

TIBIA

Heft 4/93



J. C. CIOR,

Lauréat du Concours de 1849

ÉLÈVE DE M^r WILLENT,

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE.

BRUYANT

Lauréat du Concours de 1849,

ÉLÈVE DE M^r VOGT,

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE.

Inhalt:

Herbert Heyde: Die Werkstatt von Augustin Grenser d. Ä. und Heinrich Grenser in Dresden (593)

Andreas Masel: „Th. Boehm et Grevé“. Zur Geschichte der ersten Flötenbau-Werkstatt Theobald Boehms (602)

Manfred Brach: Von der alten Kunst, „auff allerhand Arth“ Blockflöten zu entwerfen (610)

Bruce Haynes: Von Mozart zu Beethovens Neunter: Die technische Entwicklung der Oboe zwischen 1790 und 1830 (617)

Summaries for our English Readers (627)

Das Porträt: Karlheinz Zoeller (630)

Kleinere Beiträge (637): **Rainer Weber:** Eine Traversflöte von Kirst, vermutlich aus dem Besitz Friedrichs des Großen

Abbildung auf der Titelseite

Alexandre Désirée Colette (1814-1876)

PORTRÄT DER PREISTRÄGER 1849 FÜR FAGOTT UND OBOE AM CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ZU PARIS

Aus: Sigismond Stern, Manuel général de musique, Paris 1850.

Cior errang 1849 den 2. und 1851 den 1. Preis für Fagott; J.B.J. Willent-Bordogni (1809-1872) war 1849-1852 Lehrer am Conservatoire, er veröffentlichte um 1840 eine Fagott-Schule (Troupenas, Paris) und komponierte die Prüfungsstücke von 1849 und 1851, genannt „Fantaisie“.

Bruyant errang 1849 den 1. Preis für Oboe; A.G. Vogt (1781-1870) war 1802-1853 Lehrer am Conservatoire und schrieb auch das Prüfungsstück für 1849 „Solo de concert“.

(Karl Ventzke)

Berichte (642): Linde-Tage in Mössingen / L'Arte del flauto dolce

... frisch aus der Quelle ... (644): Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet. Teil 2

Bücher (646)

Noten (649)

Schallplatten (662)

European Recorder Teachers Association · ERTA (665)

Schweizer Flöten Gesellschaft · SFG (666)

Leserforum (669)

Nachrichten (670)

Die Gelbe Seite (XXXVII)

TIBIA-Kunstbeilage:

Aus dem Utrecht-Psalter

BILDERHANDSCHRIFT DER
REIMSER SCHULE um 830

Utrecht Universitätsbibliothek

Diese Ausgabe enthält Beilagen der Firmen Cosmoton GmbH, Moers, IHW Plattenversand, Hamburg, des Bühnen- und Musikverlags G. Ricordi & Co., Feldkirchen sowie des Moeck Verlags + Musikinstrumentenwerks, Celle.

Die Werkstatt von Augustin Grenser d. Ä. und Heinrich Grenser in Dresden

1. Einleitung

Die von Augustin Grenser d. Ä. und seinem Neffen Heinrich in Dresden von 1744 bis 1813 betriebene Werkstatt gehörte zu ihrer Zeit neben den Werkstätten von Friedrich Gabriel August Kirst in Potsdam und Jacob Grundmann in Dresden zu den renommiertesten in Deutschland. Diese Werkstätten traten gegen Ende der West-Ost-Ausbreitung der um die Mitte des 17. Jh. in Paris entstandenen neuen Richtung des Holzblasinstrumentenbaus hervor, eine Richtung, die sich seit dem letzten Drittel des 17. Jh. besonders entlang der Linie Paris – Nürnberg – Leipzig vollzog.

Während die deutschen Länder nach dem Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) zerrieben und erschöpft am Boden lagen, ging Frankreich aus dem Krieg gestärkt hervor und entwickelte sich zu einem der bedeutendsten kulturellen Zentren in Europa. Zu den Früchten dieser Entwicklung gehören die um und nach der Mitte des 17. Jh. entstandenen „barocken“ gegliederten Formen der Holzblasinstrumente, die sich in Klang, Dekor und Handhabbarkeit als zukunftssträchtig erwiesen. Ihre Ausbreitung in Europa wurde durch den steigenden Bedarf an Hautboisteninstrumenten und Flöten vorangetrieben, der teils durch die Einführung der stehenden Heere in den deutschen Staaten seit der 2. Hälfte des 17. Jh., teils durch die Entwicklung des bürgerlichen Lebens und die Bereicherung des musikalischen Hoflebens hervorgerufen worden war.

Auf großen, alten Traditionen aufbauend, vermochte zunächst Nürnberg mit den neuen Modellen seine Stellung als Zentrum des deutschen Holzblasinstrumentenbaus bis fast zur Mitte des 18. Jh. weiter auszubauen und zu festigen. Von da an jedoch, besonders nach dem Siebenjährigen Krieg (1756-1763), verlagerten sich die Schwerpunkte dieses Gewerbes ostwärts, nach Wien, Leipzig, Dresden, Potsdam und Markneukirchen. Die Ursachen für den Niedergang des Gewerbes in Nürnberg lagen zum einen

in dessen zufünftiger Organisation, die der raschen Einstellung auf den fluktuierenden Markt entgegenstand. Zum anderen begannen seit den 1690er Jahren in Sachsen unter August dem Starken (reg. 1694-1733), der Kurfürst von Sachsen und König von Polen war, Wirtschaft und Kultur stark aufzublühen, wobei sich der Musikinstrumentenbau – nach unserer bisherigen Kenntnis – ohne wesentliche Konzessionsbeschränkungen (wie in Nürnberg) entfalten und sich auf die wechselnden Marktbedingungen flexibel einstellen konnte. Leipzig, das um 1710 zum bedeutendsten Messeplatz in Europa aufgestiegen war und wo mit Johann Heinrich Eichentopf, den Sattlers und Johann Pörschmann zudem begabte und innovative Instrumentenmacher lebten, wurde so etwas wie zu einem Ausgangspunkt eines starken Holzblasinstrumentenbaus im mittleren Deutschland. Denn der steigende Bedarf an Musikinstrumenten in deutschen Landen führte in der Zeit des Niedergangs des Nürnberger Holzblasinstrumentenbaus dazu, daß sich von Leipzig aus eine zukunftssträchtige Pflanzstätte dieses Gewerbes in Sachsen und Preußen bildete, und zwar in Dresden (A. Grenser 1739/44, J. Grundmann 1753) und Potsdam (Christoph Freyer 1747/49, danach Friedrich Gabriel A. Kirst), aber auch Markneukirchen profitierte vom Leipziger Instrumentenbau.

2. Augustin Grenser d. Ä.

Augustin Grenser d. Ä. (geboren am 11. November 1720 in Wiehe [Thüringen] als Sohn eines Bauern – gestorben am 4. Mai 1807 in Dresden) ging aus der Lehre von Johann Pörschmann hervor, der Holzblasinstrumentenmacher, auch Oboist und Fagottist am Großen Concert in Leipzig war, dem Vorgänger des Gewandhausorchesters. Von Wiehe aus gesehen war damals Leipzig das am nächsten gelegene Zentrum des Holzblasinstrumentenbaus. So gut wie alle in heutigen Nachschlagewerken erscheinenden biographischen Daten sind schon seit Kläbe (1796), G.

Schillings Encyklopädie (1835) und Moritz Fürstenaus (1824-1889) Lexikonbeiträgen bekannt.¹ Schon Kläbe übermittelt, daß Grenser 1739 nach Dresden gekommen sei und 1744 eine eigene Werkstatt eröffnet habe. In wessen Werkstatt Grenser zwischen 1739 und 1744 arbeitete, verbleibt allerdings eine offene Frage, denn die vor einigen Jahren vom Verfasser in Dresdner Archiven durchgeführten diesbezüglichen Nachforschungen waren ohne Ergebnis. Auch gelang es nicht, über den Dresdener Holzblasinstrumentenbau der Jahrzehnte vor 1744 Namen zu ermitteln und zu prüfen, ob Schvechbaur, dessen Name auf einer verschollenen dreiklappigen Oboe der ehemaligen Sammlung Christian Hammer in Stockholm zusammen mit dem Grensers erscheint (Signatur nach dem Versteigerungskatalog von 1893, Nr. 1480: GRENSER & SCHVECHBAUR), jener Meister war, mit dem Grenser vor 1744 gearbeitet hatte und dessen Werkstatt er schließlich übernahm.

