise „7 I“: T. 7, erstes Taktviertel): 7 I, 14 III, 15 III, 16 I, 17 III, 19 III, 27 IV (2. und 4. Note), 29 III, 30 I, 33 III, 35 II, 35 IV, 36 II. Die

Aufnahme der Vorhalte in den Rekonstruktions-text ist um so problematischer, als die meisten von ihnen überhaupt nicht in der Partitur stehen, sondern erst in der Originalstimme begegnen (dies gilt mit Ausnahme von T. 16, 17 und 27). Diese Verzerrungen können gewiß als Anhaltspunkte für eine stilgemäße Ausführung dienen; zum eruierbaren Werktext des Oboenkonzerts gehören sie aber nicht.

2. Eine in NBA VII/7 nicht berücksichtigte Korrektur des Cembalodiskants ist in T. 23-24 zu erkennen: In der 2. Hälfte von T. 23 stand ursprünglich eine punktierte Halbpause, und der Cembalodiskant setzte in T. 24 mit einer punktierten Halben *h'* ein, die sich auf dem dritten Taktviertel in einer Sechzehntelfolge *h' a' h' gis' eis' fis'* fortsetzte. Daß dies allerdings die Vorlagefassung war, ist aus zwei Gründen unwahrscheinlich. Erstens kommt der Notenwert der punktierten Halben (sie hätte, wäre es bei dieser Fassung geblieben, vermutlich einen Triller erhalten sollen) in der Solostimme sonst nicht vor, und zweitens ist aufgrund der auf Zweitaktgruppen beruhenden Struktur des Satzes an dieser Stelle ein zweitaktiges Ripieno-Zwischenspiel anzunehmen.³⁵

Das spricht dafür, daß im Oboenkonzert das Soloinstrument erst in T. 25 wieder einsetzte, vermutlich auf dem zweiten Sechzehntel. Bei einer Rekonstruktion in diesem Sinne wäre die Dynamik der Ripieno-Streicher dieser Situation anzupassen.

³³ Vgl. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel ²1963, S. 87-89 und 152.

³⁴ Eine vollständige Synopse der Textentwicklung des Cembalodiskants findet sich bei Breig, *Werkgeschichte*, S. 212-215.

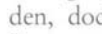
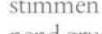
³⁵ Vgl. Breig, *Ostinato-Prinzip*, S. 292-295. — Der Grund, aus dem Bach im Cembalokonzert das Soloinstrument schon früher einsetzen ließ, liegt vermutlich darin, daß die Ritornellvariante der Takte 23-24 schlichter ist als die korrespondierenden Stellen T. 1-2 und T. 7-8 und die Komposition deshalb in ihrer Ereignisdichte etwas zurückzufallen droht.

Erwähnt werden sollte, daß sämtliche in NBA VII/7 notierten Artikulationsbögen des Soloinstruments nicht in der Partitur stehen, sondern von Bach erst in der Cembalo-Originalstimme angebracht wurden. Zwar ist zu vermuten, daß sich die Bogensetzung im solistischen Blasinstrument des Vorlagekonzertes nicht wesentlich von der des Cembalokonzertes unterschieden hat; im strengen Sinne jedoch sind die Bögen nicht als Bestandteil der Vorlage zu belegen.

V. Einzelprobleme: Satz 3

a) Zum Rhythmus des Soloinstruments

Die gravierendste Änderung gegenüber der Rekonstruktion in NBA VII/7, die wir für den Schlußsatz zur Diskussion stellen möchten, betrifft den Rhythmus des Soloinstruments. Dabei geht es speziell um die häufig und in verschiedenen Formen vorkommende Unterteilung einer Achtelnote in drei kürzere Noten. Im Cembalopart des 3. Satzes kommt diese Unterteilung in drei Formen vor: a) als Sechzehnteltriolen, b) als Folge von einer Sechzehntel und zwei Zweiunddreißigsteln und c) als Folge von zwei Zweiunddreißigsteln mit anschließender Sechzehntel. Es gibt gute Gründe, zu bezweifeln, daß sich in allen diesen Unterteilungen der Rhythmus der Vorlage erhalten hat.

Eine Schlüsselrolle in unseren Überlegungen spielen die Takte 91 und 92. Die Rhythmisierung der beiden Violinen und des Cembalodiskants ist hier in der autographen Partitur³⁶ von auffälliger Inkonsequenz; in korrespondierenden Phrasen begegnen auf engstem Raum alle drei möglichen rhythmischen Formeln. Das Bild wird noch verwirrender, wenn man die autographen Violinstimmen heranzieht. Hier hat sich Bach anscheinend grundsätzlich für die Version  entschieden, doch ist in T. 91 in Violine I noch die Form  zu finden. Im *Beispiel 6* sind die vorkommenden Versionen zusammengestellt.

Beispiel 6

Rhythmus der Takte 91-92 in den autographen Quellen:




Partitur (P 234)

Violine I				
Violine II				
Cembalodiskant				

Stimmen (St 127)

Violine I				
Violine II				

Diese Vielfalt von Rhythmusvarianten läßt sich nur daraus erklären, daß Bach den Rhythmus der Vorlage ändern wollte, aber zunächst unschlüssig war, in welche Richtung. Als gemeinsamer Ausgangspunkt für die verschiedenen rhythmischen Versionen ist nur Triolenbewegung denkbar, wie sie sich ja in einem Fall (Violine II in T. 92) erhalten hat. In der Tat dürften alle betroffenen Stimmen in den Takten 91 und 92 Sechzehnteltriolen gehabt haben – eine Rhythmisierung, die auch einen zwanglosen Anschluß an die Triolen des Soloparts in T. 93 bildet.

In den gleichen Zusammenhang gehört eine weitere Beobachtung: Eine in verschiedenen Kontexten vorkommende melodische Formel ist die am Taktende stehende Fünftongruppe von der diastematischen Form , die einer auf der ersten Zählzeit beginnenden und in die zweite Zählzeit hinein verlängerten Achtelnote folgt. Die Fünftongruppe erscheint in drei verschiedenen Rhythmisierungen: Sechzehntel-Triolen in T. 103 ff.,  in T. 32 ff. und  in T. 170 ff. Vermutlich stammen auch hier die verschiedenen rhythmischen Versionen des Cembalokonzertes von einer einheitlichen Form der Vorlage ab. Die naheliegendste Annahme ist auch hier wieder, daß das Oboenkonzert Sechzehntel-Triolen hatte.

³⁶ Vgl. die Faksimile-Abbildung dieser Stelle bei Breig, *Werkgeschichte*, S. 203.

Beispiel 7

BWV 1055



Rekonstruktionsvorschlag



Beispiel 8

BWV 1055



Rekonstruktionsvorschlag



Die Frage stellt sich, ob nicht überhaupt der Triolenrhythmus im Vorlagekonzert eine größere Rolle gespielt hat als in der Transkription. Prüft man, in welchem Umfang dies denkbar ist, so ergibt sich: Sämtliche Stellen der Solopartien, an denen Zweiunddreißigstel vorkommen, lassen sich ohne Schwierigkeiten auf Sechzehntel-Triolen zurückführen. (Dabei ist zunächst einmal an die Solopartien im engeren Sinne zu denken, nicht an die Stellen im Cembalokonzert, in denen sich der Cembalodiskant der I. Violine des Ripienos anschließt.) Dies bedarf keiner weiteren Erläuterung für die Taktachtel mit den Unterteilungen $\underset{\cdot}{\overset{\cdot}{\text{J}}}$ oder $\underset{\cdot}{\overset{\cdot}{\text{J}}}$, wie sie etwa am Beginn des ersten Soloabschnitts vorkommen (wir bedienen uns dabei der Rhythmus-Orthographie Bachs, in der der klingende Rhythmus $\underset{\cdot}{\overset{\cdot}{\text{J}}}$ durch die Notation $\underset{\cdot}{\overset{\cdot}{\text{J}}}$ ausgedrückt wird [s. *Beisp.* 7]).³⁷

Die Vorstellung, daß die Oboe d'amore im 3. Satz im Gegensatz zum Cembalo keine Zweiunddreißigstel zu spielen hatte, läßt sich leicht mit dem Wechsel von einem Holzblasinstrument und einem Tasteninstrument verbinden. Die Schär-

fung des Rhythmus im Cembalokonzert durch häufige Verwendung von Zweiunddreißigsteln wäre als eine Maßnahme zu verstehen, die dem Cembalodiskant größere Brillanz verleihen sollte.

Die Rekonstruktion der Solostimme unter dieser Voraussetzung ist problemlos möglich. Auch die wenigen Stellen, an denen eine Zählzeit in vier Zweiunddreißigstel aufgeteilt ist, lassen sich auf Triolenbewegung zurückführen (s. *Beisp.* 8), wobei die Repetition des *a'* in T. 37 durch die analogen Bildungen in den Takten 60 bis 62

³⁷ In dieser Version wirken die beiden nicht triolierten Sechzehntel am Anfang von T. 29 etwas isoliert; musikalisch überzeugender wäre auf der 1. Zählzeit eine Achtelnote *fis''*. Daß mit solchen Erwägungen freilich die Grenzen des Beweisbaren überschritten sind, braucht kaum eigens gesagt zu werden; in den Notentext einer Neuauflage würde man so weitgehende Abweichungen vom Notentext der Transkription gewiß nicht aufnehmen wollen.

gestützt wird. (Die später vorkommenden Gruppen von vier Zweiunddreißigsteln sind Parallelstellen zu T. 30 oder 37.)

Man könnte noch einen Schritt weitergehen und fragen, ob nicht schon die Takte 18-22 des Ritornells ursprünglich in der Violine I Triolenbewegung gehabt haben könnten (immerhin erhalten die Takte 21 und 22 des Ritornells, wenn sie in T. 135-136 zitiert werden, triolischen Rhythmus), doch erscheint es zu unsicher, ob Bach in das Ritornell die Spannung zwischen binärer und ternärer Achtelteilung hat hineinbringen wollen.

An allen in Frage kommenden Stellen verlaufen die Begleitstimmen in Achtelwerten, so daß keine rhythmischen Kollisionen entstehen.

b) Kriterium Korrekturen im Autograph

Einige Korrekturen in der Kompositionspartitur lassen sich noch zur Wiederherstellung der Vorlagefassung auswerten:

Am Anfang von T. 12 (ebenso in der Parallelstelle T. 188) stand in der II. Violine ursprünglich eine Viertelnote *a'*. Das nachträglich als 2. Achtel gesetzte *e'* vervollständigte den A-Dur-Dreiklang durch die Quinte – ein typisches Beispiel einer von der Uminstrumentierung unabhängigen Revision.

In T. 45 mündete der Zweiunddreißigstel-Lauf der I. Violine ursprünglich in den Ton *e'*.

In T. 76 ist die 1. Note des Cembalobasses aus *e* korrigiert; das deutet darauf hin, daß der Continuo der Vorlage in den Takten 75 und 76 analog zur Parallelstelle T. 21-22 gebildet war.

³⁸ Daß *a'* eine unkorrekte Parallelführung verursacht hätte, wie Fischer meint (NBA VII/7, Krit. Ber., S. 77), ist schwer einzusehen.

³⁹ NBA VII/7, Krit. Ber., S. 76.

In T. 94 lauteten die ersten beiden Noten *cis gis*; die Noten 3-6 sind als *cis' b a gis* geschrieben und durch Oktavierungsanweisung nach unten versetzt. Die ursprüngliche Lesart, die wir gewiß als die des Oboenkonzertes betrachten dürfen, wäre also *cis gis cis' b a gis*. Mit der späteren Korrektur (Sextakkord über *Eis*) hat Bach den Leerklang am Taktanfang vermieden.

In T. 116 stand in der II. Violine aus dem 3. Viertel zunächst *b'*; dies dürfte der Vorlage entsprechen.³⁸

Schließlich sei mitgeteilt, daß der Zusatz „ma non tanto“ in der Tempoangabe am Satzbeginn eine spätere Korrektur ist, also im Oboenkonzert nicht gestanden haben dürfte.

c) Kriterium Ungleichbehandlung von Parallelstellen

Zwischen den im wesentlichen identischen Ausläufen der beiden in T. 40 bzw. 176 endenden Solopartien gibt es im Cembalodiskant Differenzen der Oktavlage (s. Beisp. 9).

Beim erstenmal springt die auf den Leitton folgende Antizipation des Grundtones (*e* bzw. *a*) in die tiefere Oktave, beim zweitenmal dagegen wird die gleiche Tonhöhe beibehalten. Die Rekonstruktion in NBA VII/7 hat das *e'* in T. 39-40 durch den höheren Oktavton ersetzt; Wilfried Fischer sah in dem Oktavsprung einen „ungewöhnliche[n] Umbruch“ und erklärte ihn „aus der Rücksicht auf klangliche Eigenschaften des Cembalos“³⁹. Der Hinweis auf den Instrumentalklang dürfte freilich kaum zu konkretisieren sein, und überdies hätte man zu fragen, warum Bach, hätte er nicht auf *e''* schließen wollen, nicht schon die beiden vorangehenden Töne nach unten verlegt hat – womit die genaue Entsprechung zu den Takten 174-176 erzielt worden wäre. Der Oktavsprung ist auch nicht eigentlich ein „Umbruch“, sondern eine charakteristische und sicherlich so

Johann Sebastian Bach

Konzert A-dur für Oboe d'amore (Oboe), Streicher und Basso continuo

Rekonstruktion nach dem Cembalo-
konzert BWV 1055. Klavierauszug
nach dem Urtext von Mark Biggam
BA 5145a DM 20,50
Aufführungsmaterial ist lieferbar

Konzert c-moll für Oboe, Violine, Streicher und Basso continuo

Rekonstruktion nach dem Konzert
für zwei Cembali BWV 1060.
Klavierauszug nach dem Urtext von
Jürgen Sommer
BA 5147a DM 23,-
Aufführungsmaterial ist lieferbar

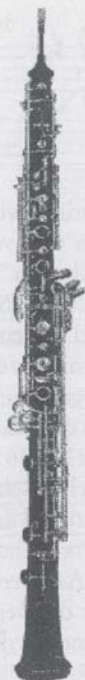
Die schönsten Oboensoli aus den Kirchenkantaten

Bearbeitet für Oboe (Oboe
d'amore) und Orgel oder Cembalo
(Klavier) von Mark Biggam
BA 8153 DM 19,-

Ausführliche Informationen
erhalten Sie bei Ihrem
Musikalienhändler!



Bärenreiter



gewollte Schlußwendung⁴⁰. Nicht die erste, sondern die zweite Stelle wäre demnach in Frage zu stellen; und zu vermuten wäre, daß Bach den ursprünglichen Schlußton *a* bei der Transkription in die höhere Oktave verlegt hat. Der Grund dazu könnte wirklich instrumentalklanglicher Art gewesen sein. Denn auf dem Cembalo wäre der tiefe Ton hinter dem gleichzeitigen *forte*-Einsatz der I. Violine klanglich verschwunden; die Oboe d'amore hätte dagegen am Schluß des Werkes einen charakteristischen Sprung zu ihrem sonor klingenden tiefsten Ton – zum gleichen Ton, mit dem sie ihr erstes Solo im Kopfsatz eröffnet hatte.

VI. Tabelle der vorgeschlagenen Änderungen gegenüber NBA VII/7

Im folgenden sind die Ergebnisse der Untersuchungen in den Abschnitten III bis V tabellarisch in Form von Änderungsvorschlägen gegenüber dem Notentext von NBA VII/7 zusammengefaßt.

In Anlehnung an den Kritischen Bericht zu NBA werden folgende Abkürzungen verwendet:

a. corr.	ante correcturam
Bc.	Basso continuo
Cb.	Cembalobaß
Cd.	Cembalodiskant
Ob. d'am	Oboe d'amore
V. I, II	Violine I, II
Va.	Viola
ZZ	Zählzeit

In allen Sätzen sind Triller, Mordente und Doppelschläge des Soloinstruments vermutlich Zutaten der Transkription.






⁴⁰ Vielleicht kann man sogar in der Schlußwendung eine Anspielung auf den Schluß des Ritornells (T. 23-24) sehen.




Satz 1

Generell ist im Bc. das aufsteigende Achtel-Oktavsprung-Motiv (mit folgender Pause) so zu ändern, daß die erste Note einen Viertel-Wert

erhält und die zweite wegfällt. Diese Änderung ist in folgenden Takten durchzuführen: 1, 2, 9-12, 20, 23, 24, 31, 33, 34, 42 (3. ZZ), 49, 50, 52, 53, 57, 58, 60, 61, 65, 66, 73, 79, 80, 82 (3. ZZ), 89, 90, 97-100.

Weitere Änderungen:

Takt	System	Änderung
6-7	V. I	
30	Bc.	1. Taktviertel: Viertelnote <i>H</i>
32	Ob. d'am.	Statt 8.-9. Note Sechzehntel <i>e''</i>
38-39	V. I	wie T. 6-7
43	Ob. d'am.	1. ZZ: Viertelnote <i>a'</i> mit folgendem Haltebogen
	Va.	1. und 2. Note Achtel <i>e' fis'</i>
51	Bc.	Achtel <i>Gis A Gis Fis E Fis Gis E</i>
54-55	V. I	Ganztaktpausen
	Bc.	
55	Ob. d'am.	1. Takthälfte Achtel <i>cis''</i> , Viertel <i>eis'</i> , Achtel <i>fis'</i>
59	V. II	1. Note <i>fis'</i>
	Va.	1. und 2. Note Achtel <i>b cis'</i>
	Bc.	1. und 2. Note <i>dis e</i>
62-63	Ob. d'am.	
	V. I, II	Ganztaktpausen
	Bc.	
66	Bc.	2. Takthälfte: Halbepause
67-69		

Takt	System	Änderung
69-73	V. I	Pausen vom 2. Taktviertel von T. 69 bis zum 1. Taktachtel von T. 73
71-72	Bc.	
73-75	Bc.	1. und 3. Taktviertel von T. 74, 3. Taktviertel von T. 74 und 1. Viertel von T. 75: Figur  statt 
77	Bc.	1. Note <i>b</i> , 8. Note <i>gis</i>
78	Bc.	1. ZZ: Achtel <i>e</i> , 2 Sechzehntel <i>gis fis</i>
80	V. II	5.-6. Note <i>b'</i> <i>d''</i> (NBA VII/7 läßt den Schreibfehler im Autograph mit Einklangsparellen zur Va. unkorrigiert; vgl. die Parallelstelle T. 2)
94-95	V. I	wie T. 6-7

Satz 2

Zu den Verzerrungen der Oboe d'amore: Von den in NBA stehenden Vorschlagsnoten sind diejenigen in den Takten 7, 14, 15, 16, 17, 19, 27, 29, 30, 33, 35 und 36 erst durch nachträgliche Korrektur belegt, dürften also vermutlich nicht aus der Vorlage stammen. Das besagt nicht, daß sie

nicht als Vortragsmanieren sinnvoll wären. Der Mordent in T. 27 ist zwar nicht als späterer Zusatz erkennbar, ist aber vermutlich eine tasteninstrumenttypische Verzerrung, die nicht aus der Vorlage stammt (die Parallelstelle T. 27 ist in der Partitur ohne Verzerrung).

Weitere Änderungen:

Takt	System	Änderung
1	V. II	Statt 3.-4. Note Viertel <i>d''</i>
2	V. II	Statt 1.-2. Note Viertel <i>cis''</i>
5	V. II	Statt 3.-4. Note Viertel <i>d''</i>
	Va.	Statt 3.-4. Note Viertel <i>fis'</i>
23		<i>p</i> -Vorschrift in den Streicherstimmen am Taktende entfällt.
23-25	Ob. d'am.	In der 2. Takthälfte von T. 23 Halbepause mit Verlängerungspunkt; T. 24: Ganztaktpause; T. 25: Auf dem 1. Taktsechzehntel Sechzehntel-Pause.
25		In den Streicherstimmen entfällt die <i>f</i> -Vorschrift am Taktanfang; in V. I steht <i>p</i> unter der 2. statt unter der 4. Note
34	V. II	Statt 3.-4. Note Viertel <i>fis''</i>
37	V. II	Statt 3.-4. Note Viertel <i>d''</i>
38	V. II	Statt 1.-2. Note Viertel <i>cis''</i>

MUSIKEDITIONSPREIS 1993

Karl Lenski und Karl Ventzke: Das goldene Zeitalter der Flöte

Mit diesem Buch legen Karl Lenski und Karl Ventzke der Öffentlichkeit die Forschungsergebnisse ihrer mehr als zehnjährigen Arbeit in Sachen Boehmflöte in Frankreich vor.

Buchformat: 21 x 35 cm, Umfang: 250 Seiten
Verarbeitung: Ganzleinenband mit Schutzumschlag
Ed. Moeck Nr. 4047 · DM 198,-

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Satz 3

In der Oboe d'am. sind sämtliche Stellen, an denen die rhythmischen Formeln $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ⁴¹ oder $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ stehen, im Sinne von Sechzehntel-Triolen zu ändern (Ausnahmen: T. 30, 152).

Notierte Zweiunddreißigstel kommen nur in der Verbindung $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ vor (Ausführung: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Für das Ripieno gelten in T. 91-92 und T. 168 die entsprechenden Veränderungen.

Weitere Änderungen:

Takt	System	Änderung
(Überschrift)		Zusatz „ma non tanto“ entfällt
12	V. II	1.-2. ZZ: Viertelnote <i>a'</i>
30	Ob. d'am.	Rhythmus: drei Sechzehntel-Triolengruppen
32, 34	Ob. d'am.	Rhythmus für 2.-5. Note: 2 Zweiunddreißigstel, 3 Triolen-Sechzehntel
37	Ob. d'am.	drei Sechzehntel-Triolengruppen <i>e' dis' e' fis' gis' a' a' b' cis'</i>
39-40	Ob. d'am.	<i>e'</i> (statt <i>e''</i>)
45	V. I	1. Note <i>e'</i>
50	Ob. d'am.	wie T. 30
75-76	Bc.	<i>Gis cis dis e ...</i>
94-96	Bc.	<i>cis gis cis' b a gis a fis eis fis Fis Gis</i>
116	V. II	2. Note <i>a'</i>
152	Ob. d'am.	wie T. 30
173	Ob. d'am.	entsprechend T. 37
175-176	Ob. d'am.	<i>a</i> (statt <i>a'</i>)

VII. Nachbemerkung

Die vorangehenden – zwangsläufig detailreichen und nicht immer ganz unkomplizierten – Erörterungen hatten das Ziel, ein Konzert Bachs, das zu seinen reifsten Schöpfungen in der Gattung des Solokonzerts gehört⁴², in seiner Urform deutlicher zu erfassen.

Die Darstellung war vom Interesse des Historikers geleitet, der danach fragt, „wie es war“. Dennoch fühlt sich der Verfasser auch der heuti-

gen Musikpraxis verpflichtet, die an einer Handhabung dafür interessiert ist, „wie es heute zu machen ist“.

Historische Erkenntnisse über die Werkgestalt – zumal dann, wenn sie, wie in unserem Fall, verschwimmende Konturen haben – können freilich nicht mechanisch in die musikalische Praxis übertragen werden, sondern verlangen eine kritisch-reflektierende Auswertung. Dabei ist zweierlei zu bedenken.

Einmal war das Transkribieren für Bach nicht nur die Reaktion auf neue instrumentale Voraussetzungen – in unserem Fall die Ersetzung eines Holzblasinstruments durch ein besaitetes Tasteninstrument –, sondern auch eine von rein musikalischen Gesichtspunkten bestimmte Neufassung. So ging die praktische Anpassung an die neuen klanglichen Bedingungen stets einher mit einer selbstkritischen Haltung gegenüber der früheren

⁴¹ Dazu gehören auch die synkopischen Bildungen in T. 71 und 165.

⁴² Analytische Beiträge zu diesem Werk lieferte der Verfasser in seinen Arbeiten *Periodenbau* (S. 37 f.), *Chronologie* (S. 98 f.) und *Ostinato-Prinzip* (S. 292-295).

Komposition; dies führte dann zu Revisionen, die Bach auch dann vorgenommen hätte, wenn er das Werk für die gleiche Besetzung erneut abgeschrieben hätte. Und es ist heutigen Ausführungen nicht zu verdenken, wenn sie bei einer Rekonstruktion der ursprünglichen Besetzung nicht auf die Elemente einer „Fassung letzter Hand“ verzichten wollen, die sich in der Transkription finden – wenngleich dies zu einer Fassung führt, die für Bach mit Sicherheit nie existiert hat.

Zum anderen ist die Arbeit an der Rekonstruktion der Erstfassung dadurch begrenzt, daß sie am Detail orientiert ist. So kann es vorkommen, daß für eine bestimmte Strecke eine sichere Rekonstruktion möglich ist, daß aber in unmittelbarer Nähe dazu eine offenkundig nicht originale (etwa rhythmisch zu reich ausgestattete) Passage in der Fassung der Transkription stehenbleiben muß – einfach deshalb, weil sich keine konkreten Anhaltspunkte für die Wiedergewinnung der früheren Fassung finden lassen. In solchen Fällen können spürbare Inkonsistenzen auftreten, und man könnte erwägen, auf manche eruierbare Lesarten des Originals zu verzichten, um die Balance des Ganzen zu wahren.

Erst während der Korrektur des vorstehenden Beitrages erschien der Aufsatz von Bruce Haynes über Bachs Oboenkonzerte im Bach-Jahrbuch 1992. Diese Arbeit konnte nur noch in der Bibliographie verzeichnet, aber nicht mehr für die Darstellung berücksichtigt werden.

Literatur

Ausgaben

J. S. Bachs Werke – Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Bd. 17, Leipzig 1869, S. XIV (Kurztitel: BG 17).

Johann Sebastian Bach: *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen*, hrsg. von Wilfried Fischer, Kassel: Bärenreiter bzw. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1970, Kritischer Bericht 1971 (= Neue Bach-Ausgabe, Serie VII, Bd. 7) (Kurztitel: NBA VII/7 bzw. NBA VII/7, Krit. Ber.).

Sekundärliteratur

Werner Breig: *Periodenbau in Bachs Konzerten*. In: *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Peter Ansehl, Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1981 (= Bach-Studien 6, S. 27-42 (Kurztitel: Periodenbau).

Werner Breig: „Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen.“ In: *AfMw* 40 (1983), S. 77-101 (Kurztitel: Chronologie).

Werner Breig: „Zum Kompositionsprozeß in Bachs Cembalokonzerten.“ In: *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld – Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Duisburg 1961*, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel 1988, S. 32-47 (Kurztitel: Kompositionsprozeß).

Werner Breig: „Das Ostinato-Prinzip in Johann Sebastian Bachs langsamen Konzertsätzen.“ In: *Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel 1991, S. 287-300 (Kurztitel: Ostinato-Prinzip).

Werner Breig: „Zur Werkgeschichte von Johann Sebastian Bachs Cembalokonzert BWV 1055.“ In: *The Harpsichord and its Repertoire – Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990*, hrsg. von Pieter Dirksen, Utrecht 1992, S. 187-215 (Kurztitel: Werkgeschichte).

Reine Dahlquist: „Taille, Oboe da Caccia, and Corno Inglese.“ In: *The Galpin Society Journal* 26 (1973), S. 58-71.

Alfred Dürr: *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel 1976.

Bruce Haynes: „Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte.“ In: *Bach-Jahrbuch* 1992, S. 23-43 (zum Konzert für Oboe d'amore A-Dur: S. 34-37).

Yoshitake Kobayashi: „Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs.“ In: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 7-72.

Hans Oskar Koch: *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1982.

Wilhelm Mohr: „Hat Bach ein Oboe-d'amore-Konzert geschrieben?“ In: *NZfM* 133 (1972), S. 50 f. (dazu der Diskussionsbeitrag von Ralph Leavis und die Replik von Wilhelm Mohr, ebenda, S. 700).

Hans-Joachim Schulz: „Johann Sebastian Bachs Konzert – Fragen der Überlieferung und Chronologie.“ In: *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Peter Ansehl, Karl Heller und Hans-Joachim Schulz, Leipzig 1981 (= Bach-Studien 6).

Ulrich Siegele: *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* (Diss. Tübingen 1957), Neuhausen-Stuttgart 1975 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3), S. 130 f.

Friedrich Spiro: „Ein verlorenes Werk J. S. Bachs.“ In: *ZIMG* 8 (1904/05), S. 100-104

Donald Francis Tovey: „Concerto in A major for Oboe d'amore with Strings and Continuo.“ In: *D. F. T.: Essays in Musical Analysis, II: Symphonies (II), Variations, and Orchestral Polyphony*, London 1935, ¹²1972, S. 196-198.

Frans Brüggén

oder: Die Vermarktung eines Star-Musikers

Stars werden nicht geboren – sie werden gemacht. Star-Musiker fallen nicht vom Himmel – sie werden verpackt, vermarktet und verkauft wie Seifenpulver. Wenn ein neues Seifenpulver nicht sauber wäscht, verhilft natürlich auch der größte und cleverste Werbefeldzug nicht zum kommerziellen Erfolg. Wirkt es aber wirklich und unterscheidet sich von Konkurrenzprodukten, dann kann es zu einem Markenartikel werden.

Der holländische Blockflötist Frans Brüggén war in den späten 60er Jahren Gegenstand einer intensiven Marketing-Kampagne des Schallplattenherstellers Telefunken. Diese Kampagne bewirkte viel mehr für Brüggén als die bloße Steigerung der Zahl verkaufter Schallplatten und ein verbessertes Ansehen in der Öffentlichkeit. Manch ein Werbemanager träumt davon, den Verbraucher so weitgehend zu beeinflussen, daß das beworbene Produkt oder die Dienstleistung aus dessen Leben nicht mehr weggedacht werden kann. Telefunkens Vermarktung Brüggéns trug nicht nur dazu bei, ihn als Star-Musiker zu etablieren, sondern ihn, beginnend etwa 1967 und weiter bis auf den heutigen Tag, zu einem Idol für aufstrebende Blockflötisten zu machen.

Frans Brüggén wurde 1934 geboren und begann mit sechs Jahren, in der Zeit der Okkupation Hollands durch die Nazis, Blockflöte zu spielen. Die Schulen waren geschlossen, und alle neun Kinder der Familie Brüggén mußten die Tage zu Hause verbringen. Der älteste Junge, er spielte Oboe und mußte sich um Frans kümmern, gab ihm Elementarunterricht auf einer Serien-Altblockflöte deutscher Provenienz. Frans übte fleißig („Ich verbrachte den ganzen Krieg mit Blockflötenspiel.“) und spürte deutlich, daß er hier sein natürliches Instrument gefunden hatte. Kaum Teenager, teilte er seinem Vater mit: „Ich möchte das Blockflötenspiel zu meinem Beruf machen.“ Eine solche Ambition würde selbst heute noch viele Eltern alarmieren. Ende der 40er Jahre war

der Gedanke noch wesentlich kühner. Vater Brüggén konsultierte den Leiter des Amsterdamer Konservatoriums. Die Antwort war vorhersehbar – man sagte ihm, sein Sohn solle Querflöte spielen lernen. So trat Frans Brüggén 1949 mit 15 Jahren ins Amsterdamer Muzieklyzeum ein, um Flöte zu studieren, und er nutzte die Gelegenheit, bei dem Klarinettenisten und Blockflötisten Kees Otten Blockflötenstunden zu nehmen. Es wurde Brüggén nicht gestattet, Blockflöte im Hauptfach zu studieren. Er hielt aber durch und graduierte 1952 als erster Student in Holland, der ein offizielles Diplom auf der Blockflöte erwarb.

1953 wurde Brüggén neben Otten selbst Lehrender am Muzieklyzeum. 1962 ernannte man ihn zum Professor für Blockflöte am prestigeträchtigen Königlichen Konservatorium in Den Haag. Dies war der Beginn der vollen Eingliederung der Blockflöte in den Kanon der ernstzunehmenden Hauptfachinstrumente an den Konservatorien Westeuropas; wahrscheinlich die erste Blockflötenklasse der Welt, die von einem Virtuosen mit internationaler Reputation geleitet wurde, und zwar im Rahmen eines staatlich gestützten Systems sowohl für Studenten als auch für professionelle Musiker.

Nachdem die Blockflöte erst einmal offiziell als erstes Studienfach an den holländischen Konservatorien etabliert war, konnte auch die großzügige Unterstützung, die es im Holland der 60er Jahre für die Erziehung und die Künste gab, auf die Ausbildung und die Förderung professioneller Blockflötenspieler ausgedehnt werden. Großzügige Stipendien für ausgiebige Studien (bis zu 6 oder 7 Jahren) wurden denjenigen holländischen Staatsbürgern gewährt, die genügend Talent bewiesen; kürzer befristete Stipendien gab es für Ausländer. So wurden ehrgeizige Blockflötenspieler aus aller Welt – aus den USA, Brasilien, Japan, Europa, Australien – ermutigt, in Holland die Blockflöte zu studieren. Ausgesuchte hollän-

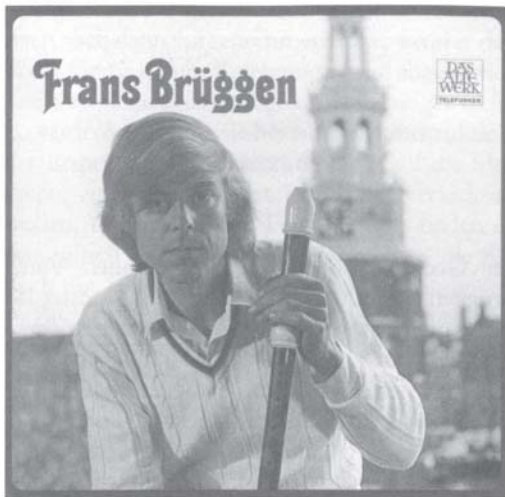


Abb. 1

dische Musiker, darunter auch viele Blockflötenspieler, wurden über eine staatliche Agentur vermittelt – z.B. gaben Brüggen und seine Schüler von 1960 bis 1976 allein in London 16 Konzerte, die von der holländischen Regierung gefördert wurden. Die Regierung gründete auch einen Verlag, Donemus, der die Werke moderner holländischer Komponisten druckte und vertrieb; darunter befand sich eine Menge Blockflötenmusik, die, angeregt durch die steigende Zahl professioneller Blockflötenspieler, entstanden war. Die Blockflötenspieler mit Diplom wurden anderen Bürgern mit Berufsausbildung gleichgestellt und erhielten auch großzügige Arbeitslosenunterstützung im System des Sozialstaates. Darüber hinaus führte die Anerkennung der Blockflötenspieler in den führenden Konservatorien auch dazu, daß zweit-rangige Institutionen in ganz Holland Blockflötenlehrer beriefen, was wiederum zu einem zeitweiligen Mangel an Lehrern mit professioneller Qualifikation führte, der bis in die 70er Jahre nicht ganz ausgeglichen werden konnte.

Als Brüggen 1953 mit dem Unterricht begann, waren nur wenige Schüler so talentiert, daß sie eine Karriere als Flötisten erwarten konnten oder als Lehrer nennenswerte neue Erkenntnisse weitergeben konnten, da nützten auch großzügige staatliche Unterstützungen wenig. Mitte der 60er Jahre jedoch hatte sich das Bild geändert: Brüggen

wurde von einer gewaltigen Zahl begabter Bewerber überrascht. Zweifellos trugen dazu die finanzielle staatliche Unterstützung und die sich allmählich entwickelnden Berufschancen für professionelle Blockflötenspieler bei, aber entscheidend war letzten Endes die Art und Weise, wie Brüggen von seiner Plattenfirma als Superstar vermarktet wurde.

1962 begann Brüggen mit Aufnahmen für Telefunken (jetzt Teldec). Um 1965 muß wohl die Entscheidung getroffen worden sein, Brüggen als Star aufzubauen. Der Erfolg dieser Bemühungen ist daran abzulesen, daß RCA (für die Brüggen ausschließlich arbeitete) Brüggen als erfolgreichen Starinterpreten zusammen mit Domingo, Galway, Horowitz und Artur Rubinstein in ihre Werbung für Label der Stars¹ aufnahm.

Bilder spielten für Telefunken Marketing-Strategie eine besonders wichtige Rolle. 3 Motive wurden dabei ständig wiederholt: Brüggens äußere Erscheinung, Brüggen in Verbindung mit ungewöhnlich großen, seltenen oder schönen Blockflöten und Brüggens Name selbst. Typisch ist das Design der Kassette *Frans Brüggen spielt 17 Blockflöten* von 1972² (s. Abb. 1). Das Cover zeigt auf der Vorderseite einen Brüggen, der sich auffallend vor einem holländischen Horizont erhebt, einen Brüggen, der ungewöhnlich leger gekleidet ist – das Ganze ist sorgfältig ausgeleuchtet, um meisterhafte Autorität zu suggerieren, die durch eine sportliche Unbekümmertheit ausgeglichen wird. Seine linke Hand greift eine antike Blockflöte, offensichtlich ein Phallussymbol, das von dem Glockenturm im Hintergrund wieder aufgenommen wird. Über seinem Kopf schweben grell in Pink wie ein Heiligenschein die einzigen Worte (neben dem Namen der Plattenfirma) des Covers, nämlich: „Frans Brüggen“. Einige seiner Photographien waren offensichtlich als Pin-ups gedacht und wurden so verwendet, wie z.B. das 2farbige Portrait, das der Kassette *Frans*

¹ Beilage zu RCA RL 30343; 1979 (Telemann Triosonaten), zusammen mit anderen Aufnahmen.

² Telefunken SMA 25 073-T/1-3; 1972.

Brüggen 2³ beigelegt war, und das 60 cm-Poster⁴ (s. Abb. 2), das mindestens 3x nachgedruckt werden mußte.

Das ist an und für sich nicht weiter überraschend, denn viele Künstler ähnlichen Formats wurden von ihren Plattenfirmen auf diese Weise vermarktet. Wolfgang Mohr, Manager bei der Teldec, der Ende der 60er Jahre für das Marketing zuständig war, stellt fest, daß Brüggen zu jener Zeit als Solokünstler der Telefunken keine außergewöhnliche Promotion erhalten habe. Was allerdings bemerkenswert und bisher ohne Beispiel war, war die Tatsache, daß es sich bei dem Künstler um einen Blockflötenspieler handelte. In Telefunktens Werbetexten wurde auf dieses Novum angespielt und auch recht gewagte Vergleiche zwischen dem Lebensstil und den Instrumenten eines Blockflötenspielers Brüggen und eines Star-Geigenspielers gezogen:

*... ein Virtuose auf der Blockflöte wird auf keinen Fall in den Schatten gestellt von populäreren Solisten wie Violinspielern, Pianisten oder Cellisten. „Finanziell sicher nicht. Ich verdiene mehr Geld, als ich ausgeben kann.“⁵
... aus seinem Schreibtisch nahm er ein Ebenholzinstrument hervor, ungefähr 1 Meter lang und alle 10 cm mit Elfenbeinringen umgeben. „Stanesby, London, 1730, das Allerbeste, die Stradivari der Blockflöten,“ ist sein kürzer, aber prägnanter Kommentar. Der Wert? — „Ungefähr 10.000 DM.“⁶*

Die Marketingstrategie von Telefunken versprach in zweierlei Hinsicht eine erfolgreiche Nachwuchsarbeit. Zum einen vermittelt ein Text wie der oben zitierte den Eindruck, als Blockflötenspieler könne man eine erfolgreiche, ja sogar schillernde Karriere machen. Zum anderen wurde Brüggen ein Idol für junge Flötenspieler. 1989 machte ich an holländischen Konservatorien eine Umfrage unter Blockflötenstudenten und Lehrern zu ihrer persönlichen Meinung über Brüg-

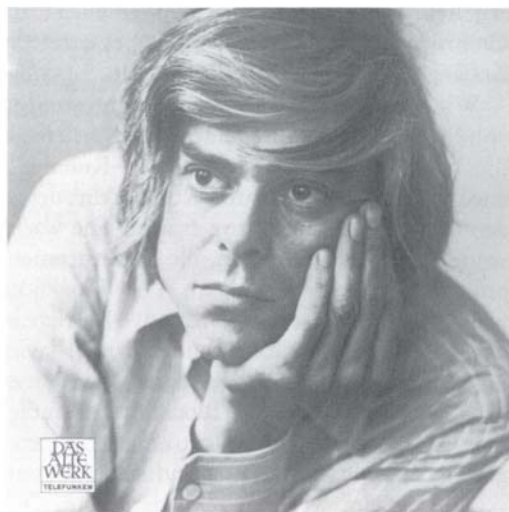


Abb. 2

gen. Hier ist eine Auswahl der Antworten: „Ein Genie“ (männlich, Alter 40), „Mein Idol, aber ich war immerhin nicht in ihn verliebt!“ (männlich, Alter 32), „Ein unglaublich großartiger Musiker“ (männlich, Alter 29), „Mein Gott, wenn ich nur eine 20-Minuten-Lektion bei ihm haben könnte“ (männlich, Alter 25), „Ich denke, er ist der bestaussehende Mann“ (weiblich, Alter 23), „Ich hatte früher seine Poster an den Wänden“ (weiblich, Alter 26), „Er ist der einzige Grund, weshalb ich Blockflöte spiele“ (weiblich, Alter 27). Andere erzählten mir, sie fühlten sich Brüggen durch seine Einspielungen geistig so eng verbunden, daß einzelne Verzierungen und Klangfarben zur „einzigsten Art zu hören“ geworden waren. „Ich konnte seine Aufnahmen sehr gut imitieren.“⁷

Meine eigenen Eindrücke von Brüggen sammelte ich beim Besuch mehrerer seiner Konzerte und als Teilnehmer in einer Meisterklasse. Ich vermag es nicht, seine „Aura“ und „Präsenz“ rational zu erklären. Trotz seiner introvertierten körperlichen Haltung treten die Menschen buchstäblich zurück, wenn Brüggen den Raum betritt. Die „Internationale Woche der Blockflötenmusik des 20. Jahrhunderts“⁸ in Amsterdam 1988 zeigt dieses Phänomen gleich mehrfach. Der Saal war so voll, daß einige Vorträge und Konzerte nach außen übertragen werden mußten, wo die Leute standen, die sich nicht mehr in den Saal quetschen

³ Telefunken SMA 25 121-T/1-3; 1972.