Im folgenden soll anhand neu aufgefundener Quellen, das ist der Aktenvorgang über Augustin Grensers Bestallung als Hofinstrumentenmacher (1753) und das Verzeichnis von Heinrich Grensers Nachlaß (1813), einiges Neue zu den älteren Daten hinzugefügt werden. Um mit dem Hofitel zu beginnen sei vorangestellt, daß die deutschen Territorialfürsten für die unmittelbaren Belange von Hof und Militär Handwerker und Künstler zu bestallen pflegten, die seit rund 1700 z. B. als „Hofbäcker“, „Hofischler“ oder „Hofinstrumentenmacher“ bezeichnet wurden.² Im 16./17. Jh. mehr eine reine Bestallung, diente das Prädikat im Zeitalter des Absolutismus zur Steuerung des Gewerbes und der Sicherstellung der Bedürfnisse des Hofes. In der Zeit des ökonomischen Liberalismus, vor allem im 19. und beginnenden 20. Jh. verlor das Prädikat des Hofinstrumentenmachers seinen protektionistischen Charakter und wurde zu einer Art Titel von renommée- und werbeträchtiger Wirkung. Jedoch zu keiner Zeit bis in das letzte Jahr der Vergabe (1918) wurde das Hofprädikat vom Hofe von sich aus vergeben, sondern der Interessent hatte sich durch einen Antrag beim Landesfürsten darum zu bewerben. Die Gründe für eine Bewerbung änderten sich entsprechend der sich ändernden historischen Rahmenbedingungen. Im Falle von Augustin Grenser

d. Ä. war es der Umstand, daß im Jahre 1753 Jacob Grundmann, ebenfalls von Leipzig kommend, in Dresden eine Werkstatt zu betreiben begann, so daß Grenser fürchtete, die Bläser der Hofkapelle als Kunden an den plötzlich auftretenden Konkurrenten zu verlieren. Den zeitentsprechenden protektionistischen Charakter des Hofinstrumentenmacher-Privilegs nutzend, schrieb Grenser in seinem Antrag an den König:³

*Allerdurchlauchtigster Großmächtiger König und Churfürst, Allergnädigster Herr,
Ew. Königl. Majt. gerubben allergnädigst, Sich, von mir in der allerdevotesten Erniedrigung allerunterthänigst – gehorsamt vortragen zu lassen, wie daß zeithero, vor Dero Königl. Capelle die benöthigten Instrumenta musicalia verfertigt, auch damit applausum gefunden. Damit nun ich, bey dieser meiner Arbeit bestehen, mich davon nothdürftig versorgen, und mir Niemand hierinnen einen Eintrag thun können und möge; Bevor die Capelle mit meiner Zeithero verfertigten Arbeit wohl zufrieden gewesen seyn, auch dergleichen von mir noch ferneweit erwarten, auf deren Beyfall ich mich hiermit gründe. Als verwende dabero an Ew. Königl. Majt. hiermit in der allertiefsten Submission mein allerunterthänigst gehorsamstes Bitten, mich, in Ansehung dessen, bey Dero Königl. Capelle als musicalischen Instrumenten Macher in Protection nehmen, und mir hierüber zu meiner Legitimation ein Decret aushändigen zu lassen, als wofür, wie auch sonst in der allerdevotesten Erniedrigung Lebenslang beharren, und ersterben werde*

Ew. Königl. Majt.

*Dresden
den 1sten Dec.:
1753*

*allerunterthänigst- treu-
allergehorsamster
Augustin Grenser,
Instrumenten – Macher“*

¹ Siehe unter dem Stichwort „Grenser“: Johann Gottlieb August Kläbe: *Neuestes gelehrtes Dresden oder Nachrichten von jetzt lebenden Dresdner Gelehrten, Schriftstellern, Künstlern, Bibliotheken- und Kunstsammlern*, Leipzig 1796; Gustav Schilling: *Encyklopädie der Gesamten Musicalischen Wissenschaften oder Universal Lexikon der Tonkunst*, Bd. II, Stuttgart 1835; Hermann Mendel: *Musicalisches Conversations-Lexikon*, Bd. IV, Berlin 1874; *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. IX, Berlin 1879, S. 636 f.

² Über den Status des Hofinstrumentenmachers s. H. Heyde: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing 1993, S. 23 ff. (Erscheinen in Vorbereitung).

³ Staatsarchiv Dresden, Loc. 896, V, f. 114.

Mit dem Hofprädikat konnte Grenser zwar nicht mit dem unbedingten Privileg rechnen, allein die Hofkapelle zu beliefern und die nötigen Reparaturen an den Holzblasinstrumenten auszuführen, aber er hatte immerhin eine gewisse und in jedem Fall eine weitaus bessere Anwartschaft als Grundmann darauf. Wir finden dies insofern bestätigt, als später auch Grundmann an die Hofkapelle lieferte (s. u.) ohne Hofinstrumentenmacher zu sein. Am 10. Dezember 1753 erhielt Grenser schließlich das gewünschte Dekret, das nach folgendem Routinetext des Oberhofmarschallamtes ausgefertigt wurde:⁴

Demnach Ihre Königl. Majt. in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen p dem Musicalischen Instrumenten-Macher allhier in Dresden Augustin Grenser auf dessen besehenes allerunterthänigstes Ansuchen wegen seiner deroselben angerühmten in Verfertigung derer Musicalischen Instrumente erlangten Geschicklichkeit das Praedicat Dero Hof-Musicalischen Instrumentenmachers allergnädigst ertheilet. Als ist, zu mehrerer Beglaubigung und damit erneldter Grenser künftighin als Königl. Hof Musicalischer Instrumenten-Macher, von iedermäßiglich anzusehen, zu achten und zu tractiren, demselben darüber dieses Decret unter Ihrer Königl. Majt. Höchstehändigen Unnterschrift und vorgedruckten Königl. Insiegel ausgefertigt worden.

*So gesehen und gegeben zu Dresden
den 10. Decembris 1753*

Augustus Rex

LS

G v Bruhl

Während die preußischen Privilegien meist eine Zusicherung des gewerblichen Schutzes durch die Krone beinhalten, worum Grenser expressis verbis ersuchte, ist das Dekret für Grenser in dieser Hinsicht juristisch sehr vorsichtig formuliert und ist mehr ein Apell, Instrumente bei ihm als Inhaber des Hofprädikats zu bestellen. Leider ist in den Dresdner Archiven kein Kapellinventar vorhanden, das den Bestand der Grenserschen Holzblasinstrumente dokumentiert, noch ist deren Anschaffung aktenkundig, so daß

die Vermutung entsteht, daß die Instrumente von den Holzbläsern der Hofkapelle privat angeschafft wurden.

Während im 19. Jh. ein Teil der Hofinstrumentenmacher ihr Prädikat in der Signatur mit angeben, findet sich dieser Brauch im 18. Jh. meist nur bei Lauten- und Orgelmachern, aber es kann wohl als Regel gelten, daß die Hof-Holzblasinstrumentenmacher ein Hoheitszeichen des Staates in die Signatur aufnahmen, so wie die „bürgerlichen“, d. h. städtischen Instrumentenmacher im 17./18. Jh. oft das Emblem der Stadt annahmen, in dessen gewerberechtlichen Schutz sie sich durch Erwerb des Bürgerrechts begeben hatten.⁵ Dieses traditionelle Brauchtum und das Gewohnheitsrecht wurde mit der fortschreitenden ökonomischen Liberalisierung seit der 2. Hälfte des 18. Jh. immer mehr aufgeweicht, so daß die städtischen und staatlichen Embleme ziemlich willkürlich gebraucht wurden und auch Jacob Grundmann, obwohl er anscheinend kein Hofinstrumentenmacher war, die gekreuzten Schwerter verwendete. Allerdings ist einzuräumen, daß auch Grundmann Hofinstrumentenmacher gewesen sein konnte, was bisher quellenmäßig lediglich noch nicht dokumentiert ist.

Wie die von Augustin Grenser d. Ä. gebrauchten Stempel zeigen, benutzte er die Zeichen Lilie, Krone und Kurschwerter, und wie wir aus Datierungskriterien der Instrumente selbst schließen können, sind diejenigen mit Lilie jedenfalls früh, während die nur mit Schwertern jünger sind, was auch durch die Jahreszahlen bestätigt wird, die man nur an denen mit Schwertern vorfindet. Bringt man beide Aspekte zusammen, den stilistischen und rechtlich-brauchtümlchen, gelangt man zu folgender Datierung: Ursprünglich, d. h. 1744-1753, verwendete Grenser die Lilie, die durch ausgezeichnete Pariser und Berliner Holzblasinstrumente in jener Zeit eine reklameträchtige Marke war. Wenn man die zitierte Signatur GRENSER & SCHVECHBAUR als zuverlässig betrachtet, dann erhalte diese Datierung insofern eine Stütze durch den anscheinenden Sachverhalt, daß auch Schvechbaur die oberhalb Lilie, und zwar mit hakenförmig gebogenem Stil, verwendete. Leider ist der Stempel auf der Schvechbaur-Blockflöte der Miller-Flute-Collection der Library of Congress in Washington (Seyfrit-Kata-

⁴ Ebenda, f. 205

⁵ Näheres siehe H. Heyde: „Makers' Marks on Wind Instruments“. In: *The New Langwill Index of Historical Wind-Instrument Makers & Inventors*, hrsg. von William Waterhouse, London 1993 (Erscheinen in Vorbereitung).

log Nr. 22) nicht gut erhalten und der heutige Verbleib der Schvechbaur-Oboe der Accademia Filarmonica in Verona unbekannt, so daß die gesamte Schvechbaur-Angelegenheit vorerst über das Niveau einer Hypothese nicht hinauskommt.⁶ Manche Meister behielten teilweise noch im 18. Jh. das Monogramm, d. h. den Anfangsbuchstaben ihres Namens neben dem ausgeschrieben Namen bei, der in der Entwicklungsgeschichte der Signatur jüngerer Datums ist.⁷ So begegnet man nicht nur bei der genannten Schvechbaur-Blockflöte über dem Namen noch ein „S“ (auch bei Schell, Sattler und Schlegel findet man das S), sondern auch bei Grenser findet sich bei einer frühen Oboe (Leipzig Nr. 1315) ein G-Monogramm. Das Hofprädikat von 1753 machte den Weg frei für die Anwendung der sächsischen Hoheitszeichen Krone und Kurschwerter, denn der sächsische Herrscher war König von Polen (Krone) und Kurfürst von Sachsen (Kurschwerter) in einer Person. Als mit dem Tode von König August III. den Wettinern die polnische Königskrone verloren ging, ließ Grenser (vielleicht erst nach und nach) die Krone weg und signierte nur noch mit den Schwertern. So blieb es bis zur Erhebung des Kurfürstentums Sachsen zum Königreich durch Napoleon im Jahre 1806, legitimiert durch den Tilsiter Frieden 1807, als der Werkstatt-nachfolger Heinrich Grenser in der Signatur die Kurschwerter zugunsten der Krone aufgab, eine Datierungshilfe, die heute allgemein akzeptiert ist und die zuerst Curt Sachs im Katalog der *Sammlung Alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin*, 1922, angewendet hatte. Einige der Stempel weisen die Schreibweise GRENTZER auf, die nach der angeführten Argumentation in die Jahre um 1753 zu stellen ist, da sie an einem Instrument mit Lilie und an mehreren mit Krone und Schwert vorkommt.

Nachdem 1763 der Siebenjährige Krieg zu Ende gegangen war, folgte bis in die 1770er Jahre in Sachsen die Periode des Retablisements, in der sich die Wirtschaft erholte und u. a. durch zahlreicher werdende Manufakturgründungen bald das ökonomische Vorkriegsniveau überboten wurde. Auch das kulturelle Leben erneuerte sich und führte zu einem nie dagewesenen, großen Bedarf an Holzblasinstrumenten – wiederum auch für das Heer. Das bedeutet, daß die Instrumenten-

bau-Werkstätten entweder vergrößert werden mußten oder Neugründungen notwendig wurden. Der Bedarf muß bereits in den 1770er Jahren erheblich gewesen sein, da 1776 der Holz- und Metallblasinstrumentenbauer Johann August Fritsche (1741-1804) und 1780 Grensers gleichnamiger Sohn Augustin Grenser d. J. (1757-1814)⁸ eigene Werkstätten eröffnen konnten.

Die Vergrößerung einer Werkstatt setzt eine gute Reputation und gute Auftragslage voraus. Augustin Grenser d. Ä. erfüllte diese Voraussetzungen nicht zuletzt dank der Dresdner Hofkapellbläser, die auf ihren Reisen oder anderweitigen Engagements gut über seine Instrumente urteilten und diese empfahlen, so daß Grensers Flöten in ganz Europa berühmt seien. Von 1772 ist bekannt, daß die Salzburger Hofkapelle Oboen und Fagotte bei Grenser bestellte, und als man 1788 in der mecklenburgischen Regimentsmusik in Ludwigslust die Bassonets durch Bassethörner ablöste, ging die Bestellung an A. Grenser d. Ä. der die bestellten Instrumente jedoch erst ein halbes Jahr nach der Auftragserteilung liefern konnte.⁹

Specification

Derjenigen von Herrn Rodatz für Sr. Durchlaucht den Fürsten von Ludwigslust bestellten und hierbey überschickter Instrumente, als

3. *Fagots jeder mit 2. S. à 8 Duc: — 24 Duc'. —*
2. *paar Bassethörner mit Knie, von Buchsbaum, welche in F und deren tiefster Ton C ist, nebst 2. Dutzend Blättgen, a paar 10 Louis* *20 Louis d'or*

⁶ Philip T. Young: *48 Hundred Historical Woodwind Instruments* (in Vorbereitung) ordnet die Instrumente mit Lilien-Stempel zeitlich nach denen mit der Schreibung „tz“ des Familiennamens an. Diese Schreibung erscheint jedoch meistens zusammen mit Krone und Schwertern, deren Gebrauch aber erst im Zusammenhang mit dem Hofitel verständlich wird.

⁷ Vgl. Anmerkung 5.

⁸ Das Jahr 1780 ist von der Erwerbung des Bürgerrechts am 24. Oktober 1780 (nach Bürgermatrikel im Stadtarchiv Dresden) erschlossen.

⁹ Staatsarchiv Schwerin, Kabinett I, Vol. 542.

1. schwarzebene Flöten, mit
Elfenbein garnirt und
silbernen f, gis, b, und
dis Klappen; obn Korp.
mit Schraube unten am
Fuß ein Auszug

Für Kasten und Emballage

6 Louis d'or
1 Thlr.

Suma 39 Louis d'or 4

Dresden am 31. Januar 1789

Augustinus Grenser
Hof-Blasender-Instrum: Mechanicus.

Außerhalb des Dresdner Hofes nützte Grenser das Hofprädikat natürlich nichts, so daß man sich in Ludwigslust völlig frei fühlte, fast zeitgleich bei Jacob Grundmann drei B-Klarinetten, drei C-Klarinetten und zwei Oboen mit je drei Oberstücken zu bestellen, der übrigens weitaus schneller, am 30. August 1788, lieferte. Als Grundmann 1794 für Ludwigslust mehrere Oboen gefertigt hatte, empfahl er im Begleitschreiben auch seine Bassethörner und erwähnte beiläufig, daß er solche Instrumente auch nach London und an die Dresdner Hofkapelle geliefert hatte. Grenser baute für Ludwigslust 1797 noch einen Serpent, danach orderte man die Instrumente für die dortige Militärmusik aus den näher gelegenen Städten Potsdam und Berlin.

Über Grensers Werkstattgröße in den 1740er bis 1760er Jahren ließ sich nichts Bestimmtes ausmachen, vermutlich arbeitete er nicht mit mehr als ein bis zwei Gesellen, während 1796/97 neben dem älteren und jüngeren Grenser vier Gesellen tätig waren. Nach damaligen Begriffen war dies bereits eine Manufaktur, und es besteht kein Zweifel, daß arbeitsteilig gefertigt wurde, wie es in der gleich großen Manufaktur von F. G. A. Kirst in Potsdam bezeugt ist,¹⁰ also daß z. B. einer hauptsächlich bohrt, der andere das Klappenwerk herstellt, ein anderer die äußere Abrichtung vornimmt, der Meister intoniert und die Oberaufsicht hat.

¹⁰ Siehe Anmerkung 2, S. 148.

¹¹ Heinrich Grenser heiratete am 12. Mai 1789 die Tochter seines Onkels und Lehrmeisters, Henriette Rosine Grenser (1753-1805), und in zweiter Ehe 1806 Caroline Wilhelmine Frost, die Tochter des 1770 in Dresden als Hofpfeifer bestellten Johann Michael Frost.