⁴ Beilage zur Kassette *Frans Brüggen spielt 17 Blockflöten* (s. Fußnote 2)

⁵ Interview, London, 13. April 1989.

⁶ Telefunken SAW 9622-M; 1970. Plattenhüllentext.

⁷ Verschiedene Interviews, Rotterdam und Utrecht, Februar und März 1989.

⁸ De Ijsbreker, Amsterdam, 16.-22. Okt. 1988.

konnten. Trotzdem machten die Menschen Platz für Brüggens zum Durchgehen, wie es sonst die Anhänger eines religiösen Führers tun.

Wie schon oben erwähnt, gelang nur wenigen von Brüggens ersten Studenten eine Karriere als Blockflötenspieler. Als jedoch sein Ruhm als erfolgreicher Plattenstar und Konzertkünstler in den 60er Jahren wuchs, zog er auch eine wachsende Zahl von Spielern an, die das Instrument professionell spielen wollten. Die Blockflöte wurde mehr und mehr als alternative Karriere in der Musik angesehen: Einer Studentin mit Klavier im Hauptfach wurde in den späten 60er Jahren der Rat gegeben, lieber die Blockflöte zu studieren. Die Blockflöte sei ein Instrument mit einer großen Zukunft, so hieß es, und sie könne mit verhältnismäßig wenig Konkurrenz eine glänzende Karriere machen. Sie hat nun eine begehrte Stelle am Konservatorium.⁹

Diese Wandlung des Berufsbildes „Blockflötist“ ist wohl zum Teil darauf zurückzuführen, daß der Bedarf an Lehrern an den Konservatorien und Musikschulen gedeckt werden mußte. Das erklärt aber nicht, daß talentierte Spieler in Brüggens Klasse kamen. Vermutlich spielte der Ehrgeiz, Brüggens glänzender Solokarriere nachzueifern, eine größere Rolle als das sich wandelnde Berufsbild. In der Zeit von 1968 bis 1974 gab es in Brüggens Klasse am Haager Konservatorium einen besonders hohen Prozentsatz an hochtalentierten Studenten. 1969 haben Kees Boeke und Walter van Hauwe, seine Lieblingsstudenten und späteren Kollegen im Ensemble „Sour Cream“, ihre Prüfungen mit *summa cum laude* bestanden. Marion Verbruggen und Riccardo Kanji, die damals noch studierten, haben ebenfalls ungewöhnlich erfolgreiche Karrieren begonnen.

1969 war in *The Times* in London zu lesen: „... viele ausgezeichnete [Blockflöten] Spieler kommen entweder aus Holland oder haben dort studiert. Seit einigen Jahren akzeptieren die holländischen Konservatorien die Blockflöte als eigenständiges Aufführungsinstrument ...“.¹⁰ Natürlich sorgte die internationale Anerkennung dafür, daß sich die Zahl der ausländischen Studenten, die sich um die Aufnahme bewarben, ständig vergrößerte, so daß Brüggens Klasse überfüllt war. 1973, als die Zahl der Vollzeit-Hauptfachstudenten am Den Haager Konservatorium auf 50 angewachsen war,

konnten auch begabte Studenten nicht mehr bei Brüggens persönlich studieren. Ein früherer Student am Haager Konservatorium, der später eine erfolgreiche Karriere einschlagen konnte und auch eine der begehrten Berufungen ans Konservatorium erhielt, beschreibt 1973 die Vielfalt in der Blockflötenszene mit folgenden Worten:

Es gab Frans, und wenn man nicht bei Frans studieren konnte, studierte man bei Walter [van Hauwe] oder Kees [Boeke], das war für ein paar Jahre die zweitbeste Wahl, aber OK, es war ein Weg, sich nach oben zu arbeiten, und ... wenn man nicht bei Walter oder Kees studieren konnte, dann studierte man bei Riccardo [Kanji], Jeanette van Wingerden oder Bruce Haynes.¹¹

Die geradezu begeisterte Anerkennung von Brüggens Talent war nicht auf leicht zu beeindruckende Studenten oder auf die Niederlande beschränkt. Vor 1966 war in den Kritiken seiner Londoner Konzerte in der Hauptsache von der „Reinheit und Transparenz“¹² seines Spiels die Rede. Um 1969 sprach man jedoch auf einmal von der erstaunlichen Ausdruckskraft seines Personalstils: [Ein Adagio] „gesungen mit einem pathetischen Ausdruck, daß einem fast das Herz stehenbleibt“¹³; „Er wurde gefeiert als der Rangälteste der Blockflötenspieler“¹⁴. 1973 war Brüggens Ruf beim Fachpublikum bereits so gefestigt, daß der gelehrte Musikwissenschaftler Howard Mayer Brown einer Konzertkritik in der Zeitschrift *Recorder and Music Magazine* den Titel „Was macht Brüggens so berühmt?“¹⁵ gab. Als der Herausgeber J.M. Thompson die oben genannte Zeitschrift verließ, um 1974 die Zeitschrift *Early Music* zu gründen, schrieb er:

Ich habe versucht, den Einfluß von Frans Brüggens zu verbreiten; er ist der großartigste zur Zeit lebende Spie-

⁹ Interview, Thera de Clerck, Rotterdam, 21.3.1969.

¹⁰ *The Times*, London, 27.3.1969.

¹¹ Interview, Michael Barker, Den Haag, 10.3.1989.

¹² *Recorder and Music Magazine*, London, 1 (1965), 263.

¹³ *The Times*, London, 20.1.1969.

¹⁴ *The Times*, London, 27.3.1969.

¹⁵ *Recorder and Music Magazine*, London, IV (1973), 291.

ler des Instruments und ein Künstler von einzigartigem Format ... Es mag eine Ewigkeit dauern, bis wir wieder eine so hervorragende Künstlerpersönlichkeit bekommen, die das Instrument zu solchen Höhen bringt.¹⁶

Brüggens Produkt war in der Tat erstklassig – aber genauso wichtig war es, das Produkt klug zu vermarkten. Er wurde nicht nur erfolgreich als Star-Soloflötenspieler verkauft, sondern er war

auch zu einer Legende geworden, einer Kultfigur; ein Name, der untrennbar von der Idee der Blockflöte ist, wie Xerox vom Fotokopierer, Ford vom Motor oder Hoover vom Staubsauger.

¹⁶ *Recorder and Music Magazine*, London, IV (1974), 385.

SUMMARIES FOR OUR ENGLISH READERS

Sointu Scharenberg

A short view on Sebastian Virdung's treatise "Musica getutscht"

Musica getutscht und ausgezoge ... in those first four words of Sebastian Virdung's treatise (printed in Basle, 1511) there is more than meets the eye. Possibly this small book represents one of the first non-fictional books of music-literature (which will not really have been "ausgezoge", what means "being a part of a larger compendium" as Virdung tries to make us believe). A lot of illustrative material, appealing lay-out and the Socratic dialogue reveal the singer and priest from Southern Germany, Sebastian Virdung, as a committed pedagogue.

He achieved a great success by removing the *musica instrumentalis* from its context of the Latin treatises and rendered that share of practical relations which he discovered to be important for musical performance into the German vernacular (*getutscht*), a language which did not put up a social barrier between topic and interest any more, what may be rated as an important contribution to the private musical culture of the middle-class town-dweller in the beginning of the 16th century.

The second remarkable feature of Virdung's *Musica getutscht* is a systematic classification of

instruments the book starts with. Construction, shape, playing-techniques and sound-production form quite an objective basal system which Virdung discriminates by using varying and more subjective characteristics; instruments used in symbolical connections and in artificial music take precedence over those used in functional music; the instrument of the theoreticians (monochord) ranges before the instrument for dance-music (Rebec) etc.

In between this chapter early pieces of advice for the recorder as an educational instrument can be found.

A third achievement, even though less effective in future, is the first fundamental explanation of the technique how to intabulate, which Virdung shows exemplarily for organ, lute and recorder.

The enormous receptive effect of this document can only be explained by the tension between old and new way of thinking, between rootedness in myths, scholasticism of the Middle Ages and humanism of the modern era which are combined in the author Sebastian Virdung's way of thinking which is partly influenced by the Renaissance period. His treatise is placed on the threshold between a secularized *vita contemplativa* and a *vita activa*, between a life which constantly examines its ties in the macrocosm, and an acting which starts to experience the microcosm and the significance of its own self.

English by S. Seidel

NEUHEITEN

Violeta Dinescu

KATA

für Flöte und Klavier

2 Spielpart. DM 36,-

Jacqueline Fontyn

MIME III

pour saxophone alto et piano

2 Spielpart. DM 20,-

Frank Michael

Innere Bilder

für Flöte und Harfe, op. 59 (1989)

2 Spielpart. DM 39,-

Martin Christoph Redel

Impromptus

für Flöte solo, op. 42

DM 10,-

Isang Yun

Trio (1992)

für Klarinette, Fagott und Horn

Part. und Stimmen DM 36,-

Isang Yun

Bläserquintett (1991)

Part. 30,-

Part. und Stimmen DM 70,-

BOTE & BOCK

Werner Breig

On the form of Johann Sebastian Bach's Concerto for Oboe d'amore

Bach's Concerto for Oboe d'amore and Strings in A major is not known from direct tradition, but can only be deduced from the Concerto for Harpsichord BWV 1055. The present essay is based on renewed examination of the preserved original autograph of the harpsichord concertos (Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. mus. Bach P 234) and particularly of the numerous corrections. Therefrom result various detailed suggestions for a revision of the work text published in volume VII/7 of the New Bach Edition, which are not unimportant to the overall character of the music, either.

English by S. Seidel

Robert Ehrlich

Frans Brügger, or the Marketing of a Star Musician

How did Frans Brügger become "the doyen of recorder players"? Not merely by playing the instrument superbly, nor even by being an inspiring teacher. In this article I suggest that among the essential elements in Brügger's rise to stardom were an astute marketing campaign by the recording company Telefunken, and the proudly lavish state provision for education and the arts in 1960s Holland.

ZEITSCHRIFT FÜR SPIELMUSIK

ZfS 644 – Michel Pignolet de Monteclair

„Mais, tout parle d'amour". Arie aus dem Opéra-Ballet „Les Festes de l'été" (1716), vierstimmig für Sopran, zwei Blockflöten (S¹⁰⁰ S) und Querflöte oder Sopran, zwei Violinen und B.c. Herausgegeben von Peter Thalheimer. SpP, DM 4,80

ZfS 645/646 – Volks- und Liebeslieder aus Taiwan, Japan und China

für ein und zwei Blockflöten (S^A S^A) und Klavier, herausgegeben von Lin Jong-Teh. SpP, DM 7,40

MOECK VERLAG +
MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Das Raschèr Saxophone Quartet

Das Raschèr Saxophone Quartet wurde bereits 1969 von Sigurd M. Raschèr zusammen mit seiner Tochter und zwei weiteren Schülern gegründet (siehe auch TIBIA 3/79, S. 401 ff.).

(Für Blockflötenspieler interessant: Sigurd Raschèr hat in den dreißiger Jahren an der Stuttgarter Musikhochschule die zu dieser Zeit auf der Blockflöte für unspielbar gehaltenen Suiten für Blockflöte solo von Helmut Bornefeld mit dem Saxophon uraufgeführt.) Das Raschèr Saxophone Quartet zählt heute in der Besetzung Carina Raschèr (Sopran), Harry White (Alt), Bruce Weinberger (Tenor) und Linda Ann Bangs (Bariton) zu den führenden Ensembles dieser Kammermusikgattung. Zahlreiche Komponisten haben Werke für das Ensemble geschrieben, das sich aber auch durch Bearbeitungen alter Musik ein breites Repertoire geschaffen hat. Mit den Ensemblemitgliedern sprach Gerhard Braun.

Braun: Das Raschèr Saxophone Quartet wurde 1969 von Sigurd M. Raschèr gegründet. Es spielt heute nicht nur in sämtlichen europäischen Großstädten, sondern auch in Jerusalem und Tel Aviv, in Leningrad und Moskau, in Washington und New York. Vielleicht können Sie uns etwas über die Entwicklung Ihres Quartetts erzählen.

Raschèr: Also zur Entwicklung des Quartetts: Mein Vater hatte immer den Wunsch, ein Quartett zu gründen, nachdem er so viele Jahre in der ganzen Welt herumgereist war, und dieser Wunsch ließ sich erfüllen durch zwei seiner Schüler, Linda Bangs und Bruce Weinberger, und durch mich. Wir haben uns zusammengesetzt, es gab aber wenig Literatur für diese Besetzung, und so machten wir uns daran, Komponisten aufzusuchen.

In der Literatur des Ensembles steht die zeitgenössische Musik im Vordergrund, und aus Ihrer Literaturliste ersehe ich, daß nahezu alle Stücke auch dem Raschèr-Quartett gewidmet sind.



Weinberger: Als wir anfangen, gab es fast kein Repertoire, das uns besonders gefallen hätte. Deshalb haben wir gedacht, wir würden gerne ein eigenes Repertoire aufbauen. Natürlich haben wir zuerst mit Komponisten angefangen, die eine Beziehung zu Sigurd Raschèr hatten, und mit der Zeit – wir sind bald fünfundzwanzig Jahre zusammen – haben wir das Repertoire erweitert und versucht, die besten Komponisten aus verschiedenen Ländern für das Quartett zu interessieren.

Bangs: Vielleicht ist es wichtig, noch einmal zu betonen, daß Sigurd Raschèr das Quartett gegründet hat. Nach vierzig Jahren Solokarriere hat er viele persönliche Beziehungen zu Komponisten gehabt. Als wir damals anfangen, haben wir ein Repertoire dringend benötigt. Deshalb hat Raschèr sich an diese Komponisten gewandt, einfach aufgrund der Begeisterung für ihre Musik.

Im Bereich der alten Musik ist ein Saxophonquartett zwangsläufig auf Bearbeitungen angewiesen. Ich ersehe aus Ihrer Repertoireliste, daß Sie da insbesondere Werke von J. S. Bach aufgeführt haben. Wie sind diese Bearbeitungen entstanden?

Raschèr: Das ist unterschiedlich. Wir haben in unserem Repertoire z. B. ein Choralprelude und

eine Fuge, die von einem Amerikaner arrangiert wurden, allerdings muß ich dazu sagen, ohne jede Veränderung. Es ist rein vierstimmig, und so ist es auch geblieben. Die anderen Werke von Bach auf der Liste haben wir zum größten Teil selber herausgeschrieben, möglichst in der Originaltonart. Das kann ich auch nur jedem anderen Saxophonquartett empfehlen, weil man sehr viel Freude daran hat – man kann dabei sehr viel für sich und die spätere Aufführung lernen.

Bangs: Das Saxophon ist ein Instrument mit einer relativ kurzen Tradition. Als Saxophonisten müssen wir, wenn wir ernstgenommen werden wollen, musikalisches Stilempfinden entwickeln. Daher haben wir in der Zeit, als wir noch studierten, viele Bearbeitungen gespielt. Werke von Komponisten verschiedener Epochen, was für einen Saxophonisten sehr wichtig ist. Dies schafft unerläßliche musikalische Grundlagen. Was man dann auf der Bühne spielt, ist eine ganz andere Sache.

Denken Sie auch an Bearbeitungen von anderen Komponisten, die Sie bislang nicht im Repertoire haben? Und gibt es in dieser Richtung irgendwelche Grenzen?

Weinberger: Wir haben eigentlich sehr viele Bearbeitungen von klassischen und romantischen Komponisten. Die werden nicht auf der Bühne gespielt, es sei denn in einem Schulkonzert für Kinder. Für das normale Publikum spielen wir so etwas nicht. Es ist klar, daß Schumann bereits wußte, welche Instrumente zu seiner Musik passen würden.

Bangs: Dazu wäre vielleicht notwendig zu wissen, daß in der Barockzeit die Komponisten hinsichtlich der Instrumentation sehr großzügig waren. Flöte und Geige konnten damals leichter ausgetauscht werden als in der späteren Musik, wo instrumentenspezifischer geschrieben wurde. Aus diesem Grund fühlen wir uns berechtigt, die Musik der Barockzeit zu spielen.

White: Kennst du die Geschichte, wie Sigurd Raschèr auf Bach gekommen ist? Es war so ungefähr 1931 oder 1932.

Bangs: Ich kann es versuchen: Die Idee, Bach auf dem Saxophon zu spielen, ist keine neue Idee. Schon vor mehr als 50 Jahren wurde Herrn

Raschèr dieser Vorschlag von Georg Walther gemacht, der seinerzeit in Berlin ein sehr bekannter Bach-Experte war. Daraufhin fing Herr Raschèr an, Bach zu spielen, und wurde für seine Bach-Interpretationen sehr bekannt.

White: Herr Raschèr hat mir zuerst ein paar Stücke empfohlen und gesagt, die würden gut zum Saxophon passen, und so habe ich dann Bearbeitungen auch selbst gemacht.

In Ihrer Repertoireliste stehen auch zahlreiche Werke für Saxophonquartett und Orchester oder für Saxophon mit Singstimme oder anderen Instrumenten. Sind Sie da an einer Ausweitung interessiert? Offensichtlich versuchen Sie ja, das Saxophon auch mit anderen Instrumenten in Kontakt treten zu lassen, um hier eine Eingrenzung zu vermeiden.

Raschèr: Ja, das sehen Sie genau richtig. Es ist nämlich oft so, daß Saxophonisten, statt mit anderen zusammenzuarbeiten, unter sich bleiben, und der beste Weg, dies zu vermeiden, ist, tatsächlich Werke zu suchen, die in gemischter Besetzung sind. Wir haben auch in der Zukunft vor, mit anderen Instrumenten zu musizieren.

Weinberg: Wir haben schon neun Concerti für das Raschèr Quartet und Orchester erhalten. Auch ein paar Werke für Quartett und Blasorchester. Wir sind sehr froh, daß Komponisten wie Cristobal Halffter und Tristan Keuris Concerti für uns geschrieben haben. Das Halffter Concerto haben wir mit der BBC London, den Wiener Symphonikern und den Helsinki Philharmonikern gespielt, das Keuris Concerto mit dem Gewandhaus Leipzig, der BBC Manchester, dem Beethovenhalle-Orchester Bonn und der Dresdener Staatskapelle.

Bangs: Schon in den Anfangsjahren des Saxophons wurde es zum Beispiel mit Gesang in Zusammenhang gebracht. 1844 hörte man das Saxophon zum erstenmal in einem öffentlichen Konzert. Das war in einem sechsstimmigen Chorwerk von Berlioz, in dem das Baßsaxophon eine Stimme erhielt. Dieses Werk hat Berlioz selber bearbeitet. Rossini war auch vom Saxophon begeistert. In der Oper, „Der letzte König von Judäa“, von Georg Kastner, einem Freund Adolf Sax', hörte man das Saxophon auch bereits 1844.

Die Saxophonfamilie reicht ja vom Sopranino bis zum Kontrabaß. Haben Sie diese extremen Instrumente ebenfalls in Ihr Ensemble integriert?

Raschèr: Nein, denn das ist einfach aus praktischen Gründen nicht möglich. Wenn wir unterwegs sind, dann haben wir so viel Gepäck, ich spiele manchmal auch Altsaxophon, das ergibt also fünf Instrumente und vier Koffer. Lustig wäre es schon. Frau Bangs und ich haben jeweils mit Schülern ein Saxophonensemble, d. h. von Sopran bis Baß. Es sind zehn bis fünfzehn Saxophone, die zusammen spielen. Also Saxophone als Orchester, das ist schon etwas Schönes. Aber wir als Quartett können nicht das Instrumentarium erweitern.

Es gibt aber sicherlich auch auf dem Saxophon eine Reihe neuer und moderner Spieltechniken. Sie wenden solche Spieltechniken auch in Ihren modernen Stücken an und haben sich intensiv damit beschäftigt.

White: Ja, natürlich. Mehrklänge, Vierteltöne, Pizzicatoeffekte, aber dies ist nichts Neues.

Weinberger: Auch Sax selber hat etwas mehr als drei Oktaven auf dem Saxophon gespielt, wir spielen mit einem relativ großen Umfang. Das ist nichts Neues mehr. Ich glaube, jeder professionelle Saxophonist weiß, daß er mehr als zweieinhalb Oktaven spielen sollte. Das heutige Repertoire verlangt es. Es ist auch für Komponisten interessant, 3 1/2 Oktaven zur Verfügung zu haben.

Raschèr: Ja, aber zu Ihrer Frage zurück, zu den neuen Techniken. Wir sind der Meinung, und da kann ich, glaube ich, auch für die Kollegen sprechen – die können aber auch widersprechen –, daß es irgendwo Grenzen gibt. Wenn ich jetzt also an mein Saxophon klopfen soll oder durch das Mundstück so reinblasen soll, daß es quietscht, sind das für mich persönlich Techniken, die nicht unbedingt der Musik dienen.

Weinberger: Wir spielen kein Repertoire, bei dem wir Klappengeräusche machen müssen. Lieber ein Werk mit schönem Schlagzeug dazu!

White: Das Saxophon hat den Ruf, wahnsinnig flexibel zu sein, und das ist keine Überraschung, weil Adolf Sax wirklich eine Mischung machen wollte, er hat versucht, in einem Instru-

ment die Farben verschiedener Holzblasinstrumente zu vereinen. Das steht auch in einem Artikel von Berlioz. Diese Mischung ergab dann die Farben der Holzblasinstrumente mit der Kraft eines Blechbläserensembles und dazu der Flexibilität der Streicher. Das war seine Idee. Und uns überrascht es keineswegs, immer wieder festzustellen, daß diese Flexibilität noch längst nicht ausgeschöpft ist.

Bangs: Wir haben auch Komponisten angesprochen, von denen wir meinten, daß ihre Musik mit unserer Spielart gut zusammenpassen würde. Dabei wurden manchmal Techniken verlangt, die wir noch nicht beherrschten, so daß sich unsere Spieltechnik dann weiterentwickelte. Das Quartett von Xenakis erfordert zum Beispiel einen Umfang, den ich zumindest in meiner Stimme zunächst nicht spielen konnte. Die Griffe dafür mußten wir selber herausfinden.

Ich zitiere aus dem Interview mit Sigurd Raschèr: „Das Saxophon ist ein Instrument, welches durchaus für den modernen Menschen geschaffen ist, der aus Erkenntnis und Freiheit handeln will und seine menschlichen Möglichkeiten in der nobelsten Weise verwirklichen möchte. So paßt es zu dem modernen Menschen wie kein anderes Instrument, da die Entscheidung und die freie Handlung gefordert werden in Zusammenhang mit dem Saxophon.“

Raschèr: Keiner von uns könnte das besser sagen.

Es gibt in der Spielweise des Saxophons sicherlich große Unterschiede. Zum einen den Unterschied bei der Verwendung des Saxophons in der U-Musik und in der E-Musik, zum anderen aber vielleicht auch spezifische Unterschiede zwischen französischen und amerikanischen Spielweisen. Gibt es eine deutsche Tradition, einen deutschen Stil auf dem Saxophon? Gibt es einen spezifischen Raschèr-Stil?

Raschèr: Sie wissen ja, als die Wolken etwas braun wurden hier in Deutschland, daß das Saxophon ja sozusagen mehr als verpönt war. Das Saxophon könnte hierzulande eine Tradition haben, aber das wurde ja damals unterbunden. Wir versuchen auf unsere Weise, eine Tradition aufzubauen, aber zu sagen, das wäre jetzt deutsch



KURSZENTRUM LAUDINELLA ST. MORITZ
(ENGADIN/SCHWEIZ) 1800 m ü.M.
Musikreferent: Manfred Harras

MUSIKKURSE 1993

Musik mit Blockflöten und Orff-Instrumenten Ursula Frey, Effretikon
Lotti Spiess, Effretikon

10. - 17.7.1993

Lehrgang für Bläserchor- Leitung und Ensemble- spiel für Blechblasinstrumente Heiner Rose, Lage-Lippe
Günter Marstatt, Hannover
Christian Strohmann, Neustadt

7. - 14.8.1993

Das Saxophon als Konzert- instrument Linda Anna Bangs, Ulm

28.8. - 4.9.1993

Seminar für Blockflöte, Viola da Gamba und historische Windkapsel- und Rohrblattinstrumente Manfred Harras, Basel/
London
Roswitha Friedrich, Hamburg
Luitgart Obst, Oberursel

10. - 17.10.1993

Ausführliche Prospekte und Informationen sind erhältlich beim Kurssekretariat der

Laudinella, CH-7500 St. Moritz

Tel. 082 221 31 · Telefax 082 3 57 07

oder Raschèr oder dies oder jenes, das wäre einfach falsch. Wir versuchen einfach, gute Musiker zu sein, um das Saxophon in Ehren zu halten. Die Kollegen haben sicher noch ein paar Gedanken dazu.

Weinberger: Ich glaube, um diese Frage richtig zu beantworten, muß man zurückkommen auf das, was vorhin gesagt wurde. Adolf Sax hat einen besonderen Klang im Kopf gehabt und daraufhin das Saxophon auf eine besondere Art gebaut. Das Saxophon ist ursprünglich nicht konisch, sondern so halb parabolisch-konisch in der Form. Und wir spielen Instrumente, die in dieser ursprünglichen Form gebaut sind. In den 20er und 30er Jahren hat man gemerkt, daß dieser Ton, der auf den Adolf Sax nachgebauten Instrumenten produziert wird, nicht scharf genug ist, um durchzudringen, wenn man in einem großen Unterhaltungsorchester spielt. So hat man in dieser Zeit die Akustik des Instrumentes geändert, das Mundstück geändert, indem man ein klarinettenartiges Mundstück auf das Saxophon gesetzt hat. Es ändert den

Ton radikal, und man bekommt dann den bekannten Saxophonklang, welchen man oft im Radio hört. Dies paßt sehr gut zu der Unterhaltungssparte des Saxophons. Aber wir vertreten das nicht, d.h. wir spielen mehr in dieser Adolf Sax getreuen Tradition und nicht mal E-Musik, mal U-Musik. Wir sind klassisch ausgebildete Musiker, und nur das ist unser Interesse.

Dennoch scheint die Klangpalette des Raschèr-Quartetts außerordentlich reichhaltig zu sein. Ich zitiere hier einige Kritiken: „Die ungewöhnliche Klangfarbe, die nirgendwo eine Entsprechung hat, scheint einen Freiraum, ein unbesetztes Feld in der Musik zu eröffnen.“ An anderer Stelle heißt es: „Ein Farbreichtum, der sogar dem des Streichquartetts kaum nachstand“, und in der dritten Kritik ist die Rede davon: „...“, daß man sich unwillkürlich an einen festlichen Orgelklang erinnert fühlte, während im Schlußsatz die Coloraturen wie jubelnde Vokalstimmen brillierten.“

Bangs: Aber das ist genau das, was Sax wollte. Er wollte Blechbläser, Holzbläser und Streicher in einem Klang vereinen. Er wollte zu den anderen Instrumentenfamilien eine Brücke bauen.

Weinberger: Aber es ist wichtig zu betonen, daß das Saxophon sehr flexibel ist. Welche Tonqualitäten man auf dem Saxophon spielen will, hängt vom Geschmack des Spielers ab. Daß wir in dieser Art mit den ursprünglichen Instrumenten und Mundstücken spielen möchten, das ist unsere Wahl. Die Kollegen, die eine andere Wahl treffen, von denen sagen wir nicht, daß sie keine Würde haben. Aber solche Kritiken, wie die eben zitierten, verdanken wir teilweise der Homogenität der Tonqualität. Das ist sehr wahrscheinlich leichter

Kennen Sie schon

ZEN - ON Publications?

Die Welt von Ishii, Hirose, Boeke, Masumoto und vieler anderer Komponisten tut sich Ihnen auf.

Haben wir Sie neugierig gemacht?

Holen Sie sich den Gesamtkatalog.

ZEN-ON Noten sind erhältlich im gutscheinerten Musikalienhandel.

ZEN-ON PUBLICATIONS KARLSRUHE
Neureuter Hauptstr. 232 D-7500 Karlsruhe 31
Tel. 0721/707291 Fax 0721/782357

möglich mit den ursprünglichen Mundstücken als mit den geänderten.

Bangs: Dazu darf man auch sagen, daß das Saxophon das einzige Instrument ist, bei dem man weiß, was der Erfinder wollte. Man müßte nachschauen, in welchem Jahr das war, aber ich glaube, es war 1937, da hat Herr Raschèr in Straßburg ein Konzert gegeben, das im Radio übertragen und von der 80jährigen Tochter von Adolf Sax gehört wurde. Sie hat ihm danach in einem Brief geschrieben, daß sein Spiel genau so geklungen habe, wie ihr Vater sich das vorgestellt hat. Welches andere Instrument hat sowas vorzuweisen!

Können Sie uns noch ein wenig über die Arbeitsweise des Ensembles berichten?

Raschèr: Ja, das hat sich sicher auch im Laufe der Jahre entwickelt. Natürlich früher, wenn wir neue Stücke bekamen, hat sich jeder ganz neugierig auf seine Stimme gestürzt. Aber jetzt (zumindest kann ich für mich sprechen) muß man erst einmal gründlich die Partitur studieren. Manchmal hat man nicht sehr viel Zeit, wenn der Komponist es einem erst zwei Wochen vor der Uraufführung zuschickt, dann ist es natürlich etwas schwieriger. Aber ich finde, ein gründliches Studium der Partitur, um die Entwicklung und die Strukturen zu erfassen, gibt einem Einblick in das Werk, so daß man mit anderen Ohren an das Werk herangeht. Wir versuchen nicht, eine Arbeitsweise zu verfestigen, weil wir finden, daß jede Musik ihre eigene Sprache hat, und es geht darum, in dieses Werk, das wir uns gerade vorgenommen haben, hineinzulassen. Was will dieses Werk vermitteln, es hat ja eine eigene Persönlichkeit, eine eigene Seele, und es geht darum, dies alles kennenzulernen. Das ist wie bei den Menschen, man kann sich nicht von heute auf morgen kennenlernen, das braucht Zeit, und das ist gut so.

Weinberger: Wir haben keine führende Stimme in unserem Quartett. Wir sagen alle, was wir meinen, wenn wir ein Werk einstudieren. Manchmal kämpfen wir dabei, aber das ist auch gesund, so daß man eventuell zu einer Interpretation kommt, die ein Spiegel ist von dem, was wir alle möchten. Und nicht, was häufig sonst der Fall ist, daß ein Quartett einen Stimmführer hat, der sagt, so muß es unbedingt sein und nicht anders.

Werke für

Saxophonquartett

Uraufgeführt durch das

Raschèr Saxophone Quartet

RAINER BISCHOF (1947)

Op. 23. Nightwoods 05 465 DM 25,—

HERBERT LAUERMANN (1955)

Bagatellen 05 467 DM 30,—

ROBERT SCHOLLUM (1913-1987)

Op. 130. Elegie mit Unterbrechungen
05 464 DM 30,50

ERICH URBANNER (1936)

Emotionen 05 462 DM 40,—

Uraufgeführt durch das

Wiener Saxophon - Quartett

HORST EBENHÖH (1930)

Op. 70/3. Short Tale 05 469 DM 28,—

HEINZ KRATOCHWIL (1933)

Op. 148. Fantasie 05 461 DM 36,—

Op. 163. Attacken (mit Schlagzeug ad lib.)
05 468 DM 33,—

PAUL KONT (1920)

Five Sketches 05 470 DM 30,—

Alle Ausgaben enthalten Partitur und Stimmen!

DOBLINGER



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

NEUERSCHEINUNG

Walter Nater

"viell zu geschwinde!"

Anleitung zur richtigen Umsetzung der Metronomzahlen und der Ausführungsvorschriften der vorromantischen Musik.

pan 452

ca. DM 52.--

«Unsere heutige Tempovorstellung in der Musik beruht aber tatsächlich auf dem Missverständnis, dass der Abstand eines Schrittes 148cm betrage – doch der römische Schritt war natürlich ein Doppel-Schritt (=Passus), bestehend aus zwei Einzelschritten; dann kommen auf einen einfachen Schritt nur noch 74cm!»

(aus dem Vorwort)

Preisänderung vorbehalten



Sowas würde uns nicht passen. Das ist der Fall seit 1969. Stellen Sie sich mal vor, damals waren wir drei zusammen mit dem Meister Sigurd Raschèr, und er hat uns jungen, relativ unerfahrenen Musikern erlaubt, Ideen zu äußern. Wenn wir daran zurückdenken – es ist ein Wunder, daß er so offen war.

Sie unterrichten das Instrument Saxophon alle in irgendeiner Form im Musikschulbereich. Wie beurteilen Sie die Entwicklung des Instrumentes. Läßt sich hier eine Tradition des Saxophonspiels aufbauen, insbesondere auch des Ensemblespiels auf dem Saxophon?

Verkaufe

35 Klarinetten,

150 – 200 Jahre alt.

Angebote unter Chiffre 1-2/93

Bangs: Ich bin manchmal erstaunt, wie schnell junge Menschen heute das Instrument erlernen können. Es gibt Oberstufenschüler, die in der Lage sind, vergleichsweise schwere Werke zu spielen, und manchmal haben sie sogar einen Umfang von vier Oktaven.

Und richtet sich auch das Interesse auf das Ensemblespiel, speziell auf das Quartettspiel?

Raschèr: Es gibt kaum ein Instrument, das sich so vollkommen mit seinesgleichen kombinieren läßt. Ich sagte am Anfang unseres Gesprächs, daß wir Ensembles haben von Sopran bis Baß (Sopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß), die sich so wunderbar miteinander mischen, d.h. die Klangfarben der verschiedenen Saxophone bilden einen homogenen Klangkörper. Dies hängt mit der ausgeglichenen Obertonstruktur des Instrumentes zusammen.

Weinberger: Wir geben natürlich überall auf der Welt Kurse. Da haben wir die Möglichkeit, Leute zu unterrichten, die selber an Hochschulen unterrichten, oder Studenten an Hochschulen sowie Musikschulsaxophonlehrer und auch fortgeschrittene Schüler. Aber wir haben bis jetzt leider noch keine Möglichkeit gehabt, an deutschen Hochschulen zu unterrichten. Wir haben uns in dieser Richtung auch nicht sehr angestrengt. Wir finden es aber schade, daß wir manche fortgeschrittenen Schüler für die weitere Ausbildung ins Ausland schicken müssen.

Hier ist offensichtlich ein deutliches Defizit in der Hochschulausbildung in Deutschland zu verzeichnen. – Das Raschèr Quartet hat auch für die nächsten Jahre einen vollen Terminkalender. Gibt es ganz bestimmte Pläne für die Zukunft?

Raschèr: Sicher, das hält einen ja jung! In der nächsten Saison (Nov. '92) haben wir die große Freude, wieder in New York in der Carnegie Hall zu spielen, es wird eine Uraufführung geben. Es gibt auch Pläne für die weitere Zukunft.

Weinberger: In der nächsten Zeit spielen wir mit vielen Orchestern (ca. 30 Konzerte mit Orchester pro Saison); hinzu kommt natürlich die Kammermusik. Ungefähr 15 neue Werke werden in den nächsten 18 Monaten von uns uraufgeführt, darunter drei Concerti von Pulitzer-Preisträgern. Es geht also weiter mit dem Raschèr Saxophone Quartet.

Konrad Hünteler

Eine neuentdeckte Traversflöte von Jacob Denner

Die Zahl der Instrumente Jacob Denners (1681 bis 1735), die bis ins 20. Jahrhundert überlebt haben, steht in traurigem Gegensatz zu der bedeutenden Rolle, die dieser Nürnberger Meister in der Entwicklung des Holzblasinstrumentenbaus in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gespielt hat. Vor allem im Falle der Querflöten muß die Situation als erschütternd bezeichnet werden. Ekkehard Nickel¹ konnte im Jahre 1971 neben 10 Blockflöten und 13 Oboen nur auf ganze drei Traversflöten verweisen, die man vor dem 2. Weltkrieg kannte, von denen eine kostbare Elfenbeinflöte des Berliner Musikinstrumentenmuseums noch dazu auf das Verlustkonto des Krieges verbucht werden mußte, so daß zum Zeitpunkt von Nickels grundlegender Arbeit der Bestand auf zwei gesunken war, nämlich eine im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und eine im Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique in Brüssel. Im Jahre 1988 konnte das Germa-

nische Nationalmuseum eine weitere ungewöhnliche Elfenbeintraversflöte mit C-Fuß erwerben², und im gleichen Jahr wurde in London aus der Sammlung des Baron Armand van Zuylen eine wohl im 18. Jahrhundert verkürzte Flöte versteigert, die heute ungefähr auf F' spielt. Dieses Instrument befindet sich jetzt in einer deutschen Privatsammlung³.

Damit lagen nun bis vor kurzem insgesamt vier Querflöten von Jacob Denner vor. Gemessen an dem Umstand, daß sich gerade die Querflöten Denners zu seinen Lebzeiten wohl einer besonderen Nachfrage erfreuten, wie an während des ganzen 18. Jahrhunderts kontinuierlich sich findenden Anzeigen in den „Nürnberger Frag- und Anzeigen Nachrichten“⁴ abzulesen ist, ist dies immer noch ein mehr als klägliches Befund. Ein Grund hierfür dürfte – etwa im Unterschied zu der Situation bei den Blockflöten – in der Tatsache zu sehen sein, daß ja im 19. Jahrhundert im Querflötenbau ein gewaltiger Umbruch stattfand, der dazu führte, daß man die veralteten Instrumente des 18. Jahrhunderts durch „moderne“ ersetzte, wodurch jene wertlos wurden und wahrscheinlich zu Hunderten in die Kamine wanderten. Die Blockflöten dagegen wurden nicht entsprechend „aktualisiert“, sie mögen sich einen gewissen exotischen Reiz dadurch bewahrt haben, daß der Instrumententyp als Ganzes untergegangen war. In vollem Umfange aber wird der unwiederbringliche Verlust erst deutlich, wenn man sich vor Augen hält, daß von den ca. eintausend Violinen, die etwa Antonio Stradivari gebaut hat, heute noch ungefähr sechshundert nachzuweisen sind, weil eben kostbare Violinen im allgemeinen im 19. Jahrhundert nicht weggeworfen wurden, sondern umgebaut werden konnten, um sie den veränderten Anforderungen an Lautstärke, Spieltechnik und Brillanz des Klanges anzupassen.

In dieser Situation nun tauchte im Spätherbst des Jahres 1991 völlig unerwartet eine weitere Traversflöte von Jacob Denner auf, die in mehrfacher Hinsicht besonders bemerkenswert, ja man kann sogar sagen: sensationell, ist. Das Instrument wurde gefunden auf einem Dachboden in einer Kleinstadt unweit von Nürnberg, wo es offensichtlich die letzten zweihundert Jahre quasi im Dornröschenschlaf unberührt gelegen hatte.

Das Ungewöhnliche an der Flöte ist zunächst einmal ihre Vollständigkeit. Sie befindet sich in ihrem originalen, aufwendig gearbeiteten Holzkasten, der innen mit

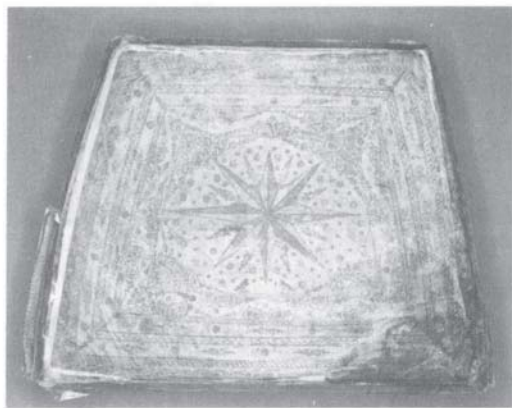


Abb. 1

¹ Ekkehard Nickel: *Der Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg* (= Schriften zur Musik), hrsg. von W. Kolneder, Bd. 8, München 1971, S. 179 u. 260.

² Dieter Krickeberg: „Eine Etappe der Musikgeschichte“. In: *Kunst und Antiquitäten*, 5/92

³ Martin Kirnbauer und Peter Thalheimer: *Jacob Denner (1681-1735) – New Aspects of his Biography and his Significance for the History of the Flute in Germany* (bisher unveröffentlicht).

⁴ Nickel, a.a.O., S. 260.

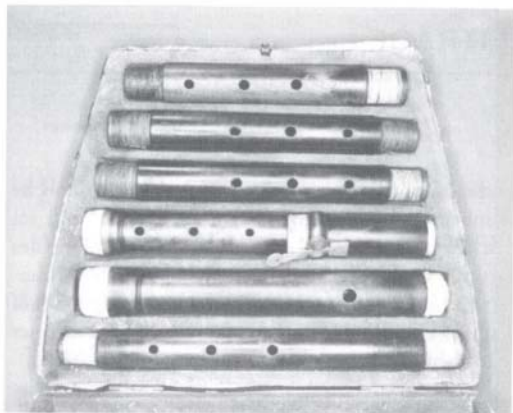


Abb. 2

rotem Chamois ausgeschlagen und außen mit bedrucktem Pergament eingefaßt ist, das noch Spuren einer ursprünglich vorhandenen Vergoldung zeigt. Die Oberseite zeigt als zentrales Dekor zwei ineinander verschachtelte achteckige Sterne von unterschiedlicher Gestaltung in einem mit reicher barocker Ornamentik ausgefüllten Dekorfeld, umgeben von mehreren unterschiedlichen Schmuckbändern (s. Abb. 1).

Auf der Unterseite des Kastens befindet sich ein barockes Emblem, das unter einer Art chinesischem Baldachin eine Person erkennen läßt, die ein lautenähnliches Instrument spielt. Möglicherweise kann dieses Emblem Anhaltspunkte liefern über den ersten Besitzer des Instruments. In einigen der den Kasten auf allen Seiten umziehenden Schmuckbänder ist die immer wiederkehrende Buchstabengruppe „AS“ zu erkennen; möglicherweise handelt es sich hierbei um Initialen, die ihrerseits vielleicht auch Hinweise auf die Geschichte der Flöte enthalten.

Die Flöte selbst, die aus Buchsbaum gearbeitet ist, der mit Salpetersäure ursprünglich fast schwarz gebeizt war, ist in diesem Kasten vollständig erhalten mit Kopfstück, vier Mittelstücken, Herzstück und Fußstück mit einer silbernen Klappe (s. Abb. 2). Alle Teile tragen Jacob Denners Stempel: ein geschwungenes Banner mit dem Namenszug „I Denner“ darin und darunter einen Tannenbaum mit den Buchstaben „I“ und „D“ links und rechts des Stammes (s. Abb. 3).

Die ersten drei Mittelstücke spielen auf d' ungefähr in den Stimmtonhöhen von $a' = 422, 412$ und 402 Hz; das vierte und längste Mittelstück spielt auf h in der Stimmung $a' = 422$ Hz bzw. auf e' in der Stimmung von $a' = 402$; es transponiert die Flöte also um eine kleine Terz nach unten gegenüber dem höchsten Mittelstück und um einen Ganzton gegenüber Nr. 3. Damit macht



Abb. 3

KURS I: 12.-23. JULI 1993 Der besondere **KURS II: 26. JULI - 6. AUG. 1993**

INSTRUMENTENBAU-KURS SANTA MARIA '93

Zwei Wochen im bezaubernden Val Müstair (Münstertal), Graubünden (CH)

Bisher haben wir gebaut: REBECs; CORNAMUSEN; MILLA®-KRUMMHÖRNER; CHALUMEAUX; KLARINETTE; TRAVERSFLÖTE (Ren.+Barock); BLOCKFLÖTEN; MIRLITON; RÖHRENTROMMELN; ZINK (Cornett). Sie können auch Ihren EIGENEN VORSCHLAG machen, vielleicht lässt er sich verwirklichen. - Wir bauen ausschliesslich vom rohen Holz zum fertigen Instrument; (auch Werkzeuge): KEINE BAUSÄTZE!

INFO: STEFAN BECK, Rue Claessens 53 B - 1020 BRÜSSEL (T 02 -2427292)

es die Flöte zu einer „flûte d'amour“. Keine andere Querflöte Jacob Denners ist mit so vielen Mittelstücken erhalten, von keiner anderen kennen wir ein Mittelstück, das sie zur flûte d'amour macht. Keine der anderen Flöten schließlich hat einen so aufwendig gearbeiteten Kasten.

Ebenso ungewöhnlich ist der nahezu makellose Erhaltungszustand der Flöte. Das Mundloch der Flöte ist beinahe perfekt kreisrund mit einem Durchmesser von 8,85 bis 9,00 mm und verhältnismäßig wenig unterschritten, hauptsächlich auf beiden Seiten parallel zur Blasrichtung. Es ist ganz offensichtlich niemals nachgearbeitet worden (s. *Abb. 4*). Alle Teile sind vollkommen gerade ohne die geringste sichtbare Verformung, selbst die Bohrungsprofile sind weitgehend noch kreisrund; gelegentliche Abweichungen von der Kreisform

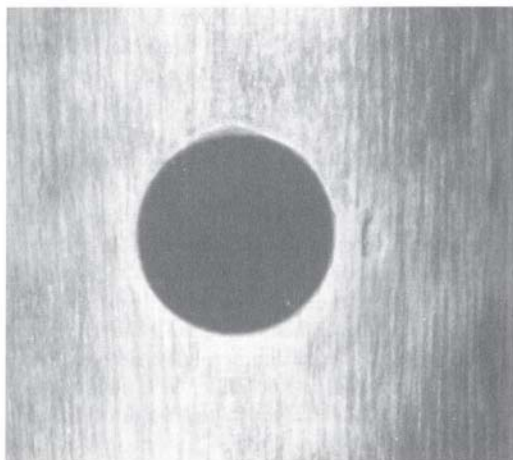


Abb. 4

sind minimal. Zum Zeitpunkt der Entdeckung der Flöte war die Klappe noch mit dem originalen Lederpolster versehen, das inzwischen, da es hart und undicht geworden war, ausgewechselt wurde, aber noch vorhanden ist. Auch der originale Abschlußkork im Kopfstück war noch vorhanden; auch er mußte inzwischen jedoch ersetzt werden.

Im 18. Jahrhundert hat das Fußstück der Flöte eine Beschädigung erfahren, durch welche die Halterung der Klappe aus dem umlaufenden Wulst ausbrach. Bei

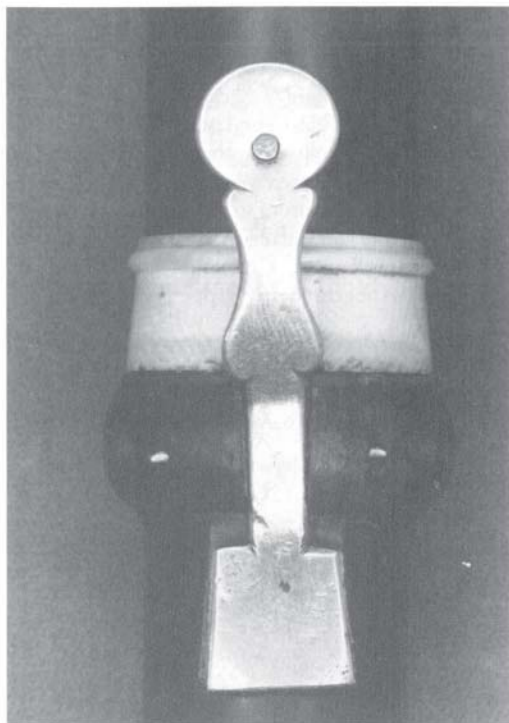


Abb. 5

der Reparatur wurde das ausgebrochene Holzstück ersetzt und die Klappenfeder in den Stiel eingienietet (s. *Abb. 5*).

Die unterschiedlichen Verfärbungen der dunkel gebeizten Mittelstücke lassen erkennen, daß die Flöte im 18. Jahrhundert fast ausschließlich mit dem kürzesten Mittelstück gespielt worden ist, also in einer Stimntonhöhe von ca. $a' = 422$ Hz. Diese Stimmung deckt sich mit der Stimmung mehrerer Altblockflöten Denners im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg⁵. Eher geringfügige Gebrauchsspuren zeigt das dritte Mittelstück für die Stimmung $a' = 402$; von allen Mittelstücken der Flöte ist dies jedoch dasjenige, das am besten klingt und stimmt. Überhaupt keine Spuren des Gebrauchs zeigt das zweite Mittelstück; in der Stimmung $a' = 412$ dürfte das Instrument also nicht gespielt worden sein.

Mittelstück vier dagegen, das flûte d'amour-Mittelstück, scheint mindestens ebensoviel benutzt worden zu sein wie Nr. 3, was immerhin nahelegt, daß die Verwendung transponierender Querflötengrößen möglicherweise gebräuchlicher war, als uns bisher bekannt ist. Vielleicht können hier zukünftige Forschungen noch weitere Klarheit bringen.

⁵ Mündliche Mitteilung von Martin Kirnbauer.

Eine ungewöhnliche Form weist die Elfenbeinkappe am oberen Ende des Kopfstücks auf: Im Vergleich mit den anderen bekannten Querflöten von Denner ist die Kappe dieser Flöte aufwendiger gearbeitet; sie hat eine gerundete Abschlußfläche und ist an den Kanten jeweils mit mehreren Zierrillen versehen (s. *Abb. 6*). Wenn auch nicht ausgeschlossen werden kann, daß die Kappe später hinzugefügt wurde, so spricht für ihre Zugehörigkeit zur Flöte von Anfang an, daß die Aussparung im Kasten, die das Kopfstück aufnimmt, auf die Länge mit einer solchen abgerundeten Kappe berechnet ist.

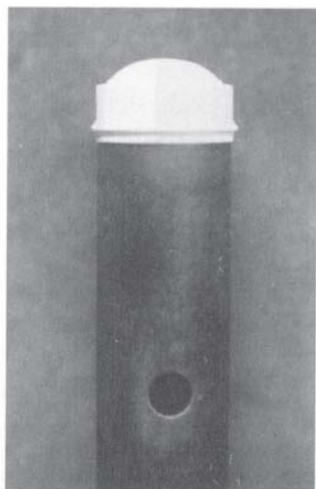


Abb. 6

Die Vierteiligkeit des Instruments und die äußere Formgebung seiner Teile lassen im Vergleich mit den anderen bekannten Denner-Flöten für seine Entstehung die Zeit zwischen 1715 und 1720 als wahrscheinlich erscheinen.⁶ Damit ist die Flöte das ideale Instrument für die Kompositionen J. S. Bachs, G. Ph. Tele-

manns, G. Fr. Händels, A. Vivaldis und deren Zeitgenossen, die alle ihre wichtige Flötenmusik in den Jahren zwischen 1718 und etwa 1740 geschrieben haben.

Das eigentlich Faszinierende der Flöte aber ist, nach allem Gesagten, ihre Spielbarkeit, ihr Ton und ihr Klangverhalten. Auf der einen Seite steht ein ungewöhnlich voller und üppiger, dunkler und farbenreicher Ton mit einer enormen dynamischen Bandbreite, der die Idee der *soft, complaining flute*⁷ und des *süßen Honigseims*⁸ zum mindesten relativiert; eher schon fühlt man sich an die kräftig und dunkel klingenden französischen Instrumente der Jahrhundertwende oder an Quantzens *hellen, schneidenden, dicken, runden männlichen, doch dabey angenehmen Ton*⁹ erinnert. Dazu kommt, daß die Flöte in allen Lagen mühelos anspricht und selbst auf *g'''* und *a'''* noch ohne Mühe im piano spielt. Eindrucksvoll ist auf der anderen Seite ihre Intonationsreinheit, eine Qualität, für welche die Flöten Denners im 18. Jahrhundert berühmt waren.¹⁰ Speziell das dritte Mittelstück (*a' = 402*) stimmt einwandfrei; auffallend ist der verhältnismäßig große Unterschied zwischen den notorischen Tönen *f'* und *fis'*, aber auch z.B. ein völlig reines *b''*. Selbst das *flüte d'amour*-Mittelstück verlangt erstaunlich wenig Intonationskorrektur.

Aus allem Gesagtem folgt, daß mit der Entdeckung dieser Flöte ein besonders wichtiger und äußerst seltener Fund gelungen ist. Nach Kenntnis des Verfassers handelt es sich um die am besten und vollständigsten erhaltene Flöte des frühen 18. Jahrhunderts überhaupt, die noch dazu über phänomenale Spieleigenschaften verfügt. Man kann deshalb ohne Einschränkung von einem großen Glücksfall sprechen, daß es der Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen gelungen ist, dieses kostbare Instrument als ihr Eigentum zu erwerben, um dadurch dafür zu sorgen, daß es in seinem jetzigen Zustand erhalten bleibt, daß es darüber hinaus der Musikforschung zur Verfügung steht, aber auch – und nicht zuletzt – daß es für Konzerte und Aufnahmen genutzt wird; denn schließlich wird erst dadurch ein so seltenes, hervorragendes und kostbares Instrument seiner eigentlichen Bestimmung zugeführt.

9. Renaissance-Tage in Horgen

10. – 12. September 1993

Kurs für Spieler historischer Blas- und Streichinstrumente

Leitung:

Dr. Ulrich Bartels
Andrea Bartels
Hermann Hickethier

Auskunft:

Susanne Sägerser, Zugeroseweg 5, CH-8810 Horgen
Tel.: 00 411 / 725 84 31

⁶ Mitteilung von Martin Kirnbauer.

⁷ G. Fr. Händel: *Ode to St. Cecily's day*.

⁸ Ch. F. D. Schubart: *Ideen zur einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806.

⁹ J. J. Quantz: *Versuch...*, Berlin 1752, S. 41.

¹⁰ J. G. Walther: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 202 f. und Ch. F. D. Schubart, a.a.O.

Musik für Klarinette

mit Singstimme und (oder) Instrumenten

NEU

Wolfgang Amadeus Mozart

Franz Lotz

Die Entführung aus dem Serail

Sechs Stücke für vier Klarinetten (2/3)

Reihe »Spielräume«

Spielpartitur mit vier Stimmen

BA 8120 ca. DM 32,-

Erscheint im Mai 1993

Franz Lotz hat die Ouvertüre und fünf bekannte Arien aus Mozarts beliebtem Singspiel zu einem reizvollen Potpourri aneinandergereiht.

NEU

Franz Schubert

Der Hirt auf dem Felsen D 965

op. post. 129

für Singstimme (hoch), Klarinette und

Klavier. Urtext. Hrsg Walther Dürr (3)

BA 5619 DM 18,-

»Der Hirt auf dem Felsen«, das letzte vollendete Lied Schuberts, gehört zu den unentbehrlichen Repertoirestücken.

Erstes Spielbuch für Klarinette und Klavier

oder zwei Klarinetten und Baßstimme

(Fagott, Violoncello). Vier Menuette

von Michael Haydn. Hrsg Dieter Kühn (1)

BA 8152 DM 13,-



Felix Mendelssohn Bartholdy

Sonate Es-dur

für Klarinette und Klavier

Hrsg Gerhard Allroggen (3/4)

BA 8151 DM 28,-

Wolfgang Amadeus Mozart

Trio in Es KV 498

»Kegelstatt-Trio«

für Klavier, Klarinette (oder Violine)

und Viola. Urtext. Hrsg Wolfgang

Plath und Wolfgang Rehm (3)

BA 5325 DM 19,50

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Zauberflöte

Sechs Stücke für vier Klarinetten

gleicher Stimmung (B, A). Bearbeitet

von Franz Lotz (2/3)

BA 8118 DM 23,-

Franz Schubert

Oktett in F - D 803 op. post. 166

für Klarinette, Fagott, Horn, zwei

Violinen, Viola, Violoncello und

Kontrabaß. Urtext. Hrsg Arnold Feil

(3/4)

BA 5617 Stimmen DM 56,-

TP 302 Studienpartitur DM 18,50

Louis Spohr

Sechs deutsche Lieder op. 103

für hohe Singstimme, Klarinette und

Klavier. Hrsg Friedrich Leinert (4)

BA 19 306 DM 16,-

*Ihr Musikalienhändler
berät Sie gern!*



Bärenreiter

„Stemme Nova“ – Eine neuentdeckte Komposition Jacob van Eycks

Die 1957-58 von Gerrit Vellekoop edierte moderne Ausgabe von Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* hat mehrere Jahrzehnte den Status einer Gesamtausgabe innegehabt. Dieses Bild mußte vor einigen Jahren korrigiert werden: In *Euterpe oft Speel-goddinne* (1644), dem erst nach Erscheinen von Vellekoops Ausgabe wiederaufgefundenen Erstdruck von *Der Fluyten Lust-hof I*, wurde von Rudolf Rasch neues Material entdeckt.¹ Durch die Aufnahme dieser zusätzlichen Werke in die New Vellekoop Edition glaubte der Autor des vorliegenden Aufsatzes, die erste echte Gesamtausgabe des *Lust-hofs* präsentieren zu können. Und jetzt? Heute melden wir wiederum die Entdeckung eines Stückes von Jacob van Eyck, das offensichtlich zur Aufnahme im *Lust-hof* beabsichtigt war und deshalb dazugerechnet werden kann.

Die Quelle

Jacob van Eyck war nicht der einzige Niederländer seiner Zeit, der Variationen und andere Solowerke für Sopranblockflöte schrieb: Ähnliche Werke sind von

Bei der Vorbereitung einer Neuauflage dieser Solowerke für Fentone Music fiel mir eine anonym überlieferte Variationsreihe „Stemme Nova“ (ein kurzes Thema mit zwei Variationen, die nicht als solche angeben wurden; s. *Abb. 1*) aus *Der Goden Fluit-hemel* (Der Götter Flötenhimmel) ins Auge, die mir stilistisch verdächtig charakteristisch für van Eyck vorkam.³ Aber es gab keinen Anlaß, in den Parallelausgaben zu van Eycks Schaffen auch noch Werke seiner Hand zu suchen. Als ich mich vor kurzem im Rahmen einer Dissertation über niederländisches Solorepertoire für Blockflöte um 1650 mit Fragen der Authentizität anonymen Stücke beschäftigte, wurde mir plötzlich klar, daß es sich hier ganz gewiß um eine Komposition des Utrechter Meisters handelte. Die Beweisführung stützt sich auf drei Argumente:

1. die fehlerhafte Quellenlage;
2. bibliographische Faktoren;
3. stilistische Merkmale.

1. Zur Quellenlage

Es mag töricht erscheinen, eine problematische Quellenlage als erstes Argument für die Zuschreibung eines anonymen Werkes anzuführen, aber das ist es in diesem Fall keineswegs. Die Stücke aus Matthysz'

Abb. 1:
Der Goden Fluit-hemel (1644),
Folio 25a, Brüssel, Koninklijke
Bibliotheek Albert I, Sign. II.
31.770.

Kollegen wie Jacob van Noordt, Pieter de Vois, Johan Dix und van Eycks Verleger Paulus Matthysz überliefert. Sie wurden in Anthologien, die parallel zu den verschiedenen Drucken des *Lust-hofs* erschienen (und damit zusammengebunden wurden, als „Zwillingsausgabe“), veröffentlicht: *Der Goden Fluit-hemel* (1644), *'t Uitnemend Kabinet I* (1646; ²s.d. [1654] und *'t Uitnemend Kabinet II* (1649; ²s.d. [um 1656]).²

¹ Frühfassungen von Psalm 118 und „Eerste Carileen“ und eine Sarabande mit Modo 2. Moderne Ausgabe, hrsg. von Rudolf Rasch, Utrecht 1984.

² Moderne Gesamtausgabe in X Bänden, hrsg. von Rudi A. Rasch, Amsterdam 1973-77.

³ Neuauflage Frühjahr 1993.

Anthologien sind im allgemeinen makellos überliefert worden, mit „Stemme Nova“ als seltener Ausnahme. Van Eycks Schaffen dagegen wurde ganz unsorgfältig ediert. Die hervortretenden Unvollkommenheiten in der anonymen „Stemme Nova“ sind genau dieselben, die in *Der Fluyten Lust-hof* vorkommen, infolge des Umstandes, daß van Eyck als Blinder weder das Diktierete noch das Gedruckte kontrollieren konnte. Im Thema wurden z.B. die Takte 3 und 4 in halben Werten notiert:



statt



Dieser Irrtum tritt in *Der Fluyten Lust-hof* häufig auf und mag dadurch verursacht sein, daß van Eyck wegen seines fehlenden Sehvermögens nicht in Notenwerten

dachte und demzufolge beim Diktieren auf halbem Weg in einen neuen Gang umschaltete (hier wurde der Rhythmus tatsächlich mit dem der zwei letzten Takte gleichgeschaltet).⁴

Die größten Probleme treten in Modo 3 auf. Auffallend ist, daß Wiederholungszeichen fehlen. Im Gegensatz zum Thema und zu Modo 2 fängt diese Variation mit einem Auftakt an. Der Notensetzer aber war sich dessen nicht bewußt und fing auf dem ersten Schlag des Taktes an, mußte mogeln und verursachte einen Trümmerhaufen (vgl. Faksimile [Abb. 1] mit der modernen Transkription [Abb. 2]), mit der ersten Phrase um ein Viertel nach vorne verschoben und der zweiten um ein Achtel. Fazit: Die Originalvorlage enthielt keine Taktstriche. Im Falle von *Euterpe / Der Fluyten Lust-hof* war dies ebenso der Fall!⁵

2. Bibliographische Faktoren

Die Frage ist natürlich: Wie konnte eine Komposition Jacob van Eycks anonym in eine Parallelausgabe

Stemme Nova



Modo 2



Modo 3



Abb. 2: Moderne Transkription des Verfassers

⁴ Dieses fehlerhafte Verfahren spricht z.B. auch aus van Eycks Variationen über „Rosemont“. „Tweede Rosemont“ ist so gut wie identisch mit Modo 3 vom ersten „Rosemont“, aber zweimal so langsam notiert. Hier finden sich halbe Noten, die eigentlich ganze sein sollten.

⁵ Zahlreiche Verschiebungen waren die Folge davon. Siehe hierzu die folgenden Artikel des Autors: „Die Psalmvariationen Jacob van Eycks – Geschichte, Analyse, Interpretation“. In: *TIBIA* 1/1990, S. 22-32; „Some Mistakes or Errors...“, the authentic intentions of Jacob van Eyck. In: *The Recorder Magazine*, Vol. 11 No. 3 (1991), S. 82-86.

hineingeraten? Die Antwort ist ebenso plausibel wie einfach, wenn wir die beiden Editionen aus dem Jahre 1644 (*Euterpe oft Speel-goddinne* als Erstdruck vom *Lust-hof* I und die Anthologie *Der Goden Fluit-hemel*) einer genauen Prüfung unterziehen.

Aus dem Inhalt von *Euterpe* geht hervor, daß der Komponist oder sein Verleger unterschiedliche Variationsreihen, die über ein und dieselbe Melodie oder über verwandte Melodien geschrieben wurden, gewöhnlich zusammengefügt hat. So stehen zwei „Doen Daphnes“, zwei „Carilenes“ usw. zusammen.

Euterpe wird mit zwei „Stemme Nova“-Stücken abgeschlossen, und mit der zweiten war das Büchlein bis auf die letzte Seite gefüllt. Und was, wenn noch eine dritte „Stemme Nova“ von Jacob van Eyck vorhanden war? Die mußte dann wegen Platzmangels ausgelassen werden.⁶

Zugleich war Paulus Matthysz für seinen *Fluit-hemel* noch um ein zusätzliches Werk verlegen, mit dem er die letzte Seite füllen konnte. Diese Seite war Folio 25a, worauf das Lied „t Waren Twee Boerinnitjes“ und anonym die „Stemme Nova“ gedruckt wurden.⁷ Also: Ein übriggebliebenes Werk Jacob van Eycks wurde einfach in die Parallelausgabe übernommen.

(Folio 25a war zwar als letzte Seite geplant, aber das entspricht nicht der endgültigen Situation. Offensichtlich wurde das durch Matthysz' Unkenntnis des „Zwillingsprinzips“ verursacht. Zunächst wurden die Noten für *Euterpe* und den *Fluit-hemel* gesetzt in Heften von je zwölf Seiten. Das Sexto-Format bedeutet, daß jeder Papierbogen drei Doppelfolios enthielt. Mit Folio 25a wurde das letzte vollständige Heft (D1-6 nummeriert) von *Der Goden fluit-hemel* abgeschlossen. Am Ende des Druckverfahrens folgten dann die einführenden Seiten: Titel, Inhaltsverzeichnis, Vorwort usw. Sowohl für *Euterpe* als auch für den *Fluit-hemel* brauchte Matthysz je ein Doppelfolio dazu, das heißt: pro Bogen blieb ein Doppelfolio übrig. Dieses wurde von Matthysz für einen vierseitigen Zusatz (E1-2) zu *Der Goden Fluit-hemel* benutzt.⁸ Daß dieses Doppelfolio original nicht geplant war, ergibt sich daraus, daß die anfängliche Planmäßigkeit aufgehoben wurde. Zunächst druckte Matthysz Duette, dann Trios und am Ende die Solostücke. Im letzten Doppelfolio treten aber wieder Duette auf (s. *Abb. 3*, „Frere frapar“ und „Ballet“.)

Daß die „Stemme Nova“ anonym erschien, ist nicht erstaunlich. Es ist anzunehmen, daß die Vorlage keinen Autorennamen bekam, weil alle Stücke für *Euterpe* von Jacob van Eyck waren. Übrigens blieben mehrere Werke aus *Der Goden Fluit-hemel* anonym; die meisten davon können Paulus Matthysz zugeschrieben werden.

3. Stilistische Merkmale

Normalerweise sind stilistische Merkmale entscheidend bei der Zuschreibung anonym überlieferter Musikwerke. Im vorliegenden Fall sollten wir aber vorsichtig damit umgehen, namentlich weil von van Eyck viel mehr Werke überliefert worden sind als von anderen Komponisten (und Anonymi), wodurch sein Schaffen bedeutend mehr Referenz bietet, um spezifische

Merkmale aufzuspüren. Trotzdem enthält die „Stemme Nova“ Züge, die zweifelsohne als typisch für van Eyck zu bezeichnen sind. Das Thema ist wenig anspruchsvoll und wird in Modo 2 dementsprechend „gebrochen“, wie jeder niederländische Komponist der Zeit das getan haben könnte. Ein typisches van-Eyck-sches Merkmal tritt in Modo 3 auf: die flüchtige Verwendung von Echo-Figuren (und umgekehrten Echo-Figuren: tief-hoch statt hoch-tief) an Stellen, die dazu eigentlich keinen Anlaß geben. Jacob van Eycks Schaffen ist davon gespickt.

In der anonymen „Stemme Nova“ wurde ein Auftakt hinzugefügt, um in kurzer Zeit einen Echo-Effekt realisieren zu können (offenbar sind die zwei Achtel am Anfang von Modo 3 als Sechzehntel zu interpretieren). Diese Begeisterung für Echos findet sich bei Zeitgenossen nicht so stark und gibt Anlaß, van Eyck als Komponisten zu vermuten. Das Verfahren findet eine auffallende Parallele in Modo 5 und 6 von van Eycks Variationen über „Rosemond die lagh gedoocken“:

Thema

Modo 5

Modo 6

Coda

Das Thema als solches ist nicht behilflich bei der Zuschreibung. „Stemme Nova“ (oder besser „Stemme: Nova“) bedeutet „Neue Melodie“, aber der Titel sagt nichts über Autorschaft oder Ursprung. Er deutet nur darauf hin, daß eine ausländische Melodie noch nicht als Kontrafakt bekannt (genug) war, um ihr einen muttersprachlichen Titel verleihen zu können. Die Quellen

⁶ Von solchen praktischen Umständen wurden später auch die ersten zwei „Stemme Nova“-Stücke dupliert: Im Neudruck des Jahres 1649 mußten sie wegen Platzmangels weichen, um erst im dritten Druck von ca. 1656 zurückzukehren.

⁷ Aus der originalen Inhaltsangabe ergibt sich, daß die Folierung auf links und rechts (a und b) hindeutet und nicht auf recto und verso; d. h. Folio 25a ist 24 verso.

⁸ Nach demselben Prinzip wurde 1649 Matthysz' *Vertoninge en Onderwoyginge op de Hand-Fluit* auf solch ein überzähliges Doppelfolio gedruckt.

<p>A 2.</p> <p>1. Ballet. 2. Ballet. 3. Ballet. 4. Ballet. 5. Ballet. Garint. Poliphemus. 1. Aier. 2. Aier. 1. Courant. Pottilion. Dooden dans. 3. Aier. O Kers-nacht. Allemand. Symphonie. 2. Aier. 4. Courant. 3. Ballet.</p>	<p>Fol. 1. 1. 2. 1. 2. 3. 4. 4. 4. 5. 5. 6. 6. 7. 7. 7. 8. 8. 9. 9. 10.</p>	<p>2. Ballet. 3. Ballet. Vierde Ballet. Carleen. Comagayn. Paduaen. Frere frapar. Ballet. A 3. Als Boxvoetje. 't Hane en 't Henne kray. 1. Allemand. 2. Allemand. 3. Allemand. 4. Allemand. 5. Allemand. 6. Allemand. 1. Boyenzangh. Courant Montficur. La Boivinette.</p>	<p>10. 10. 9. 11. 11. 12. 26 26 13. 13. 14. 14. 15. 15. 16. 16. 17. 17. 17.</p>	<p>Kits Allemand. Pavaen de Spangie. Petite Brande. 2. Brande. 3. Brande. 4. Brande. 5. Brande. Als Garint. Naerdien u Godlijckheyt. Object dont les. Branle gay. Montirande, Gavotte. Palfay van Meester Willem. Allemande. Courant Bourbon. Tweede Nachtegael. T waren twee Boerinnenjes. Stemme Nova. Florida. Courant Mamdame</p>	<p>18. 19. 19. 20. 20. 21. 21. 21. 21. 21. 21. 21. 21. 21. 21. 21. 21. 21. 21. 25 26</p>
---	---	--	--	---	--

Abb. 3: Der Goden Fluit-hemel, Inhaltsverzeichnis

solcher Melodien müssen einige Jahre früher gesucht werden. *Der Fluyten Lust-hof* enthält insgesamt drei als „Stemme Nova“ betitelte Variationswerke, zwei im ersten und eines im zweiten Teil. Zwei Melodien konnten bisher identifiziert werden, sie gehen auf das *II. Livre des chansons à danser et à boire* (Paris 1642) des französischen Hofmusikers Jean Boyer zurück.⁹ Die Melodie der anonymen „Stemme Nova“ wurde dort nicht aufgefunden. Wäre das der Fall, so hätte das die Beweiskraft noch erhöht. Andererseits ist das Verschollensein der Originalmelodie kein Anlaß, die Zuschreibung an van Eyck anzuzweifeln, weil auch die Melodie einer anderen „Stemme Nova“ aus van Eycks *Euterpe oft Speel-goddinne* bisher nicht aufgespürt werden konnte.¹⁰

Mit einer problematischen Quellenlage, einer in bibliographischer Hinsicht äußerst plausiblen Erklärung und van Eyckschen Stilmerkmalen glauben wir keine zusätzliche Beweisführung zu benötigen. Diese „Stemme Nova“ ist ganz gewiß eine Komposition des Utrechter Glockenspielers und Blockflötisten, geplant für sein *Euterpe oft Speel-goddinne* und formal dazugehörig. *Der Fluyten Lust-hof* ist noch umfangreicher, als wir bisher geglaubt haben!

⁹ Siehe Ruth van Baak Griffioen: *Jacob van Eycks Der Fluyten Lust-hof*, Utrecht 1991, S. 327-331.

¹⁰ Dem Charakter nach ist der Ursprung dieser unaufgespürten Melodien im französischen Genre des *air de cour* zu vermuten.

BERICHTE

„Blockflötissimo“. Das Fachbereichskonzert der Musikschule der Stadt Ettlingen am 12.11.1992

Am 12. November 1992 hatte die Musikschule der Stadt Ettlingen abends zu einem ungewöhnlichen Fachbereichskonzert eingeladen: „blockflötissimo – new hits on the block“. „15 blockflötisten“ – hatten weithin die Plakate verkündet – „präsentieren eine show aus rock und barock, klassik und jazz, theater und satire“.

Über 170 Hör- und Schaulustige waren der Einladung in den Saal der Musikschule gefolgt und hartnützig nun der vielen Blockflöten, die da kommen sollten..., worauf ein befrackter „Lehrer“ die Bühne betrat und am Flügel *Für Elise* zu spielen begann. Sehr weit war er damit noch nicht gekommen, als vier Blockflötenroker mit schwarzen Lederjacks und Sonnenbrillen her-

einstürmten, lärmend ihre Mikros aufbauten und schließlich den „Barpianisten“, dessen „Yamaha ja ohnehin nicht viel PS“ habe, unsanft hinausbeförderten. Nach der „obercoolen“ Blockflöteninterpretation von *Step by step* mit diversen Umdichtungen („Block me, baby“ oder „I like big Moeck“) bewies ein „Professor“ an mehreren Klangbeispielen in einem fundierten Vortrag mit dem Thema „Die Blockflöte gestern und morgen“, daß weit über die Hälfte aller bedeutenden Werke ursprünglich für Blockflöte geschrieben worden sei. So müsse z. B. das Air von J. S. Bach, wie der Name schon eindeutig sagt, mit Luft geblasen und daher von Blockflöten gespielt werden, und auch die Kopftitelmelodien aller Symphonien seien eben von Instrumenten mit Kopf, wie etwa der Blockflöte, zu spielen; lediglich das Seitenthema bleibe den Saiteninstrumenten vorbehalten.

Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

Dem war nicht mehr viel zu entgegenen – und so erklang vom anderen Ende des Saales Hiroses *Idyll* für Blockflötenquartett, dem von vorne drei englische Grounds mit Cembalobegleitung antworteten. Als dann eine „Verkäuferin“ eine ganze Einkaufstasche voll Blockflöten in ein bereitstehendes Aquarium leerte, erschrakten einige Zuhörer dann doch etwas und beruhigten sich erst, als sie erfuhren, daß diese Instrumente aus dem besonderen Holz „Blas-Teak“ seien. Zur Demonstration einer einsparungsfreundlichen, äußerst effektiven Gruppenstunde wurden nun sechs Publikumsgäste auf die Bühne gebeten, um auf den noch etwas triefenden, vorher leicht präparierten Flöten Ton für Ton ein einfaches Lied vorzuführen, was aber dann (wieder mal!) doch noch etwas zu schwer war...

Nach der Pause erklang ein mehrstimmiger Kanon von der Galerie, wanderte durch den Saal und durchs Treppenhaus – und wurde schließlich von einem „heavy-metal“-Schlagzeugsolo abgelöst, dem die Blockflöten von oben friedlich ihr *Froh zu sein bedarf es wenig* entgegenhielten, das gar nicht mehr aufhören wollte... B. Thornes *The Voice of the Crocodile* erheiterte danach vor allem die jüngeren Zuhörer, bis zu einem „ausgeflippten“ E-Gitarrensolo wieder die Blockflötenrockers einmarschierten und das eigens für diesen Abend geschriebene *Flute on the rocks* „abließen“. Die im Programm nun angekündigten „lovers at night“ entpuppten sich als zwei Lichtpunkte an der Decke, die sich zu einer Triosonate von Telemann ganz allmählich näherten und sich gegenseitig umwarben, um zuletzt in ein freies Zimmer zu verschwinden. Kaum war wieder Licht im Saal, als schon ein Sportsman auf die Bühne hechtete, ein Sopranino aus der Tasche zog und auf „Los!“ mit dem letzten Satz von Vivaldis C-Dur Konzert begann, tatkräftig unterstützt von seinen beiden Betreuerinnen, die ihm an den Solostellen mit Tüchern Luft zufächelten, Nacken- und



Armmuskeln massierten, die Haare kämmt, und ihm die Stirn befühlten, bis er schließlich auf der letzten Triolenstelle hängenblieb und sie endlos wiederholte, bis er völlig entkräftet zusammenbrach. Da blieb nur noch die Bigband als „Ersatzprogramm“, die dann mit *In the Mood* für Blockflöten, Baß und Schlagzeug den denkwürdigen Abend beschloß.

Die ausführenden Lehrer- und Schüler(innen) der Musikschule erhielten tosenden Beifall und holten zum Dank ihren Kollegen Jos Rinck, den Flötisten des „Frankfurter Kurorchesters“, auf die Bühne, der die Regie des Abends geführt und bei der Vorplanung zahllose Denkanstöße und praktische Tips gegeben hatte.

Martin Heidecker

Das *Diaphonia-Quintett* wurde 1988 gegründet. Die damaligen Mitglieder des Bundesjugendorchesters, die bereits Preisträger der Bundeswettbewerbe *Jugend musiziert* waren, spielten später zahlreiche Arbeitsphasen im Europäischen Jugendorchester. Von 1989-92 bekam das Quintett ein Stipendium der Jürgen Ponto-Stiftung. Es gab zahlreiche Konzerte im In- und Ausland (Spanien, England, Irland, auch eine Einladung zur „Ersten Deutschen Kulturwoche in der Ukraine“). 1992 folgte der Preis des *Deutschen Musikwettbewerbs*.



Flöte – Felix Reimann, Mainz

1964 in Bergneustadt geboren. Studium Musikhochschulen München bei Paul Meisen und Köln bei András Adorján.

Oboe – Nicolai Borggreffe, Hannover

1969 in Bonn geboren. Studium Musikhochschule Hannover bei Klaus Becker.

Klarinette – Martin Bewersdorff, Hannover

1970 in Duisburg geboren. Studium Musikhochschule Hannover bei Hans Deinzer.

Fagott – Tobias Pelkner, Mannheim

1969 in Wangen/Allgäu geboren. Studium Musikhochschule Heidelberg-Mannheim bei Alfred Rinderspacher.

Horn – Markus Frank, Detmold

1969 in Schwäbisch Hall geboren. Studium Musikhochschule Detmold bei Michael Höltzel.

**GESUCHT:
Buchsbaumklarinetten (A und B)
Münchener Art**

aus 1870-1890 von G. Ottensteiner
oder J. Pöschl

Tel.: 00.31.20.668.3653 / Fax: 00.31.20.663.3244

Vor zwei Jahren konnten wir seinen Achtzigsten feiern, jetzt ist er nicht mehr unter uns. Johannes Hammig erlag am 11. März einer Herzschwäche.



Einer Familie mit rund zweihundertjähriger Instrumentenbautradition entstammend, kam Johannes

Hammig 1952 nach Freiburg, um hier und später in Lahr seine Werkstatt aufzubauen und die in Markneukirchen begründete Tradition des Böhmflötenbaues fortzusetzen und zu verfeinern. Sein Ruf als Künstler seines Fachs verbreitete sich schnell, seine Instrumente wurden bald von namhaften Flöistern in aller Welt gespielt. Mit dem unermüdlischen Meister haben wir nicht nur den Erbauer unserer Instrumente, auch einen unvergeßlichen Berater, Helfer und Freund verloren. Der Klang seiner Flöten jedoch wird ihn überdauern und uns sein Andenken bewahren.

Nikolaus Delius

Das Leben als Spiel

René Clemencic zum 65. Geburtstag

„Ja, ich spiele sehr gerne – doch bleibt mir dafür kaum Zeit. Doch ist nicht das Leben selbst ein Spiel besonderer Art?“ war René Clemencics Schlußbemerkung in seinem *TIBIA*-Porträt aus dem Jahre 1980 (2/80, S. 114 ff.). Der studierte Philosoph (Dr. phil.) und universell gebildete Musiker ist ein Blockflötenspieler mit breitem Repertoire (vom Mittelalter bis zur Avantgarde), außerdem engagierter Ensembleleiter (Musica Antiqua und Clemencic-Consort) – auch hier mit aparten und sonst nie zu hörenden Repertoire-Zusammenstellungen – und Dirigent von Barockopern (Vivaldi u.a.). Dazu kommt eine reichhaltige, von mystisch-meditativen Strömungen bestimmte kompositorische Tätigkeit. Erst in jüngster Zeit wurde sein über einstündiges Oratorium für 5 Sänger, Blechbläser und Schlagzeug uraufgeführt (eine CD-Produktion ist in Vorbereitung). Viel Stoff für Spiele aller Art – in der Musik und im Leben.

Am 27. Februar 1993 feierte René Clemencic seinen 65. Geburtstag. Von „Ruhestand“ wird bis auf weiteres keine Rede sein.

Ad multos annos – René!

Gerhard Braun

Das königliche Spiel

Mit vielen brandenburgischen Konzerten feiert Potsdam in diesem Sommer seinen tausendjährigen Geburtstag. Friedrich der Große und sein Flötenspiel werden dabei festliche Stichworte sein, und natürlich ist Quantz immer mit von der Partie. Eine zeitgenössische Scherzfrage: „Wer regiert den preußischen Staat?“ – „Das Schoßhündchen der Madame Quantz, denn der König läßt sich von Quantz, dieser von seiner Frau und diese von dem Schoßhündchen regieren.“ (Vgl. auch TIBIA 1/81, S. 245.)

So schreibt Hans Michael Schletterer 1865 in seiner Biographie des von 1775 bis 1793 in preußischen Diensten stehenden Hofkapellmeisters Johann Friedrich Reichardt. Diesem verdanken wir übrigens eine bemerkenswerte, teils respektlose, teils anerkennende Beschreibung von Friedrichs Fötenspiel:

Nun soll ich Ihnen doch auch wohl sagen, wie mir der grosse Friedrich als Virtuose auf seiner Flöte gefallen hat? Und das kann ich Ihnen ganz ungeheuchelt mit zwey Worten sagen: im Adagio vollkommen gut, und im Allegro gar nicht. Das Adagio spielt er mit sehr vieler Empfindung und starkem Ausdrücke. Das Tragen des Tones, die Feinheit in dem Gebrauche der Stärke und Schwäche, Manieren, die dem Adagio vollkommen angemessen sind, alles alles ist Benda'sch in seinem Adagio; seine Cadenzen sind schön und jederzeit dem Stücke angemessen. Er verdient sich hierinnen auch recht oft das Bravo und Bravissimo des Herrn Concertmeisters Benda. Das Allegro aber spielt er ohne Feuer, die geschwinden Noten trägt er matt und schleppend vor, und die langsamen ohne den gehörigen Nachdruck, der das Allegro auch hierinnen von dem Adagio unterscheiden muß.

An einer anderen Stelle schwärmt Reichardt von Friedrichs *Adagio*:

Im Adagio war er wirklich ein großer Virtuose; er hatte seinen Vortrag nach den größten Sängern und Virtuosen seiner Zeit, besonders nach des alten Benda, (der schon in Rheinsberg bei ihm war) herzerührendem Spiel gebildet. Unverkennbar war es aber auch, daß er selbst fühlte, was er blies; schmelzende Übergänge, höchst feine Akzente und kleine melodische Verschönerungen sprachen ein feines und zartes Gefühl sehr bestimmt aus und standen nie vereinzelt da. Sein ganzes Adagio war ein sanfter Erguß und reiner, anmutiger, oft rührender Gesang. – Der sichere Beweis, daß der Vortrag ihm aus der Seele kam.

Aber wieder tadelt er das *Allegro*:

Im Allegro war er dafür desto schwächer; seinem Spiel fehlte Feuer und Kraft, in den Passagen blieb er oft zurück, unerachtet er sie jedesmal, ehe die Kapellisten hereingerufen wurden, fleißig übte, auch lange Tabellen von Lungen-, Zungen- und Fingerübungen täglich mehrmals abblies. Aecht königlich trat er bei solchen schleppenden Stellen und Verrückungen im Zeitmaße, die nicht selten vorkamen, mannlich den Tact, als wären es die Begleiter, die da wankten oder eilten, ungeachtet sie ihm mit großer Kunst und Discretion folgten; es waren die vorzüglichsten Künstler des königlichen Orchesters.

Heute, anno 1993, sind wir allerdings der Meinung, daß es zu den verzeihlichen Schwächen von Politikern gehört, im *Allegro* zu schleppen...