3. Heinrich Grenser

Der Neffe, Schwiegersohn und Schüler Johann Heinrich Wilhelm Grenser (5. März 1764 Lipprechtsroda in Thüringen – 12. Dezember 1813 Dresden), der 1796 die Firma übernahm, erhöhte bis 1803 den Personalbestand auf ungefähr das Doppelte, wie aus den Steuerbeträgen geschlossen werden kann, die laut Landtagsbeschuß von 1793 jährlich erhoben wurden. Um beim Steuerjahr 1796/97 zu bleiben, so hatten die Grensers 10 Taler 12 Groschen 6 Pfennige zu zahlen, und zwar 3 Taler für Heinrich und seine Frau,¹¹ 4 Taler für Augustin d. Ä. und seine Familie, 2 Taler für drei ledige Gesellen (einer hieß Wilke), 1 Taler 8 Groschen für den Gesellen Johann Gottfried Gehrman und seine Familie, 4 Groschen für eine Magd und 6 Pfennige für ein Kindermädchen. Bis 1803/05 stieg der Gesamtbetrag der Steuer auf 24 Taler, ohne daß eine genaue Aufschlüsselung auf die einzelnen Bewohner vorliegt (1807/08 fällt sie auf 7 Taler, bis 1811/14 steigt sie auf 14 Taler 11 Groschen wieder an), so daß nur vorsichtig auf eine ungefähre Verdoppelung des Arbeitspotentials geschlossen werden kann. Vor 1807 hatte die Manufaktur ungefähr die gleiche Größe wie die von Griesling & Schlott in Berlin, die seinerzeit zehn Beschäftigte hatte und danach aus Absatzmangel als Folge der Napoleonischen Besetzung Preußens die Produktion vorübergehend ebenfalls einschränken mußte. Der fünf bis vierzehn Mann starke Manufakturbetrieb bewährte sich im 19. Jh. und war im deutschen Holzblasinstrumentenbau wiederholt anzutreffen.

Wie das Dresdener *Häuserbuch* (Stadtarchiv Dresden) von 1797 angibt, machte Heinrich Grenser „Blasinstrumente in Holz und Messing“, aber die Messinginstrumente und die Schallstücke für Bassethörner und Serpente gab er als Verleger in Auftrag, wohl bei Christian Wilhelm Liebel (s.u.), vielleicht auch bei Friedrich Wilhelm Jacobi. Heinrich Grenser war mit seiner Manufaktur zu gutem Geld gekommen und kaufte 1802 das Haus Hauptstraße 156 in der Dresdner Neustadt. Weder Jacob Grundmann noch Augustin Grenser d. J. besaßen ein eigenes Haus, nur Johann August Fritsche war von den Dresdener Holzblasinstrumentenmachern sonst noch Hausbesit-

zer, und zwar seit 1776, anscheinend jedoch durch Erbschaft.

Nachdem Sachsen 1806 sich mit Napoleon liiert hatte und in den französisch-preußischen Krieg verwickelt worden war, kam es zu einer drastischen Erhöhung der Ausfuhrzölle für sächsische Waren, woraufhin die außerhalb Sachsens gelegenen Absatzmärkte schrumpften oder gar verloren gingen, abgesehen davon, daß die über England laufenden Holzimporte durch die Kontinentalsperre gestoppt wurden. Daß auch die Grensersche Werkstatt unter der allgemeinen schlechten oder katastrophalen Wirtschaftslage zu leiden hatte, läßt sich am ehesten an der rückgängigen Beschäftigtenzahl und dem geringen aktiven Vermögen bei Grensers Tod ablesen.

Während die Leipziger Manufakturen, in denen schon in den 1780er Jahren bis zu 20 und mehr Instrumentenmacher tätig waren, zu einem nicht unerheblichen Teil auf Verlagsbasis arbeiteten, schien sich bei Grenser der Anteil der außerbetrieblichen Arbeitsteilung bei Holzblasinstrumenten mehr auf Zulieferungen und Vorbereitungsarbeiten zu beschränken, so jedenfalls nach den erhaltenen Rechnungen zu urteilen, die nach Heinrich Grensers Tod am 12. Dezember 1813 eingereicht wurden und die sich in der Akte *Des zu Neustadt bey Dresden verstorbenen Bürgers und Instrumentenmachers, Hrn: Johann Heinrich Grensers Verlassenschaft betr...1814*¹² befinden: Von seinem Kollegen, dem Blasinstrumentenmacher Carl Gotthelf Finke in Dresden, liegt eine Rechnung vom 21. Dezember 1813 vor über *Ein und Zwanzig Thaler für an den verstorbenen Herrn Instrumentenmacher Grenser abgelassenes Holz und gefertigte Arbeit, als: 15 rth;— für 58. Stück Buxbaum und 6. rth— für 6. gefertigte Clarinetstücke* (f. 32); aus der Werkstatt des verstorbenen Trompetenbauers Christian Wilhelm Liebel, die damals die Witwe Erdmuthel Juliane leitete, wurde im Januar 1813 *2. Passethornstürzen* und im August und September je *1 Serpentstürze* aus Messing bezogen (f. 30). Der Tischler Friedrich Backhaus hatte nicht nur Futterale geliefert, sondern richtete auch die Teile für Fagotte und aufrechtstehende Serpente zu, machte also größere Vorarbeiten, wovon folgende Rechnung zeugt (f. 24):

Für Herrn Grenser, habe nachstehende Arbeit gefertigt.

1813		rt	gl	d
d. 19 May	Einen großen Packkasten, nebst Stücken zu Handhaben		2.	6.
d. 19 —	Vier Stücke zu Serwang [=Serpent] abgehobelt	—	8.	—
d. 29 —	Einen Drehmandel repariert	—	6.	—
d. 12 Juni:	Acht Fagott Stücke abgehobelt		12.	—
d. 17 Juli:	6 Stücke zu Serwang abgehobelt		12.	—
d. 17 —	Ein Breth auf die Gusse [=Gosse] im Hause		10.	—
d. 24 —	Ein Futteral zu einer Flöthe von Birnbaum Holz		1.18.	—
d. 24 —	Zwey Packkasten	—	12.	—
d. 6. Aug:	Zwey Packkasten	—	16.	—
d. 9 —	Ein rundes Futteral zu zwey Clarinetten von Birnbaum Holz gepeitzt und polliert	4.	—	—
d. 14 Dec:	Einen Sarg, von Küfnerholz, ausgekehlt, mit Leisten und Verzierungen, gepeitzt und polliert		18.	—

Summa 29. 4. —

Habe zu Dank erhalten

Neustadt Dresden d. 22 Dec.:

1813 Friedrich Backhauß
Tischlermeister

Nach weiteren Rechnungen bezog Grenser vom Drechslermeister Johann Wilhelm Calberla Hornringe, Ebenholz und Elfenbein; Tafelmessing und Schrauben kamen von Friedrich Kohlmann. Im Jahre 1813 lieferte Calberla (f. 27):¹³

Dresden d. 8. Jan. 1814

Nota über

1813		Thl.:	gl.	d.
19. Jan.	12. Sck. Hornringe	—	6—	—
18. Febr.	8. " dergl.	—	4.	—
6. Apr.	1 1/2 Ctn: 7 1/2 1b Ebenholz — à 38 rth	45.	8.	—
9. "	18 Stck: Hornringe	8.	—	—
	12. Hornspitzen	2.	12.	—
	8 3/8 1b: 3.St: Elephantenzähne à 2 1/3 rth.	19.	13.	—

¹² Stadtarchiv Dresden, Stadtgericht Nr. 6059.

¹³ Sct = Stck = Stück, Ctn = Zentner, 1b = Pfund, Lth = Lot. Thl (rtl, rt) = Reichstaler (Taler), gl = Groschen, d = Denar (Pfennig).

7. Oct:	5 1b: 3 1/2 Lth.: dergl.:	11.	22. —
	à 2 1/3 rth.		
	1 Ctn: 23 1/2 1b: Ebenholz	51.	— —
	—à 42 rth.	1.	6.
29. Nov.	60 Sck: Hornringe	Rthlr.:	132. 7. —
			babr erbitte J W Calberla

Einen größeren Posten von 2 3/4 Zentner 25 Pfund Ebenholz bezog Grenser nach einer schon älteren Rechnung vom 12. Februar 1813 von Gottfried Weber in Dresden-Friedrichstadt. Die angeführten Rechnungen scheinen keinen vollständigen Überblick über den Geschäftsbetrieb zu geben, da viele andere Rechnungen des laufenden Jahres schon vor dem Todesfall beglichen worden sind. Soweit zu sehen, schien Grenser alles Rohmaterial vorher zu besorgen und auszusuchen, ehe er damit die Handwerker für die Zuricht- und Hilfsarbeiten belieferte. Was die Instrumentenlieferungen betrifft, so werden im Zusammenhang mit der Nachlaßregelung solche nach Kassel, Gotha, Chemnitz und Frankfurt genannt sowie geldliche Außenstände für Lieferungen nach Riga, Aschersleben, Darmstadt, Lübeck und Stockholm.