(Quellen zitiert nach Peter Schleuning: *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Hamburg 1984, S. 62/63 und nach Hans-Günter Ottenberg: *Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799*, Leipzig 1984, S. 266)

Ulrich Thieme

DAS LETZTE

F. Laute macht eine schöpferische Pause, deshalb entfällt sein „Hilfreiches Diffinitorium“ leider bis auf weiteres.

AAFAB BV



Hans Coolsma

AURA

Fragen Sie Ihr Fachgeschäft

Jeremiestraat 4-6

NL- 3511 TW UTRECHT

Tel. ++31-(0)30-316393

Fax. ++31-(0)30-312350

ZEITSCHRIFTEN / PERIODICA

Early Music, Vol. XX (1992), No. 3 und 4. Oxford University Press. Abonnements: Walton Street, GB-Oxford OX2 6DP, England; Redaktion: Ely House, 37 Dover Street, GB-London W1X 4AH.

Nach der Mozart-Serie schließt EM den 20. Jahrgang mit der Eröffnung einer neuen Thematik: Iberian Discoveries (in Heft 4). Das Gewicht liegt naturgemäß erst einmal auf Laute und Vihuela, aber auch Clavichord, und Jordi Savall brilliert in der (mit 3/92) neu errichteten Rubrik „Performing Matters“ mit Interpretatorischem zur spanischen Early Music. Holzbläsern wird der Abdruck von vier Miniaturen aus den Canticas de Santa Maria (Cod.Escorial) gefallen mit interessanten Beispielen für mittelalterliches Instrumentarium: Querflöte, Doppelschalmey, Schalmey und Horn, jeweils im Duett geblasen.

Heft 3 ist zwar vorwiegend dem vokalen Bereich gewidmet, doch gibt es noch weitere Themen, dessen eines sogar die Frankfurter Zeitung registrierte: den Disput um die wahrscheinlichste Instrumentierung der Musik des Codex Faenza und die verblüffend überzeugende Absage an die bislang vorherrschende Orgel-

lösung durch McGee, der für ein Lauten-Duo plädiert. Wurde da eine heilige Kuh geschlachtet?

Neben ikonographischen Beispielen für Freiluftmusik im Venedig des 18. Jahrhunderts fesselt vor allem Charles Foster mit seinem Beitrag über Bassanelli und deren Rekonstruktion. Die philologische Frage nach der Bezeichnung des der Schalmey verwandten Instruments, die Praetorius in dieser pluralen Form gebraucht, oder die Begründung für diese Bezeichnung (erfunden von Bassano?) mögen hier übergangen werden. Weit wichtiger ist die beschriebene Rekonstruktion. Sie basiert u. a. darauf, daß die bislang rätselhaften, als barocker und damit unzeitgemäßer Zierat betrachteten gedrehten Wülste des Rohres (bei Praetorius deutlich abgebildet) als Verstärkungen des Schaftes betrachtet werden. Das gibt einen Sinn, wenn das Instrument an diesen Stellen, also mehrmals, geteilt ist. Die Enden des zerlegten Rohres sind als Zapfen konstruiert, die in den als Ringe ausgebildeten Wülsten ihren Halt finden. Mit anderen Worten, das Instrument ist an mehreren Stellen ausziehbar und damit in der Stimmung korrigierbar.

Nikolaus Delius

Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten
und historische
Holzblasinstrumente

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

Fordern Sie
meinen Katalog an:

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

Concerto, VSP Verlagsservice Schulte & Partner
GmbH, Hauptstraße 40, 6348 Herbom

flöte aktuell, Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V.,
Eschenheimer Anlage 30, 6000 Frankfurt/Main 1

*Musik und Bildung, Neue Zeitschrift für Musik, Das
Orchester, Üben und Musizieren*, alle: B. Schott's
Söhne, Weibergarten 5, 6500 Mainz

Das beherrschende Thema in den deutschsprachigen Musikzeitschriften des Jahrganges 1992 war „Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik? – Eine Absage“ von Konrad Hünteler. Ein ganz wichtiger Aufsatz, der deshalb auch gleich in mehreren Periodika erschien: *Üben & Musizieren – Das Orchester – flöte aktuell – Concerto*. Durch die fundierten Ausführungen von Konrad Hünteler und die beweiskräftigen Beispiele von Quantz bis Berlioz dürften nun die Theorien von Talsma, Wehmeyer und anderen bezüglich der Halbierung der Tempoangaben endgültig ad acta zu legen sein.

Offen bleibt noch die Auseinandersetzung mit den sog. „Schnellspielern“, die durch Klaus Miehling in *Üben & Musizieren* (Nr. 6, November '92) „Zu einigen Tempi in Mozarts Zauberflöte“ wieder neue Nahrung erhalten haben. Und dann wäre es an der Zeit, nach allen historischen Exkursen über das angeblich einzig richtige Tempo einmal zu überlegen, was denn wohl heute das einem historischen Werk angemessene Tempo sein könnte. Offensichtlich ist ja kein musikalischer Parameter einer so raschen und extremen Wandlung unterworfen wie das Tempo. Schon Quantz erweist sich da mit seinen Hinweisen auf Zusammenhänge zwischen Raumakustik und Tempo als sehr viel flexibler als seine Pulsschlagzähler heute. Das Thema wird uns also so bald nicht loslassen!

Neben aktuellen Berichten, Interviews und Rezensionen brachte *Concerto* einen lesenswerten Beitrag

von Wolfgang Hirschmann: „Die gewisse Schreibart“. Gedanken zum Problem des Personalstils bei Georg Philipp Telemann (September '92).

flöte aktuell befaßte sich in 2/92 mit der Flöte in der Romantik (aus Anlaß des 200. Geburtstages von Anton-Bernhard Fürstenau). Auch in dieser Zeitschrift sollte man dazu übergehen, den Autor eines Aufsatzes nicht nur im Vorspann zu nennen; – hier war es Denis Verroust. Zum selben Thema steuerte Jost Michaels in *Das Orchester* (7/8 und 9/92) wichtige Detailinformationen bei: „Die Verbindung von Flöte und Klarinette in den Werken von Weber und Mendelssohn.“ Ein Beitrag zu der Entwicklung romantischer Klangvorstellungen und ihrer orchestralen Verwirklichung.

Die *Neue Zeitschrift für Musik* berichtete über „Berlins spätes Interesse an der Alten Musik“ und brachte ein interessantes Porträt des Hilliard-Ensembles (in 6/92), während in *Musik & Bildung* Fragen der Neuen Musik – speziell im Hinblick auf die Unterrichtspraxis von mehreren Autoren diskutiert wurden (Heft 4/91). Auch dies ein Thema, das uns sicher weiter beschäftigen wird.

Gerhard Braum

40. Osterlehrgänge in Marktoberdorf

Dozenten: Prof. Robert Aitken – Flöte
Hermann Elsner – Blockflöte und
Aufführungspraxis Alte Musik
u. a.

Prof. Walter Nothas – Cello
Prof. Vilmos Tatrai – Violine
Prof. Klaus Schilde – Klavier

12. – 17. April 1993

Bayerische Musikakademie Marktoberdorf

Info/Anmeldg.: Landesverband Bayerischer Tonkünstler
Linprunstr. 16/Rgb. · 8000 München 2
Telefon: 0 89 / 523 25 93

Interpreten-Who-is-Who

Allain Pâris: Lexikon der Interpreten klassischer Musik im 20. Jahrhundert. Übersetzt und bearbeitet von Rudolf Kimmig. Mit einer Einleitung von Peter Gülke. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1992 (Gemeinsame deutsche Erstausgabe dtv/Bärenreiter). XX/1034 S. 12 x 19 cm, Pb. DM 39,80

Ein imponierender Wälzer im Taschenbuchformat liegt da auf dem Tisch, bei dessen Anblick man sich fragt, wie bald er am Rücken auseinanderfallen wird. Doch hat offensichtlich der Buchbinder solide Arbeit geleistet: der Buchblock wird, lexikalischer Bestimmung entsprechend, gewiß häufigerer Benutzung standhalten.

Beim zweiten Hinschauen stutzt der Rezensent. Was heißt in diesem Zusammenhang eigentlich „klassische Musik“ oder gar „klassische Musik im 20. Jahrhundert“? „Klassisch“ versteht man doch gemeinhin als Stilbegriff. Soll man im Titel eines Lexikons als Konzession ans Publikum den im Volksmund gängigen Begriff „klassische Musik“ als Gegensatz zu Rock und Pop verwenden? Der französische Originaltitel ist da neutraler: „Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XX^e siècle“!

Was den Inhalt angeht, so kommen ganz besonders die Freunde von Musiktheater und Sinfoniekonzert auf ihre Kosten. Im Hauptteil finden sich in alphabetischer Anordnung ausführliche Kurzinformationen (kein Widerspruch!) über zahlreiche im internationalen Musikleben bekannte Dirigenten, Sänger, Pianisten und Geiger. Ausgesprochen zu kurz kommen allerdings sonstige Instrumentalisten, insbesondere Bläser, und leider ganz besonders solche aus dem deutschsprachigen Raum, obwohl bei der Konzeption der deutschsprachigen Ausgabe des Lexikons ein Vertreter des Deutschen Musikrats mit am Werk war, der es besser hätte wissen müssen. In einer eventuellen Folgeauflage ist Abhilfe dringend geboten!

Ansonsten kann ein so umfangreiches Werk natürlich nicht absolut fehlerfrei sein. Es gibt kleine Ungeheimheiten – z.B. wird Franzpeter Goebels im Register als Bratscher geführt, nicht aber als Cembalist; ein so renommierter Flötist wie Gustav Scheck fehlt im Hauptteil, der Tenor Max Lorenx erscheint im Register unter Baß, Jahreszahlen werden verwechselt (Varady) und manches andere mehr. Daraus allerdings auf Unzuverlässigkeit im ganzen schließen zu wollen wäre ungerechtfertigt.



AESTHÉ

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

Außer dem Hauptteil gibt es noch einen Ensembleteil mit der Zusammenstellung international bekannter Opernhäuser, ferner mit den Daten von Chören und Vokalensembles, von weltbekannten Sinfonieorchestern, Kammerorchestern und Kammermusikensembles. Ein Register, alphabetisch nach Sparten, schließt das Lexikon ab.

Um den Kreis zu vollenden und zum Anfang zurückzukehren: In seinem Vorwort zur deutschen Ausgabe ist sich der Verfasser der Risiken eines solchen Mammutunternehmens wohl bewußt. Das ist erfahrungsgemäß nicht so selbstverständlich und daher um so sympathischer. Unbedingt lesenswert ist außerdem die Einleitung von Peter Gülke mit der darin erörterten Situation des heutigen Musikbetriebs hier wie anderswo. Fazit: Man bekommt mit diesem Buch (Redaktionsschluß Sommer 1992) viel aktuelle Information für sein Geld.

Herbert Höntsch

Von höchstem Informationswert

Rob van Acht: Checklist of technical drawings of musical instruments in public collections of the world. 185 S., 7 mehrfarb. ganzs. Abb., zahlr. Schwarzweiß-Abb. mit Text, kartoniert (Pb.), Celle 1992, Moeck Verlag, Ed. Nr. 4057, DM 35,-

Rob van Achts vorliegendes Buch, 1992 im Moeck Verlag Celle – in Kooperation mit dem Gemeentemuseum in Den Haag – erschienen, ist das Ergebnis einer sicherlich mühevollen und jahrelangen Forschungsarbeit und stellt die erste leicht zugängliche Auflistung dieser Art dar. Der Titel suggeriert auf den ersten Blick, es handle sich um ein umfassendes, gar vollständiges Kompendium („public collections of the world“), in Wahrheit jedoch sind nur insgesamt 22 europäische und nordamerikanische Sammlungen berücksichtigt worden: aus den Vereinigten Staaten vier, die restlichen 18 aus neun Ländern des Alten Kontinents: Großbritannien liegt mit sieben Museen an der Spitze; aus Deutschland, Österreich und Belgien sind jeweils zwei Sammlungen angeführt; Frankreich, Italien, Holland, Schweden und Norwegen sind mit je einer Sammlung vertreten. Damit wurden zwar die wichtigsten öffentlich zugänglichen Kollektionen erfasst, einige andere von Bedeutung vermißt man gleichwohl: aus Deutschland etwa sowohl die Sammlung des Händelhauses in Halle wie diejenige des Bachhauses in Eisenach, ebenso das Musikinstrumentenmuseum der Leipziger Universität sowie die beiden wichtigen und umfangreichen Bestände in München (Deutsches Museum, Stadtmuseum). Daß die Schweiz gänzlich ausgespart ist, läßt verwundern, befinden sich doch beispielsweise in Basel, Zürich und Genf nicht unbedeutende Instrumentensammlungen. Auch in Italien und Frankreich sind weitaus mehr Museen mit Musikinstrumenten bestückt als hier angegeben. Möglicherweise fehlen diese Sammlungen deshalb, weil sich dort keine technischen Zeichnungen befinden? Solche aber könnte man in Sammlungen von Städten vermuten, die von alters her als Zentren des Musikinstrumentenbaus einen Namen haben: Cremona, Mittenwald, Markneukirchen etwa – auch sie sucht man vergeblich in dem Buch!

Derlei „Fehlanzeigen“ schmälern jedoch nicht den unbestreitbaren Nutzen der Publikation, sind doch alle darin enthaltenen Angaben mit akribischer Sorgfalt recherchiert und in ihrer vorbildlichen Detailgenauigkeit von höchstem Informationswert.

Berücksichtigung fanden alle gängigen Tasten-, Saiten- und Blasinstrumente aus vier Jahrhunderten europäischer Musikgeschichte, doch finden sich auch einige ausgefallene Instrumente wie Dudelsack, Drehleier, Arpeggione, Lyra/Baryton, Hackbrett, Tanzmeister-

geige, Glasharmonika, Äolsharfe und Banjo, sowie eine Kesselpauke als einziges Beispiel aus der Familie der Schlaginstrumente; selbst einige Notenpulte von Clavichorden und Cembali sowie insgesamt fünf Zeichnungen verschiedener Streichbögen sind zu finden. – Instrumente aus der Volksmusik wurden in geringer Anzahl und nur, wo sie als „historisch“ einzuordnen sind, berücksichtigt; außereuropäische Instrumente bleiben fast ausnahmslos außer Betracht.

In den einzelnen nach Instrumenten geordneten Kapiteln sind die in Frage kommenden Angaben zu den Zeichnungen folgendermaßen eingeteilt:

1. Name der Instrumentenbauer (in alphabetischer Anordnung),
2. genaue Bezeichnung der Instrumente mit noch-maliger Nennung des Erbauers, Ort und Jahr der Entstehung,
3. Name des Zeichners mit Jahreszahl,
4. genaue Angabe der Sammlung, in der Instrument und Zeichnung sich befinden,
5. Inventarnummer,
6. Anzahl der in der betreffenden Sammlung vorhandenen Zeichnungen und Mikrofiches.

Ergänzt werden diese Angaben am Schluß des Buches durch ein Verzeichnis der Musikinstrumentenmacher und Instrumentenmarken, dem noch die genauen Anschriften der genannten Sammlungen beigegeben sind. Dies alles ermöglicht problemlos rasches Auffinden gesuchter Daten. – Der Bildschmuck (wenn er denn als solcher zu bezeichnen ist, da ihm ja durchaus nicht nur rein dekorative Funktion zukommt) umfaßt die Wiedergabe von 32 faksimilierten Zeichnungen (jeweils ganzseitig und in bestechend klarem Druck!), 3 Abbildungen aus musikhistorischen Werken (Viridung 1511, Praetorius 1620, Mersenne 1636) und 7 Farbbildern von ausgewählten Instrumenten. Angesichts der Fülle und Gründlichkeit der Informationen ist der Preis von DM 35,- durchaus angemessen.

Georg Meerwein

Nachschlagewerk für Theaterfans

Christian Scholz (Konzeption und Redaktion) und div. Verfasser: Handbuch des Musiktheaters – Oper, Operette, Musical, Ballett. Freiburg/Br.: Verlag Herder, 1992. Zwei Bände, 16 x 24 cm, mit zus. 956 S., ca. 350 einfarb. und 71 mehrfarb. Abbildungen., ISBN 3-451-22593-X. Ln. in Schuber DM 198,-

Das neue Handbuch des Musiktheaters setzt die bisher bei Herder erschienene Reihe von Musik- und

Kunstlexika würdig fort. Werke von „Acis und Galatea“ bis „Zwischenfälle bei einer Notlandung“ und ihre Autoren von Adam de la Halle bis Riccardo Zandonai werden in chronologischer Folge abgehandelt; die älteste näher besprochene Komposition stammt aus dem 13. Jahrhundert, der jüngste mit seinem Musical „Sissy und Romy“ erwähnte Komponist Roland Baumgartner gehört dem Geburtsjahrgang 1955 an. Den Inhaltsangaben der Bühnenwerke sind – je nach Bedeutung von Werk und Autor für unsere Zeit – mehr oder weniger ausführliche biographische und entstehungsgeschichtliche Anmerkungen vorausgeschickt oder hinzugefügt. Dazu gibt es Hinweise auf das kunsthistorische Umfeld, auf weiterführende Literatur, auf Tonträger- und Videoaufnahmen. Die Texte sind allgemeinverständlich formuliert, lesen sich flüssig und erzeugen nicht selten eine Art von Spannung, die zum Weiterlesen „nebenan“ animiert. Konkrete bildhafte Eindrücke vermitteln dazu die zahlreichen Porträtbildungen und Reproduktionen von Szenenfotos (sowohl schwarzweiß als auch farbig in hervorragender Qualität).

Dem Ganzen vorangestellt sind ein Essay „Die Oper lebt“ und eine „Geschichte des Musiktheaters im Überblick“. Und die nachstehend genannten, am Schluß des zweiten Bandes angesiedelten Hilfen für den Benutzer des Handbuchs lassen an Übersichtlichkeit, Vollständigkeit und Zuverlässigkeit kaum Wünsche offen:

- ein Lexikon der Sachbegriffe von „absolutes Gehör“ bis „Zwölftonmusik“
- ein Lexikon der großen Opernhäuser und Festivals mit kurzen Schilderungen ihrer Bedeutung und ihrer Geschichte
- ein Lexikon der großen Interpreten, wobei die Auswahl naturgemäß der subjektiven Einschätzung des Verfassers unterworfen ist, so daß der Leser hier möglicherweise den einen oder anderen seiner „Lieblinge“ vermissen wird.
- ein Register der Arien, Szenen und Auftritte (zumeist Textanfänge), und schließlich
- ein Namens- und Werkregister, in dem man die im Buch vorkommenden Titel sowohl deutsch als auch in der Originalsprache findet.

Dem Inhalt entspricht die qualitätvolle Ausstattung der beiden Bände vom Papier angefangen über Druck, Fadenheftung (sehr gebrauchsfreundlich!) bis zum Leineneinband. Daß so etwas nicht ganz billig sein kann, liegt auf der Hand. Doch sollte der Interessent sich vom Preis nicht abschrecken lassen: Er erwirbt ein Nachschlagewerk von hohem Niveau, in den Aufführungsdaten aktuell bis 1992, das ihm für viele Jahre von Nutzen sein wird.

Herbert Höntsch

Psychostudie

Ludwig van Beethoven: Briefe über Kunst, Liebe und Freundschaft, ausgewählt und kommentiert von Vladimir Karbusicky. Freiburg/Br.: Heyder Verlag, 1992. 239 S. 12 x 19 cm, mit 13 Abbildungen, über 20 Notenbeispielen und diversen Faksimilereproduktionen; Pb. DM 19,80

Das Thema Beethoven erweist sich als unerschöpflich! Basis aller Bemühungen, sich Person und Werk des Genies zu nähern, ist neben den Konversationsheften der erhaltene Briefwechsel. Vladimir Karbusicky hat aus rund 1300 erhaltenen Briefen Beethovens etwa 100 ausgewählt, anhand deren er als Moderator und Kommentator das Bild des Menschen und Künstlers in seinem Streben nach profaner, vor allem aber idealer Erfüllung seines Lebens zeichnet. Dabei leitet ihn nicht nur akribischer Forschergeist, sondern in hohem Maße Mitgefühl mit seinem „Helden“, der selbst nie Held sein wollte. Ergebnis ist eine feinfühligere psychologische Studie, die in der Gegenüberstellung von Stationen körperlichen, geistigen und seelischen Befindens mit zur gleichen Zeit entstandenen Werken den Menschen Beethoven in seiner Musik begreifen lehrt.

Die ausgewählten Brieftexte werden der glatten Lesbarkeit halber in heutiger Schreibweise und Zeichensetzung zitiert. Um dem mit Einzelheiten im Leben Beethovens nicht vertrauten Leser das Verstehen der Briefinhalte zu ermöglichen, gibt Karbusicky jedem Zitat eine mehr oder weniger ausführliche Einführung mit und erläutert anschließend kurz im Text angedeutete Fakten. Insgesamt entsteht eine gedrängte Biographie, deren Lektüre den empfindsamen Leser nachhaltig anrührt. Zentrale Aufmerksamkeit widmet Karbusicky der Frage der Adressatin des berühmten Briefes an die „unsterbliche Geliebte“. Wie da selbst noch in jüngerer Zeit die Meinungen der Gelehrten differieren, dokumentiert er in seinem Nachwort.

Die redaktionelle Betreuung des Buches hätte man sich angesichts seiner inhaltlichen Qualität etwas liebevoller vorstellen können. Gewiß ist Beethovens Handschrift schwer und zuweilen gar nicht zu entziffern; dennoch sind einige Mißverständnisse stehengeblieben – Mißverständnisse auch durch falsche Zeichensetzung –, die vermeidbar gewesen wären, von der Anzahl der verbliebenen Satzfehler gar nicht zu reden. Allerdings sollten sich Interessenten durch solche (vergleichsweise) „Kleinigkeiten“ nicht abschrecken lassen, dem von Karbusicky engagiert gelegten „roten Faden“ zu folgen.

Herbert Höntsch

Ein großer Wurf

Bruce Haynes: Music for Oboe, 1650-1800, A Bibliography, second edition, revised and expanded, USA-Berkeley, Cal. 1992, Fallen Leaf Press, keine Preisangabe in DM.

Mit der Veröffentlichung seiner Bibliographie *Music for Oboe, 1650-1800* im Jahre 1986, des umfangreichsten und wichtigsten Nachschlagewerks, das es bis dahin für Oboe gab, war Bruce Haynes ein großer Wurf gelungen, eine unschätzbare Hilfe bei der Suche nach nicht publizierter Oboenmusik. Dieser Band schloß eine entscheidende Lücke.

Nun erschien die Zweitaufgabe des Buches, das wir seinerzeit in einer Rezension als „absolutes ‚Muß‘ für den engagierten Oboisten“ bezeichnet hatten (*TIBIA* 4/86, S. 286 f.).

Wie ist dieses Lob noch zu steigern? Denn schon im Äußeren wurde in der Neuauflage einiges geändert und verbessert: Ein fester Leinwandband bei größerem Format sorgt für benutzerfreundliche Handlichkeit, und Buchlettern anstelle des Computerdruckes erleichtern ganz entscheidend die Lesbarkeit und Übersichtlichkeit.

Haynes erläutert in seinem Vorwort die Gründe, die ihn zu einer Zweitaufgabe veranlaßt haben. Zwischen den Zeilen ist zu spüren, wie zögernd er sich diesem gewaltigen, abermals enormen Zeit- und Kostenaufwand erfordernden Unterfangen genähert hat. Man vergegenwärtige sich, daß hier ein einzelner eine Arbeit leistete, die gewöhnlich nur noch im Team zu bewältigen ist, und dies neben reger Konzerttätigkeit! Um bei dieser Gelegenheit Hoffnungen zu zerstreuen: auf die Frage, ob wir von ihm noch eine Fortsetzung dieser bibliographischen Arbeit für das 19. Jahrhundert erwarten dürften, winkte Haynes erschrocken ab.

Das Resultat dieser Zweitaufgabe ist höchst beeindruckend: Haynes erweiterte die Summe der verzeichneten Titel auf 10515 (!) und überarbeitete nahezu zweidrittel seiner Eintragungen, die er weit häufiger und detaillierter mit kommentierenden Randbemerkungen zu den Werken und ihrer Herkunft, zur Biographie des Komponisten, zu Charakter und Umfang der Oboenstimme versah. Doch nicht nur der Wissenschaftler kommt zu Wort, sondern wir finden ebenso persönliche Beurteilungen des praktizierenden Oboenvirtuosen zu einzelnen Werken, etwa: „Remarkable piece: very satisfying (and demanding) to play“ (S. 249) oder „this one is rather weak“ (S. 204).

Eine Reihe weitgehend unbekannter Illustrationen aus der Zeit zum Thema Oboe wie ein ausführliches Literaturverzeichnis ergänzen diesen vortrefflichen Band.

Die Frage, ob man auch als Besitzer der Erstauflage dieses Buch kaufen sollte, muß also mit einem eindeutigen Ja beantwortet werden. *Christian Schneider*

The specialists in early music



INSTRUMENTS

Choose in the comfort of our showroom or use our mail order service. We stock the most comprehensive range of early musical instruments in the world.

KITS

Over 40 kits covering all aspects of Early Music. Each kit comes with a detailed instruction manual to give you a step by step guide.

RECORDERS

The finest choice of recorders and the best after sales service. Use our on approval scheme with complete confidence.

REPAIRS & SERVICE

Our specialist workshop offers a wealth of experience and all repairs are fully guaranteed. For further details of any of the above send £5.00 for the latest catalogue (refundable against first order).



Tel (0274) 393753

(UK dialling code: 44) Fax (0274) 393516.

38 Manningham Lane, Bradford,

BD1 3EA, England.

Text und Kontext

Malcolm Boyd: Johann Sebastian Bach – Leben und Werk. Aus dem Englischen von Konrad Küster. Vorwort von Dietrich Fischer-Dieskau. München und Kassel: dtv / Bärenreiter, 1992. 377 S. 12,5 x 19 cm mit 21 Abb. und 41 Notenbeisp. Pb. DM 19,80

Kaum überschaubar ist die Fülle der Literatur zum Thema J. S. Bach. Doch ändern sich im Lauf der Zeiten auch die Aspekte, unter denen die jeweils Lebenden ihr Verhältnis zu einem Großen der Geschichte bestimmen. Und da noch viele Rätsel um den Menschen und Musiker Bach und insbesondere um sein hinterlassenes Gesamtwerk als ungelöst gelten, werden Forschung und Diskussion auch weiterhin Wissenschaftler und Amateure in Atem halten.

Malcolm Boyd, geb. 1932, gilt als einer der besten Bach-Kenner der Gegenwart. Die jetzt von dtv/Bärenreiter veröffentlichte Arbeit ist die ungekürzte Neuausgabe seines bereits 1984 bei der Deutschen Verlags-Anstalt erschienenen Buches. Die Taschenbuch-Verle-

ger dürfen es sich als Verdienst anrechnen, es zu einem wohlfeilen Preis in sorgfältiger Ausstattung herausgebracht und damit allen denjenigen Musikliebhabern (und -fachleuten) zugänglich gemacht zu haben, die gewöhnlich zu den finanzschwächeren Kreisen zählen.

Der Verfasser erweist sich als Meister einer auf das Wesentliche gerichteten knappen Sprache, die dennoch stets in Fluß bleibt, niemals in Gefahr gerät, trocken zu wirken, kurz: die mit jedem Satz das Interesse des Lesers wachhält, Langatmigkeit nicht aufkommen läßt. Das gilt nicht nur für die den Lebensumständen Bachs (und seiner Zeitgenossen) an den verschiedenen Wirkungsstätten – Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen und schließlich Leipzig – gewidmeten Kapitel, sondern ebenso für die in fünf Kapiteln zusammengefaßten Werkanalysen, die die biographischen Abschnitte als Kontext begleiten. Sie vermitteln nicht nur Einblicke in die von ständig sich steigernder Selbstdisziplin geprägte Arbeitsweise Bachs, in Musiziergewohnheiten und Musizierpraxis der damaligen Zeit, sondern der Leser erfährt zugleich etwas über „den Gottesbegriff, der in Kopf, Herz, Genie und Aufrichtigkeit des Johann Sebastian Bach lebte. Ihm widmete er die ständige Sorge, besser, überzeugender, klarer, universaler zu komponieren.“ (Fischer-Dieskau)

Die letzten 78 Buchseiten sind mit einer Reihe ergänzender „Anhänge“ belegt, als da sind

- eine Zeittafel, die auch Bachs bekannte Zeitgenossen erwähnt;
- 33 Seiten Werkverzeichnis;
- Personalien von im Buch erwähnten Zeitgenossen;
- Erklärung wichtiger musikalischer Fachausdrücke;
- Auswahlbibliographie;
- diverse Register, und schließlich
- der Stammbaum der Familie Bach.

Insgesamt ein Buch nicht nur für „Kenner“, sondern ganz besonders auch für alle diejenigen „Liebhaber der Musik“, die „ihren“ Bach besser verstehen, dem Geheimnis B-A-C-H etwas näherkommen möchten.

Herbert Höntsch

Neueingänge

Marianne Betz: *Der Csakan*. Hans Schneider Verlag, Tutzing. ISBN 3-7952-0730-4

Otto Biba/Wolfgang Schuster: *Klang und Komponist*. Kongreßbericht über ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Hans Schneider Verlag, Tutzing

Robert Braccini: *Praktisches Wörterbuch der Musik*. Gemeinschaftsausgabe von Piper/Schott, Mainz. ISBN 3-7957-8279-1 (Schott)

Neville H. Fletcher/Thomas D. Rossing: *The Physics of Musical Instruments*. Springer Verlag, Heidelberg, ISBN 3-540-96947-0

DYNAMISCH, ERREGEND, PERFEKT.

WER NACH VOLLKOMMENHEIT STREBT,

WAHLT NUR DAS BESTE.

HANDGEFERTIGTE FLOTEN UND PICCOLI,

VON HAYNES SEIT 1888.

ZEUGEN VON KOMPROMISSLOSER

HINGABE AN DAS AUSSERGEWÖHNLICHE.

Haynes, das Instrument erster Wahl, hat diesen besonderen, lebendigen und erregenden Klang, den heutige Künstler so lieben. Die Auswahl an Floten und Piccoli von Haynes und deren Vielseitigkeit ist unerreicht: Stimmungen und

Köpfe von Deveau oder traditionell, ganz nach Ihrem Wunsch. Handgefertigt in den Vereinigten Staaten, sind Haynes-Floten in höchster Vollendung. Wollen Sie mehr wissen? Fragen Sie uns!

THE HAYNES FLUTE
MFD BY
WM. S. HAYNES CO
BOSTON, MASS

Minzloff Musik • Leonhardsberg 16, CH-4051 Basel
Telephone: 061-261 44 99 • Fax: 061-261 44 51

Eduard Gröninger: *Texte zur Alten Musik*. Petra Dohr Verlag, Kasselberger Weg 120, 5000 Köln 71. ISBN 3-925366-04-0

David Hogan Smith: *Reed Design for Early Woodwinds*. Indiana University Press, USA-Bloomington. ISBN 0-253-20727-4

Arndt Mehring: *Friedrich Kuhlau im Spiegel seiner Flötenwerke*. Zimmermann Verlag, Frankfurt/M., Best.-Nr. ZM 18

Bernd Meier: *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jb.* Bärenreiter Verlag, Kassel. ISBN 3-7618-1053-9

Peter Reidemeister: *Baseler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Band XIV. Amadeus Verlag, CH-Winterthur, Best.-Nr. BP 2133

– *Baseler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Band XV. Amadeus Verlag, CH-Winterthur, Best.-Nr. BP 2135

Maria Renold: *Von Intervallen, Tonleitern, Tönen und dem Kammerton c = 128 Hz*. Philosoph.-Anthropos. Verlag am Goetheanum, CH-4143 Dornach. ISBN 3-7235-0532-5

Nicole Schwindt-Gross: *Musikwissenschaftliches Arbeiten*. Bärenreiter Verlag, Kassel. ISBN 3-7618-1052-0

Tamás Tarnóczy: *Einführung in die musikalische Akustik*. Akadémiai Kiadó, H-Budapest. ISBN 963-05-51718-5

Zeitschrift für Spielmusik, Jahrgang 1992

Moeck Verlag, Celle, Jahresabonnement (Inland) DM 33,-, zzgl. Porto. Einzelheft DM 4,80; Doppelheft DM 7,40

Ein neuer „Schwung“ von Ausgaben erweitert die lange Liste der in der „Zeitschrift für Spielmusik“ erschienenen Nummern. Hat der Begriff der „Spielmusik“ auch gegenüber der Zeit, in der diese Reihe begonnen wurde, einen eher pejorativen Beigeschmack bekommen, so scheint die „Zeitschrift“ nach wie vor einen breiten Abnehmerkreis, vor allem im Bereich der Laienmusik, zu finden. Außerdem ist sie ein guter Titel, unter dem sich auch Editionen unterbringen lassen, die abseits der „seriösen“, mit quellenkritischem Anspruch daher kommenden Reihen eine Veröffentlichung wert sein könnten.

Sehr bunt ist denn auch das Spektrum dieser Hefte:

Nr. 632: *Volkslieder aus der Türkei, für Sopranblockflöte solo*, hrsg. von Süleyman Iskender

Äußerst verdienstvolle Ausgabe. Nicht zuletzt durch die Konzertprogramme von Spielern wie Walter van Hauwe ist internationale, auch außereuropäische „Folklore“ zum Thema für Blockflötisten geworden.

Die hier vereinten türkischen Melodien sind jedoch alles andere als „einfach“ zu spielen und verlangen eine durchaus intensive Arbeit, ohne die ein Einleben in die Idiomatik dieser Musik nicht möglich scheint. Gar so schnell, wie es der Begriff „Spielmusik“ nahelegt, dürfen die Stücke nicht von der Hand gehen!

Nr. 633/634: *Hinrich Luchterhand: 4 Stücke für Blockflötenquartett*

Gut geeignet, z.B. für die obere Mittelstufe. Die Stücke tragen durchaus „etüdenhaften“ Charakter und schulen z.B. die Fähigkeit, schnelle 5/8-Takte zu erfassen, ungewohnte, teils rhythmisch kongruente, teils sich ablösende Strukturen im Zusammenspiel darzustellen. Keine Verwendung verfremdender Spieltechniken.

Nr. 635: *Anton Heberle: 13 Ländler, für Sopranblockflöte solo*

Vorgelegt von der Heberle-Spezialistin Michala Petri gibt es hier 13 wohl einer Czakan-Schule entstammende Tanzmelodien allereinfachsten Anspruchs (leider fehlen sowohl Quellenangabe als auch jeglicher Kommentar). Für den Anfänger-Unterricht als Spielmaterial geeignet.

Nr. 636/637: *Anonymus: Sonate F-Dur, für zwei Altblockflöten*, hrsg. von Wassil Iliev

Eine Ausgabe, die auch durchaus im „Blockflötenrepertoire“ des Moeck Verlags hätte Platz finden können: eine reizvolle, vom kompositorischen Anspruch den Telemann-Duetten entsprechende Komposition.

Durch die Transposition der Vorlage um eine Terz nach oben technisch recht anspruchsvoll (oftmals hohes f oder g).

Nr. 638: *Matthias Friederich: Jubilee Stomp, op. 4 für drei Blockflöten*

Für Freunde der „leichteren Muse“ auf der Blockflöte. Ein kurzes „swingendes“ Stück von mittlerem technischen Anspruch. Als „Knallbonbon“ oder wirkungsvolle „Zugabe“ geeignet.

Nr. 639/640: *Franz Joseph Haydn: 20 Flötenuhrstücke, für Sopran-, Alt- und Tenorblockflöten, eingerichtet von Grete Zahn*

Diese Stückchen sind der Beweis, daß große Komponisten auch mit ganz einfachen Mitteln beste Musik schreiben können. Zaubrerhafte Miniaturen, an denen sich so manches üben läßt (Intonation/Zusammenspiel), die man aber auch als kompositorische Bagatellen mit viel Freude „konsumieren“ kann.

Nr. 641: *Frottola und Villancico. Dreistimmige Kompositionen aus Italien und Spanien, eingerichtet für Blockflöten (A T B / S A T)* von Martin Nitz

Dreistimmige Musik aus dem 15. Jh. Musikalisch von höchstem Interesse, allerdings technisch und für das Zusammenspiel recht anspruchsvoll. Echte „Literatur“ für Blockflötentrios, die gut gearbeitet sein will.

Nr. 642: *Jacob van Eyck: Fünf Duette für Blockflöten (S S / SA / A T)*, hrsg. von Ilse Hechler

Eine gute Idee, die Duette aus dem „Fluyten Lusthof“ einmal gesondert herauszubringen, da sie sonst immer im Schatten der Solo-Stücke stehen! Die Duette üben einen besonderen Reiz aus und sind, da sie auf Virtuosität verzichten, auch bei bescheidenen technischen Fähigkeiten gut darzustellen. Ich habe gute Erfahrungen damit gemacht, sie bei Vorspielen mit den Solo-Variationen zu kombinieren.

Nr. 643: *Samuel Scheidt: A solis ortus cardine, für 2 und 3 Blfl.*, hrsg. von Ilse Hechler

Eine Ausgabe, die genau dem entspricht, was man in dieser Reihe erwartet: Musik von hoher Qualität, aber bescheidenem technischen Anspruch in einer sauberen Edition. Gehört in den Notenschrank jedes Blockflötenensembles.

Michael Schneider

Noten · Noten



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

Transponierte Querflöten-Literatur in der Reihe „Originalmusik für Blockflöte“

Louis-Antoine Dornel: *Suite 1 B-Dur, OFB 158; Suite 2 d-Moll, OFB 161; Suite 3 g-Moll, OFB 166, für Altblockflöte und Basso continuo, hrsg. von Martin Nitz. Nr. 1 DM 18,-; Nr. 2 DM 13,50; Nr. 3 DM 15,-. Schott Verlag, Mainz.*

Aus dem 1711 in Paris erschienenen op. 2 „Sonates a Violon seul et suites pour la Flûte Traversiere avec la Basse“ liegen inzwischen drei Suiten vor, die „wie zu Beginn des 18. Jahrhunderts üblich“, um eine kurze Terz aufwärts transponiert wurden, um sie auf Alt-Blockflöten spielbar zu machen. Dadurch ergibt sich allerdings für einzelne Abschnitte der 1. Suite b-Moll eine Tonart, die für Dornel schon zu den „tons outrez“ gehörte, deren Gebrauch er in seinem theoretischen Werk *Le tour du clavier sur tous les tons majeurs et mineurs* 1745 tadelte. Die 5- bis 6sätzigen Suiten mit jeweils einem langsamen Einleitungssatz sind sehr liebenswerte Stücke im französischen Stil, mit häufigen Imitationen zwischen Solo- und Baßstimme. Manche der graziösen Tanzsätze könnte man fast als Duette spielen. Die Aussetzung des Basso continuo ist klangvoll und abwechslungsreich.

Ilse Hechler

Aus alt mach neu...

Wir spielen Duette. Ensemblespiel im Blockflötenunterricht, hrsg. von Willibald Lutz. Reihe A: Die Musik der alten Meister. Für 2 Sopranblockflöten: Heft 2, N 3661; Heft 3, N 3664; Heft 4, N 3665; für Sopran- und Altblockflöte: Heft 1, N 3766; Heft 2, N 3767; für 2 Altblockflöten: Heft 3, N 3719; Heft 4, N 3720. Otto Heinrich Noetzel Verlag, CH-Locarno. Auslieferung Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. Alle Hefte je DM 14,-

Blockflötenliteratur ohne Begleitung eines Tasteninstrumentes spielt im Anfangsunterricht von jeher eine große Rolle. Leichtere Duette bieten dabei die Möglichkeit der Einführung in das Zusammenspiel.

Die an sich gute Idee der Reihe „Wir spielen Duette“, eine Zusammenstellung von Übungsmaterial gestaffelt nach Schwierigkeitsgraden vorzulegen, vermag in der Ausführung nicht ganz zu überzeugen.

Vorgestellt werden Bearbeitungen, wobei die Oberstimme jeweils aus einem originalen Werk entnommen ist und für den jeweils zu übenden Tonraum und das jeweilige Instrument transponiert wurde. Die Tonräume werden dabei unter Einbeziehung geeigneter Halbtonstufen fortschreitend erweitert. Beispiel: Heft 2

ALTE MUSIK IM STADTTHEATER Rüsselsheim vom 21.- 23. Mai 1993

Große Blockflöten-Verkaufsausstellung mit über
vierzig Werkstätten • Noten • Bücher • CD

Freitag, 21. Mai, 12.00 - 16.30 Uhr
Blockflötenkurs mit Han Tol

18.30 Uhr
The Classical Buskers
Michael Copley, Flöten
Ian Moore, Akkordeon
Open Air - Konzert

20.00 Uhr
Suzie Le Blanc, Sopran
Bruce Dickey, Zink
und Tragicomedia
Erin Headley, Viola da Gamba
Andrew Lawrence-King, Harfe
Stephen Stubbs, Laute

Samstag, 22. Mai, 11.00 Uhr
Le Concert Francais
Hugo Reyne, Blockflöte
Sebastian Marq, Blockflöte
Alix Verzier, Viola da Gamba
Elisabeth Joyé, Cembalo

14.30 Uhr: Open Air - Konzert
The Classical Buskers

16.00 Uhr: "La Pastorella"
Kammerkonzerte von Vivaldi
Marion Verbruggen, Blockflöte
Paul Goodwin, Oboe
John Holloway, Violine
Dennis Godburn, Fagott
Jaap ter Linden, Violoncello
John Toll, Cembalo

18.30 Uhr: Open Air - Konzert
The Classical Buskers

20.00 Uhr: The Hilliard Ensemble
David James, Countertenor
Rogers Covey-Crumb, Tenor
John Potter, Tenor
Gordon Jones, Baß

Sonntag, 23. Mai, 11.00 Uhr
London Baroque
Ingrid Seifert, Violine
Richard Gwilt, Violine
Charles Medlam, Violoncello
Richard Egarr, Cembalo
und Robert Ehrlich, Blockflöte

13.30 Uhr: Open Air - Konzert
The Classical Buskers

15.00 Uhr: A. Loeki Stardust Quartet
Daniel Brüggem, Blockflöte
Bertho Driever, Blockflöte
Paul Leenhouts, Blockflöte
Karel van Steenhoven, Blockflöte

Kartenpreise: DM 15,-, ermäßigt DM 10,-
Kurs Blockflöte DM 30,-, ermäßigt DM 20,-

Die Open Air - Konzerte sind kostenfrei

Kostenlose Übernachtung im Gymnasium
direkt neben dem Theater möglich.

Fordern Sie telefonisch oder schriftlich unsere
Informationssendung an.

Information und Kartenbestellung bei:
Wilhelm Becker
Berliner Straße 65, 6081 Stockstadt/Rhein
Telefon 06158/84818

für 2 Sopranblockflöten der Tonraum c'-e'' und c'-f''
(mit fis', b', cis'' und es''), Heft 3 der Tonraum c'-g''
(alle Halbtonstufen von f'-g'')etc.

Leider wurde die Chance verpaßt, etwas Neues,
dem zeitgemäßen Blockflötenunterricht Angemessenes
vorzulegen. Vielmehr lassen verschiedene Indizien
vermuten, daß es sich hier um ein „musikalisches
Recycling“ von alten Ausgaben des Verlags handelt
und daß diese ohne weitere Überarbeitung direkt übernom-
men wurden. Denn nur so ist es zu erklären, daß es mal
Sätze gibt ohne jegliche Artikulations-, Verzierungs-
und Atemzeichenmarkierungen, mal Sätze mit Verzie-
rungsvorschlägen und Atemzeichen und als extreme
Beispiele Sätze, bei denen annähernd jede Note (!)
bezeichnet ist, oder Sätze, die mit Phrasierungsbögen
im Stil des 19. Jh. versehen sind.

Mit derselben Inkonsequenz fehlen Quellenangaben
in den allermeisten Fällen völlig, sind jedoch ab und zu
vorhanden.

Repertoireschwerpunkt bilden barocke Tanzsätze,
doch findet man neben Stücken von Mozart und
Haydn als „Kuriosum“ auch ein Stück von Schumann.
Falsche Zuschreibungen kommen mehrfach vor: Der
gleiche Satz wird in den sieben besprochenen Hefen
zweimal Händel und dreimal Mozart zugeschrieben
(Händel: N 3664, S. 34; N 3719, S. 34; Mozart: N 3767,
S. 34; N 3665, S. 36; N 3720, S. 36). Dazu ist noch zu
bemerken, daß die Hefen N 3664 und N 3719 sowie
N 3665 und N 3720 im Inhalt annähernd identisch sind
und nur für die jeweiligen Instrumente transponiert
wurden.

Bei diesem seit Jahrzehnten unveränderten Reper-
toire muß man sich fragen, ob es heute noch geeignet
ist, jugendliche und erwachsene Blockflötisten zu moti-
vieren.

Trotz dieser Mängel ist die Reihe aufgrund ihrer
systematischen Anlagen durchaus als Übungsmaterial-
sammlung für spezielle technische Probleme, zur Erar-
beitung barocker Tanzrhythmen oder für das „Prima
Vista“-Spiel im Unterricht geeignet.

Sigrid Zimmermann

Virtuoses Feuerwerk

Markus Zahnhausen: Flauto Dolce Solo, Sieben Stücke
für Altblockflöte. Verlag Ludwig Doblinger, Wien/
München. Ed. 04457. DM 20,-

Der unspektakuläre, ja fast belanglose Titel verrät
nichts von dem überraschenden und vielfältigen Inhalt
des Hefes. Der 1965 geborene Komponist, Blockflötist
und Slavist Markus Zahnhausen widmete seine sieben
Stücke 1990 den Studenten des Stockholmer Blockflöti-
sten Clas Pehrsson.

In einem kurzen Vorwort macht der Komponist darauf aufmerksam, daß einerseits der Vortrag der Stücke eine solide Technik verlangt, andererseits diese Stücke auch als Etüden verwendet werden können. Eine ausführliche Zeichenerklärung sowie Hinweise methodisch-technischer Art folgen.

Schon beim ersten Durchblättern zeigt sich, daß hier dem Interpreten in technischer und musikalischer Hinsicht einiges abverlangt wird. Der Tonraum von 2 1/2 Oktaven wird voll ausgenutzt, schnelle Tempi und darin schnelle Noten sind keine Seltenheit, dynamisches Spiel sollte kein Fremdwort sein, und an einigen Stellen wäre sicher Permanentatmung angebracht. Insgesamt ist das Werk traditionell notiert; moderne Spieltechniken wie Flatterzunge und Harmonics setzt Zahnhausen eher selten, dafür aber um so überraschender und effektvoller ein.

Das erste Stück, ein Prelude mit dem Untertitel „Nächtliche Erscheinung“, größtenteils zwölftönig und mit verschleiender Rhythmik, schafft eine dunkle, nebulöse Stimmung. „Harlekins Serenade und Tanz“ heißt das zweite Stück. Der Titel ist programmatisch, denn in freier Tonalität und häufigen Taktwechseln fin-

det das Verrückte, Verschrobene, das bewußt Wechselhafte seinen sich stetig verändernden Ausdruck. Im Auf und Ab einer zweiseitigen, presto possibile zu spielenden Reihe von Sechzehnteln erkennt man das schattenhafte Flirren der Flügel des Kolibri. So ist die Nr. 3, das „Schlaflied für einen Kolibri“ wohl das technisch anspruchsvollste der sieben Stücke. Nr. 4 ist eine „Minimal Music“ mit vielen Binnenwiederholungen, in denen ein Motiv aufgebaut, erweitert, reduziert und rhythmisch verändert wird. Ganz im Gegensatz zur Strenge des vorigen Stückes steht das witzige „Viva Vivaldi!“. Zahnhausen zitiert hier aus verschiedenen Vivaldi-Konzerten, mischt alles kräftig durch, würzt mit einem „Intermezzo bavarese“ und hat damit die Lacher auf seiner Seite. Ernster und ruhiger wird es dann wieder in Nr. 6, einer „Hommage an Dimitrij Schostakowitsch“. Mit „Take five!“, einem perkussiven und furiosen Finale, an dem Stimme, Flöte, Füße und ein bringter Finger beteiligt sind, wird die Komposition beendet.

Das alles ist eine interessante Mischung, die für jeden Geschmack gute Stücke enthält; Stücke, die zu üben sich lohnt und die Spaß machen zu spielen.

Franz Müller-Busch

STIMU
(FOUNDATION FOR HISTORICAL
PERFORMANCE PRACTICE)

& HOLLAND FESTIVAL EARLY MUSIC UTRECHT

& UNIVERSITY OF UTRECHT

present the

INTERNATIONAL RECORDER SYMPOSIUM UTRECHT 1993

The Recorder in the 17th Century

27 August - 30 August 1993

During the course of four days leading scholars, performers and recorder makers will discuss important subjects concerning the recorder in the 17th century. Speakers will include: Ruth van Baak-Griffioen, Peter van Heyghen, Beryl Kenyon de Pascual, Martin Kimbauer, David Lasocki, Eva Legène, Patricia Ranum, and Thiemo Wind.

Workshops will be held by Saskia Coolen, Marion Verbruggen, Walter van Hauwe and Paul Leenhouts.

During this symposium several recorder concerts are planned to take place as part of the Holland Festival Early Music Utrecht 1993, featuring Marion Verbruggen, Walter van Hauwe, The Amsterdam Loeki Stardust Quartet, La Fontegara Amsterdam, and others.

Application

Fees are Dfl. 300,- for all four days. This covers lectures, workshops and lunches, but excludes concerts of the Festival. We kindly request that you submit your application before 1 July 1993. For further information please contact:

International Recorder Symposium
STIMU • Postbox 565 • 3500 AN Utrecht • The Netherlands
Telephone ... 31 30 322787



Sololiteratur des Hochbarock, für Altblockflöte (Reihe: Plaisir musical), hrsg. von Bernhard Thomas. Bärenreiter, Kassel. BA 8259, DM 38,--

Sammelbände zusammenzustellen scheint in Mode gekommen zu sein und ist vielleicht auch eine reizvolle Aufgabe oder – dem Reihentitel entsprechend – „ein musikalisches Vergnügen“. Für den Käufer bzw. Spieler wäre dieses aber gewiß noch größer, wenn er in solchen Sammlungen nicht alles das wiederfände, was in Einzelausgaben z. T. schon seit Jahrzehnten vorliegt. Der Hinweis in der Einleitung auf die Suche nach neuem Repertoire ist daher m. E. genauso wenig ernst zu nehmen wie das genannte Ziel: „technische und musikalische Grundlagen für die Arbeit bis hin zu einem mittleren Schwierigkeitsgrad“ zu geben. Der Inhalt reicht von Cibells – kleinen tanzartigen Stücken aus „The Division Flute“ von 1706 – über Hotteterre-Präludien und Telemann-Fantasien bis zur Solosonate von C. Ph. E. Bach (Wq 132) und der transponierten Partita „pour la Flute traversiere“ von J. S. Bach (BWV 1013), von der Hans-Peter Schmitz im Vorwort der Neuen Bach-Ausgabe immerhin sagt, daß „sich hier derartige flötistische Probleme ergeben, daß ein jeder „Flautenist“ sein Leben lang davon nicht loskommen wird ..., er wird sich diesem Stück immer nur nähern, er wird es nie ganz erreichen können“. Wenn es also im Vorwort heißt, daß von einem „naiven, rein technischen Gesichtspunkt her keines der Werke besonders anspruchsvoll sei“, so muß der Gesichtspunkt allerdings reichlich naiv sein!

Von den 35 „Select Preludes and Voluntaries“ aus dem Jahre 1708 sind 19 seit 1950 als „Preludes and Voluntaries“ bei Schott erschienen (ED 10113), dienen also schon Jahrzehnte als Unterrichtsliteratur. Die übrigen sind größtenteils transponierte Violin-Literatur.

Von den Stücken aus „The Division Flute“, 1706, sind bis auf Nr. 5 alle in „Cibells, Divisions und andere altenglische Solostücke“ enthalten (Schott OFB 155), die zusammen mit dort weiteren 10 kleinen Stücken ausgezeichnete Übungsliteratur sind als Vorstufe zum Sonatenspiel.

Hotteterres „L'Art de preluder sur la Flüte traversiere, sur la Flüte a bec“ von 1719 enthält in Kapitel 5 und 6 Präludien und „Traits“ bezeichnete kleine Stücke, speziell für die Blockflöte, in allen Tonarten (ausgenommen Fis-Dur, Cis-Dur, Gis-Dur und gis-Moll). Sie wurden in der vorliegenden Ausgabe nach Tonarten miteinander kombiniert, enthalten aber leider manche Fehler, vor allem in bezug auf Vorzeichen und Bindungen. 48 Präludien liegen schon seit 1972 als OFB

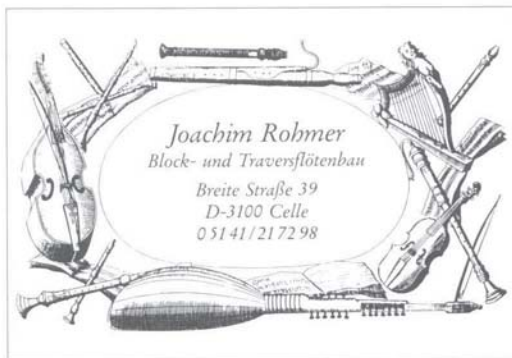
126 vor, ein Faksimile des ganzen Werkes seit 1978 bei Minkoff, wo man auch Unentbehrliches über Artikulation, Verzierungen, Inégalité und Transposition erfahren kann.

Aus der Sammlung „Pièces sans Bassa“ von Jean Daniel Braun wurden 18 Stücke ausgewählt, von denen wiederum 14 bereits seit 1937 von J. F. Giesbert als „Solos von Meistern des 18. Jahrhunderts“ veröffentlicht sind (Schott ED 12216), drei allerdings in einer anderen Tonart. 15 der 19 „Soli aus der Giedde-Sammlung von J. J. Quantz“ liegen seit 1982 als „Capricen in 12 Tonarten“ vor (Amadeus BP 387).

Die 12 Fantasien von G. Ph. Telemann erscheinen in der üblichen Terz-Transposition, bis auf Nr. 4, die um eine Quart aufwärts transponiert wurde, um die Tonart Des-Dur zu vermeiden. Das gleiche geschah auch bei der Ausgabe von M. Harras im selben Verlag (BA 6440), hier aber auch mit transponierter Nr. 12 (c-Moll statt b-Moll). Außerdem liegen Gesamtausgaben vor bei Amadeus (BP 425) mit 2 Fassungen von Nr. 4 bei Leduc und bei Musica rara, einschließlich eines Faksimiles.

Auch die Partita von J. S. Bach, die ebenfalls nicht gut redigiert ist, gibt es eigentlich in genügend Ausgaben: u. a. Bärenreiter BA 6432 (M. Harras), BA 2460 Originalausgabe mit Faksimile; Moeck 2524 (A. Struck); Schott 12154 (Zweers), Universal-Edition 12573 (Dolmetsch). Für die Sonate von Ph. E. Bach seien genannt: Amadeus BP 675 mit Faksimile BA 8079; Leduc AL 26107. So stellt sich m. E. die Frage nach der Notwendigkeit einer solchen Sammlung, die trotz des Umfangs von 121 Seiten keinesfalls vollständig sein kann noch einen annähernd ähnlichen Schwierigkeitsgrad aufweist, der von Literatur der Unterstufe des Lehrplanes der Musikschulen bis zu internationaler Wettbewerbsliteratur reicht.

Ilse Hechler



Vermischtes

Mozart Miniatures, für Altblockflöte und Klavier, bearb. von Alan Arnold, hrsg. von Peter Bullock. Bosworth Edition, GB-London. BoE 4583, Partitur und Stimme. Keine Preisangabe in DM.

Bernard Reichel: Suite für 4 Bambusflöten oder Blockflöten (SATB). Verlag Musikhaus Pan AG, CH-Zürich. pan 313, Partitur. DM 15,-

Scott Joplin: Peacherine Rag, Sunflower Slow Drag, The Chrysanthemum, für Sopranblockflöte und Klavier, bearb. von Franz-Josef Kastl. Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg. HS 1579, Partitur und Stimme. DM 16,-

John Hudgebut: A Vade Mecum, 1679, für Altblockflöte solo, hrsg. von Hugo Reyne. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. N 2199, Partitur. DM 10,-

Der Verlag Bosworth ist bekannt für skurrile bis unnötige Bearbeitungen von alter Musik und Hits der Neuzeit für die Blockflöte in verschiedenen Besetzungen. „Mozart Miniatures“ enthält für Altblockflöte und Klavier bearbeitete kurze Sätzchen, die der geniale Knabe im Alter zwischen vier und sechs Jahren aufgeschrieben hat. Die Stücke selbst sind interessant, das können auch seltsame Artikulationszeichen und dynamische Vorschriften sowie ein fehlendes Vorwort nicht ändern. Zur Abwechslung kann diese Musik im Unterricht sogar mit dieser schlechten Ausgabe Spaß machen.

Bernard Reichel schrieb seine fünfsätzige Suite für vier Bambusflöten oder Blockflötenquartett, wobei unklar bleibt, welchen Typ Bambusflöte sich der Komponist vorstellt, existieren doch die unterschiedlichsten Arten auf der ganzen Welt. Die kurzen Sätze sind ganz konventionell gearbeitet und leicht zu spielen. Einzig die mit vielen Zwischendominanten, Parallelen und Varianten erweiterte Harmonik macht die Stücke interessanter. Einzelstimmen gibt es keine, und der Druck der Tenorstimme im Violin- und Baßschlüssel ist optisch etwas ungünstig. Auf diese „moderne“ Suite für Anfänger im Quartettspiel kann man getrost verzichten, weil es Besseres schon gibt.

Bearbeitungen von Scott Joplins Ragtime hatten schon im letzten Jahr Hochkonjunktur. Nun erschien bei Sikorski noch eine Ausgabe von drei berühmten Joplin-Ragtimes, die Franz-Josef Kastl für Sopranblockflöte und Klavier eingerichtet hat. Man kennt die Stücke mit den synkopierten Rhythmen, chromatischen Durchgängen und der Betonung auf dem off-beat ja inzwischen. Die Melodie liegt durchgehend in den Händen des Blockflötisten, der Pianist rhythmisiert darunter die Harmonien so einfach, daß auch jüngere Klavierschüler begleiten können. Vorschläge zu Artikulation und Dynamik finden sich in der Blockflöten-

**KOPIEN VON
BLOCKFLÖTEN
DES
HOCHBAROCK**



**BLOCKFLÖTEN
AUS MEISTERHAND**

*Fachgerechte
Reparaturen
an Blockflöten
aller Hersteller*

Ralf Ehlert
Meisterwerkstatt
für Blockflötenbau
Bahnhofstr. 21 • 3100 Celle
Fon: 05141-27328

stimme keine, so daß die Möglichkeit der Erarbeitung im Unterricht offen bleibt. Das Heft mit dem gelungenen Cover macht einen so guten Eindruck, daß man es jedem etwas fortgeschrittenen Schüler zur Auflockerung des Unterrichts anbieten sollte – oder den einen oder anderen Ragtime daraus selbst, vielleicht als Zugabe, im Konzert spielen könnte.

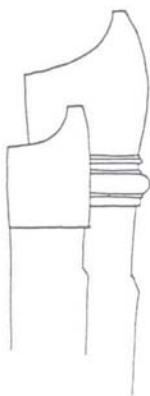
Eine wichtige Neuauflage legt Hugo Reyne mit den Spielstücken aus der 1679 gedruckten Sammlung „A Vade Mecum“ von John Hudgebut vor. Es war die erste gedruckte Schule für die von den Hottetteres neuentwickelte barocke Blockflöte. Reyne ließ die im Original sich befindenden Hinweise zu Notenschrift, Rhythmus und natürlich auch die den Stücken unterlegte Griffschrift weg und nahm nur die für Altblockflöte solo bestimmten 44 kurzen Tanzsätze in das Heft hinein. Es finden sich hier Stücke von Matthew Locke, Jacques Paisible, William Turner, einigen anderen und wohl auch von dem selbst Blockflöte spielenden Verleger Hudgebut. Offenbar aus pädagogischen Gründen finden sich ab Tanz Nr. 25 keine Überschriften und Verzierungszeichen mehr. Fast alle Sätze sind spielsenswert, und es zeigt sich hier mal wieder, daß auch für die Interpretation dieser kleinen Form einiges Können notwendig ist.

Franz Müller-Busch

STEPHAN BLEZINGER

Meisterwerkstätte für Flötenbau

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



Fordern Sie
meinen
Prospekt an!

D-6417 Hofbieber - Langenbieber
Bergstrasse 4 06657 / 1423



Noch mehr Transpositionen

Anna Amalia von Preußen: Sonate B-Dur für Altblockflöte und Basso continuo, hrsg. von Gudrun E. Quer. BP 2630, DM 18,-

Joseph Bodin de Boismortier: Zwei Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo, hrsg. von Bernhard Päuler. BP 423, DM 12,-

Arcangelo Corelli: Sonata a tre für zwei Altblockflöten/Querflöten und Basso continuo, hrsg. von Bernhard Päuler. BP 714, DM 16,-

Amadeus Verlag, CH-Winterthur.

Joseph Bodin de Boismortier: Sonate F-Dur nach op. 91/1, bearb. von Hugo Ruf. Bärenreiter Verlag, Kassel. BA 8093, DM 12,-

– Drei Duos für 2 Sopranblockflöten, hrsg. von Hugo Ruf. O. H. Noetzel Verlag, Wilhelmsbaven. N 3596, DM 8,-

Tarquinio Merula: Zwei Canzonen für Sopranblockflöte, obligates Violoncello und Basso continuo, hrsg. von Bertho Driever. Moeck Verlag, Celle. Ed. 2808, DM 19,60

Anna Amalia (1723-1787), jüngste Schwester Friedrichs des Großen, spielte mehrere Instrumente und war Kompositionsschülerin von Joh. Philipp Kirnberger, den sie als Kapellmeister engagiert hatte. 1771 entstand

die „Sonata per il Flauto traverso e Basso“, die ganz dem empfindsamen Stil verhaftet ist, sicher eine reizvolle Aufgabe, die klangliche Delikatesse und einfühlsames Zusammenspiel erfordert, besonders bei den häufigen Synkopierungen und Vorhalten. Der Continuoopart (Winfried Michel) ist stilistisch sehr gut angepaßt.

Das „Vingt-Septième Œuvre de M^r Boismortier“ nennt im Titel 6 Suiten für 2 „Vieles, Musettes, Flutes à bec, Flutes traversieres, & Haubois“ de M^r Boismortier auch 2 Sonaten „à Dessus et Basse“, die ebenfalls Suitenform und -charakter haben, die aber mehr Routine als Erfindungsreichtum zeigen. Die 2. Sonate in G-Dur liegt für die Altblockflöte verhältnismäßig tief und bedarf einiger Mühe und der Kenntnis französischer Verzierungen, um sie zum Klingen zu bringen.

Ca. 1715 erschienen in Amsterdam 6 Triosonaten für 2 Violinen und B.c. als „Ouvrage posthume“ von A. Corelli (1653-1713), deren Echtheit lange umstritten war. Die daraus ausgewählte hier vorliegende „Sonata a tre“ ist zwar durch Transposition auf Blockflöten spielbar, erreicht aber nicht die Intensität und Konzentration der Triosonaten op. 1 - 4, sie ist weit weniger erfindungsreich in Melodik und Harmonik und besonders im 4. Satz leicht ermüdend durch ständige Wiederholung eines nicht sehr interessanten Motivs.

Die zwischen 1740 und 1743 veröffentlichte „1.^{te} Sonate“ op. 91/1 ist enthalten in „Sonates pour un clavecin et une flûte traversiere par M^r Boismortier (1689-1755). Hier ist das Cembalo kein Begleitinstrument mehr, sondern ein ebenbürtiger, gelegentlich sogar dominierender Kammermusik-Partner, besonders in tiefer liegenden Partien, in denen die Blockflöte gegenüber der Querflöte klanglich im Nachteil ist. Der vorherrschende Charakter ist „Gaiment“ und „Gratieusement“. Es erfolgte die übliche Terz-Transposition.

Von Boismortiers 6 Suiten op. 27 wurden vier ausgewählt und um eine Quinte transponiert, um sie für Blockflöten in -e- bereitzustellen. Schade, daß dafür ausgerechnet eines der wenigen Werke benutzt wurde, in deren Titel die Blockflöte genannt ist, da doch unzweifelhaft die Altblockflöte gemeint war. Die Tanzsätze sind sehr terzenfreudig; gefällige nicht sehr anspruchsvolle Musik.

Merulas Canzonen sind einem 1651 in Venedig veröffentlichten Manuskript entnommen: „Il 4^o libro delle Canzoni 2-3v.“. Merulas Canzonen sind eine wichtige Station auf dem Weg zur Entwicklung der Sonate für Soloinstrumente. Sie sind wie die meisten dieser Zeit noch nicht an bestimmte Instrumente gebunden, enthalten aber schon virtuose Figuren, die ihren Ursprung wohl in der Diminutionstechnik haben. Als Besonderheit hat die vorliegende Ausgabe ein leeres Partitursystem für die individuelle Aussetzung des nur sehr

sparfam bezifferten Basses. Eine brillante Continuo-Bearbeitung (Ton Koopman) ist beigefügt, die als beispielhaft gelten kann.

Ilse Hechler

Virginalmusik für Blockflöten

Spielstücke aus dem Fitzwilliam Virginal Book. Heft 1: Pavanen und Galliardten, für Blockflötenquartett, hrsg. von Martin Nitz. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshafen. N 2217. Spielpartitur, DM 10,--

Das „Fitzwilliam Virginal Book“ ist eine der bedeutendsten Quellen englischer Virginalmusik, die zwischen 1609 und 1619 von Francis Tregian durch Abschriften zusammengestellt wurde und heute im Fitzwilliam Museum Cambridge aufbewahrt wird. Die von Martin Nitz daraus ausgewählten und bearbeiteten „Spielstücke“ sind für Heft 1 *Pavanen und Galliardten* von Thomas Warwick (auch: Warrock), Ferdinand Richardson, William Byrd und John Dowland (bzw. Giles Farnaby).

So sinnvoll und verdienstreich es einerseits ist, diese Musik für Blockflötenquartett herauszugeben, so sehr wünscht man sich andererseits ein bißchen mehr Information, ein bißchen mehr vom originalen Notentext. Welche Quelle diente hier als Vorlage (einige Stücke sind auch in *Musica Britannica* veröffentlicht)? Was hat den Herausgeber bewogen, z.B. bei Byrd originale Verzierungen wegzulassen, dafür andere (eigene?) hinzuzufügen? Die Empfehlung eines Tempos durch Angaben einer Metronomzahl mag angehen, ebenso Artikulationsvorschläge, wengleich sich mir die Frage nach dem „Warum“ stellt: der „Kenner“ braucht sie nicht, dem „Liebhaber“ wird so viel von der Unbefangenheit eigenen Ausprobierens genommen. Als störend empfinde ich die gedruckte Vorgabe von Zäsuren, über die sich gelegentlich diskutieren ließe, deren Sinn jedoch, wenn sie vor, nach oder zwischen (längeren) Pausen stehen, wenig einsichtig wird.

Offen bleibt die Frage, warum in Dowlands „Lachrimae Pavaen“, nach der Fassung für Virginal von Farnaby, die verzierten Wiederholungen weggelassen wurden – sie wären vielleicht besonders reizvoll gewesen. Unklar ist die Identität des Thomas Warwick bzw. Warrock (gestorben zwischen 1641 und 1660): Nitz folgt hier dem Artikel „Warwick“ von William S. Newcomb in *MGG*. John Caldwell („Warwick“ in: *New Grove*) ordnet Pavan und Galliard aus dem Fitzwilliam Virginal Book jedoch Thomas Warwick Vater (fl. 1580-1620) zu.

All diese Marginalien schmälern jedoch nicht den musikalischen Wert, die rhythmische Raffinesse und Klangschönheit dieser Stücke und ihren Reiz für ein Blockflötenquartett.

Marianne Betz

CORNETTS/ZINKEN



Einfach die allerbesten...

John R. McCann
Cornetts/Zinkenbau
2938 East 9800 South
Sandy, Utah, U.S.A
84092

Seit 1975

Fordern Sie die Preisliste
über die angegebene Adresse an
oder über folgende Kontaktadresse
in Deutschland:

Peter Kirsch
Trauterfing 33
W-8313 Vilsbiburg
Tel.: 0 87 41 / 68 21

feine handgefertigte Traversflöten
nach

**HOTTETERRE, QUANTZ,
ROTTENBURGH, LOT, GRENSER
u.a.**

in verschiedenen Stimmungen
auch mit zusätzlichem Mittelteil
und Fußregisterzug

Nähere Informationen durch:

Margret Löbner

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

Ausbildungshilfen

Louis Moysé: Technique du son pour la flûte. Paris: Alphonse Leduc, 1991. Ed. Nr. 28172. Keine Preisangabe in DM.

Joachim Andersen: Tre esercizi istruttivi op. 30, hrsg. von R. Fabriciani. Mailand: G. Ricordi & C., 1984, 2/1988 mit Kassette. Ed. Nr. 2840. Keine Preisangabe in DM.

Orchesterstudien f. Flöte u. Klavier, hrsg. von R. Dohn. Stuttgart: Carus-Verlag, 1991. Ed. Nr. 80.001/01. kpl. DM 44,-; Flötenstimme einzeln DM 18,50

Zur Erfindung immer neuer Übungen für den Ton sind der Fantasie kaum Grenzen gesetzt. Die Möglichkeiten der Kombination von Intervallschritten, dazu noch in verschiedenen Rhythmen und unterschiedlichen Artikulationen sind unendlich, und jeder mag niederschreiben, was ihm nach seinen Erfahrungen am sinnvollsten vorkommt. Alles oder fast alles davon läßt sich jedoch auch wieder auf Grundmuster zurückführen, die der Übende letztlich selbst abwandeln könnte. Ablesen ist natürlich bequemer.

Tonbildung – Obertöne – Klangfarbe – Intervalle sind die Schwerpunkte, für die jeweils einige Übungsbeispiele gegeben werden, dazu auch Verbales. Gleich zu Beginn las ich mit erstauntem Vergnügen „Ich emp-

fehle sehr, ohne Vibrato zu üben...“ und „... daß ein Vibrato nicht als ständiges und unentbehrliches Beiwerk des Tons zu verstehen ist“. Leider ist die deutsche Übersetzung (wieder einmal) nicht über alle Zweifel erhaben, denn „Diese Töne sollten ohne besondere Anstrengung mit übermäßigem Zusammendrücken der Lippen möglich sein“ (S. 8) ist so gerade nicht gemeint.

Die Auswahl der drei Etüden von Andersen basiert auf den Studienprogrammen der italienischen Konservatorien. Diese Programme sind bekanntlich nicht so ganz jung – zum Leidwesen auch der Prüfungskandidaten. An der Flöte: Gabriele Betti.

21 der wichtigsten Stellen aus der Orchesterliteratur für Flöte (von Bach bis Hindemith) mit dem entsprechenden Kontext als Klavierauszug zusammenzufassen – das ist eine gute Idee, weil es vielen die Arbeit erleichtert. (Man könnte ja trotzdem mal in die Partituren sehen.) Das ungewöhnlich große Format wird das Kopieren wohl auch nicht verhindern, ist aber un bequem. Dem Heft ist Erfolg zu wünschen.

Nikolaus Delius

Überförderung, Überförderung oder Überforderung?

J. S. Bach: Sonate e-moll, BWV 1034, hrsg. und kommentiert von Barthold Kuijken. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. EB 8554, DM 21,-

„Noch eine Ausgabe von dieser wohl am meisten gespielten Flöten-Sonate von Bach?“ wird man sich fragen. In der Tat, jeder renommierte Verlag scheint es heute als notwendigen Tribut an sein Prestige zu betrachten, mit einer eigenen Neuauflage der Flöten-sonaten J. S. Bachs auf den Markt zu kommen.

Wie dem auch sei, diese von Barthold Kuijken und Siebe Henstra (Continuo-Aussetzung) besorgte Neuauflage ist, trotz der großen Vielfalt von bereits vorhandenen Editionen, ein Novum. Denn erstmals wird dem „Verbraucher“ ein Höchstmaß an editorialer Information vorgelegt, das es ihm ermöglicht, „selbstständig“ aus mehreren, quellenkritisch begründeten Alternativen zu wählen; Alternativen also, die sich nicht, wie bisher, bloß ergeben aus dem blinden Folgen eines vom Herausgeber diktierten (Ur)Textes einerseits und einem genauso blinden „ich-spiele-was-mir-gefällt“-Prinzip andererseits. In dieser Ausgabe nun haben wir es zu tun mit einer Art Emanzipation des Musiker/Verbrauchers selbst, dem zugetraut wird, die vielen möglichen Lesarten und Textvarianten, welche in akribischer Quellenkritik von Kuijken zusammengetragen wurden, auswerten zu können. Dies wiederum

setzt eine Kompetenz voraus, auf die leider nur wenige zurückgreifen können. Seien wir ehrlich: ganze Heerscharen von Profi-Flötisten sind hier schlicht überfordert, noch abgesehen von jener noch größeren Gruppe von Liebhabern, die sich, aus eigenem Antrieb oder vom Lehrer angetrieben, viel zu früh am Flötenrepertoire Bachs vergeifen. So gesehen ist diese Ausgabe sehr wohl geeignet, dieser Kategorie von Spielern frühzeitig einen Spiegel vorzuhalten. Denn sobald der sich munter ans Musizieren macht, wird er von wahrscheinlichen, möglichen oder auch unmöglichen Bezifferungsalternativen, umklammerten oder gestrichelten Bögen, Sternchen sowie nach oben bzw. nach unten behalsten Notenköpfen gezwungen, sich erst einmal Gedanken zu machen. Halt! Erst denken, dann lenken, oder auf holländisch: bezint eer gij begint!

Keine Frage: Einem Spieler nicht nur das Üben, sondern auch das Reflektieren darüber abzuverlangen ist eine Sache, die man nicht genug fördern kann. Hinzu kommt, daß Barthold Kuijken sich außerordentlich viele Mühe gegeben hat, den heutigen Wissensstand in bezug auf Entstehungsgeschichte, Quellen, Edition und Aufführungspraxis zusammenzutragen. Damit ist ihm ein *Non-plus-ultra* an editorischer Leistung gelungen.

Trotzdem kann man sich fragen, ob sich nicht gerade dieses „Höchstmaß“ in mancher Hinsicht als ein Schuß nach hinten erweist angesichts der Tatsache, daß von dieser Sonate *kein* Autograph existiert und somit schlichtweg keine gesicherte Spielvorlage möglich ist. So muß in jedem Falle zunächst einmal eine Wertung der noch vorhandenen Sekundärquellen (Kopien) vorgenommen werden (drei von insgesamt sieben wurden in dieser Ausgabe berücksichtigt), wobei diese Wertung bezüglich Datierung, Bezifferung, Artikulation usw. nur auf Mutmaßungen gegründet sein kann.

Welcher Sache soll also mit dieser Fülle von Material gedient sein? Höchstens der, daß jeder, der will, sich und anderen über nahezu jeden Ton, jede Bezifferung oder Artikulation Rechenschaft ablegen kann, womit, leider, weder ein Anspruch auf einen quellenkritisch gesicherten Text noch eine Förderung bzw. Verbesserung des klingenden Endergebnisses automatisch verbunden ist. Es bleibt also nur die Hoffnung, daß der Spieler in der Lage sein wird, aus dieser Materialfülle dasjenige zu wählen, was zu einer „besseren“ (verantwortungsvolleren? wohlklingenderen? interessanteren?) Interpretation führt...

Nichtsdestoweniger: Einmalig ist diese Ausgabe nicht nur aus editorialer Sicht; sie ist ebenso hervorragend für die Spielpraxis eingerichtet: nach Möglichkeit sind problematische Wendestellen sowohl für den Flötisten als auch für den Continuo-Streicher vermieden, oder es werden schlaue Lösungen angeboten (4. Satz,

Traversflöten

Martin
Wenner

HOLZBLASINSTRUMENTE

FLÖTEN DES 17. BIS 20. JAHRHUNDERTS

REPARATUR RESTAURIERUNG
NEUBAU LITERATUR

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



Übergang zum 2. Teil). Sehr lobenswert ist auch die Einrichtung der Flötenstimme, welche nicht, wie üblich, als Einzelstimme, sondern mit dem bezifferten Baß zusammen abgedruckt ist, ohne daß man deswegen mehr zu blättern hätte; dies nicht nur als praxisgerechte Lösung für die Flötisten, sondern gegebenenfalls auch als „erzieherische“ Maßnahme für diejenigen unter ihnen, die (noch) allzusehr oberstimmenfixiert sind.

Mirjam Nastasi.



MARTIN PRAETORIUS

MEISTERWERKSTATT

FÜR BLOCKFLÖTENBAU UND -REPARATUREN

Am Amtshof 4 · 3101 Beedenbostel · Tel.: 0 51 45 / 14 70





NEUE

Flötenmusik

Zwei und mehr Flöten

Händel, G. F.
Passacaglia für 6 Flöten (Morgan)
ZM 2888 ZM 15,—

Klöffler, J. F.
Sechs Quartetti concertanti (Kremer)
für 4 Flöten
Nr. 2: Die zärtlichen Freunde
ZM 2832 DM 24,—

Mancinelli, D./Döthel, N.
Sonaten für 2 Flöten (Delius)
ZM 2889 DM 14,—

Mozart, W. A.
Minuetto F-Dur aus KV 43/Andante G-Dur
aus KV 48/Andante F-Dur aus KV 73
für 4 Flöten (du Cheyron)
ZM 2962 DM 18,—

Ouvertüre zur Oper »Die Zauberflöte«
KV 620 für 6 Flöten oder Flötenchor (Scott)
ZM 2977 DM 20,—

Spohr, L.
op. 3 Nr. 2 Duo in F-Dur (Eichhorn)
ZM 2884 DM 18,—

Flöte und Klavier

Klassische Evergreens
Heft 1 Bach, Gounod, Mendelssohn u.a.
(Richter)
ZM 2871 DM 32,—

Stamitz, J.
Konzert G-Dur (Richter)
ZM 2784 DM 28,—

Flöte und Klarinette

Walter, F.
Pifferari. Sechs Stücke
ZM 2500 DM 12,—

Soeben erschienen: Novakatalog 1993
Bitte anfordern!

ZIMMERMANN FRANKFURT

Einwandfreie Ausgabe

Ferruccio Busoni: Duo für 2 Flöten und Klavier, hrsg. von Jutta Theurich. Monteux 1991. Musica Rara MR 2189. Keine Preisangabe in DM.

Als Opus 73 kanzelliert, darauf mit 43 nummeriert, doch (wegen Doppelvergabe) letztendlich nun ohne Zählung blieb dieses Werk Busonis, dessen autographe Vorlage aus seinem Nachlaß (Schnapp Verzeichnis 151) der vorliegenden Ausgabe des *Duo* zugrunde liegt. An der Quelle saß die Dame, und es sei ihr vergönnt, jetzt endlich im Druck vorlegen zu können, was wir (trotzdem) schon lange praktisch erproben konnten. Die vom Komponisten selbst stammende, etwas befremdliche Bezeichnung „Duo“ (der kalligraphische Titel von Busonis Hand ist leider nicht abgedruckt) deckt eine kleine Komposition, deren Faktur statt als Trio mit Klavier ebensogut im Streichquartett realisiert vorstellbar wäre. Albrecht Riethmüller hat sich bereits vor 10 Jahren in *TIBIA* 1/82, S. 6 ff. ausführlich mit ihr auseinandergesetzt, und darauf sei hier ausdrücklich verwiesen, zumal das Vorwort dieser im übrigen einwandfreien Ausgabe davon keine Kenntnis nimmt. (Vielleicht wäre sonst die kuriose Lesart „Piugno“ für *Giugno* unterblieben).

Nikolaus Delius

Neue Faksimiles in der „Flute Library“ von Knuf

Anton Bernhard Fürstenau: Die Kunst des Flötenspiels op. 138. Reprint der Originalausgabe von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1844, mit einem Vorwort von Nikolaus Delius. Flute Library, Vol. 8. Keine Preisangabe in DM.

John Clinton: A Code of Instructions for the Fingering of the Equisonant Flute. Reprint der Originalausgabe von Clinton, London ca. 1860, mit einem Vorwort von Karl Ventzke. Flute Library, Vol. 14. Keine Preisangabe in DM.

Frits Knuf, NL-Buren

Endlich ein kompletter Nachdruck der Fürstenau-Schule! Zwar existiert seit einigen Jahren mit „Fürstenau heute“ von Hans-Peter Schmitz eine kommentierte Auswahlangabe (Bärenreiter), doch zeigt sich auch hier, daß mit der Auswahl zugleich schon eine Interpretation vorgenommen wird.

Die zentrale Bedeutung des Werkes von Fürstenau liegt in seiner Vortragslehre, welche zumindest für die Flötenmusik der deutschen Romantik Gültigkeit hat. Spieltechnik, Aufführungspraxis und künstlerisches Gestalten werden hier als eine Einheit vermittelt, und eben diese fehlt uns bei der Wiedergabe älterer Musik heute oft so sehr. Bezeichnenderweise hat es fast 150

Jahre gedauert, bis der Weg zu dieser Quelle geebnet wurde. Man fühlte sich sehr an die Rezeption der Klavierschule von Carl Czerny erinnert: Auch sie enthält im Teil „Von dem Vortrage“ zentrale Informationen, die bisher fast nicht beachtet wurden.

Allerdings ist es weder bei Czerny noch bei Fürstenau mit einer direkten Übernahme von „Regeln“ in die heutige Praxis getan. Wirkliches Verständnis – und daraus folgend spätere Übertragbarkeit – setzt das Studium an den Instrumenten der damaligen Zeit voraus. Ein Auslassen der instrumentenspezifischen Spieltechnik mit direkter Übersetzung der Ästhetik auf das heutige Instrument birgt die Gefahr von Mißverständnissen. Trotzdem sollte sich kein Boehmflötenspieler die Chance zur Erkenntnis entgehen lassen. Für Traversflötenspieler, die über die Barockzeit und die frühe Klassik hinaus zu neuen Ufern streben, ist Fürstenau jedenfalls Pflichtlektüre und -übung, ja vielleicht sogar Lebensaufgabe, wenn man es genau nimmt.

Nikolaus Delius hat den Reprint mit einem Vorwort versehen, das im positiven Sinn den Rahmen sprengt: Das Umfeld wird sorgfältig ausgeleuchtet und Fürstenau darin kritisch eingeordnet. Zugleich bietet Delius eine Biographie Fürstenaus und die Würdigung seines Werkes, beides – wie der Neudruck selbst – längst überfällig. Vergleicht man die neueren Schriften zur Geschichte des Flötenspiels im 19. Jahrhundert, dann kommt Fürstenau – etwa gegenüber Theobald Boehm – dabei zu schlecht weg. Dieses Mißverhältnis rückt Delius durch seine umfassende Darstellung zurecht.

John Clinton und seine *Instructions* haben heute weniger praktische als mehr historische und instrumentenkundliche Bedeutung. Die verschiedenen Varianten *Equisonant Flute* verbinden Elemente der alten Mehrklappenflöte mit Ideen Theobald Boehms. Obwohl die Griffweise bei Clinton den traditionellen Flöten nähersteht, konnten seine Instrumente die Modelle Boehms nicht verdrängen. Dieses Schicksal teilte die *Equisonant Flute* mit den Konstruktionen von Cornelius Ward, Abel Siccamo, Robert S. Pratten und anderen. Bezeichnend ist, daß es in dieser Zeit viel mehr um Mechaniken und spieltechnische Erleichterungen als um Klang und musikalischen Ausdruck ging. Ganz im Gegensatz zu Fürstenaus *Kunst des Flötenspiels* passen sich Clintons *Instructions* dieser Tendenz an.