Die Verlassenschaft Heinrich Grensers umfaßte das Haus, eine Barschaft von 779 Reichsthalern sowie das bewegliche Inventar, wovon hier das der Werkstatt näher interessieren soll, das unter der Rubrik *An Werkzeug, Instrumenten und vorrätigen Materialien* summarisch spezifiziert ist. Zuerst seien die Modelle genannt, das sind die in der Werkstatt verbleibenden Musterinstrumente:

f.) *An Modells*

- 9. Stücke *Clarinetten Modells*,
- 5. *Flötenmodells*,
- 1. *Terzflötenmodell*,
- 15. Stück *verschiedene kleine Flötenmodells*,
- 1. *Serpentmodell in Fagottform*,
- 1. *Quintfagott-Modell*,
- 1. *Quartfagott-Modell*

Dieses Verzeichnis ist offenbar unvollständig, und ob alles sonstige Werkstattinventar und Holz, das nun genannt werden soll, vollständig ist, sei sehr dahingestellt. Die Witwe hatte die Erstellung des Inventars immer wieder, und zwar

bis 1815 hinausgezögert, da sie so etwas wie, um ein modernes Wort zu gebrauchen, Werkspionage fürchtete, wenn das Werkstattinventar von einem Instrumentenmacher taxiert würde. So schrieb sie am 25. März 1815 an das Stadtgericht: *Nun muß ich aber Bedenken tragen, dieses Auskunftsmitel [gemeint ist das Verzeichnis des Werkstattinventars] zu erwähnen, da aus den Werkzeugen, Modellen und den noch nicht vollendeten Arbeiten mancherlei hätte zum Nachtheil des fernern Betriebs des Gewerbes abgenommen werden können, was mein Ebegatte mit großer Vorsicht immer geheim hielt.* Sie fand schließlich einen normalerweise nicht gestatteten Modus, nach dem ihre Gesellen (die die Werte ansagten) und der amtliche Taxator Heinrich, der alles übrige taxiert hatte aber in Sachen Werkstattinventar und dergleichen nicht kompetent war zusammenarbeiteten, um das Inventar zu erstellen, so daß kein fremder Fachmann Einblick in die Werkstatt erhielt. Dies läßt vermuten, daß Grenser über einiges Know-how bei den Werkzeugen verfügte, so daß er effizienter arbeiten konnte als andere. Aus der Auflistung der Werkzeuge und Maschinen können allerdings, wenigstens vorläufig, keine Rückschlüsse gezogen werden, da sie nur summarisch und ohne spezielle Angaben ist, aber es bleibt zu prüfen, inwieweit die Instrumente selbst Aufschluß geben können, ob z. B. die ziemlich glatte Oberfläche der Bohrung Grensercher Instrumente damit zusammenhängt.

Die Werkstatt war mit 7 *Drehbänken* und einer *Poliemaschine* (eine Art Drehbank) ausgestattet. Ferner wurden gezählt: 120 *Drehstäble*, 12 *Schraubenstäble*, 14 *Serpenträumer*, 35 *Fagoträumer*, 7 *Windebohrer*, 43 *Flötenbohrer*, 10 *Clarinettenbohrer*, 48 *Oboe Bohrer*, 1 *Bassethornräumer*, 86 *Bohrer* ohne nähere Angabe. Dazu kamen 11 verschiedene *Sägen*, 12 *Feilen*, 11 *Raspeln*, 15 *Schnitzer*, 50 *Tonbohrer*, 12 *Herzbohrer*, 4 *Einlenkbohrer*, 8 *Holzbohrer*, 9 *Draht- und Kneipzangen*, 14 *Zirkel*, 2 *Schnitzmesser*, 8 *Hammer*, 1 *Sperrhaken*, 2 *Beile*, 3 *Scheren*, 3 *Feilgloben*, 7 *Schraubenstöcke*, 3 *Nadelgloben*, dann auch: 1 *großer Schleifstein*, 2 *eiserne Ambosse div. Größe*, 1 *Kasten mit verschiedenem alten Werkzeug*, 1 *Kasten mit messingigen Werkzeug*. An Materialien werden angeführt: *Eine Parthie zerschnittenes Elfenbein* (12 Taler), *Zwei Stück schwarz Eben-*

holz (17 Taler), 12. diverse Pfosten Ahornholz (31 Taler 12 Groschen), 4 Stück schlechtes Buxbaumholz, ferner je eine Partie Messing, Messingdraht, Schachtelhalm und Rohrholz. Schließlich nennt die Aufstellung: *Ein Korb mit einer Parthie verschiedenen alten Instrumentenstücken, Ein Kasten mit einer Parthie roher Clarinettenstücken* und angefangenen Instrumenten (letztere geschätzt auf einen Wert von 372 Taler).

Alle schriftlichen und buchhalterischen Dokumente, Bestellungen, Lieferverzeichnisse, Zeichnungen und Entwürfe, was heute besonders interessieren würde, sind mit keinem Wort erwähnt. So bleiben uns die eigentlich wesentlichen Aspekte der Grenserschen Werkstatt vorenthalten und müssen, soweit dies überhaupt möglich ist, aus den erhaltenen Instrumenten selbst erschlossen werden. Zum Schluß sei noch einiges Familiäre im Zusammenhang mit Grensers Tod erwähnt. Heinrich starb mit 49 Jahren an einem „Schlagfluß“ nach acht Krankheitstagen und wurde mit einem Ratsleichenwagen, zwei Kutschern und acht Sargträgern beerdigt. Das Hausinventar war durchschnittlich mittelbürgerlich, wie es bei Handwerkern üblich war. Nur drei Bücher waren im Haushalt („Ein Dresdner Gesangbuch“, „Schmalkens Communionbuch“, „Historisch romantisches Museum von Zehl“). Das bereits erwähnte Haus Hauptstraße 156, das wohl vier Obergeschosse besaß und 1802 von Heinrich Grenser für 12 000 Reichstaler gekauft worden war, wobei zwei Wäschemangeln im Preis inbegriffen waren, mit denen Frau Grenser etwas Geld verdiente, wurde 1815 infolge der schlechten Wirtschaftslage auf nur 6500 Taler geschätzt und ging als Erbe zu 1/3 an die Witwe und zu 2/3 an die Kinder Emma Caroline (7 Jahre), Heinrich Otto (6 Jahre), Waldemar Louis (2 Jahre). In der Napoleonischen Ära (1806 bis 1813) waren die Grensers verpflichtet, für Einquartierungen französischer Soldaten zur Verfügung zu stehen, 1813 waren es 10 - 14. Außerdem wurde eine ganze Reihe von Räumen vermietet, für 1814 werden 10 Mietpartner genannt (darunter Schneidermeister Henning, Oberbauamtskopiist Neidharbart, Drechsler Gutdorst, Candidat Müller, Geheimrat von Brand u. a.), so daß das Haus tatsächlich voll ausgelastet oder gar überlastet war. 1945 wurde es durch Bomben zer-

stört; eine zeitgenössische Darstellung konnte nicht nachgewiesen werden, sondern nur das hier abgedruckte Straßenbild.

4. Gottfried Wiesner

Nach Heinrich Grensers Tod führte die Witwe als Erbin die Werkstatt weiter, wobei der junge Geselle Samuel Gottfried Wiesner (1791-1868) in den Stand des Bräutigams hineinwuchs und schließlich die Witwe am 8. Juni 1817 in der dem Wohnhaus schräg gegenüber gelegenen Neustädter Kirche heiratete.¹⁴ Bis dahin produzierte die Firma ohne Zweifel unter dem Namen von Heinrich Grenser weiter, da die Witwe die Eigentümerin des Unternehmens, Wiesner aber weiter nichts als einer der Gesellen war. Durch die Heirat änderten sich die gewerberechtlichen Bedingungen, Wiesner wurde Eigentümer und Chef. Das Renommée der Grenserschen Instrumente nutzend, behielt er die Grensersche Signatur bei, fügte aber (vielleicht nicht gleich schon 1817, sondern etwa ein oder zwei Jahre später) seinen Namen hinzu. So blieb es, bis sich mit dem Tode seiner Frau im Jahre 1822 wiederum die Situation etwas änderte und er nun den Namen Grenser wegzulassen begann. Als er im Jahre 1825 mit Instrumentenlieferungen an die Weimarer Hofkapelle betraut wurde, unterschrieb er einen Brief vom 31. August 1825 mit *Instrumentenmacher G. Wiesner/vorher unter der Firma Heinrich Grenser Wiesner*.¹⁵ Erst am 11. Juli 1826 erhielt Wiesner eine eigene Gewerbe Konzession, erwarb in jenem Jahr das Bürgerrecht und verlegte die Werkstatt in sein eigenes Haus am Obergraben Nr. 108. Das war in einem strengen Sinne erst der Zeitpunkt, von dem an Wiesner die Instrumente mit seinem eigenen Namen hätte signieren dürfen. Nach dem Tode seiner Frau Caroline Wilhelmine im Jahre 1822 heiratete er 1825 ein zweites Mal. Aber auch seine Stieftochter Emma Caroline Grenser heiratete in jenem Jahr, und zwar ihren Cousin Carl Augustin Grenser (1794-1864), Flötist am Gewandhausorchester zu Leipzig, Sohn

¹⁴ Weitere Lebensdaten siehe H. Heyde: „Flöten“. In: *Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig*, Bd. 1, Leipzig 1978, S. 134.