Karl Ventzkes Einführung zeugt von profunder Sachkenntnis und ist mit vielen bisher unbekanntem Details gespickt. Die *Flute Library*, begonnen von Frans Vester und jetzt herausgegeben von Rien de Reede, erfährt damit eine würdige Fortsetzung. Dem Verlag ist für sein Engagement zu danken. Es bleibt nur ein kleiner kritischer Hinweis: Die ehrwürdigen Autoren und deren Herausgeber haben es verdient, daß ihre

Namen auf Umschlägen und Titelblättern richtig und vollständig abgedruckt werden. „J[ohn] Clinton“ oder „Anton Bern[h]ard Fürstenau“ machen sich auf der Karteikarte einer wissenschaftlichen Bibliothek nicht gut.

Peter Thalheimer

Neues für Flöte

Peter I. Tschaikowsky: *Zwei Tänze aus der „Nußknacker-Suite“ op. 71a. „Tanz der Rohrpfaffen“ und „Tanz der Zuckerfee“*, hrsg. von Doris Geller. ZM 2847, DM 18,--

Johann Friedrich Klöffler: *Quartetto concertante No. 1, „Der Ruf und das Gespräch einiger Freunde“*, hrsg. von Joachim Kremer. ZM 2831, DM 20,--

Zimmermann Verlag, Frankfurt/M.

In den letzten Jahren findet man immer häufiger Transkriptionen bekannter und beliebter Stücke für vier Querflöten; das bedeutet für die Quartettliteratur willkommene Bereicherung des Repertoires, vor allem, wenn die Bearbeitung so gut gemacht ist wie die der *Zwei Tänze aus der „Nußknacker-Suite“*. Doris Geller hat diese ohnehin sparsam instrumentalisierten Stücke so geschickt gesetzt, daß sie ganz selbstverständlich klingen – ungezwungene Spielmusik.

Weniger erfreulich ist dagegen ein neu herausgekommenes Original, *Der Ruf und das Gespräch einiger Freunde*. Der Titel ist programmatisch, man erwartet zwei Sätze in Anlehnung an Rhetorik, wie es im 18. Jahrhundert zum guten Ton gehörte. Zu Beginn werden die Freunde zusammengerufen: fallende Terzen („Kuckuck!“), wiederholt und acceleriert, starke Punktierung mit anschließendem Quintsprung, zarte Vorschläge – alles immer wieder, man kommt sich nicht so recht näher, schließlich vereinigt man sich nolens volens im *unisono*. Nun, sie haben sich gefunden, jetzt müssen sie sich auch unterhalten: zwei sind einer Meinung, so sehr, daß der zweite dem ersten stets die Sätze beendet. Die beiden anderen machen das genauso, man haut sich gegenseitig in zivilisierter Dynamik Argumente um die Ohren, die zum Verwechseln ähnlich klingen. Alles geschieht nacheinander, niemand redet gleichzeitig, kein Wunder, daß das obligatorische Schlußunisono sich kreuzweise durch die Parteien zieht.

Soviel Einigkeit ist verdächtig. Dieses Stück hätte problemlos auch von zwei Spielern ausgeführt werden können. Eine liebevolle Edition (es gibt sogar einen Revisionsbericht!) für ein Stück, dessen „vielfältige Satztechnik“ (Vorwort) sich im zweistimmigen Satz und der Imitation erschöpft!

Antje Gerlof

1° INTERNATIONAL COMPETITION

« SYRINX - MUSICA RIVA »

RIVA DEL GARDA (TN) ITALY • 29 - 31 OCTOBER 1993

JURY

Mario Ancillotti • Peter-Lukas Graf • Raymond Guiot • Istvan Matuz
Angelo Persichilli • Trevor Wye • Karl Heinz Zöller

FRIDAY 29

First round (solo flute)

S.Karg-Elert: Sonata « Appassionata » for solo flute

SATURDAY 30

Second round

- a) G.Platti: Sonata in G major op.3 N.6 for flute and continuo **or**
M.Blavet: Sonata in A minor op.2 N.6 for flute and continuo **or**
G.P.Teleman: Methodic sonata in B flat major for flute
and continuo
b) A.Casella: Sicilienne et burlesque for flute and piano **or**
H.Dutilleux: Sonatine for flute and piano **or**
A.Jolivet: Chant de Linos for flute and piano **or**
P.Sancan: Sonatine for flute and piano
c) L.Berio: Sequenza for solo flute (Suvini Zerboni) **or**
I.Fedele: Donax for solo flute (Suvini Zerboni) **or**
A.Solbiati: As if to land for solo flute (Suvini Zerboni)

SUNDAY 31

Final

- a) W.A.Mozart: Andante K 315 for flute and orchestra

- b) S.Mercadante: Concerto in E minor for flute and orchestra **or**
C.Ph.E.Bach: Concerto in G major for flute and orchestra

First prize L. 6.000.000, Concerto AIF Rome, Concerto AIF
Florence, Concerto Musica Riva 1994
Second prize L. 3.000.000
Third prize L. 2.000.000
Special prize **Suvini Zerboni** for the best performance of the pieces
by Fedele or Solbiati L. 1.500.000
(Those pieces are available trough A.I.F.)

Application deadline: 30/7/93. Only first 80 applications will be accepted.
All applicants will pay half ticket for the II Flute Symposium

FLAUTISSIMO '93.

Information:

ACCADEMIA ITALIANA DEL FLAUTO
VIA TULLIO LEVI CIVITA 29, 00146 ROME - ITALY
TEL & FAX ++ 39 6 5413500

Materialien

Gareth Morris: *Flute Technique*. Oxford University Press, GB-Oxford. TB 69 S. br. Keine Preisangabe in DM.

Orchester-Probespiel. *Flöte/Piccoloflöte*, hrsg. von C. Dürichen und S. Kratsch. C.F. Peters, Frankfurt. EP 8659, DM 32,--

Stephan Dury: *Die Zirkuläratmung auf der Flöte*. Zimmermann, Frankfurt. ZM 2838, DM 14,--

Chris Morgan: *Take up the Flute. Repertoire Book 1 und 2*. Mit Musicassette. Chester, GB-London (Auslieferung: Sikorski, Hamburg). CH 59292 und CH 59303, je DM 36,--

Louis Moyses: *Ten Pieces for Flute and Piano op. 41, I*. G. Schirmer, USA-New York (Auslieferung: Sikorski, Hamburg). GS 481279, DM 28,--

1936 erschien bei Oxford University Press ein kleines Bändchen von F. B. Chapman: *Flute Technique*. Zwar 1973 in dritter Auflage, hat man es nun doch wohl erneuerungsbedürftig gefunden. Morris behält unter demselben Titel (im selben Format) die Inhalte prinzipiell bei, setzt aber doch seine eigenen Schwerpunkte. Chapman kam für alle Bereiche der flötistischen Praxis mit 28 Seiten aus, „verbrauchte“ aber weitere 59 für

eine ausführliche Literaturliste. Morris' Repertoire beschränkt sich auf reichlich sechs von 68 Seiten mit einem Katalog von Literatur, deren Kenntnis er aber für unverzichtbar hält. Der übrige Platz gehört — nach einer einführenden Darstellung der instrumentengeschichtlichen Entwicklung — ganz dem Spiel und den damit verbundenen Grundfragen zu Haltung — Atem — Ansatz — Finger — Zunge. Auch neue Techniken werden behandelt. Die trotz allem herrschende Kürze ist mit dem heilsamen Zwang zur Konzentration verbunden, und Morris gelingt es, alles Wichtige knapp und methodisch gedacht darzustellen.

Ton und Intonation sind spürbar die Hauptanliegen, die trotz Aufteilung in einzelne Kapitel auch die anderen technischen Bereiche immer wieder dominieren. Sympathisch, was über den Klang (exact focussing), Phrasierung und auch Vibrato geschrieben steht, dessen Dauergebrauch als Angewohnheit schlechter Manieren stark kritisiert wird — ohne aber etwa herzlosem Spiel das Wort reden zu wollen (blinzelt da der alte Taffanel um die Ecke?). Man muß gar nicht mit allem einverstanden sein, was und mit welchen Zielvorstellungen hier gelehrt wird, zudem können allzu starke Verkürzungen auch mißverständlich wirken (Atmung: Der Druck des Zwerchfells treibt die Luft in die Flöte).

Und doch ist das Bändchen in seiner Knappheit ein gutes Beispiel für ein echtes „Handbuch“.

Auch Sammlungen von Orchesterstellen können veralten. Barge, Prill, Torchi oder Wummer stehen als Autoren solcher Sammlungen für Flöte. Oft viele Bände umfassend, waren sie meist in einer Weise angelegt, die dem praktischen Bedarf längst nicht mehr entsprechen. Es hat sich daher eingebürgert (der Kopierer macht's möglich), eigene Zusammenstellungen zu benutzen, die – mit kleinen Unterschieden der Provenienz – längst tradiert werden.

Eine gedruckte Neu- und Zusammenfassung der wichtigsten Stellen, die das traditionelle klassisch-romantische und auch das zeitgenössische Standardrepertoire berücksichtigt, war überfällig. Diese Sammlung der (von der DOV statistisch ermittelten) bevorzugten Probespielstellen ist ein Gewinn, weil sie Konzentration auf das Wesentliche von Bach (Matthäuspasion) bis Strawinsky (Petrouschka) erlaubt, auch inklusive Strauss, was bislang wegen der Rechte problematisch war, nun jedoch, da zwei der im Bereich der Orchesterliteratur führenden Verlagshäuser selbst als Herausgeber auftreten, unproblematisch geworden ist. 51 Stellen aus Oper und Konzert + 26 für Piccolo, das ist ein guter Extrakt. Strauss' „Salome“ kennen wir ja aus den alten Bänden von Prill bei Fürstner. Schon dort fehlte nach Buchstabe D im 3. u. 6. Takt der dritte Balken für *c''*. Diese Tradition (u.a.) scheint sich gehalten zu haben. Das Vorwort der Verleger, welches dieser konzertierten Aktion voransteht, empfiehlt Partiturstudium und Hören der Werke. Empfehlenswert ist zu wenig. Es ist unverzichtbar.

Wer im Trend sein will, muß bei Leonore in einem Zuge durchhalten. Dury gibt eine sehr detaillierte, methodisch in durchaus überlegte Schritte aufgeteilte Anleitung, was man tun kann, um die hierfür einsetzbare Zirkuläratmung zu erlernen. Eine sicher nützliche Schrift – obwohl mich das Lesen einiger Abschnitte der „Voraussetzungen“ zur Verzweiflung brachte.

In dem kleinen Album von Moyse irritierte nur die Divergenz der Opuszahlen: auf dem Titel op. 41,1 – beim ersten Stück Arabesques op. 37,1. Aber sonst: alles sehr gesungliche, hübsche und leichte (sehr leichte), durch poetische Überschriften (Chanson Triste, Bells, Gloomy Day etc.) animierende Stückchen, die *d'''* nicht überschreiten, in moderaten Tempi besonders die mittlere Lage pflegen, selten mal unter *f'* oder *g'* liegen, gute und kurze poetische Impressionen, die Vergnügen machen, genau für die einen Anfänger berührenden Probleme erfunden, um ihn klanglich sensibel agieren und reagieren zu lehren.

Galway presents Morgan. Morgan hat ein Konzept: der Anfänger soll 500 Jahre Musikgeschichte erleben.



alle Modelle vorrätig

Preisbeispiel:

MS 95 E/ RE, Silberkopf DM 3.600,-

MC 300 E/ RE, Silberrohr DM 5.050,-

solange Vorrat reicht; Irrtum vorbehalten !

Martin
Wenner

HOLZBLASINSTRUMENTE

Alemannenstr. 22

7700 Singen

Tel.: 07731/ 49307

Wie? Mixed bag von Susato bis Pop als Repertoire – mit Klavier, zum Teil und im 2. Heft auch ganz mit fakultativer zweiter Flöte Wo? Auf 2 x 40 Seiten. Instrumentale Methode? Unterteilung in 3 levels. Ausgangslage: untere Oktave. Level 1 erreicht die Quintumfänge (unten) *f* - *c* und *g* - *d*, darin kommt aber z.B. Wechsel *H* - *B* vor. Level 2 erreicht *g'* - *g''*, Level 3 erreicht *c'''*, kennt u.a. *es* und *as*. Das 27. und letzte Stück (in Heft 1) faßt alle zusammen. Gewiß, das ist nur das Spielbuch zum Lehrgang. Vielleicht ist dort methodischer abgehandelt, was hier so unvermittelt erscheint.

Schwer kann das nicht sein, denn es gibt eine Kassette, auf der alles vorgespielt wird und Meister Galway lächelnd einlädt, es ihm nachzutun. Und wer wollte nicht spielen wie Jimmy? Auf dem Band präsentiert er die Stücke, assistiert von John Lenehan (Klavier) und ggf. Jeanne Galway. Als Beispiele sollte man das vielleicht nicht so genau nehmen (wie es manchmal in den Noten steht), eher als Anregung verstehen, wenn der Meister nicht da atmet, wo es nun ausdrücklich vermerkt ist, oder Metronomangabe und Tempo... Denn zugegeben – „Lovely on the water“ z. B. oder „A woman in love“, das macht einen schon an, und in all diesen sentimental-schnulzig-poppigen Stücken (das 2. Heft steht richtig auf Moll!) wird Galway manche

Herzen treffen, so sie hier verwundbar sind. Stil allerdings lernt man daraus nicht, außer dem einen, dem „Einheits“-Stil, und so wollen wir nicht von Mozart oder einer Sarabande reden. (Sie kam ja auch als Überschrift nicht vor.) War das Morgans Konzept? Und sollten es doch „Lehrbeispiele“ sein, die da mit stets kräftiger Tiefe, selten sehr differenziert in Dynamik und Artikulation, auch nicht immer sauber (Nr. 17), mit großem Dauervibrato (in unterschiedlichen, auch überlagerten Tempi, wenn's zu zweit geht) geblasen werden? Soll es das Ziel sein, daß die „Kleinen“ möglichst schnell so wie dieser Große klingen? Das wäre ein Konzept der Entwicklung zu relativer Unselbständigkeit, denn natürlich will jedes Kind spielen wie der Meister, der aber spielt so ausgereift „erwachsen“, wie Kindern eben nicht spielen würden.

Die Kassetten bringen die Klavierstimme auch „ohne oben“ nach bewährter MMO-Methode. Das ist gut. Weniger gut ist, daß die zweite Flötenstimme nicht ebenso angeboten wird. Das wäre viel interessanter, sicher auch animierender.

Nikolaus Deliüs

Standards

Francesco Geminiani: *Sonata D-Dur op. 1, 10 für Flöte (Ob.) und Basso continuo*, hrsg. von Th. Wind. Broekmans & Van Poppel, NL-Amsterdam. Ed. Nr. 1601. Keine Preisangabe in DM.

Johann J. Quantz: *Triosonate a-Moll für Flöte, Violine (Fl.) und Basso continuo*, hrsg. von H. Ruf. FTR 148, DM 18,50

Ders.: *Triosonate A-Dur für 2 Flöten und Basso continuo*, hrsg. von H. Ruf. FTR 147, DM 18,50
B. Schott's Söhne, Mainz.

Johann A. Hasse: *Sechs Triosonaten für 2 Flöten (Vl.) und Basso continuo*, hrsg. von W. Horn. P. Carus-Verlag, Stuttgart. Ed. Nr. CV 40.582/01, DM 92,--

1985 kam bei SPES als 3. Heft der Reihe *Flauto traversiere* ein Band *Solos for a German Flute* heraus, Faksimile zweier zusammengehöriger Drucke von Walsh mit 12 Sonaten *fitted to the German Flute by Sigr. Pietro Chaboud*. Unter diesen Bearbeitungen befindet sich auch Geminianis Violinsonate, die hier nach Chabouds Vorlage nun eine moderne Edition erfährt. Die großen und „musterhaften“ Violinsonaten der tonangebenden italienischen Meister in Bearbeitung und/oder Transposition für die weniger Begünstigten auf den Markt zu bringen, auch in mehreren Auflagen wie diese, war verbreiteter Usus. Castellani hat sich damals schon mit den Quellen auseinandergesetzt und Faksimilebeispiele dieser Sonate Geminianis im originalen E-Dur wie auch in Transposition nach G-Dur aus einer anderen Samm-

lung (aus Walsh) zum Vergleichen beigelegt. Wind geht in seinem Vorwort natürlich auf dasselbe Problem ein. Seine (wenigen) Ergänzungen scheinen auf Geminianis Text zurückzugehen. Fehler können dabei jedem immer wieder unterlaufen; man kann sich in II, T. 10 das vor g auch selbst ergänzen. Das Stück ist gut, die Ausgabe mit stilgerecht von Anneke Uittenbosch bearbeitetem Generalbaß lohnt sich.

Aus den mehr als drei Dutzend Triosonaten von Quantz stellt Ruf zwei „neue“ aus dem Bestand der Sächsischen Landesbibliothek vor, die bisher nicht veröffentlicht waren. Breitkopf hatte sie zuletzt 1763 in seinem Katalog angeboten, die in a-Moll wird sogar schon ein Jahr früher zitiert – vermutlich irrtümlich – in der Reihe der „VI Sonate con Fuge“ von Neruda. Vielleicht, weil sie als ein betont „gearbeitetes“ Stück mit fugierten Sätzen, streng und nicht ohne Pathos, gut dorthin paßte. Nicht zufällig wird daher auch die primär überlieferte Besetzung mit Violine für diese Sonate gewählt sein. Eher zufällig ist aber wohl, daß das gleichzeitig erschienene andere Trio im kontrastierenden Dur desselben Grundtons auch einen ganz gegensätzlichen Charakter hat, dem nun die Besetzung mit Flöten wieder gerechter zu werden scheint. Das Pastorale, mit dem das Stück eingeleitet wird, scheint dies zu bestätigen. (Schotts Werbetext, daß es sich deshalb „besonders für die Weihnachtszeit“ eigne, will ich mir lieber verkneifen.) Zwei schöne Triosonaten in Editionen von bewährter Qualität.

Ob und wieviel der Flötenmeister Quantz es mit Hasses Triosonaten auch praktisch zu tun hatte, ist kaum zu sagen. Gekannt müßte er sie haben, sind doch er wie Hasse in der Zeit ihres Erscheinens (Erstausgabe 1738) Dresden verbunden gewesen. Die neben den Drucken auch handschriftliche Verbreitung der Stücke führte vielleicht auch deswegen gleich zu Verwechslungen, indem das zweite und sechste Trio auch Quantz, das vierte gar Händel zugeschrieben wurde, welchen Fehler Breitkopf im selben Katalog ad absurdum führt, weil er dasselbe Stück drei Seiten vorher Hasse zuordnet – wenn auch in F-Dur. Innerhalb von ca. 20 Jahren mehrfach nachgedruckt, waren die Trios zudem sicher in ganz Europa so verbreitet wie der Name des Komponisten. In den „Solfeggi“ von Quantz wird Hasse nur mit Duetten und Konzerten zitiert, die demnach hier Gegenstand des Studiums waren. Denkbare bleibt, daß er in dem einen oder anderen bis jetzt anonymen Zitat noch verborgen ist.

In Neuausgaben lagen die Trios nur sporadisch vor, der nun vorliegende Band ist die erste „praktische Gesamtausgabe“ (mit ausgesetztem Generalbaß von Wolfgang Horn). Wer einer Rechtfertigung hierfür bedürfte, lese die folgenden Sätze, mit denen der Her-

ausgeber im Vorwort den ganzen Gehalt der Trios in ihrer Vielfalt trifft: „Was den Spieler, Hörer oder Betrachter der Werke unmittelbar ansprechen wird, ist der muntere bis melancholische, aber stets geistvolle und besetzte Grundton dieser Musik. In ihren besten Stücken herrscht eine Leichtigkeit, die sich nicht in Belanglosigkeit verliert ... Nicht das schwere barocke Pathos, sondern die Gelassenheit prägt Hesses Musik in der Heiterkeit wie in der Trauer.“ Besser kann man das kaum beschreiben. Horns Arbeit an der Herausgabe, Vorwort, Quellenbewertung, Anmerkungen und kritischer Bericht haben den Standard, der heute an eine wissenschaftlich fundierte und doch praktische Ausgabe gestellt zu werden pflegt. Der akribischen Wertung der Quellen kann noch hinzugefügt werden, daß die Trios tatsächlich schon 1741/42 von Leclerc im Katalog angezeigt sind, so daß eine Filiation vor der Quelle W1 wahrscheinlicher ist.

Soviel Engagement und „Gehalt“ hat auch ihren Preis. Ob er für die Partitur allein schon DM 92,- sein mußte? Es wäre schade, wenn das zu geringer Verbreitung und hohen Kopierverlusten führte.

Nikolaus Delius

Gewissensqual: Finalsatz.

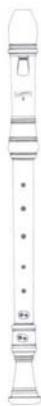
Stefan Wolpe: Sonata for Oboe and Piano, hrsg. von Josef Marx, komplettiert von Patricia Spencer. Josef Marx Music Comp., USA-New York. Keine Preisangabe in DM.

Die *Suite im Hexachord* (1936), die *Sonata for Oboe and Piano* (1937-41) und das *Quartet for Oboe, Cello, Percussion and Piano* (1954-55) sind die drei großen Werke des Komponisten Stefan Wolpe, der von 1902 bis 1972 lebte. Die Sonata soll hier zur Besprechung gelangen. Wolpe komponierte sie in den Jahren 1937/38 in Jerusalem.

Wolpe war ein Komponist, dessen Lebensumstände größten Einfluß auf Ideen, Fantasien und somit auf seine Werke hatten. Änderten sich die Lebensumstände, so verfiel er in größten Zwiespalt und geriet mit seinen Werken in Unfrieden, um sie danach manchmal sogar vollständig zu ändern und seiner momentanen Welt anzupassen. So ging es ihm auch mit dieser Sonata.

Als Wolpe in den späten dreißiger Jahren Palästina verließ, nahm er die fertige Oboensonate mit. In New York angekommen, hatte sich sein Umfeld jedoch geändert, und so äußerte er in einem Brief an den Oboisten Josef Marx, für den er diese Sonata schrieb, daß er mit dem Verlassen Palästinas auch die Bedingungen verlassen habe, die dieses Werk schufen. Er entschloß

MUSIKHAUS FINGER-HAASE



Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment

Alle Modelle sofort lieferbar

Wir wählen sorgfältig aus

Auswahlsendung möglich

Blockflötennoten
für den Anfänger bis zum Solisten

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

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

Langerbeinstraße 7
3101 Nienhagen
Telefon (051 44) 2232

sich zu einem neuen Finalsatz, den er im Jahre 1941 in der hier vorliegenden Fassung vollendete.

In diesen späten 30er und 40er Jahren verursachte ihm das Komponieren der Finalsätze größte Gewissensqualen und Selbstzweifel. Jede noch so schöne und ausgereifte Idee war für einen Finalsatz nicht gut genug. Er brütete über einem Finalsatz bisweilen so lange, daß er – schließlich überreif – zum ersten Satz eines neuen Werkes wurde, während das alte ohne einen Schlußsatz blieb. Aus diesem Grunde, denke ich, entstand 1941 die zweite Fassung des Finalsatzes der vorliegenden Oboensonate. Aber auch der erste Satz – mit „Tanz“ überschrieben – dieser viersätzigen Sonate war ein Produkt dieser Selbstzweifel. Eigentlich sollte er der fünfte und letzte Satz der *Suite im Hexachord* sein, wurde aber dann doch kein Finalsatz.

Die ersten drei Sätze der Sonate reflektieren die Umgebung, in der sie geschrieben wurden – Jerusalem während der letzten Jahre unter britischem Mandat. Die Musik spiegelt aufgefangene Klänge aus einer Gemeinde östlicher Juden, vermengt mit Klängen arabischer Musik, wie sie Wolpe im Radio hörte

Wechselnde Taktarten und Betonungen beherrschen die Szene des akribisch ausgearbeiteten Notenbildes. Wolpe bricht den Verlauf der Musik mehr in verschiedene Taktarten – also Betonungen – als in komplizierte Rhythmen, bis sich der Takt im dritten Satz

aufzulösen scheint und frei gewählte Akzente die Metrik ins Schwimmen bringen. Im vierten Satz findet sich dann die New Yorker Umwelt ein, mit an Country Music erinnernde, Marx meint sogar, diese beeinflussende Rhythmik.

Patricia Spencer, die die Edition dieses Werkes von Josef Marx vollendete, gibt an, daß die Vorlage eine vom Komponisten, seiner Frau Irma, einer Pianistin, und Josef Marx angefertigte Kopie des handschriftlichen Autographs sei.

Alles in allem ist dies Musik für den fortgeschrittenen Oboisten, die aber nicht nur den Spieler, sondern auch das Publikum begeistern dürfte. *Thomas Heptner*

Hohe Erwartungen – nur zum Teil erfüllt

Orchester-Probespiel, Sammlung wichtiger Passagen aus der Opern- und Konzertliteratur, Bd. Oboe, Englischhorn, Oboe d'amore, hrsg. von V. Miller und W. Liebermann. Peters Verlag, Frankfurt, EP 8660, DM 32,--

Johann Baptist Schlee, der Nestor der deutschen Oboisten, pflegte seinen Studenten zu sagen: „Erst wenn ihr die 30 Solostellen so beherrscht, daß man euch nachts wecken kann und ihr jede sofort fehlerfrei spielen könnt, seid ihr soweit, daß ich euch zum Probespiel schicken kann.“ Erfahrungsgemäß werden bei Vorspielen immer wieder dieselben markanten Solostellen verlangt, die bislang, aus den verschiedensten Heften zusammengesucht, zum Teil aus Partituren abgeschrieben werden mußten.

Nun erschienen – man kann die Verlage zu diesem Vorhaben nur beglückwünschen – bei Peters und Schott an neueren statistischen Auswertungen der Deutschen Orchestervereinigung orientierte Sammelbände mit den wichtigsten Probespielstellen für jedes Orchesterinstrument.

Der Band Oboe / Englischhorn / Oboe d'amore besticht durch klaren Druck und gute Übersichtlichkeit. Die Auswahl der Solostellen erscheint im ganzen klug durchdacht. Besonders sei hervorgehoben, daß es den Verlagen gelang, die Rechte zum Abdruck noch urheberrechtlich geschützter Werke zu erhalten. Sicherlich bleiben dessen ungeachtet Fragen nach der Vollständigkeit der Auswahl der prominentesten Partien (immer eine individuelle Entscheidung des Herausgebers) offen.

Es mag an einer von den Verlagen bedauerlicherweise vorgegebenen Beschränkung auf nur *einen* Band für drei Instrumente liegen, daß eine Reihe wichtiger Stellen fehlen (R. Strauss, Don Juan: Eingangstutti; Mendelssohn, 3. Sinfonie: letzter Satz; Ravel, Tom-

beau, Menuet, um nur wenige Beispiele herauszugreifen). Auch wäre der Abdruck beider Stimmen in einem Doppelsystem von Strawinskys Orpheus oder Bartóks Orchesterkonzert sinnvoller, und das rhythmisch heikle Solo zu Beginn des 2. Satzes von Bruckners 5. Sinfonie im 4/4 wird erst deutlich durch die unterlegte Begleitung der Streicher im 6/4. Andere Stellen scheinen mir eher entbehrlich (Freischütz, Tutti im 3. Akt; Mascagni, Cavalleria). Doch bleibt dies – wie gesagt – der individuellen Entscheidung überlassen.

Aber: Jeder Musiker weiß, wie schwer falsch eintrianierte Töne und Rhythmen umzulernen sind, zumal in schwierigen Passagen, auch unter extremer psychischer Belastung noch „im Schlaf“ (s. o.!) abrufbar bleiben müssen. Daher muß eine der Hauptforderungen, die an eine Edition von Probespielstellen zu erheben ist, die Forderung nach einem absolut fehlerfreien Notentext sein. Diese Erwartungen wurden herb enttäuscht. Schon bei oberflächlicher Durchsicht weist der Notentext eine Fülle gravierender Fehler auf, die von fehlenden Bindebögen, fehlenden oder falschen Vorzeichen oder Verzögerungen, verkehrten Rhythmen bis zu einem fehlenden Ganztakt (Pulcinella, Var. I) reichen.

Zusammengefaßt: Ein wichtiger Band, der dringendst einer raschen und gewissenhaft korrigierten Neuauflage bedarf!

Christian Schneider

Attraktive Neuerscheinung

Domenico Maria Dreyer: Sonate g-Moll für Oboe und B.c., hrsg. von Christian Schneider, Wien 1992, Universal Edition, UE 17538, DM 17,--

Guy Lacour: Chanson Modale für Oboe und Klavier, Paris 1992, G. Billaudot, G 5293 B, keine Preisangabe in DM.

Kennen Sie Dreyer, Domenico Maria Dreyer? Kürzlich erschien in der Universal Edition, Wien eine bislang unveröffentlichte Sonate für Oboe und B.c. in g-Moll dieses Petersburger Hofmusikers (1703 - 1772). Man entdeckt ein interessantes Stück, das gewiß nicht vom Rang der c-Moll Sonate von Vivaldi ist, doch eine angenehme Neuerscheinung darstellt.

Eine ausgesprochen spannungsreiche, chromatisch geführte Baßstimme leitet den ersten Satz ein, in dem der Oberstimme, auf der Grundlage eines reizvollen Melodieverlaufes, viel Möglichkeit zur Verzierung geboten wird, ohne dabei spannungslos zu sein. Auch der charaktervolle, schnelle zweite Satz vermittelt Spielfreude. Das folgende Largo ist, trotz einiger interessanter harmonischer Wendungen, sicher das schwächste Glied in der Folge der Sätze und verlangt somit viel Phantasie von den Interpreten. Eine Giga/

 **esamt**
(jetzt wieder vollständig lieferbar)

Hans Kunitz

Die Instrumentation

13 Bände, Format 17 x 24 cm, Broschur,
1579 Seiten mit 1908 Partiturbeispielen

„Das umfassende Fachbuch auf dem Gebiet
der Instrumentation und der Beschreibung
der Musikinstrumente.“

„... systematische Einzelmonographien mit
größter Ausführlichkeit ...“

„... die auf Grund jahrelanger praktischer
Forschungsarbeit des Verfassers beruhenden
Ausführungen sind für den Instrumenten-
bauer ebenso wie für den Instrumentalisten
von größtem Interesse.“

(alle Zitate aus: *Das Musikinstrument*, 1965)

Breitkopf & Härtel



1	Akustik	BV 1012	DM 11,-
2	Flöte	BV 1013	DM 11,-
3	Oboe	BV 1014	DM 11,-
4	Klarinette	BV 1015	DM 24,-
5	Fagott	BV 1016	DM 14,-
6	Horn	BV 1017	DM 24,-
7	Trompete	BV 1018	DM 22,-
8	Posaune	BV 1019	DM 38,-
9	Tuba	BV 1020	DM 22,-
10	Schlaginstrumente	BV 1021	DM 37,-
11	Harfe	BV 1022	DM 25,-
12	Violine/Bratsche	BV 1023	DM 29,-
13	Violoncello/Kontrabaß	BV 1024	DM 26,-

Allegro bildet den Schlußsatz, und auch sie vermittelt Vergnügen am Spiel, trotz einiger Sequenz-Längen.

Zur Freude der ausführenden Musiker hat der Verlag nicht an Papier gespart, und so liegt das Werk in großem, klarem Druck vor. Entgegen landläufiger Gepflogenheiten sind ferner der Continuo-Stimme nicht etwa zwei Heftchen mit der Oboenstimme und der Baßbegleitung beigelegt, sondern zwei identische Notenexemplare, in denen Oboentext und Baß gleichberechtigt abgedruckt sind. Dies ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Herausgebers, das enorm dem Zusammenspiel dient und viel häufiger anzutreffen sein sollte. Von gutem Stil zeugen auch die deutlich als Zusätze des Herausgebers erkennbaren Ergänzungen des Urtextes um Versetzungs- und Vortragszeichen. Diese Faktoren gemeinsam machen die vorliegende Neuerscheinung attraktiv.

Wer kennt sie nicht, die bangen Fragen der Schüler nach *moderner* Musik, die ein naives *ü-gitt* nicht verbergen wollen? Zweifelsfrei fehlt es an guter neuer Musik, die dem Schwierigkeitsgrad von Schülern, oft noch Kindern, angepaßt und dennoch von guter Qualität sein sollte, vom didaktischen Anspruch ganz zu schweigen.

Das *Chanson Modale* von Guy Lacour, das im Verlag Gérard Billaudot in Paris erschienen ist, stellt für Schüler der Unterstufe der Musikschule einen gangbaren Weg dar. Es verbindet längere Kantilenen mit kleinen, technisch schwierigeren Einheiten. Dabei ist das Stück mit nur einem Satz von überschaubarer Länge.

Kritisch kann man der Frage gegenüberstehen, ob das *Chanson Modale* den Schüler motiviert, ohne daß der Lehrer dafür wirbt, doch bringt es einem Kind fremde Klänge näher, ohne dabei völlig den Rahmen der Tonalität zu verlassen.

Das Stück erscheint in seiner Kürze als Einzelausgabe mit allen bekannten Vor- und Nachteilen.

Alfred Hegge

Einige Klassiktraversen

(Barocktraversen mit zusätzlichen Cis- und C-Klappen, Klappen vergoldet) aus Edelholz, optimaler Tonumfang, Stimmzug, gediegene Ausführung · DM 1.750,-

Telefon (tagsüber): 0 61 31 / 70 52 55

Alles fließt...

Robert Muczynski: *Duos für Flöte und Klarinette*. G. Schirmer, USA-Milwaukee (Auslieferung: Sikorski, Hamburg). ED-3840. Keine Preisangabe in DM.

Die Idee eines beständigen, immerwährenden Flusses in der Musik hätte für die 6 kleinen Duos des Komponisten Muczynski Pate stehen können. Nimmt man die rhythmischen Bewegungen beider Stimmen zusammen (dabei ist in der Stimmführung die Klarinette der Flöte untergeordnet) entsteht in den langsamen Stücken ein gleichmäßiger Puls, doppelt so schnell wie das Metrum. In den bewegteren Stücken dominieren rhythmisch markante Miniaturmotive, die im Zusammenspiel mit wechselnden Taktarten reizvolle Momente schaffen. Der Tonumfang der Flöte ist – abweichend von dem der Klarinette – nahezu ausgeschöpft.

Jürgen Demmler

Back to the roots

Georges Boeuf: *Sonate au Berceau, für 3 Klar. in b od. Sax.* AL. 28.213

Lucien Battaglia: *Quand La Montagne S'Eveille, für Klar. in B und Git.* AL. 28.212

Keine Preisangaben in DM.

Alphonse Leduc, F-Paris

1. Drei kurze Stimmungsbilder für 3 Klarinetten (oder 3 gleiche Saxophone), musikalisch und rhythmisch unkompliziert, mit einfacher Melodieführung, in den beiden Begleitstimmen äußerst leicht. Die Musik hält, was der Titel verspricht.

2. Über ostinat pulsierenden Akkordbrechungen der Gitarre erhebt sich eine ruhige, von wenig Bewegung getragene Klarinettenmelodie. Einmündend in ein harmonisch geprägtes Gitarrenzwischenstück, welches wiederum auf den Beginn der Komposition zurückführt. Schlicht, aber mit Seele.

Jürgen Demmler

Ein Muß für Kenner und Liebhaber

Ferruccio Busoni: *Frühe Charakterstücke, für Klar. und Klav.* (Erstausgabe). Nach den Autographen hrsg. von Georg Meerwein. Fingersatz der Klavierstimme von Klaus Schilde. G. Henle Verlag, München. HN 467, DM 28.--

Zur großen Überraschung, aber auch zur Freude der Klarinettenisten fanden sich jüngst sechs verschollen geglaubte Charakterstücke mit Klavierbegleitung. Wahrscheinlich durch seinen Vater inspiriert (Ferdinando Busoni galt seinerzeit als renommierter Klarinettenist), hat der Zwölfjährige diese Fantasie-Piecen ent-

worfen. Die am Autograph orientiert und vorbildlich überarbeitete Erstausgabe von Georg Meerwein läßt kaum einen Wunsch offen. Etwas vom Feinsten dieses Genres!

Jürgen Demmler

Salonmusik bei Hofe

Edouard Dupuy: *Introduktion und Polonaise für Klar. und Klav.*, hrsg. von Rudolf Stalder. Hug Musikverlage, CH-Zürich. G.H. 11512, DM 18.--

Salonmusik bei Hofe: Unter diesem Tenor könnte man sich das Werk des schweizerischen Komponisten Dupuy uraufgeführt vorstellen. Dies scheint auch nicht abwegig, wie die Lebensgeschichte des Komponisten zeigt. Nach der Vorstellung des sehr gesanglich gehaltenen Anfangsthemas versteckt sich die Melodiestimme in virtuoso wirkende Umspielungen mit kleinen, kadenzartigen Einschüben. Nahtlos fügt sich die fast in Weber'scher Manier(!) gehaltene Polonaise an, die vom Umfang her den größten Teil des Werkes ausmacht. Es bleibt unklar, so der Herausgeber H. R. Stalder, ob es sich hierbei um ein Fragment (Satz 2 und 3) eines verschollenen Klarinettenkonzertes handelt.

Jürgen Demmler

XXIII.

INTERNATIONALE MEISTERKURSE VADUZ IM RHEINBERGERHAUS

5. – 15. Juli 1993

Solo- und Kammermusikurs

Jacques Zoon, Querflöte
Ernest Rombout, Oboe
Frank van den Brink, Klarinette
Herman Jeurissen, Horn
Peter Gaasterland, Fagott
Edward H. Tarr, Trompete

16. – 23. Juli 1993

Sylvia Geszty, Gesang

16. – 24. Juli 1993

Esther Nyffenegger, Cello

Auskunft und Anmeldung:

Sekretariat der
Internationalen Meisterkurse
St. Florinstraße 1 · Postfach 435
FL-9490 Vaduz

Tel.: 075 / 23 2 46 20 und 075 / 23 2 46 21
Fax: 075 / 23 2 46 42

- Amadeus Verlag, CH-Winterthur*
 d'Alessandro, R.: Sérénade (Rondeau) op. 12 (Sax. u. Streichorch.), Partitur, BP 2394
 – Sérénade (Rondeau) op. 12 (Sax., Streichorch., Klav.), KA, BP 2361
 Boismortier, J. B. de: Concert IV (4 Altblf.), BP 778
 Braun, C. A. Ph.: Duo (2 Bassetthr. od. 2 Klar.), B 2393
 Chedeville, E. Ph.: Sechs galante Duos (2 Altbl. [Fl., Ob., Vl.]), BP 770
 Gebauer, E. F.: Drei brillante Duos (Fl. u. Vl.), BP 2526
 Hess, W.: Trio op. 136 (Klar., Bassetthorn, Fag.), BP 2366
 Hotteterre, J. M.: Vier Suiten (Altblf. und B.c.), BP 788
 Janitsch, J. G.: Sonata da camera c-Moll (2 Oboen [Fl., Vl.], Vla. und B.c.), BP 752
 Pössinger, F. A.: Sechs Stücke (3 Fl.), BP 2505
 Sachsen-Weimar, A. A. von: Divertimento (Klav., Klar., Vla. und Vc.), BF 769
 Telemann, G. Ph.: Zwölf Fantasien (Fl. solo), BP 370
 – 34. Triosonate in G-Dur (Fl., Oboe od. Vl. und B.c.), BP 2508
 Vanhal, J. B.: Zwei Trios op. 18 (Klar., Fag. [2 Klar.] und Vc. od. Fag.), BP 2392

- Gérard Billaudot Editeur, F-Paris*
 Artaud, P. Y.: Harmoniques (Fl.), G 5274 B
 Boismortier, J. B. de: Six Suites (2 Altblf. od. Tenorblf.), G 4876 B
 Droste-Hulshoff, M. de: Symphonie concertante (3 Fl. u. Orch), G 4614 B
 Jolas, B.: Petite musique de chevet (Baßklar. u. Klav.), G 5266 B
 Lesur, D.: Stèle à la mémoire d'une jeune fille (Fl. u. Streichquart.), G 5199 B
 Remaud, G.: Approche de la musique contemporaine (Oboe mit Tonband od. Schlagzeug), Noten incl. Kassetten, G 4631 B
 Schumann, R.: Scènes de la forêt (Fl. u. Klav.), G 4990 B
 Treille, G.: Chant de Printemps (Oboe u. Klav. [Klav. od. Cemb. od. Org.]), G 5090 B

- Breitkopf & Härtel, Wiesbaden*
 Baur, J.: Arabesken, Girlanden, Figuren (Kontrafagott), Ed. Nr. 9060

- Broekmans & van Poppel B.V., NL-Amsterdam*
 Donjon, J.: Rossignolet Offertoire (Fl. u. Klav.), Ed. Nr. 1624
 Mozart, W. A.: Don Giovanni (Fl. u. Fg. od. Vc. [Fl., Vl. u. Vc.]), Ed. Nr. 1522
 – Grand Duo (2 Fl.), Ed. Nr. 1513
 Pleyel, I.: Duo à deux Flûtes (2 Fl.)
 Steen, P. van: Very Flute Indeed (4 Fl.), Ed. Nr. 1608
 Woodall, A.: Serenade (Fl. und Klav.), Ed. 1619

BLOCKFLÖTEN
 MIT UNGEWÖHNLICHEM
 GESICHT UND
 ERSTAUNLICHEN
 VORZÜGEN

KONTRABASSBLOCKFLÖTE IN F
 UND GROSSBASSBLOCKFLÖTE IN C

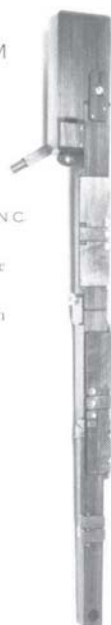
Wer diese beiden neuen Instrumente kennenlernt, staunt zweifach: über den voluminösen und standfesten Klang und über den enormen Preisunterschied gegenüber konventionell gebauten, vergleichbaren Instrumenten.

Wir schicken Ihnen gern auf Anfrage ausführliches Informationsmaterial.



BLOCKFLÖTENBAU
 PAETZOLD

HERBERT PAETZOLD - BLOCKFLÖTENBAU
 GARTENSTRASSE 6 · 89309 MARKT WALD
 TELEFON 082 62 / 1550 · TELEFAX 082 62 / 2334

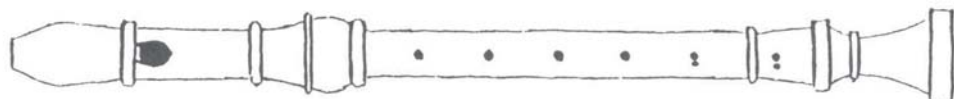


- Musikverlag Doblinger, A-Wien*
 Zahnhausen, M.: Flauto dolce solo (7 Stücke für Altblf.), Ed. Nr. 04.457
 – Klangreden (Duette für Altblf. u. Querfl.), Ed. Nr. 04.462
Verlag Werner Feja, An der Dorfkirche 1d, 1000 Berlin 48
 Hummel, J. N.: Fagottquartett in Es-Dur (4 Fag.)
 Smetana, F.: Die verkaufte Braut (3 Fag. u. Kontrafag.)
Harmonia Verlag, Postbus 210, NL-1230 AE Loosdrecht
 Beekum, J. van: Miniature Trios (Vl., Fl., Ob., Klar., Vc., Fag.), HU 3936
 – Old Masters Trios (3 Klar.), HU 3904
 Vlam-Verwaaijen, H.: The First Soft Music and Piano Album (Fl. u. Klav.), HU 3949
Hug Musikverlag, CH-Zürich
 Crusell, B. H.: Andante und Allegro vivace (2 Klar. in B. und Klav. ad lib.), G. H. 11526
 Philidor, A. D.: Les contre-dances angloises (Melodie- und Baßinstr.), PE 2039
Karl Hofmann Verlag, Schorndorf
 Brandl, J. E.: Concertino F-Dur (Fag. und Klav.)
McGinnis & Marx, USA-New York
 Chaitkin, D.: Nocturne (Holzbläser-Quintett), M&M 1110

DOLMETSCH

Die neue 8000 - Serie

mit gebogenem Windkanal und Daumenlochbuchse



*Qualität und Klang einer
handgemachten Flöte*

AAFAB BV

Jeremiestraat 4-6

Tel. ++31-(0)30-316393

NL-3511 TW UTRECHT Fax. ++31-(0)30-312350

- Chasalow, E.: Over the Edge (Solo-Flöte und Tonband), Noten inkl. Kassette, M&M 1115
Lalliet, C. T.: Fantaisie Originale, op. 6 (Engl. Horn und Klav.), M&M 4550
Schubert, F. P.: Allegro (Flöten-Quart. od. Flötenchor), M&M 8173
Tucker, G.: Idle Conversation (2 Fl.), M&M 8975

Moeck Verlag, Celle

- Montclair, M. P. de: „Mais, tout parle d'amour“ (Sopran, 2 Blfl. u. Querfl. od. Sopran, 2 Vl. und B.c.), ZfS 644
Buus, J.: Il secondo libro di ricercari (4 Stimmen), Ed. Nr. 9016
Lin, J. T.: Volks- und Liebeslieder aus Taiwan, Japan und China (1 u. 2 Blfl. und Klav.), ZfS 645/646

Möseler Verlag, Wolfenbüttel

- Zahnhausen, M.: Frühlingmusik (Blfl. solo A/S), Ed. Nr. M 22441
– Sommerklänge (Blfl. solo A/S), Ed. Nr. M 22442
– Herbstmusik (Blfl. solo A/S), Ed. Nr. 22439
– Winterbilder (Blfl. solo A/S), Ed. Nr. M 22440

Musica Rara, F-Montoux

- Bach, C. Ph. E.: Concerto in A minor (Fl. u. Klav.), MR 2195

- Backofen, H.: Concertante op. 10 (2 Klar. u. Klav.), MR 2198
Bergt, A.: Trio (3 Fag.), MR 2196
Corelli, A.: Sonata in D major (Tr. u. Klav.), MR 1142
Gouvy, Th.: Sonata op. 67 (Klar. u. Klav.), MR 2197
Haydn, J./Gambaro, V.: Quartet no. 1 in B^b (Klar. u. Streichtrio), MR 2199

Noetzel Edition, CH-Locarno (Ausl.: Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven)

- Lutz, W.: Wir spielen Duette, Reihe B: Folklore/Volksmusik (2 Sopranblfl.), Band 1: N 3697 und Band 2: 3698

Oxford University Press, GB-Oxford (Auslieferung: Bärenreiter, Kassel)

- Harris, P./Adams, S.: Music Through Time, Heft 1 (Fl. u. Klav.), ISBN 0-19-357181-1
– Music Through Time, Heft 2 (Fl. u. Klav.), ISBN 0-19-357182-X
– Music Through Time, Heft 3 (Fl. u. Klav.), ISBN 0-19-357183-8
Harris, P.: Music Through Time, Heft 1 (Klar. u. Klav.), ISBN 0-19-357184-6
– Music Through Time, Heft 2 (Klar. und Klav.), ISBN 0-19-357185-4
– Music Through Time, Heft 3 (Klar. u. Klav.), ISBN 0-19-3557186-2

Musikverlag Pan AG, CH-Zürich
 Ghiselin, J.: 5 Instrumentalsätze (3 Instr.), pan 10110 BAM
 3 Kanonische Lieder aus dem 14. Jh. (3 Instr.), Pan 10109 BAM
 Lassus, R. de: Matona mia cara (4 St. od. Instr.), Pan 10112 BAM
 Loeillet, J.: 2 Sonaten (2 Altblfl. od. Fl. und B.c.), Pan 874
 Tomkins, T./Simpson, T.: Kromatische Pavane und Galliard (5 Instr.), Pan 10113 BAM
 Viadana, L. G. de: Sinfonia „La Padovana“ (8 Instr. in 2 Chören und B.c. ad lib.), pan 10114 BAM
 Vincenet: 2 Lieder à 4 (4 St. od. Instr.), Pan 10111 BAM
 Zahn, G.: Lobet Gott. Weihnachtl. Choralvorspiele (Blfl.-Quart.), Pan 765
C. F. Peters Corp., USA-New York (Ausl.: Peters, Frankfurt/M.)
 Cage, J.: Three (Blfl.-Trio), EP 67303
Musikverlag G. Ricordi & Co., München
 Dussek/Hook/Vanhal: Leichte Klassische Sonaten (Querfl./Klav. od. Vl./Klav.), Sy 2498
Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg
 Denissow, E.: Bläseroktett (2 Oboen, 2 Klar., 2 Fag., 2 Hr.), Ed. 1855
Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz
 Berliner Sonaten, Heft 1, Friedrich II. von Preußen: Sonata (Querfl. und B.c.), Ed. Nr. 7946
 Berliner Sonaten, Heft 2, Sonaten von Quantz u. Graun (Querfl. und B.c.), Ed. Nr. 7947
 Both, H.: Let's Play Together! (2 Klar.), Ed. Nr. 8001

Searle, L.: Flute Fun, Heft 1 (Fl.), Ed. Nr. 7911
 – Flute Fun, Heft 2 (Fl.), Ed. 7912
 Strauss, R.: Romanze (Klar. u. Klav.), Ed. KLB 35
Schweizer Flötengesellschaft, CH-Bern
 Nussio, O.: Sonata (2 Fl.)
Studio per Edizioni Scelte, I-Florenz
 Chinzler, G.: Concerti a V per flauto traversiero e archi (Flauto obbligato, 2 Vl., Va. e B), Archivum Musicum. Flauto traversiero 24
 Sonate a tre (2 Vl. od 2 Querfl. und Baß), Archivum Musicum. Flauto traversiero 25
Zen-On Music & Co., Ltd., Tokio (Ausl.: Musiklädle, Neureuter Hauptstr. 232, 7500 Karlsruhe 31
 Hirose, R./Moriyasu, I: Aki (2 Blfl.-Spieler)
Musikverlag Zimmermann, 6000 Frankfurt/M.
 Bizet, G.: Carmen-Impressionen (4 Fl.), ZM 2822
 Klöffler, J. F.: Quartetto concertante No. 2 (4 Fl.), ZM 2832
 Ljadow, A. K.: Une Tabatière à Musique, op. 32 (Piccolo, 5 Fl., Glockenspiel und Harfe od. Klav., Cemb., Git.), ZM 2827
 Mozart, W. A.: Minueto F-Dur (4 Fl.), ZM 2962
 – Ouvertüre zur Oper „Die Zauberflöte“ (6 Fl. od. Flötchor), ZM 2977
 Richter, W.: Klassische Evergreens (Fl. und Klav.), ZM 2871
 Spohr, L.: Duo in F-Dur (2 Fl.), ZM 2884
 Stamitz, J.: Konzert G-Dur (Fl. und Klav.), ZM 2784
 Ujj, V.: Lustige Flötenmusik (5 Fl.), ZM 2974
 Veit, G.: Furioso (2 Querfl.), Klar. [Querfl.] und Klav.), ZM 2938
 Walter, F.: Pifferari (Fl. und Klar.), ZM 2500

SCHALLPLATTEN

Eine durch und durch musikantische CD

Georg Friedrich Händel: Feuerwerksmusik für Flöte und Basso continuo und andere Bearbeitungen aus Opern und Instrumentalwerken für Flöteninstrumente und Cembalo, Barockensemble Gerhard Braun, Universal Edition Wien, CD UE-Records 45001, DDD SP 86392

Gerhard Braun und sein Barockensemble haben sich in die Zeit des Hochbarock begeben und für Universal Edition eine CD herausgebracht, die leicht verdauliche und vergnügliche Kost für Flöteninstrumente und Basso continuo serviert. Die Suche Brauns nach entsprechenden Bearbeitungen Händelscher Opern- und Instrumentalwerke hat sich allemal rentiert, denn

schließlich gab es ja jene geschäftstüchtige Londoner Musikverleger-Familie mit John Walsh d.Ä. und d.J., die im ausgehenden 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für eine stattliche Verbreitung beliebter Arien, Ouvertüren oder Tänze des Komponisten sorgte.

Schon Vater Walsh wußte, wie das wirtschaftliche Prinzip von Angebot und Nachfrage effektiv zu betreiben sei, und schickte den Veröffentlichungen Händelscher Kompositionen in seinem Verlag sofort verschiedene Instrumentalbearbeitungen hinterher, um den musizierenden Dilettanten die Welt der großen Orchestermusik zumindest thematisch zu eröffnen. *Rinaldo* war einer der größten Kassenschlager, wie man heute

sagen würde. Er erschien noch unter John Walsh d.Ä. im Jahre 1711 und soll den Überlieferungen zufolge einen Reingewinn von 1000 Pfund-Sterling erbracht haben.

Wenngleich es in dieser Komponist-Verleger-Beziehung kurz darauf zu einer annähernd 10jährigen Verstimmung kam, hatte Walsh-Sohn letztlich doch wieder das Glück, mit Händel an alte Bande anknüpfen zu können, und er schaffte es sogar, diesen Kontakt zu einem 50jährigen Monopol für die Veröffentlichung Händelscher Werke ausbauen zu können. In diese Zeit – zwischen 1735 und 1749 – fallen die Ausgaben von Instrumentalbearbeitungen der Feuerwerksmusik für Flöte und B.c., bekannten Tänzen aus *Il pastor fido* für Altblockflöte und B.c. und beliebten Arien aus *Tolomeo*, arrangiert für Traverse und B.c.

Die Marketingstrategie „The best of Händel“ ging also auf und befriedigte die Bedürfnisse des musizierenden Adels nach großen musikalischen Kunstwerken im heimischen Salon, aufführ- und spielbar mit einem Instrumentarium, das zu jener Zeit wohl überall vorhanden war – und das waren eben die verschiedenen Instrumente der Blockflötenfamilie und die Traverse als Melodieinstrumente, das Cembalo, die Viola da gamba sowie das Violoncello als Continuoinstrumente.

Natürlich wurden nicht nur in London kammermusikalische Bearbeitungen von Opern und Orchesterwerken herausgegeben. Dieser Schallplattensatz des 18. Jahrhunderts hatte auch in Frankreich Hochkonjunktur. Einer der Arrangeure war kein geringerer als der berühmte Flötist Michel Blavet, aus dessen Bearbeitungen Gerhard Braun und sein Ensemble die Gavotte aus Händels Suite Nr. 5 *Der harmonische Grobschmied* in der Instrumentierung für zwei Traversen sowie die Gavotte aus Händels *Ottone* für dieselbe Besetzung ausgewählt haben.

Es ist eine durch und durch musikalische CD. Die hervorragenden Instrumentalisten – neben Braun spielt Martin Heidecker ebenfalls Block- und Traversflöte, Siegfried Petrenz (Cembalo), Lore Braun-Käser (Viola da gamba) und Philipp Bosbach (Barockcello) – nehmen mit fein-virtuoser Spieleleganz für sich ein. In der 2. Arie aus *Tolomeo* – „Tiranni miei pensieri“ – kommen die im tiefen Bereich warm-dunklen Schattierungen der Traversen, bei denen es sich um Kopien nach J. H. Rottenburgh handelt, besonders zum Tragen. Mit behutsam eingesetztem Hall wurde den Echowirkungen in der abschließenden Arie aus demselben Werk eine stärkere räumliche Substanz verliehen. Ohnehin wurde den Aufnahmen generell eine relativ offene Akustik unterlegt, was vor allem der Korrespondenz zwischen Flöten und Generalbaßinstrumenten sehr gut bekommt.

Ein kleines Informationsfaltblatt erläutert kurz den historischen Hintergrund; hier wäre es allerdings wünschenswert und inhaltlich korrekt gewesen, wenn bei der Angabe des Musikverlegers zwischen Walsh d.Ä. und d.J. unterschieden worden wäre. Wenig einleuchtend ist auch, warum ausgerechnet moderne Querflöten das Titelblatt dieser Produktion zieren. Das als Marginalie, denn insgesamt ist Gerhard Brauns neue CD ein gelungenes Beispiel für die virtuose Fertigkeit der musizierenden Dilettanten des 18. Jahrhunderts, und zudem zeigt sie mit ihren skurrilen Besetzungen eine wichtige aufführungspraktische und musikverlegerische Facette jener Zeit auf.

Ursula Adamski-Störmer

Gärten der Nacht

Gerhard Braun: *Fünf Miniaturen / Schattenbilder / Tryptichon / Gärten der Nacht / Acht Spielstücke / Atembogen / Abkürzungen / Klangsplitter. Regina Kleinhenz (Sopran); Johannes Fischer, Martin Heidecker (Blockflöten); Hans-Christof Maier, Gerhard Braun (Blockflöten); Mathias Gerstner (Klavier); Herbert Brand, Helge Dafemer (Schlagzeug). Cadenza Records, Karlsruhe. CD CAD D 8906-8*

Gärten der Nacht – so der poesievolle Titel einer CD des Flötisten Gerhard Braun, der mit insgesamt sieben verschiedenen Künstlern eigene Werke präsentiert. *Neue Musik für Blockflöte* heißt es im Untertitel. In dieser Kombination assoziieren Titel und Untertitel zweierlei: Dunkle, phantasievolle, meditative Klänge der Blockflötenfamilie, eines Instrumentariums, das von den Schöpfern zeitgenössischer Musik sträflich vernachlässigt wird – das ist die eine Assoziation. Die andere – hier soll offensichtlich Licht in das Dunkel eben jenes Instrumentariums gebracht werden, und es soll seine Schönheit, seine äußerst differenzierte und variable Handhabung unter Beweis gestellt werden.

Hohe Erwartungen türmen sich da auf – und, um es vorweg zu sagen, sie werden nicht enttäuscht. Im Gegenteil: In den 8 Stücken, die Gerhard Braun aus seinen Kompositionen zwischen 1969 und 1987 für dieses Label zusammengestellt hat, spannt sich ein großer Bogen von fragilen Klangauflösungen bis hin zu schrillen, exponierten Tonsäulen, von fluktuierend-oszillierenden Klangsplintern über melodische Adaptionen bis hin zu statischen, selbstbewußt sich selbst genügenden Tonsolitären. Der Flötist und Komponist hat ein sehr sorgfältig aufeinander abgestimmtes Kompendium blockflötistischer Experimente kreiert, das den Zuhörer auf diskrete Weise zum Zuhören zwingt: Allesamt sind es Stücke von besonnener Introvertiertheit, in denen Spannung und Entspannung, musikalische Momentaufnahmen, poesievolle Lyrismen sich gleich-

sam auf einer unterschweligen, leisen Ebene vollziehen. Wer Ohren hat, zu hören, dem öffnet sich beim Anhören dieser Stücke jener nächtliche Garten, in dem die grell-bunte Vielfalt des Tages konzentriert ist auf ihre pastosen Schattenbilder.

Die meisten Stücke sind für Blockflöte und Schlaginstrumente und/oder Klavier komponiert, so die *Fünf Miniaturen*, in denen Braun das Klavier als Erweiterung der percussiven Elemente einsetzt. Die Sopranblockflöte übernimmt hier unterschiedliche Funktionen, indem sie entweder figurative Kapriolen dagegensetzt oder durch Überblastechiken bestimmte rhythmische Akzente klanglich einfärbt und sie damit zusätzlich markiert. *Tryptichon* heißt ein anderes Werk für Blockflöte und Schlagzeug. Wie die zwei Seitenflügel eines dreiteiligen Bildes flankieren hier dunkel-sonore Rahmensätze, in denen Braun die Tonqualitäten der Blockflöte oftmals bis an die Grenze des Noch-Hörbaren auslotet und die sich durch eine ungemein kreative Erzeugung und Modulierung der Töne auszeichnen, einen stark kontrastierenden Mittelsatz. Daß Braun es glänzend versteht, auch das Schlagwerk nach seinen Spielräumen im Bereich des piano und pianissimo auszukundschaften, um, wie in diesem Mittelsatz, eine um so stärkere Kontrastwirkung zu einem größeren Percussionsumfang zu erzielen, zeigt erneut Brauns dynamische Sensibilität. Schon dieser letztlich relativ verhaltene Einsatz von Timbales, Pauke und Xylophon, dessen agile Rhythmik Motor für allerlei flöistische Turbulenzen ist, hat im Rahmen des allgemein Leisen eine geradezu explodierende Wirkung.

Musikalische Momentaufnahmen sind auch die *Abbriviatoren* für Sopranblockflöte und Klavier. In ihnen überwindet Braun gewissermaßen den historischen Bruch in der Blockflötenliteratur durch die Verknüpfung barocker Zitate und zeitgenössischer experimenteller Klangerzeugung. Satztechnischer Leitfaden sind ihm dabei verschiedene historische Formen, wie die Invention, der Choral, die Toccata, das Lied, denen er musikalische Miniaturen wie einen Ostinato oder einen Satz, schlicht *Klang* betitelt, entgegensetzt.

Solistische Stücke dieser CD sind die mit *Schattenbilder* betitelten *Fünf Meditationen* für Altblockflöte solo und *Atembogen*, unter den sich vier Monologe spannen. In solchen solistischen Werken nutzt Braun die isolierte Stellung des Instruments quasi zur klanglich-technischen Nabelschau: Die gelingt ihm um so nachhaltiger, als es seine ungeheure Klang- und Klangerzeugungsfantasie ist, die den einzelnen Sätzen ihr jeweils individuelles Gepräge gibt. Eingesetzt als percussives Instrument, das mit Klappenmanipulationen zur flexiblen Geräuschkulisse dient, als Stabspiel, als Sprachrohr, das Artikulationssilben oder auch ganzen

semantischen Bedeutungsinhalten eigenständige kompositorische Sinnhaftigkeit zubilligt, aber auch als laut-hals-expressives Instrument, führt Braun das gängige Vorurteil von einem dynamisch und klanglich hilflosen Instrument mit geballter Kreativität ad absurdum.

Wenn sich dann noch eine Sopranstimme zum Ensemble Blockflöte und Klavier hinzugesellt – wie bei dem Stück *Gärten der Nacht*, das auf Texten von Recha Freier basiert und Motto der CD ist – oder sich vier Blockflötisten zu einem Quartett formieren, um in das funkelnde Reich der *Klangsplitter* einzutauchen, dann rundet sich Brauns kompositorische Idee von einem poesievollen Instrument, dessen Klangspektren wohl noch lange nicht ausgereizt sind.

Wer jenseits allgemeiner Reizüberflutung den direkten Kontakt mit musikalischen Elementen und mit formaler Transparenz sucht, für den ist diese CD ein unbedingtes Muß. Ursula Adamski-Störmer

Neueingänge

Anna Bon di Venezia: Flute Sonata op. 1. Sabine Dreier (Traversfl.), Irene Hagen (Tafelklav.). cpo, Georgsmarienhütte. 1 CD, Best.-Nr. cpo 999 181-2

Das Klarinettenduo. Beate Zelinski (Klar.), David Smeyers (Klar.). Intersound GmbH, München. 1 CD, Best.-Nr. ISPV 164 CD

„*E Dame jolie*“. Musik von Rittern, Räubern, Königskindern. Capella Antiqua Bambergensis bestehend aus Andreas, Thomas und Wolfgang Spindler, Markus Sperlein, Birgit Habedank, Anke Flügel und Norbert Rosival. Instrumente aus dem Mittelalter und der Renaissance. C.A.B. Records, Unterer Kaulberg 30, 8600 Bamberg. 1 CD, Best.-Nr. CAB-04

Flöte Plus. Werke von Werder, Stahmer, Michael, Hildemann und Jentsch. F. Michael (Fl., Piccolo, Baßfl., Subbaßfl.), A. Grün (Git.), S. Müller-Hornbach (Vc.), D. Krüerke (Klav.), H. Patzelt (Fl., Altfl., Piccolo), W. Meier-Ehrat (Fl., Baßfl., Altfl.). Sonopress Gütersloh, Ausl.: Thoroophon, Wedemark. 1 CD, Best.-Nr. CTH 2086.

Französische Impressionen. Werke von Damase, Goozens, Pierné und Manziarly. Trio Cantabile, Hans-Jörg Wegner (Fl.), Guido Larisch (Vc.), Christiane Kroeker (Klav.). Thoroophon Schallplatten KG, Wedemark. 1 CD, Best.-Nr. CTH 2135

W. van Hauwe: Blockflutes 3. Werke von Finger, Tollett, Anonymus, Eccles, van Eyck, Schop, Bassano, Willaert, Frescobaldi, Virgiliano und Castello. W. van Hauwe (Fl.) und T. Satoh (Laute). Moeck Verlag, Celle. 1 CD, Best.-Nr. 10014.

J. M. Hotteterre le Romain: *Flute de la Chambre de Roy*. Sämtliche Werke. Ensemble Musica Poetica. Sabine und Tuomas Kaipainen (Blfl.). Thorophon, Wedemark. 1 CD, Best.-Nr. CTH 2115.

Palimpsest. Werke von Ruoff, Frescobaldi, Schmidt-Mechau, Rebel, Rossi, Merula, de Visée und Marais. Camerata moderna. Ulrike Volkhardt und Ulrike Nitz (Blfl.), Simone Eckert (Viola da gamba), Ulrich Wedemeier (Chitarone), Karl-Ernst Went (Cemb.). R&M Digital Music. 1 CD, Best.-Nr. R&M 2-1023

Romantische Bläsererenaden. Werke von Dvořák, Bartholdy und Hartmann. Consortium Classicum. H.M. Müller (Fl.), G. Schmalfuß und Ch. Hartmann (Oboe), D. Klöcker und W. Wandel (Klar.), J. Schroeder, R.-J. Eisermann und Chr. Auer (Horn), K.-O. Hartmann, H. Jung und E. Buschmann (Fag.), Y. Savary (Vc.), J. Normann (Kontrabaß)

und M. Sommerhalder (Tr.). Dabringhaus & Grimm, Detmold. 1 CD, Best.-Nr. MDG L 3416

Conrad Steinmann: Pneuma. Conrad Steinmann (Flöten, Aulos, Volksinstrumente). Jecklin & Co., CH-Zürich. 1 CD, Best.-Nr. JD 669-2

Swiss Clarinet Players. Werke von Anonymus, Mozart, Vanerovsky, Salieri und Pleyel. Swiss Clarinet Players: Ch. Ogg (Klar.), T. Friedli (Klar.), R. Schneider (Basset Horn), M. Niederhauser (Basset Horn), A. Ramseier (Basset Horn). Claves Records, CH-Thun. 1 CD, Best.-Nr. CD 50-9212.

The Art of Pan-Classics. Werke von Bartók, Satie, Schneider, Hofmann, Fauré, Ibert, Debussy, Hadschiev. Ulrich Herkenhoff (Panfl.) und Matthias Keller (Klav.). Thorophon, Wedemark. 1 CD, Best.-Nr. CTH 2142.

EUROPEAN RECORDER TEACHERS ASSOCIATION · ERTA

Die ERTA, Sektion Deutschland, wird ab 1. Januar 1993 als eingetragener Verein (e.V.) mit Sitz in Karlsruhe fungieren.

Präsident: Prof. Gerhard Braun
Vizepräsident: Prof. Dr. Ulrich Thieme
Geschäftsführer: Stephan Schrader
ERTA-Geschäftsstelle,
Leopoldshafener Str. 3, 7500 Karlsruhe 31

Ziele

- Verstärkte Kommunikation der Blockflötenlehrer im europäischen Bereich
- Diskussion neuer Ideen und Methoden, Vorstellung und Entwicklung von Unterrichtsmodellen
- Anregung neuer Kompositionen für Schüler (Anfänger) und Fortgeschrittene
- Vorstellung neuer Unterrichtswerke
- Informationen über Neuerungen im Instrumentenbau
- Einführung (Interpretationsanalysen) in neue Werke durch die jeweiligen Komponisten sowie
- enge Kooperation mit und Verbindung zu Komponisten

Zielgruppen

- Musiklehrer für das Fach Blockflöte in allen Bereichen (Musikschule, Privatunterricht, Päd. Hochschule, Hochschule)
- Studenten und Schüler des Faches Blockflöte

- Instrumentenbauer und Komponisten
- Sonstige Interessenten sowie Förderer und Sponsoren

Veranstaltungen

Meisterkurse, Kongresse, Symposien, Pädagogische Seminare, Konzerte, Workshops, Vorträge

Mitgliedsbeiträge

Ordentliche Mitglieder:	DM 60,-	Jahresbeitrag
+ einmalige Beitrittsgebühr	DM 10,-	
Studenten, Schüler, Rentner, Schwerbehinderte	DM 40,-	Jahresbeitrag
+ einmalige Beitrittsgebühr	DM 10,-	
Außerordentliche Mitglieder (wie Hochschulen, Verlage, Firmen, Institutionen, Sponsoren)	DM 100,-	Jahresbeitrag als Minimum
+ einmalige Beitrittsgebühr	DM 20,-	

Mitgliedervergünstigungen

- Die Mitgliedschaft in der ERTA berechtigt
- zur ermäßigten Teilnahme an sämtlichen Veranstaltungen der ERTA (eine dreitägige Veranstaltung mind. pro Jahr).
 - zur ermäßigten Teilnahme an den Symposien (im 2 bis 3 Jahresabstand).
 - zur ermäßigten Teilnahme an Kongressen (einmal jährlich an einer Hochschule) u.a.

- zum kostenlosen Bezug der Fachzeitschrift TIBIA mit ERTA-Informationen.
- zum kostenlosen oder ermäßigten Bezug von Sonderveröffentlichungen, Dokumentationen u.ä.

Anmeldung zur Mitgliedschaft

Anmeldung bei der ERTA-Geschäftsstelle bitte formlos und deutlich lesbar unter Angabe von Namen, Vornamen, genauer Anschrift, Telefon, Telefax und Beruf. Bitte überweisen Sie gleichzeitig mit der Anmeldung den Mitgliedsjahresbeitrag und die einmalige Beitrittsgebühr auf das Konto Nr. 307684/755 beim Postgiroamt Karlsruhe (BLZ 660 100 75), und legen Sie den Zahlungsnachweis der Anmeldung bei. (Die Umstellung des TIBIA-Abonnements ist erst zum Jahreswechsel 1993/94 möglich. Verrechnung mit dem Mitgliedsbeitrag kann erst 1994 erfolgen.)

Geplante Veranstaltungen 1993

Die ERTA führt in der Spielzeit 1993/94 folgende Veranstaltungen durch:

- 25./26. 9. 1993 - Jugendmusikschule Heidenheim/Brz.
Fortbildungskurs: Notation und Spieltechnik in der zeitgenössischen Blockflötenmusik. Neue Musik im Blockflöten-Unterricht (Komposition und Improvisation). Leitung: Prof. Gerhard Braun
25. 9. 1993 - Gesprächskonzert mit Werken von Konrad Lechner, Friedhelm Döhl und Gerhard Braun. Es spielen Johannes Fischer und das Trio con affetto. Teilnahmegebühr DM 70,-;
für ERTA-Mitglieder DM 50,-
Anmeldungen an die Jugendmusikschule Heidenheim, Bergstr. 17, 7920 Heidenheim/Brz.
8. -10. 10. 1993 - ERTA-Veranstaltung im Rahmen der 7. Tage für Alte Musik Kassel in der Musikakademie Kassel, 3500 Kassel, Credéstr. 28, und der Matthäuskirche Kassel-Niederzwehren. Thema: Uccellini - Legrenzi - Vitali: Die drei großen Italiener zwischen Frescobaldi und Corelli.
Konzerte, Seminare, Vorträge und Ausstellungen mit: Enrico Gatti (Italien), Karel Smagge (Niederlande), Winfried Michel (Münster), Holger Eichhorn (Berlin), Angela Hug (Kassel), Irmelin Heiseke (Hannover), Christina Hollmann (Münster), Adriana Breukink (Niederlande) u.a.
Ermäßigte Teilnahmegebühr für ERTA-Mitglieder. Informationen, Kursanmeldung, Literaturhinweise etc. ab 1. Mai bei: Isa Rühling, 3500 Kassel, Ysenburgstr. 24, Tel.: 05 61-87 73 60
- 23./24. 10. 1993 - Berufsfachschule für Musik Oberfranken, Kronach.
Komponistenporträt Gerhard Braun. Der Komponist erläutert und erarbeitet eigene Werke mit den

Kursteilnehmern (Werkverzeichnis anfordern).
Studiokonzert mit Kursteilnehmern und dem Trio con affetto.
Kursbeitrag DM 100,-;
für ERTA-Mitglieder DM 50,-;
Studenten und Schüler DM 30,-.
Anmeldung: Andreas Wolf, Berufsfachschule für Musik, Kulmbacherstr. 44, 8640 Kronach

- 30./31. 10. 1993 - Karlsruhe, Ordensteinsaal
Meisterkurs für Ensemblespiel; Leitung: Han Tol (Amsterdam). Musik für 3 bis 6 Blockflöten von 1500-1750 aus England, Italien und Deutschland. Ausstellung: Noten, Schallplatten, Instrumente.
30. 10., 20.00 Uhr, Konzert mit dem Blockflötensembel „La Fontegara“ Amsterdam: „Vom Browning zum Blues“ in Verbindung mit der FLAUTANDO-Konzertreihe Karlsruhe.
Auskunft und Anmeldung bei der ERTA-Geschäftsstelle, Leopoldshafenerstr. 3, 7500 Karlsruhe 31
- 13./14. 11. 1993 - Kreismusikschule Syke bei Bremen.
Fortbildungskurs: Die Elemente des künstlerischen Blockflötenspiels (Atmung und Tonbildung, Artikulation und Grifftechnik) aus heutiger Sicht und die daraus resultierenden pädagogischen Konsequenzen. Leitung: Prof. Gerhard Braun
Kursgebühren: DM 70,-;
für ERTA-Mitglieder ist die Teilnahme frei.
Auskunft und Anmeldung (Literatúrauswahl etc.): Stephan Schrader, Kreismusikschule Syke bei Bremen, 2808 Syke, La Chartre-Straße
- 22./23. 1. 1994 - Karlsruhe, Ordensteinsaal
Wochenendseminar in Verbindung mit der FLAUTANDO-Gesellschaft Karlsruhe: Vom „Luftschnappen bis zur Permanentatmung“ (Atmung und Tonbildung auf der Blockflöte) und „Willkürliche Manieren“ in der Barockmusik. Leitung: Johannes Fischer und Martin Heidecker. 22.1.1994
Konzert mit dem Trio con affetto, Werke vom 15. bis 20. Jahrhundert.
Auskunft und Anmeldung (Literaturlisten etc.) bei der ERTA-Geschäftsstelle, Leopoldshafenerstr. 3, 7500 Karlsruhe 31
- 2.-5. 6. 1994 - 1. ERTA-Kongress in Graz/Österreich
Thema: Gruppenunterricht mit Blockflöten, Konzerte, Seminare, Vorträge, Ausstellungen. Mitwirkende: Kees Boeke (Niederlande), Robert Ehrlich (England), Leonardo Muzii (Italien), Viktor Fortin (Österreich), Winfried Michel, Johannes Fischer (Deutschland). Ensemble „Il Parnaso Musicale“ (Graz), Trio Novantiqua (Karlsruhe), Trio con affetto u.v.a.

Auskunft und Anmeldungen (ab 1.1.1994) bei der ERTA-Geschäftsstelle und der Hochschule für Musik Graz.

Die ERTA hat eine Reihe von Kompositionsaufträgen an junge Komponisten vergeben. Es geht um Werke von pädagogischem Charakter und um Kompo-

sitionen mit ausgesprochen konzertantem Zuschnitt. Hierbei sollen neben der Blockflöte auch andere Instrumente mit einbezogen werden (Gitarre, Schlagzeug, Streichinstrumente, Klavier, Cembalo und elektronische Klangumwandler). Die Ergebnisse sollen 1994 in mehreren Komponistenworkshops vorgestellt werden.

SCHWEIZER FLÖTEN GESELLSCHAFT · SFG

Vom 5. - 12. Juli 1993 veranstaltet der Campus Internazionale di Musica in Sermoneta (Italien) einen Interpretationskurs für Flötisten mit Peter-Lukas Graf. Prospekte können angefordert werden bei:

Campus Internazionale di Musica
Via Eceetra 36 · I-041000 Latina

Vom 19. - 31. Juli 1993 findet in Salzburg (Österreich) anlässlich der Internationalen Sommerakademie Mozarteum ein Interpretationskurs mit Peter-Lukas Graf statt. Im Kursprogramm enthalten ist eine Einführung in das Studienheft „Check-up“. Die Kursteilnehmer sind gebeten, Kammermusik für 2, 3 und 4 Flöten vorzubereiten. Weitere Informationen erteilt:

Internationale Sommerakademie Mozarteum
Mirabellplatz 1 · A-5020 Salzburg

Vom 23. August bis 5. September findet ein dritter Kurs mit dem Präsidenten der Schweizer Flöten Gesellschaft, Peter-Lukas Graf, in Lenk (Berner Oberland/Schweiz), statt. Interessenten wenden sich an:

Musikalische Sommerakademie
Verkehrsbüro · CH-3775 Lenk

Vom 11. - 25. Juli 1993 wird im Rahmen des Bohemia Festival 1993 in Kastelec mit Brigitte Buxtorf ein Interpretationskurs für Flötisten, mit Schwerpunkt auf den Werken André Jolivets und der französischen Flötenliteratur des 20. Jahrhunderts, durchgeführt. Weitere Informationen sind erhältlich bei:

Bohemia Festival
P.O. Box 2023 · CH-8033 Zürich

Vom 31. Juli bis 6. August führt Susan Milan in Hindhead eine interessante „Flute Workshop Week“ durch. Assistenten von Julie Wright und Roy Stratford und unter Mitwirkung von Albert Cooper wird ein umfangreiches Repertoire erarbeitet.

Interessenten, die einen Sommerkurs mit Susan Milan in einem komfortablen viktorianischen „Countryhouse“ in der reizvollen Landschaft Surreys absolvieren möchten, wenden sich für weitere Informationen bitte an:

Hindhead School of Music
Hindhead, Surrey GU26 6BA/England
Tel.: 04 28 / 60 49 41

LESERFORUM

Zu TIBIA 4/92, S. 328 f.

Rezension von Ute Dischinger: Richard Müller-Dombois, *Hobe Schule der Phrasierung*

Die von Richard Müller-Dombois verfaßte *Hobe Schule der Phrasierung* ist nicht für Anfänger geschrieben, sondern für solche, die so weit in der Musik zu Hause sind, daß sie ohne weiteren didaktischen Kommentar begreifen, was Intensitätsabstufungen beinhalten, die durch allgemein bekannte Zeichen angegeben sind. Daß die Dynamik hierbei auch eine Rolle spielt, ist selbstverständlich, aber nicht vordergründig.

Es ist ein Wesensmerkmal homophoner Musik, daß die Unterstimmen sich bezüglich ihrer Phrasenfunktion nach der Oberstimme richten. Hierin eine „Vereinfachung“ durch den Autor zu sehen, der diese Phrasen kenntlich zu machen sich bemüht hat, ist abwegig.

Die Rezensentin hat offensichtlich die Arbeit zum kleineren Teil verstanden, sie ging dem Wesentlichen aus

dem Weg. Das Wesentliche dieser Arbeit besteht in dem Umstand, daß hier meines Wissens zum erstenmal versucht worden ist, die jahrhundertealte Forderung, daß der Instrumentalist vom Sänger lernen sollte, ganz konkret und pädagogisch durchdacht in die Tat umzusetzen.

Dieser durch die *Hobe Schule der Phrasierung* angeregte Lernprozeß soll dem Ansporn dienen, nunmehr auch die eigene Literatur musikalisch zu durchdringen, d.h. unter dem Gesichtspunkt einer sinnvollen Phrasierung zu gestalten.

Meine einschlägigen Erfahrungen aufgrund dieses Konzepts machte ich während der Sommerkurse des Mozarteums in Salzburg, wo wir in zwei Matineen diese auch einem breiten Publikum mit großem Erfolg vorstellten.

Ich kann die Beschäftigung mit jenem ungemein anregenden Compendium Mozartscher Melodienfülle



«Eine der interessantesten
Arbeiten für Flötisten
der letzten 25 Jahre»

Aurèle Nicolet

Claude Debussy / André Jaunet

Syrinx

Herausgegeben von Urs Peter Salm DM 16,-

André Jaunet

Réflexions musicales /

Stilistische Betrachtungen zur Flötenliteratur

Deutsch/französisch; herausgegeben von Günter Rumpel

Vorwort von Aurèle Nicolet DM 48,-

Otmar Nussio

Sonata per due Flauti

Herausgegeben von Aldo Birnbaum DM 24,-

Auslieferung:

B. Schott's Söhne VMA Mainz

Schweizer Flöten Gesellschaft • Société suisse de la Flûte

allen Kolleginnen und Kollegen wärmstens ans Herz legen.

Karlheinz Zoeller, W-1000 Berlin

Stellungnahme zur Antwort Karlheinz Zöllers auf meine Rezension in TIBIA 4/92, S. 328/29 über „Die hohe Schule der Phrasierung“ von R. Müller-Dombois

Im Gegensatz zu Herrn Zöllers Ansicht, die Schule sei nicht für den Anfänger geschrieben, richtet sich Müller-Dombois in seinem Vorwort an den „angehenden Instrumentalisten“. Somit ist die Frage berechtigt, ob jeglicher didaktischer Kommentar entbehrlich ist.

Natürlich richten sich in der Homophonie die Untertimmen im wesentlichen nach der Oberstimme.

Jedoch treten sie auch aus deren Schatten heraus, um beispielsweise 2 Phrasen miteinander zu verbinden. Dieses Prinzip wird bei Müller-Dombois nur gelegentlich deutlich gemacht (Bsp. „Entführung aus dem Serail“, Arie Nr. 4, Takt 56/57). Als Beispiel für die überwiegend pauschal angeglichene Begleitung sei hier stellvertretend T. 21 + 23 aus der 2. Arie der „Zauberflöte“ genannt.

Den Vorwurf, das Wesentliche nicht verstanden zu haben, kann ich nicht nachvollziehen, da ich in meiner Rezension genau diesen Punkt genannt habe.

Aufgrund meiner hier nochmals dargelegten Bedenken bin ich nach wie vor der Meinung, daß weniger Arien, jedoch diese genauer ausgearbeitet, für den angehenden Instrumentalisten von größerem Nutzen wären.

Ute Dischinger, Waghäusel

NACHRICHTEN

Fortbildungs- und Ferienkurse

Fünf Workshops zum Thema *Alte Musik* veranstaltet die San Francisco Early Music Society im Sommer 1993:

– *Barockmusik* vom 20.6. bis 3.7.; Ltg.: Anna Carol Dudley. Dozenten: Eva Legêne, Marion Verbruggen, Arthur Haase, Mary Springfels, Judith Nelson, Angene Feves, Michael Sand, Sand Dalton, Carol Herman, Phebe Craig, Kathleen Kraft, Jon Bailey und Frances Blaker.

– *Renaissancemusik* vom 4. bis 10.7.; Ltg.: Jane Boothroyd. Dozenten: Margriet Tindemans, Margaret Philpot, Marilyn Boenau, Phebe Craig, David Douglass, Stephen Escher, William Mahrt, Herb Myers und David Tayler.

– *Blockflöten-Workshop* vom 18. bis 24.7.; Ltg.: Frances Feldon. Dozenten: Ken Andresen, Vicki Boeckman, Robert Castellano, Eileen Hadidian und Joanna Bramel Young.

– *Instrumentenbau* vom 18. bis 31.7.; Ltg.: Lyn Elder. Dozent: Lyn Elder.

– *Mittelalterliche Musik* vom 25. bis 31.7.; Ltg.: Cheryl Ann Fulton. Dozenten: Karen Clark Young, Kit Higginson, Shira Kammen, Peter Maund, Harlan Hokan, William Mahrt, Robert Dawson und Lauren Pomerantz.

Informationen: Robert Jackson, SFEMS Workshops, P.O. Box 15051, Berkeley, CA 94709, USA.