¹⁵ Staatsarchiv Weimar, A 9671.



*Propect der Neustadt bei Dresden, nebst der Allee dem schwarzen Thor, Rathhause, und der Statue Augusti und Ferdinandi
3. Rathaus. 6. Die breite Gasse.*

von Augustin Grenser d. J., und erbt (und nicht Heinrich Otto Grenser, wie bei Fürstenau zu lesen) das Haus Hauptstraße 156.

5. Datierung der Stempel (Zusammenfassung)

In den vorstehenden Kapiteln wurden Gründe für eine Präzisierung der Datierung der Stempel angeführt, die hier zusammengefaßt werden soll.

Lilie/A.GRENSER (dazu zwei Sterne)	nach 1744
Lilie/A.GRENSER/DRESDEN	
Lilie/A.GRENTZER/DRESDEN	vor 1753
Krone/GRENTZER/Schwerter	1753 bis 1763
Schwerter/A.GRENSER/ DRESDEN	1764 bis 1797/98
Schwerter/H.GRENSER/ DRESDEN	ca. 1797 bis 1806
Krone/H.GRENSER/DRESDEN	1807 bis 1817
Krone/H.GRENSER & WIESNER/ DRESDEN	1817 bis 1822
Krone/G.WIESNER/DRESDEN	1823 bis 1868

¹⁶ Phillip T. Young: *Twenty-Five Hundred Historical Woodwind Instruments. An Inventory of the Major Collections*, New York 1982, S. 47. Ph. T. Young übersandte mir dankenswerterweise auch die Ergänzung für die erweiterte Fassung, die sich unter dem Titel *Forty-Eight Hundred Historical Woodwind Instruments* in Drucklegung befindet.

¹⁷ Siehe Anmerkung 5.

Der Ortsname fehlt gelegentlich. Außer diesen Grundformen kommen noch etwa zehn weitere Stempelformen vor, die Ph. T. Young übersichtlich zusammengestellt hat,¹⁶ und die keinen einheitlichen Block bilden. Es gibt für sie drei Möglichkeiten der Zuordnung; es sind 1. Varianten der Stempel von Augustin d. Ä. oder Heinrich Grenser, 2. Stempel von Augustin Grenser d. J., 3. Stempel unterschobener oder gefälschter Instrumente. Wahrscheinlich teilen sie sich auf alle drei Gruppen auf, worüber eine Meinung zu bilden zur Zeit noch verfrüht ist. Es wäre am besten, alle fraglichen Instrumente zum unmittelbaren Vergleich nebeneinander zu haben, um sie im Stil genau vergleichen zu können. Auch wäre die Frage zu prüfen, ob Augustin Grenser d. J. evtl. einen sehr ähnlichen Stempel wie sein Vater verwendete, ob er evtl. ohne Vornamensmonogramm und mit einem oder zwei Sternen signierte usw. Da er in den Dresdner Adreßbüchern neben seinem Vater und Cousin stets als separate Werkstatt angeführt wird, muß er einen eigenen Kundenkreis besessen haben.

Die Unterschiebung und Fälschung von Holzblasinstrumenten spielte in der Ära der Grensers eine große Rolle,¹⁷ und wenn Augustin Grenser d. Ä. (seit 1772 zu dokumentieren) und Jacob Grundmann (seit 1768 zu belegen) verschiedene ihrer Instrumente, wohl die besseren, mit Jahres-

zahlen versahen, so schien dies eine Schutzmaßnahme gegen Unterschleibungen zu sein. Das Datieren zu diesem Zweck hatte sich bei Instrumenten aus Silber, die zur Beschau vorgelegt und registriert wurden, bewährt und war auch bei Messinginstrumenten zu großer Verbreitung gelangt. Es war kein sicherer Schutz, aber es war leichter, ein Instrument im eigenen Herstellungsregister zu identifizieren als ein undatiertes. Das Problem der Unterschleibung, Nachahmung und Fälschung wurde erst mit Einführung der Warenzeichenregister einigermaßen befriedigend gelöst.

Andreas Masel

„Th. Boehm et Grevé“.

Zur Geschichte der ersten Flötenbau-Werkstatt Theobald Böhm*

Im Herbst des Jahres 1828 verwirklichte Theobald Böhm (1794-1881), Flötist in der königlichen Hofkapelle zu München, seinen Plan, *ein Flöten-Fabrikationsgeschäft zu errichten*. Er verfügte nun über eine *eigene wohleingerichtete Werkstätte* und hatte sich *eigenthümliche Werkzeuge oder Hilfsmaschinen zur leichten und sichern Verfertigung eines bessern Klappenmechanismus als des bis dahin üblichen* angefertigt.¹ Da Böhm jedoch als Goldarbeiter und Juwelier, nicht als Instrumentenmacher ausgebildet war, konnte er keine entsprechende Konzession erhalten und mußte seine Tätigkeit auf anderem Wege legalisieren. Eine Möglichkeit bot in Bayern damals die Einrichtung des „Gewerbs-Privilegiums“, dem heutigen Patent vergleichbar. Böhm erhielt unter dem 20. Mai 1829 ein solches Privilegium *auf die ihm eigenthümliche Verfertigung von Flöten*. Es handelte sich um Querflöten herkömmlicher Konstruktion, die allerdings, in Böhm's eigenen Worten, *an Güte und gefälliger Form mit den besten Pariser und Londoner Fabrikaten nicht bloß wetteifern, sondern sie übertreffen, und sich zugleich vor ihnen durch billige Preise auszeichnen*.²

Bis November 1830 hatte Böhm 65 Flöten verkauft, 21 davon ins Ausland. Er beschäftigte zu dieser Zeit in seiner Münchener Werkstatt zwei

Zu den unterschobenen Instrumenten gehören in einem gewissen Sinne auch die nicht weniger erhaltenen Holzblasinstrumente mit dem Brandstempel DRESDEN, die wohl mehr in Markneukirchen oder Leipzig als in Dresden selbst hergestellt wurden und wo das gute Renommée der Dresdner Instrumente von Grenser und Grundmann genutzt wurde, um mittelmäßige Ware besser absetzen zu können. Sie sind nicht einer bestimmten Werkstatt, sondern einer im Holzblasinstrumentenbau berühmten Stadt unterschoben.

*Gehilfen*³: seinen Bruder Jacob Böhm (1805 bis 1871), der bis 1839 dort arbeitete, und Johann Rudolph Greve (1806-1862; *Abb. 1*), in Mannheim bei seinem Vater Andreas Greve (1770 bis 1840) zum Instrumentenmacher ausgebildet und seit 1829 in München wohnhaft.⁴ Zu Anfang des Jahres 1832 waren nach Böhm's eigenen Angaben wegen der Erweiterung seiner Fabrikation *mehrere Arbeiter* in der Werkstatt tätig⁵; über die beiden genannten hinaus sind jedoch keine weiteren Mitarbeiter bekannt. Die meisten Werkstätten waren überhaupt sehr klein, wie aus einer Statistik über Münchener Musikinstrumenten-Hersteller aus dem Jahr 1847 hervorgeht: Auf 27 Meister

* Eine ausführlichere Fassung dieses Beitrags erschien in *Musik in Bayern*, Heft 43 (1991).

¹ Theobald Böhm: *Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*, Mainz 1847, S. 4.

² Vgl. Karl Ventzke: *Die Boehmflöte*, Frankfurt 1966, S. 20 f.

³ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, MH 6956.

⁴ Vgl. Ventzke (Anm. 2), S. 33.

⁵ Wie Anm. 3.

entfielen damals insgesamt 36 Gehilfen bzw. Lehrlinge.⁶ Über zwei Drittel von Böhm's Produktion gingen zu diesem Zeitpunkt ins Ausland, nämlich nach *Norddeutschland, in die Schweiz und zum Theile nach Frankreich, und England*. Die Konstruktion der Ringklappenflöte befand sich wohl schon im Endstadium, denn Böhm schreibt, daß *das Instrument in einer Vollkommenheit vorliegt, welche ihm zu keiner Zeit eigen, und an demselben gekannt war*.⁷

Böhm's eigenhändige Tätigkeit in dieser ersten Schaffensperiode dürfte sich auf die Jahre von 1828 bis zur endgültigen Ausformung der Ringklappenflöte beschränkt haben, denn er spricht in seiner 1847 erschienenen Schrift *Ueber den Flötenbau von im Jahre 1832 und 1833 [...] unter meiner persönlichen Leitung in meiner eigenen Werkstätte nach meinen Angaben und Zeichnungen gefertigten Flöten* – gemeint sind die Ringklappenflöten. Böhm schreibt weiter, daß er *vom Jahre 1833 an bis zum Jahre 1846 dem Instrumentenbau, anderer Geschäfte wegen, keine Zeit mehr widmen konnte* und deshalb 1839 sein Flötengeschäft aufgegeben hatte.⁸

Ab etwa 1833 beschäftigte sich Böhm zunehmend mit Problemen der Eisenverhüttung und

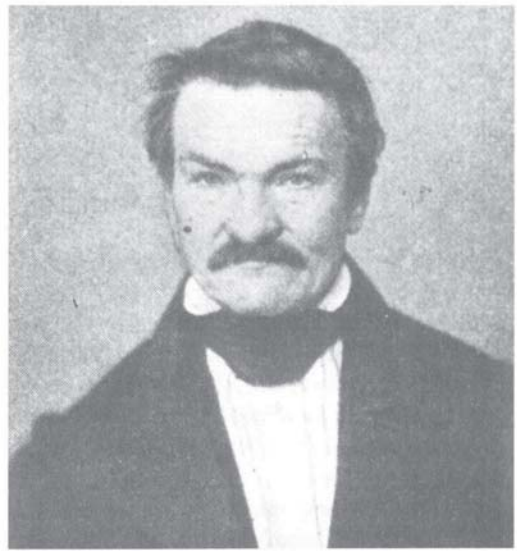


Abb. 1: Rudolph Greve. Photographie, ca. 1860?. Aus: Ernst von Destouches, *Fünfzig Jahre Münchener Gewerbe-Geschichte*, München 1898, I, S. 15 (Exemplar der Universitätsbibliothek München).

anderen Dingen, nicht aber mit dem Flötenbau.⁹ Er war zudem häufig auf Reisen¹⁰; die Leitung der Werkstatt oblag in diesen Fällen Rudolph Greve, der Böhm's Vertrauen genoß¹¹ und offenbar in der Lage war, das Qualitätsniveau zu halten: Böhm's Freund und Biograph Carl Emil von Schafhütl rühmte 1833 an den Flöten der Böhmschen Werkstatt ihre *ungemein elegante, auf die reinsten mechanischen Prinzipien gegründete mechanische Ausführung, die man sonst nur an Instrumenten zum physischen und astronomischen Gebrauche zu sehen gewohnt war*.¹² Schafhütl bezeichnete Greve später als einen der *allerbesten* bzw. *allergeschicktesten* und sogar den *besten Arbeiter* Theobald Böhm's.¹³

⁶ Vgl. Karl-Joseph Hummel: *München in der Revolution von 1848/49*, Göttingen 1987, S. 469.

⁷ Wie Anm. 3.

⁸ Böhm (Anm. 1), S. 30.

⁹ Vgl. Manfred Hermann Schmid: *Die Revolution der Flöte* (Ausstellungskatalog), Tutzing 1981, S. 85-104.

¹⁰ Vgl. Karl Ventzke/Dietrich Hilkenbach: *Boehm-Instrumente*, Teil I, Frankfurt 1982, S. 19, 22.

¹¹ Vgl. Carl Emil von Schafhütl: „Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben“. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 17, 1882, Nr. 32, Sp. 502.

¹² *Bazar für München und Bayern*, Nr. 97, 25.4.1833, S. 391; zit. nach Ventzke (Anm. 2), S. 21.

¹³ Vgl. die Formulierungen seines Aufsatzes „Theobald Böhm, and the Flute called after him“ v. 23.1.1882, abgedruckt in: Theobald Böhm: *An Essay on the Construction of Flutes*, hrsg. von Walter Stuart Broadwood, London 1882, S. 75 f.

¹⁴ Brief Theobald Böhm's an Victor Coche v. 2.6.1838, abgedruckt bei Victor Coche: *Examen critique de la Flûte ordinaire comparée à la Flûte de Böhm*, Paris 1838, S. 29: *Je mis un de mes ouvriers à sa disposition*.

Als der ehemalige Offizier, Privatier und Flötenkonstrukteur James Gordon (1791-1838) Böhm 1833 in München aufsuchte, um sich eine Flöte nach eigenem Entwurf bauen zu lassen, war es Greve, den Böhm mit dieser Aufgabe betraute.¹⁴ Schafhütl, der nach eigenem Bekunden Augenzeuge war, als Greve für Gordon ein Modell nach dem anderen anfertigte, referiert rückblickend Böhm's Einladung an Gordon in direkter Rede: *Kommen Sie nach München; ich stelle Ihnen einen meiner besten Arbeiter zu*



Abb. 2*

Gebote.¹⁵ Böhm hatte Gordon seinen Gehilfen schon bei einer Begegnung in London 1831 empfohlen.¹⁶ James Gordon lobte Greve dann auch als einen *geschickten Arbeiter, der ein ausgezeichnetes Instrument nach meinem Modell* ausgeführt habe.¹⁷

Die beiden Männer traten später noch einmal in Kontakt, wie Schafhäutl berichtet: *Gordon schrieb, schon geistesschwach, 1837 an den Arbeiter Böhm's, Grève, der ihm seine erste Flöte in München gefertigt hatte, sich mit ihm zu verbinden und eine Flötenfabrik für Paris, London, Wien etc. zu etabliren.*¹⁸ Gordons Ehefrau Marie deutete 1838 in einem Schreiben an Victor Coche an, daß Greve im Winter 1837 – vielleicht durch den oben genannten Brief – vom Gesundheitszustand ihres Mannes Kenntnis erhalten hatte. Theobald Böhm habe womöglich diese Information genutzt, um dem wehrlosen Gordon die Erfindung der neuen Flöte öffentlich streitig zu machen. Marie Gordon bot Coche auch an, von Greve, den sie nicht namentlich erwähnt, brieflich Aufschluß über seine und Gordons gemeinsame Tätigkeit einzuholen.¹⁹ Greve hätte so in den zu jener Zeit akuten Streit um die Urhebererschaft an der Ringklappenflöte verwickelt werden können, trat in dieser Affäre jedoch nicht weiter in Erscheinung; es hätte – nach heutigem Kenntnisstand – auch nichts aufzudecken oder zu verheimlichen gegeben.²⁰

Zum 6. Mai 1839 ließ Theobald Böhm sein Privilegium von 1829 um weitere fünf Jahre verlängern und verkaufte es am 9. August 1839 für 600 Gulden an Rudolph Greve.²¹ Ein gültiges Gewerbs-Privilegium mußte den Wert der zum Verkauf stehenden Werkstatt beträchtlich erhöhen. Nicht dieser materielle Aspekt dürfte jedoch ausschlaggebend gewesen sein: Greve besaß zu diesem Zeitpunkt noch keine Konzession und

hätte sein Handwerk, wie zuvor Theobald Böhm, ohne den Schutz des Privilegiums nicht ausüben dürfen.

Böhm hatte als Flötist, Flötenmacher und Erfinder eines neuartigen Flötensystems einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht. Greve war daher interessiert, sich des Namens Böhm werbewirksam zu bedienen, und nannte die Werkstatt, deren Inhaber er nun geworden war, *Th. Boehm et Grévé*. So konnte zudem der Eindruck entstehen, daß Böhm und Greve – was durchaus nicht der Fall war – den Betrieb gemeinsam führten. Greve war sich dieser Wirkung offensichtlich bewußt, denn er unterzeichnete Korrespondenz an seine Kunden mit *pr[o] Th. Boehm et Grévé / Grévé*²².