Vom 7.-9. Mai wird in Freiburg/Brsg. ein Wochenendseminar für Blockflöte mit französischer Barockmusik stattfinden. Dozentin: Janette Flöel. Informationen unter Telefon 07 61 / 3 26 96

Eine Kammermusik-Werkstatt mit Carsten Hustedt und Andreas Grün gibt es vom 14. bis 19.9.93 im Chalet de Lacroix in Blonay. Nach dem großen Erfolg des letzten Kurses soll die Kammermusik-Werkstatt mit dem in Karlsruhe an der Musikhochschule sowie der Pädagogischen Hochschule unterrichtenden Flötisten Carsten Hustedt und dem Gitarristen Andreas Grün nun eine alljährliche Einrichtung werden. Der Kurs wendet sich zwar vor allem aber nicht ausschließlich an Flötisten und Gitarristen – auch Pianisten, Streicher usw. sind willkommen. Auf dem Programm stehen neben Einzel- und Kammermusikunterricht auch mehrere Seminare (Methodik, Neue Musik u.a.) sowie Bewegungsunterricht mit der Tanzpädagogin Barbara Schönewolf vom Orff-Institut Salzburg. Chalet de Lacroix der Hindemith-Stiftung in Blonay am Genfer See. Informationen: Andreas Grün, Mergelackerstr. 30a, 7500 Karlsruhe 41.

Die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen kündigt für 1993 an: Vom 24. bis 28. Mai ein *Flöten-Symposium* mit den Dozenten Albrecht Imbscheid, Peter Thalheimer u.a.; vom 1. bis 4. Juni einen Kurs *Aufbau und Leitung von Ensembles für Alte Musik* mit den Dozenten Brunhilde Holderbach, Ekkehard Holderbach, Richard Lister und Michael Sprengler; vom 24. Aug. bis 9. Sept. den *30. Deutschen Kammermusikkurs „Jugend musiziert“*, mit dem Dozenten Hartmut Gerhold. Das vollständige Kursprogramm und Informationen zu den einzelnen Veranstaltungen sind erhältlich bei der Bundesanstalt für musikalische Jugendbildung, Hugo-Herrmann-Str. 22, Postfach 1158, 7218 Trossingen.

BERUFSFACHSCHULE FÜR MUSIK DINKELSBÜHL

6. Dinkelsbühler Pfingstkurs

B L O C K F L Ö T E

mit

Gerd Lünenbürger, Berlin

vom 03. Juni bis 06. Juni 1993

in der Berufsfachschule für Musik Dinkelsbühl

Kursgebühr: Aktive DM 130,-- Hörer DM 70,--

Information und Anmeldung:

Berufsfachschule für Musik z. H. Herrn Adrian Wehlt
Klostergasse 1, 8804 Dinkelsbühl, Tel. 0 98 51 / 60 21

Bläserkurse beim Arbeitskreis Musik in der Jugend
Der Arbeitskreis Musik in der Jugend (AMJ) legt auch für 1993 wieder ein Programm mit über 100 Kursen für Kinder, Jugendliche und Multiplikatoren vor. Darin sind auch viele Veranstaltungen für Bläser enthalten. Dazu gehören spezielle Kurse wie *Körper – Atem – Querflöte* (26.-28.3.), *Improvisieren mit Blockflöten*, *Big-Band mit Peter Herbolzheimer* (7.-15.8.), *Blechbläserkammermusik* (7.-9.5.), *11. Kammermusikkurs für Holzbläser und Streicher* (28.5.-1.6.), *Das Saxophon im Jazz* (25.-27.6.), *Salonorchester* (24.-26.9.), *Musik von 1300 - 1650 für Holzbläser* (29.-31.10.). Andererseits bieten viele Kurse die Möglichkeit zum Zusammenspiel von Kammermusik bis zu großem Orchester. Einzelheiten enthält der Jahresplan des AMJ, Adersheimer Str. 60, 3340 Wolfenbüttel, Tel: 0 53 31 / 4 60 16.

Kurs *Alexandertechnik für Musiker*, 20. – 23.5.93 in Fahrenbach, Leitung: Gudrun F. Köhler und Daniel Süssstrunk.

Kurs *Impressionistische Querflötenmusik*, 10. – 12.9.93 in Fahrenbach, Leitung: Peter Thalheimer.

Kurs *Blockflötenmusik von Dieupart*, 17. – 19.9.93 in Fahrenbach, Leitung: Peter Thalheimer.

Information und Anmeldung: Dr. G. Pillat, Bahnhofstr. 20, 6951 Fahrenbach, Tel.: 0 62 67 / 15 29.

Vom 30. April bis zum 9. Mai 1993 finden die 7. Internationalen Festtage Alter Musik unter dem Thema *Ausländische Musiker an europäischen Höfen* in Stuttgart statt. Es sind Konzerte vorgesehen mit: Consort of Musicke, Hilliard Ensemble, Barockorchester Stuttgart, Cantus Cölln, Ensemble Rebel, Purcell Quartet, Gothic Voices, Freiburger Barockorchester u.a. Außerdem findet ein Musikwissenschaftliches Symposium zum Thema „Niccolò Jommelli in Stuttgart“ statt. Informationen: Internationale Festtage Alter Musik Stuttgart, Postfach 102 630, 7000 Stuttgart 10.

Internationaler Meisterkurs für Neue Musik, 19.-25. Mai 1993, anlässlich der Verleihung des August-Halm-Preises an Aloys Kontarsky, Dozenten: Hans Deinzer (Klar.), Saschko Gawriloff (Vl.), Vinko Globokar (Pos.), Aloys Kontarsky (Klav.), Aurèle Nicolet (Fl.), Siegfried Palm (Vc.). Informationen: Staatl. Hochschule für Musik Trossingen, Künstlerisches Betriebsbüro, Schultheiß-Koch-Platz 3, 7218 Trossingen, Tel.: 0 74 25 / 9 74 25 / 94 91 32 od. 9 49 10.

Meisterkurs Blockflöte mit Prof. Dan Laurin vom 19.-20. Juni 1993 in München. Privatquartiere können auf Wunsch vermittelt werden. Weitere Informationen bei: Markus Zahnhausen, Stöberlstr. 61, 8000 München 21, Tel./Fax: 0 89 / 56 93 62.

Interpretationskurs mit

Anne Utagawa und
Dominique Hunziker

im Museo d'Intragna
Tessin, Schweiz.
31. Juli - 7. August 1993

Anmeldung bis 12. Juni 1993

Information und
Kursunterlagen
durch das Sekretariat:

PUNCTUM, Iris Küng
Rigistrasse 7
CH-5620 Zufikon
Schweiz
Telefon 0041 57- 33 64 31
Fax 0041 57- 31 95 55



16. Flöten-Woche, Intragna

Eine Vielzahl an Informationen über Musizierwochen, Fortbildungskurse und Fachlehrgänge verschiedenster Thematik und Dauer kann dem Jahresprogramm des Internationalen Arbeitskreises für Musik entnommen werden. Berufsmusiker, Musikpädagogen, Musikstudenten und interessierte Laien finden in Fachlehrgängen (Chor- und Instrumentalleitung, Alte und Neue Musik, Jazz, Tanz, Improvisation) und Instrumentalkursen (u.a. Flöte, Blockflöte, Viola da gamba, Klavier, Violine und Violoncello) Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten. Das Jahresprogramm kann angefordert werden beim: Internationalen Arbeitskreis für Musik, Heinrich-Schütz-Allee 29, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Kurse für alte Musik im Kloster St. Gerbard (Riedlingen): 30.4. bis 2.5.1993: Geistliche Werke von Sweelinck (150. Psalm) und von Samuel Scheidt. Canzonen, Intradan, Paduanen und Galliarden von Scheidt und Johann Schop für Chorsänger und Instrumentalisten (Blockflöte, Dulcian, Posaune, Zink und Viola da gamba). *18. bis 20.6.1993:* Canzonen, Intradan und Tänze von William Brade, Samuel Scheidt und Johann Hermann Schein für Blockflöte, Dulcian, Laute, Posaune, Zink, Viola da gamba, Violine und Generalbaß. Interessenten wenden sich an: Herrn Becker-Voswinkel, Weilerstr. 10, 7940 Riedlingen, Tel.: 07371/13487.

Das 4. *Münchener Festival für alte Musik* findet dieses Jahr vom 12. bis 14.3. statt. Neben der Instrumentenausstellung können Sie eine Vielzahl von Konzerten u.a. mit Bob van Asperen, Han Tol und dem Freiburger Barockorchester besuchen. Das Ensemble Gamelan Gambuh aus Bali wird Einblick in die Balinesische Musik des 17. Jh. geben, eine Musik, die auch heute noch in dieser Form dort gespielt wird. Informationen und Karten *FAMM Organisationsbüro/Kartenservice* helmer records, Postfach 1228, 8852 Rain/Lech.

Tage Alter Musik Regensburg vom 28.-30. Mai 1993. Vor der Kulisse und an historischen Stätten des 2000jährigen Regensburg finden zum 9. Mal vom 28.-30. Mai 1993 die *Tage Alter Musik* statt. An drei Tagen werden neun Konzerte mit Künstlern aus den USA, England, Italien, Ungarn und der Tschechoslowakei sowie eine umfangreiche Instrumentenausstellung historischer Musikinstrumente stattfinden. Im einzelnen gastieren folgende Orchester und Ensembles: *Il Giardino Armonico* aus Mailand, das New Yorker Vocalensemble *Anonymous 4* zusammen mit *Medieval Strings*, *The Philadelphia Renaissance Wind Band*, das italienische Ensemble *Pian & Forte*, *Concerto Armonico* aus Budapest, die *Tallis Scholars* aus Oxford, *The Streicher Piano Trio* aus San Francisco, das Renaissanceensemble *The King's Noisy* aus Boston sowie *Concertino Notturmo Prag* mit einer Aufführung der Johannespassion von J. S. Bach.

Der ausführliche, reich bebilderte Prospekt der *Tage Alter Musik Regensburg 1993* kann kostenlos angefordert werden bei: Festivalbüro der Tage Alter Musik, Postfach 100 830, 8400 Regensburg, Tel.: 0941/52687.

Die 8. *Arolser Barock-Festspiele* finden vom 4. bis 13. Juni in der waldeckischen Barockstadt Arolsen statt. Mit Künstlern aus den Niederlanden wie z.B. dem Loeki Stardust Quartet, Bob van Asperen, Ewald Kooiman, Willem Breuker Kollektief, Dansgroep Kristztina de Chatel und Programmen niederländischer Komponisten wird in Theatervorstellungen und Konzerten an die intensive kulturelle Verbindung zwischen dem früheren Fürstentum Waldeck und den Niederlanden angeknüpft. Aufführungsorte sind das Fürstliche Residenzschloß, die Fürstliche Reitbahn, das Barockpalais Schreiber und die barocke Stadtkirche. Weitere Auskünfte: Kurverwaltung Arolsen, Postfach 1408, W-3548 Arolsen.

Fagottissimo, 1. — 8.8.1993, Kurs für Studenten, Lehrer und Musiker unter der Leitung von Walter H. Sallagar. Kursinhalt: Spielen von Ensemblesmusik, Herstellung von Rohren, Einführung in Fagottreparaturen. Informationen: Walter H. Sallagar, Eichendorff's Ruh, A-2564 Furth/Triesting, Tel.: 02674/88265.



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) 8 88 87 42

Fax: (089) 22 97 82

Die Autoren der Hauptartikel

Sointu Scharenberg, Hagenstraße 9, 3000 Hannover 1. Geboren 1961 in Groß Berkel; Studium der Schulmusik, Germanistik, Vergleichenden Pädagogik, Psychologie und Philosophie zunächst an der GH Kassel, später an der Hochschule für Musik und Theater sowie der TU Hannover. 1987 Übergang in den Aufbaustudiengang Musikwissenschaft/-pädagogik, 1988 bis 1992 unterbrochen durch Referendariat, Zweites Staatsexamen und zweijährige Assessorenzeit am Gymnasium Westerstede, dort Aufbau eines Musikzweiges, Orchester- und Pressearbeit. Seit 1992 Wiss. Mitarbeiterin für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, zugleich Fortsetzung des Studiums im Aufbaustudiengang.

Werner Breig wurde 1932 in Zwickau (Sachsen) geboren. Er studierte Kirchenmusik in Berlin-Spandau sowie Musikwissenschaft in Erlangen und Hamburg. Er promovierte 1962 an der Universität Erlangen-Nürnberg zum Dr. phil. und habilitierte sich 1973 an der Universität Freiburg.

Von 1974 bis 1979 lehrte er als Professor für Musikwissenschaft in Karlsruhe, von 1979 bis 1988 an der Universität (Gesamthochschule) Wuppertal. 1988 wurde er auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum berufen.

Werner Breig ist Mitglied des Beirats der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft und Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs. Er ist Mitglied 1988-1993 (Vorsitzender) der Musikgeschichtlichen Kommission, die das „Erbe deutscher Musik“ und das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv Kassel betreut.

Verkaufe

**2 Altblockflöten im Etui, a = 440,
 DOLMETSCH - STANESBY (Grenadill + Rose)**

- wenige Jahre **sehr** wenig gespielt -
 je DM 880,- (Neupreis um DM 1.500,-)

Telefon: 02 21 / 86 27 81



Robert Ehrlich, P.O. Box 181, GB-London WC1H 8AE. Geboren 1965 in Belfast, Nordirland; studierte Musikwissenschaft am King's College, Cambridge, und Blockflöte am Sweelinck Konservatorium Amsterdam bei Walter van Hauwe. 1986 B.A. (Hons) im Fach Musik. 1987 Zahlreiche internationale Preise als Ensemblemitglied belegen dies: Schott Kammermusikwettbewerb London (1. Preis); Internationaler Wettbewerb für Alte Musik der Niederlande (2. Preis); *British Early Music Network Competition* (2. Preis). 1988 2. Preis (1. Preis wurde nicht vergeben) beim ARD-Musikwettbewerb in München. 1989 1. Preis beim Moeck-GB Blockflötenwettbewerb in London. 1990 MPhil im Fach Ethnologische Musikwissenschaft. Als Solist und mit seinem Ensemble „The Cambridge Music“, das 1983 gegründet wurde, rege Konzerttätigkeit in ganz Europa, Kanada und Australien. Seit 1990 Lehrauftrag für Blockflöte an der Musikhochschule Karlsruhe und Gastdozent an der Universität in Southampton.

WICHTIGER HINWEIS!

**ANZEIGENSCHLUSS
für TIBIA 3/93
ist ausnahmsweise
der 19.5.1993**

Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser · 18. Jahrgang · Heft 2/93

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

Schriftleitung: Sabine Haase

Postfach 143, D-3100 Celle 1, Telefon 0 51 41 / 88 53 0

TIBIA ist auch offizielles Organ der Schweizer Flöten Gesellschaft (SFG) Bern. Ehrenpräsident: James Galway; Präsident: Peter-Lukas Graf; Schriftleitung: Urs Peter Salm. Geschäftsstelle: SFG, Wytenbachstr. 40, Postfach, CH-3000 Bern.

TIBIA ist auch offizielles Organ der European Recorder Teachers Association (ERTA), Sektion Deutschland, mit Sitz in Karlsruhe. Präsident: Gerhard Braun; Vizepräsident: Ulrich Thieme; Geschäftsführer: Stephan Schrader; Geschäftsstelle: ERTA, Leopoldshafener Str. 3, D-7500 Karlsruhe 31.

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 (1/2 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, D-3100 Celle

© 1993 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.
Printed in the Federal Republic of Germany
ISSN 0176-6511

TIBIA 3/93 erscheint im Juli 1993 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Gabriele Braune: Mizmar und Surnay. Doppelrohrblattinstrumente im Vorderen Orient

Walter Salmen: Stammbücher als Quellen für Spielpraktiken von Bläsern

Wolfgang Köhler: Zum Gebrauch von Schlaginstrumenten in der Tanzmusik des 16. Jhs. und ein Porträt des Blockflötisten und Pioniers der Blockflöte in England: Edgar Hunt

Ernst Kubitschek

Ein Sonatensatz von Francesco Mancini

Gedanken zu seiner Interpretation aus dem Blickwinkel der Komposition

Die Forderung ist alt und doch immer wieder aktuell und sollte eigentlich selbstverständlich sein: Der ausführende Musiker soll sich mit den Werken, die er interpretiert, genau auseinandersetzen und dies nicht nur spielend auf seinem Instrument, sondern auch analytisch. Im folgenden sei versucht, ein Musikstück des frühen 18. Jahrhunderts – 2. Satz aus der Sonata prima in d-Moll von Francesco Mancini – ein wenig in diese Richtung zu untersuchen.¹

Als die *XII SOLOS for a Flute or VIOLIN with a THOROUGH BASS* im Jahre 1724 in London bei dem Verlagshaus Walsh & Hare erschienen, befand sich Francesco Mancini gerade auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn. Wenige Jahre zuvor war er Direktor des Conservatorio S. Maria di Loreto in Neapel geworden und hatte damit eine gewichtige musikpädagogische Funktion. Daneben – oder sollte man eher sagen als Hauptberuf? – diente er dem König von Neapel als Hofmusiker: 1704 wird der 32jährige erster Organist, bald darauf Vizekapellmeister und übernimmt schließlich nach dem Tod von Alessandro Scarlatti im Jahre 1725 die Leitung der Hofmusikkapelle. Auch außerhalb Neapels war Mancini kein Unbekannter. 1710 wird eine Oper in London aufgeführt, und in dieser Stadt erschienen in zwei praktisch identischen Ausgaben auch seine Flötensonaten, von denen uns hier ein Satz besonders interessieren soll.

Den zweiten Satz der ersten Sonate dieses Zyklus hat Mancini in geistvoller Art als Fuge gestaltet. Die Flöte beginnt in der Haupttonart mit dem drei Takte umfassenden Thema, das der Baß, ganz den kontrapunktischen Regeln entsprechend, von der V. Stufe aus beantwortet. Im Takt 7 endet mit einer flüchtig angedeuteten Kadenz der erste Formabschnitt oder, wie man normalerweise bei der Fuge sagt, die erste Durchführung. Daran schließt sich das erste Zwischenspiel an. Behält eine Durchführung in der Fuge stets eine

Tonart bei, so führen die Zwischenspiele (normalerweise) modulierend zu anderen Stufen. Meist geschieht dies mittels Sequenzen, wie in unserem Satz in Takt 8, der ja einen Ton tiefer versetzt wiederholt wird. Gerade das sequenzierende Wiederholen von harmonischen und melodischen Modellen gibt den Zwischenspielen einen musikalisch gelösten, „spielerischen“ Charakter, der sie zum ausdrucksmäßigen Gegensatz der Durchführung werden läßt. In Takt 11 beginnt die zweite Durchführung mit dem Eintritt des Fugenthemas in der Taktmitte, nunmehr auf der Durparallele beginnend. Im Thema der Oberstimme mußte Mancini offenbar der vielfachen Verwendbarkeit seiner Sonaten wegen eine Konzession machen: Das den Oboen und Traversflöten unbequeme *f*“, das man eigentlich erwarten sollte, wird durch Tiefoktavieren der ganzen nachfolgenden Phrase umgangen. Ab Takt 18 haben wir nun ein recht ausgedehntes Zwischenspiel vor uns. Wir können drei Motive unterscheiden, von denen jedes sequenzierend verarbeitet wird. Von A-Dur führt die harmonische Entwicklung über g-Moll schließlich nach d-Moll, wo wir in Takt 27 wieder unser Thema in voller Pracht antreffen, und zwar im Baß und in der Flöte im Abstand einer Viertelnote, jeweils auf d einsetzend. Mancini wendet hier den Kunstgriff der Engführung an, bei der die andere Stimme mit dem Thema beginnt, noch bevor es in der ersten Stimme vollständig erklungen ist. Gelegentlich kann das Thema bei einer Engführung ein wenig verändert werden. Takt 31 ff. bringt wieder ein sehr typisch angelegtes kurzes Zwischenspiel, dem ab Takt 34 eine weitere Durchführung mit dem Thema in Engführung folgt. Nun setzt das Thema in beiden Stimmen auf a ein. In Takt 37 beginnt ein längeres Zwischenspiel, bei dem wieder drei Motive verarbeitet werden. Daran schließt sich ab Takt 45 eine neuerliche Engführung des Themas an, die sich aber von der schon gehörten deutlich unterscheidet: Die zweite Stimme setzt nun erst nach einem halben Takt ein. Auch beginnen die beiden Stimmen nicht auf demselben Ton, sondern im Abstand einer Quart. Eine kurze Coda führt den Satz zu einem überzeugenden Schluß.

Wenn wir unsere Analyse nochmals überblicken, so fällt der wohlgeordnete Bauplan dieses Allegros auf. Zunächst sind die Stufen, auf denen Themeneinsätze stehen, genau durchdacht: Entspricht die erste Durchführung mit dem Thema in der I. und V. Stufe ganz dem Üblichen, so spart die zweite Durchführung die Haupt-

¹ Neuausgabe herausgegeben von Marcello Castellani in der Reihe „Hortus Musicus“ bei Bärenreiter, Kassel.

2

Allegro

5

8

11

15

19

23

26

3

System 30: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth notes and trills. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 are indicated above the treble staff.

System 33: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth notes and trills. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 are indicated above the treble staff.

System 37: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth notes and trills. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 are indicated above the treble staff.

System 41: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth notes and trills. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48 are indicated above the treble staff.

System 44: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth notes and trills. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51 are indicated above the treble staff.

System 48: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth notes and trills. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54 are indicated above the treble staff. The word "Volti" is written at the end of the system.

tonart überhaupt aus und vereinigt Einsätze auf der Durparallele und der Dominante. Die Engführungen finden wir zunächst auf der I., sodann auf der V. Stufe. Wir sehen also, daß eine Entwicklung immer bei der Haupttonart beginnt und sich im weiteren Verlauf von ihr ein wenig wegbewegt – auch wenn ihr Einflußbereich niemals verlassen wird. Erst die fünfte Durchführung vereinigt wieder, analog zur ersten, Einsätze auf der I. und V. Stufe, nunmehr aber auf einer „höheren“ satztechnischen Ebene, als Engführung.

Für die Wiedergabe dieses Satzes noch bedeutsamer erscheint mir aber die Ordnung, die aus den Motiven

der Zwischenspiele ableitbar ist. Das erste Zwischenspiel, das sich auf ein Motiv beschränkt, trennt zwei durchaus analoge Durchführungsteile. Dem zweiten Zwischenspiel – es ist das längste der Sonate und besteht aus drei verschiedenen Motiven – folgt jene Durchführung, in der das Thema erstmals in Engführung erscheint. Diese Durchführung und die folgende sind wieder ganz ähnlich, und das sie trennende Zwischenspiel (es ist das dritte) beschränkt sich wieder auf nur ein Motiv. Es entspricht somit der Block von 1. und 2. Durchführung mitsamt dem ersten Zwischenspiel der 3. und 4. Durchführung mit dem dritten

Zwischenspiel. Wie die letzten beiden ist auch die fünfte und das Werk abschließende Durchführung als Engführung gestaltet, doch nun mit einem geänderten Abstand der Stimmensätze. Dies hat offenbar Mancini veranlaßt, das vierte Zwischenspiel ebenfalls länger zu bauen und es dem an vergleichbarer Stelle disponierten zweiten Zwischenspiel in der Anzahl der Motive anzugleichen. Wir sehen also, daß für den Bauplan die Anzahl der in jedem Zwischenspiel verwendeten Motive von größter Bedeutung ist.

Als Musiker sollten wir jetzt, wo die wohlgedachte Struktur ein wenig durchleuchtet vor uns liegt, nicht stehenbleiben. Können wir aus dem Bisherigen Feststellungen und Schlußfolgerungen für das Musizieren dieses Satzes ableiten?

Das Entscheidende scheint mir die in diversen Musiklehren des 18. Jahrhunderts vielfach ausgesprochene Forderung zu sein, abwechslungsreich zu musizieren und gerade auch im Detail gehörig zu differenzieren. Ihre Verwirklichung könnte die wohlgedachte Struktur unseres Satzes hörbar machen, womit wir uns mitten im Aufgabenbereich des ausführenden Musikers befinden, denn an uns liegt es nun, den einzelnen Motiven ihren Charakter zu geben.

Sicherlich ist es bis zu einem gewissen Grad vom persönlichen Geschmack abhängig, wie man die verschiedenen Motive charakterisiert. Trotzdem möchte ich im folgenden eine Beschreibung einzelner Motive versuchen.

Doch vor den Details sei zuerst der Satz in seiner Gesamtheit ins Auge gefaßt. Seinen „Hauptcharakter“ bestimmt vor allem sein Hauptthema, also das Fugenthema. Für das frühe 18. Jahrhundert hatten Fugen immer den Beigeschmack des „Ernsthaften“ und „Prächtigen“, gerade dann, wenn eine Fuge in einer Flötensonate erscheint, also in einer Form, die ja relativ früh zu einer galanten und mehr dem Melodischen verpflichteten Schreibart neigt. Für diesen Grundcharakter der Gattung an sich macht Johann Mattheson etwa die Tatsache verantwortlich, daß Fugen meist im geraden Takt stehen und ihnen nur ganz selten Melodietypen von Tänzen als Themen zugrunde liegen.² In den Affektbereich des „Ernsthaften“ gehört offensichtlich auch unser Fugenthema, so daß den nicht thematischen Teilen eher ein mehr spielerischer Charakter zukommen sollte.

Wollen wir zum Abschluß das längste Zwischenspiel unseres Satzes, die Takte 18 - 26, ein wenig auf seine Motive und ihren Charakter hin betrachten: In Takt 18 ist eben das Thema in seiner ganzen Pracht in der Flöte verklungen. Naheliegend, daß der hier nun einsetzende Block von Zwischenspielen zumindest für eine kleine Weile den Ausdrucksbereich des „Prächti-

gen“ aussparen wird. Und tatsächlich lesen wir in der Flötenschule von Johann Joachim Quantz eine genaue Beschreibung des ersten Zwischenspielmotivs und auch gleich eine Charakteristik des angemessenen Vortrags: *Das Schmeichelnde wird durch schleifende Noten, welche stufenweise auf oder nieder gehen; ingleichen durch synkopierte Noten, bey denen man die erste Hälfte schwach angeben, die andere aber durch Bebung der Brust und der Lippen verstärken kann, ausgedrückt.*³

In unserer Stelle dürften allerdings die Skalengänge aufwärts kaum „geschliffen“, sondern eher weich gestoßen werden.

Das folgenden Motiv (Takt 21) ist doch recht eindeutig dem fröhlichen Affektbereich zuzuordnen. Große Sprünge sind für Quantz ein Zeichen des „Lustigen“. Auch das lange Verweilen auf einer Harmonie würde ich hier als dem „Frechen“ nahestehend empfinden.

Schließlich paßt auf die Takte 24 - 26 Quantzens Beschreibung des „Prächtigen“, das mit langen Noten, unter denen eine rasche Bewegung läuft, ausgedrückt wird. Dieser Abschnitt führt zurück zum Thema, das nun mit anderen Mitteln das „Prächtige“ in etwas unterschiedlicher Schattierung weiterführt.

Durchführungen und Zwischenspiele stehen im 2. Satz der Sonata prima des Francesco Mancini in wohlgeordneter Beziehung zueinander. Den Interpreten der Sonate kommt die Aufgabe zu, dies hörbar zu machen: Erst eine abwechslungsreiche, die einzelnen Motive deutlich charakterisierende Spielweise gibt dem Hörer die Chance, den wohlgeordneten Aufbau ahnen zu lassen.

² Johann Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 172 (Neudruck Hildesheim 1976) oder auch in seinem *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 387 (Neudruck Kassel 1954).

³ Vgl. hier und im folgenden Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 116, § 24 des XII. Hauptstückes: „Von der Art das Allegro zu spielen.“



Moeck-Werkstatt: Das Stimmer-Team

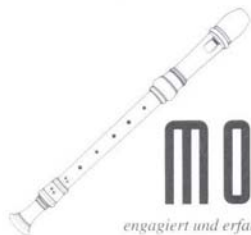
*Tradition,
Erfahrung, Forschung*

*Blockflöten zu bauen ist eine
Kunst für sich*

Geübte Blockflötenspieler wissen: Windkanal, Labium, Innenbohrung und Griffflächen 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

Holzblasinstrumente der Renaissance-Zeit

Krummhörner ①

Cornamusen

Kortholte

Dulciane

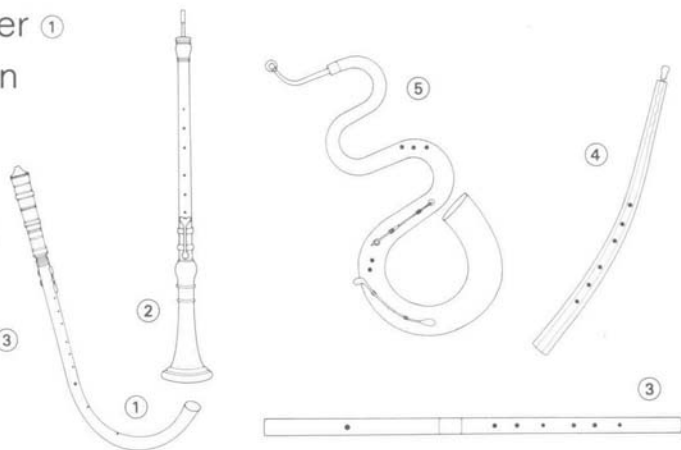
Pommern ②

Schalmei

Querflöten ③

Zinken ④

Serpent ⑤



Holzblasinstrumente der Barock-Zeit

Traversflöte nach G. A. Rottenburgh ①

Oboen nach Jacob Denner und Barnaba Grassi ②

Fagotte ③

Rankett ④

Chalumeaux



Bitte ausführlichen Prospekt anfordern. Für Informationen und Vereinbarung von Beratungsgesprächen hält sich werktags von 8 bis 16 Uhr unter der Telefonnummer 05141 / 881221 Sigrid Seidel für Sie bereit.



RENAISSANCE- UND BAROCK-
INSTRUMENTENSTUDIO
CELLE

Ernst Kubitschek

Ein Sonatensatz von Francesco Mancini

Gedanken zu seiner Interpretation aus dem Blickwinkel der Komposition

Die Forderung ist alt und doch immer wieder aktuell und sollte eigentlich selbstverständlich sein: Der ausführende Musiker soll sich mit den Werken, die er interpretiert, genau auseinandersetzen und dies nicht nur spielend auf seinem Instrument, sondern auch analytisch. Im folgenden sei versucht, ein Musikstück des frühen 18. Jahrhunderts – 2. Satz aus der Sonata prima in d-Moll von Francesco Mancini – ein wenig in diese Richtung zu untersuchen.¹

Als die *XII SOLOS for a Flute or VIOLIN with a THOROUGH BASS* im Jahre 1724 in London bei dem Verlagshaus Walsh & Hare erschienen, befand sich Francesco Mancini gerade auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn. Wenige Jahre zuvor war er Direktor des Conservatorio S. Maria di Loreto in Neapel geworden und hatte damit eine gewichtige musikpädagogische Funktion. Daneben – oder sollte man eher sagen als Hauptberuf? – diente er dem König von Neapel als Hofmusiker: 1704 wird der 32jährige erster Organist, bald darauf Vizekapellmeister und übernimmt schließlich nach dem Tod von Alessandro Scarlatti im Jahre 1725 die Leitung der Hofmusikkapelle. Auch außerhalb Neapels war Mancini kein Unbekannter. 1710 wird eine Oper in London aufgeführt, und in dieser Stadt erschienen in zwei praktisch identischen Ausgaben auch seine Flötensonaten, von denen uns hier ein Satz besonders interessieren soll.

Den zweiten Satz der ersten Sonate dieses Zyklus hat Mancini in geistvoller Art als Fuge gestaltet. Die Flöte beginnt in der Haupttonart mit dem drei Takte umfassenden Thema, das der Baß, ganz den kontrapunktischen Regeln entsprechend, von der V. Stufe aus beantwortet. Im Takt 7 endet mit einer flüchtig angedeuteten Kadenz der erste Formabschnitt oder, wie man normalerweise bei der Fuge sagt, die erste Durchführung. Daran schließt sich das erste Zwischenspiel an. Behält eine Durchführung in der Fuge stets eine

Tonart bei, so führen die Zwischenspiele (normalerweise) modulierend zu anderen Stufen. Meist geschieht dies mittels Sequenzen, wie in unserem Satz in Takt 8, der ja einen Ton tiefer versetzt wiederholt wird. Gerade das sequenzierende Wiederholen von harmonischen und melodischen Modellen gibt den Zwischenspielen einen musikalisch gelösten, „spielerischen“ Charakter, der sie zum ausdrucksmäßigen Gegensatz der Durchführung werden läßt. In Takt 11 beginnt die zweite Durchführung mit dem Eintritt des Fugenthemas in der Taktmitte, nunmehr auf der Durparallele beginnend. Im Thema der Oberstimme mußte Mancini offenbar der vielfachen Verwendbarkeit seiner Sonaten wegen eine Konzession machen: Das den Oboen und Traversflöten unbequeme f^{'''}, das man eigentlich erwarten sollte, wird durch Tiefoktavieren der ganzen nachfolgenden Phrase umgangen. Ab Takt 18 haben wir nun ein recht ausgedehntes Zwischenspiel vor uns. Wir können drei Motive unterscheiden, von denen jedes sequenzierend verarbeitet wird. Von A-Dur führt die harmonische Entwicklung über g-Moll schließlich nach d-Moll, wo wir in Takt 27 wieder unser Thema in voller Pracht antreffen, und zwar im Baß und in der Flöte im Abstand einer Viertelnote, jeweils auf d einsetzend. Mancini wendet hier den Kunstgriff der Engführung an, bei der die andere Stimme mit dem Thema beginnt, noch bevor es in der ersten Stimme vollständig erklungen ist. Gelegentlich kann das Thema bei einer Engführung ein wenig verändert werden. Takt 31 ff. bringt wieder ein sehr typisch angelegtes kurzes Zwischenspiel, dem ab Takt 34 eine weitere Durchführung mit dem Thema in Engführung folgt. Nun setzt das Thema in beiden Stimmen auf a ein. In Takt 37 beginnt ein längeres Zwischenspiel, bei dem wieder drei Motive verarbeitet werden. Daran schließt sich ab Takt 45 eine neuerliche Engführung des Themas an, die sich aber von der schon gehörten deutlich unterscheidet: Die zweite Stimme setzt nun erst nach einem halben Takt ein. Auch beginnen die beiden Stimmen nicht auf demselben Ton, sondern im Abstand einer Quart. Eine kurze Coda führt den Satz zu einem überzeugenden Schluß.

Wenn wir unsere Analyse nochmals überblicken, so fällt der wohlgeordnete Bauplan dieses Allegros auf. Zunächst sind die Stufen, auf denen Themeneinsätze stehen, genau durchdacht: Entspricht die erste Durchführung mit dem Thema in der I. und V. Stufe ganz dem Üblichen, so spart die zweite Durchführung die Haupt-

¹ Neuausgabe herausgegeben von Marcello Castellani in der Reihe „Hortus Musicus“ bei Bärenreiter, Kassel.

Allegro

5

8

11

15

19

23

26

System 30: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a melodic line with sixteenth-note patterns and trills. Bass clef contains a bass line with chords and sixteenth-note accompaniment. Measure numbers 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 are indicated above the treble staff.

System 33: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a melodic line with trills (tr) and sixteenth-note patterns. Bass clef contains a bass line with chords and sixteenth-note accompaniment. Measure numbers 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 are indicated above the treble staff.

System 37: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a melodic line with trills (tr) and sixteenth-note patterns. Bass clef contains a bass line with chords and sixteenth-note accompaniment. Measure numbers 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43 are indicated above the treble staff.

System 41: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a melodic line with sixteenth-note patterns and trills. Bass clef contains a bass line with chords and sixteenth-note accompaniment. Measure numbers 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47 are indicated above the treble staff.

System 44: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a melodic line with trills (tr) and sixteenth-note patterns. Bass clef contains a bass line with chords and sixteenth-note accompaniment. Measure numbers 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50 are indicated above the treble staff.

System 48: Treble and bass clef staves. Treble clef contains a melodic line with sixteenth-note patterns and trills. Bass clef contains a bass line with chords and sixteenth-note accompaniment. Measure numbers 48, 49, 50 are indicated above the treble staff. The word "Volti" is written at the end of the system.

tonart überhaupt aus und vereinigt Einsätze auf der Durparallele und der Dominante. Die Engführungen finden wir zunächst auf der I., sodann auf der V. Stufe. Wir sehen also, daß eine Entwicklung immer bei der Haupttonart beginnt und sich im weiteren Verlauf von ihr ein wenig wegbewegt – auch wenn ihr Einflußbereich niemals verlassen wird. Erst die fünfte Durchführung vereinigt wieder, analog zur ersten, Einsätze auf der I. und V. Stufe, nunmehr aber auf einer „höheren“ satztechnischen Ebene, als Engführung.

Für die Wiedergabe dieses Satzes noch bedeutsamer erscheint mir aber die Ordnung, die aus den Motiven

der Zwischenspiele ableitbar ist. Das erste Zwischenspiel, das sich auf ein Motiv beschränkt, trennt zwei durchaus analoge Durchführungsteile. Dem zweiten Zwischenspiel – es ist das längste der Sonate und besteht aus drei verschiedenen Motiven – folgt jene Durchführung, in der das Thema erstmals in Engführung erscheint. Diese Durchführung und die folgende sind wieder ganz ähnlich, und das sie trennende Zwischenspiel (es ist das dritte) beschränkt sich wieder auf nur ein Motiv. Es entspricht somit der Block von 1. und 2. Durchführung mitsamt dem ersten Zwischenspiel der 3. und 4. Durchführung mit dem dritten

Zwischenspiel. Wie die letzten beiden ist auch die fünfte und das Werk abschließende Durchführung als Engführung gestaltet, doch nun mit einem geänderten Abstand der Stimmeinsätze. Dies hat offenbar Mancini veranlaßt, das vierte Zwischenspiel ebenfalls länger zu bauen und es dem an vergleichbarer Stelle disponierten zweiten Zwischenspiel in der Anzahl der Motive anzugleichen. Wir sehen also, daß für den Bauplan die Anzahl der in jedem Zwischenspiel verwendeten Motive von größter Bedeutung ist.

Als Musiker sollten wir jetzt, wo die wohlgedachte Struktur ein wenig durchleuchtet vor uns liegt, nicht stehenbleiben. Können wir aus dem Bisherigen Feststellungen und Schlußfolgerungen für das Musizieren dieses Satzes ableiten?

Das Entscheidende scheint mir die in diversen Musiklehren des 18. Jahrhunderts vielfach ausgesprochene Forderung zu sein, abwechslungsreich zu musizieren und gerade auch im Detail gehörig zu differenzieren. Ihre Verwirklichung könnte die wohlgedachte Struktur unseres Satzes hörbar machen, womit wir uns mitten im Aufgabenbereich des ausführenden Musikers befinden, denn an uns liegt es nun, den einzelnen Motiven ihren Charakter zu geben.

Sicherlich ist es bis zu einem gewissen Grad vom persönlichen Geschmack abhängig, wie man die verschiedenen Motive charakterisiert. Trotzdem möchte ich im folgenden eine Beschreibung einzelner Motive versuchen.

Doch vor den Details sei zuerst der Satz in seiner Gesamtheit ins Auge gefaßt. Seinen „Hauptcharakter“ bestimmt vor allem sein Hauptthema, also das Fugenthema. Für das frühe 18. Jahrhundert hatten Fugen immer den Beigeschmack des „Ernsthaften“ und „Prächtigen“, gerade dann, wenn eine Fuge in einer Flötensonate erscheint, also in einer Form, die ja relativ früh zu einer galanten und mehr dem Melodischen verpflichteten Schreibart neigt. Für diesen Grundcharakter der Gattung an sich macht Johann Mattheson etwa die Tatsache verantwortlich, daß Fugen meist im geraden Takt stehen und ihnen nur ganz selten Melodietypen von Tänzen als Themen zugrunde liegen.² In den Affektbereich des „Ernsthaften“ gehört offensichtlich auch unser Fugenthema, so daß den nicht thematischen Teilen eher ein mehr spielerischer Charakter zukommen sollte.

Wollen wir zum Abschluß das längste Zwischenspiel unseres Satzes, die Takte 18 - 26, ein wenig auf seine Motive und ihren Charakter hin betrachten: In Takt 18 ist eben das Thema in seiner ganzen Pracht in der Flöte verklungen. Naheliegend, daß der hier nun einsetzende Block von Zwischenspielen zumindest für eine kleine Weile den Ausdrucksbereich des „Prächti-

gen“ aussparen wird. Und tatsächlich lesen wir in der Flötenschule von Johann Joachim Quantz eine genaue Beschreibung des ersten Zwischenspielmotivs und auch gleich eine Charakteristik des angemessenen Vortrags: *Das Schmeichelnde wird durch schleifende Noten, welche stufenweise auf oder nieder gehen; ingleichen durch synkopierte Noten, bey denen man die erste Hälfte schwach angeben, die andere aber durch Bebung der Brust und der Lippen verstärken kann, ausgedrückt.*³

In unserer Stelle dürften allerdings die Skalengänge aufwärts kaum „geschliffen“, sondern eher weich gestoßen werden.

Das folgenden Motiv (Takt 21) ist doch recht eindeutig dem fröhlichen Affektbereich zuzuordnen. Große Sprünge sind für Quantz ein Zeichen des „Lustigen“. Auch das lange Verweilen auf einer Harmonie würde ich hier als dem „Frechen“ nahestehend empfinden.

Schließlich paßt auf die Takte 24 - 26 Quantzens Beschreibung des „Prächtigen“, das mit langen Noten, unter denen eine rasche Bewegung läuft, ausgedrückt wird. Dieser Abschnitt führt zurück zum Thema, das nun mit anderen Mitteln das „Prächtige“ in etwas unterschiedlicher Schattierung weiterführt.

Durchführungen und Zwischenspiele stehen im 2. Satz der Sonata prima des Francesco Mancini in wohlgeordneter Beziehung zueinander. Den Interpreten der Sonate kommt die Aufgabe zu, dies hörbar zu machen: Erst eine abwechslungsreiche, die einzelnen Motive deutlich charakterisierende Spielweise gibt dem Hörer die Chance, den wohlgeordneten Aufbau ahnen zu lassen.

² Johann Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 172 (Neudruck Hildesheim 1976) oder auch in seinem *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 387 (Neudruck Kassel 1954).

³ Vgl. hier und im folgenden Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 116, § 24 des XII. Hauptstückes: „Von der Art das Allegro zu spielen.“