Die Instrumente der Firma „Boehm et Grévé“ glichen bis ins Detail den Produkten der alten Böhm-Werkstatt²³, wo sie ja zum Großteil auch

*Abb. 2, 3 + 5: Signaturen von Flöten aus der ersten Werkstatt Böhm's (1829-1839) und den beiden Greve-Werkstätten (1839-1846, 1846-1862) (Privatsammlungen, München/München/Garching).

¹⁵ Carl Emil von Schafhäutl: „Ist die Lehre von dem Einfluss des Materials, aus dem ein Blasinstrument gefertigt ist, auf den Ton desselben eine Fabel? Eine experimentale Untersuchung“ (Fortsetzung). In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 14, 1879, Nr. 39, Sp. 614.

¹⁶ Postskriptum des Briefes von James Gordon an Böhm v. 15.2.1833, abgedruckt bei Christopher Welch: *History of the Boehm Flute*, London ³1896, S. 96.

¹⁷ Brief Gordons v. 15.7.1833, abgedruckt bei Coche (Anm. 13), S. 30.

¹⁸ Schafhäutl (Anm. 10), Nr. 31, Sp. 489.

¹⁹ Vgl. ihren Brief v. 20.5.1838, abgedruckt bei Coche (Anm. 13), S. 27.

²⁰ Auf eine Darstellung der „Böhm-Gordon-Kontroverse“ sowie technologischer Aspekte der verschiedenen Flötenmodelle wird in diesem Rahmen verzichtet. Eine Zusammenfassung bietet Ventzke (Anm. 2), S. 31 f.

²¹ Staatsarchiv München, RA 20989/3.

²² In mehreren Schreiben an den in England tätigen Militärmusik-Dirigenten und Flötisten Robert Frisch aus den Jahren 1843-1845 (Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, München; Kopie im Theobald Böhm Archiv, Lochham, 334 a-k).

²³ Zahlreiche Abbildungen von Flöten aus den Werkstätten Böhm's und Greves bietet der in Anm. 8 zitierte Ausstellungskatalog.

schon von Greve angefertigt worden waren. Sie trugen jedoch nicht mehr die Signatur *TH. BOEHM / A / MUNICH* (Abb. 2). Greves neuer Brandstempel behielt die äußere Form bei; Böhm's Name wurde durch die Kombination *BOEHM & GREVE* ersetzt (Abb. 3). Die französische Formulierung im Stempel verwendete Greve weiterhin und verzierte außerdem in Handschrift und Druck seinen Namen mit einem eleganten *accent aigu* auf dem letzten Buchstaben.

Bei der Industrie-Ausstellung in Nürnberg 1840 präsentierte Greve fünf Querflöten. Als Einlieferer wird *Grevé R.*, *Firma: Th. Boehm et Grevé* genannt. Der Verfasser des Ausstellungsberichts ging davon aus, daß Greves Firma mit der von 1828/29 bis Mitte 1839 bestehenden Werkstatt Theobald Böhm's identisch war. Dies zeigt vor allem die Erwähnung der Auszeichnungen Böhm's bei den Münchener Industrie-Ausstellungen von 1834 und 1835:

*Die Einsender haben bereits im Jahre 1834 die Auszeichnung durch die silberne Ehrenmünze und im Jahre 1835 das Diplom derselben erhalten. Die Commission der gegenwärtigen Ausstellung hat denselben das Diplom der gleichen Ehrenmünze, mit erhöhter Würdigung zuerkannt.*²⁴

Als *Th. Boehm und Grevé, Königl. privilegierter Instrumentenmacher in München* firmierte Greve bei der Allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung des hessischen Gewerbevereins in

²⁴ *Amtlicher Bericht der allerhöchst angeordneten Königlich Bayerischen Central-Industrie-Ausstellungs-Commission über die im Jahre 1840 aus den acht Kreisen des Königreichs Bayern in Nürnberg stattgehabte Industrie-Ausstellung*, Nürnberg 1843, S. 16.

²⁵ *Theobald Boehm's neu construirte Flöte*, München [1834], faksimiliert bei Ventzke (Anm. 2), Anhang, Abb. 4a-e.

²⁶ Hektor Rößler: *Ausführlicher Bericht über die von dem Gewerbeverein für das Großherzogthum Hessen im Jahre 1842 veranstaltete Allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung zu Mainz*, Mainz, Darmstadt 1843, S. 126. – Böhm beschrieb die Technik des Durchbohrens der Kugelsäulen in seinem Buch von 1847 (Anm. 1), S. 4. Die Angabe zur 14-Karat-Legierung der Goldfedern ist sonst nirgends veröffentlicht.

²⁷ Stadtarchiv München, EBA 1843/336; ebd., Gewerbeamt 88/3, Bl. 15^v/16^r.

²⁸ Richard Carte: *Sketch of the Successive Improvements Made in the Flute*, London 1855, S. 19.



Abb. 3

Mainz 1842. Der Berichterstatter zitiert einen von Greve mitgelieferten Text, der zunächst in Auszügen aus Böhm's 1834 gedrucktem Prospekt über die *neu construirte Flöte*²⁵ deren akustische Vorzüge schildert. Neu hinzuformuliert sind einige technische Einzelheiten:

Den Klappen-Mechanismus suchten wir solid, einfach und elegant herzustellen, was uns besonders dadurch gelungen ist, daß wir gefunden, die zu den Charnierklappen gehörigen Säulchen auf eine von uns zuerst angewendete ganz einfache Weise vollkommen zu befestigen, ohne den Instrumenten anderweitig zu schaden, wie es bei der älteren Art, wo die Metallsäulchen auf Metallplättchen gelöthet, diese dann ins Holz eingelassen und mit kleinen Schraubchen befestigt wurden, öfters vorkam.

Zu den Federn, die wegen des richtigen Gangs und sicheren Schlusses der Klappen als eine Hauptsache zu betrachten sind, wenden wir eine Metalllegirung an, welche in 24 Theilen 14 Theile reines Scheidegold enthält. Diese Composition ist einer außerordentlich guten und bleibenden Federkraft fähig und kann nicht wie Stahl durch Rost angegriffen werden.

Im Anschluß nennt der Ausstellungsbericht noch die Auszeichnungen, die die *Instrumente der Hrn. Böhm und Grevé* bei den Industrieausstellungen von 1835 und 1840 erhalten hatten (die silberne Ehrenmünze von 1834 ist nicht erwähnt).²⁶

Mitte 1843 erhielt Rudolph Greve eine Konzession als Blasinstrumentenmacher und gleichzeitig das Münchener Bürgerrecht.²⁷ Vermutlich im selben Jahr beschloß die Londoner Flötenbauwerkstatt Rudall & Rose, Böhm's Ringklappenflöte für den englischen Markt nachzubauen. Man lud den *Theilhaber des Herrn Boehm, Herrn Grevé, aus München*, nach London ein, *um die Arbeiter anzuweisen und die Produktion zu überwachen*.²⁸ Ob die Zusammenarbeit mit Einverständnis oder sogar auf Anregung Theobald


	
TH. BOEHM & GREVE k. p. Instrumentenmacher in München.	
<i>Flöten neuer Construction.</i>	
In D, Cremona-Flöte von Cocus- oder Eben-Holz, Garnitur u. Klappen von Silber mit goldenen Federn, die Klappenfütterungen aufgeschraubt	40
dette Garnitur u. Klappen von Messing	32
In H, Flöte d'amour von Cocus oder Eben-Holz, Garnitur u. Klappen von Silber mit goldenen Federn, die Klappenfütterungen aufgeschraubt	160
dette Garnitur und Klappen von Messing	190
In F, Sopra-Flöte von Cocus-Eben-od. Buchs-Holz, Garnitur u. Klappen von Silber mit goldenen Federn, die Klappenfütterungen aufgeschraubt	100
dette Garnitur u. Klappen von Messing	75
<i>Flöten gewöhnlicher Construction.</i>	
Nr. 1. Von Cocus- oder Eben-Holz, Zug, Garnitur, 7 Klappen und 3 Hebel von Silber mit goldenen Federn, die Klappenfütterungen aufgeschraubt	88

Abb. 4: Vorder- und Rückseite einer Preisliste der Firma „Th. Boehm & Grevé“, um 1843 (Bayerische Staatsbibliothek, München, Musiksammlung/Theobald Böhm Archiv, Lochham).

Böhms zustande kam, ist nicht bekannt. Greve hielt sich wohl nur für kurze Zeit in London auf, vermutlich während der ersten Hälfte des Jahres 1843.²⁹ Die vor einigen Jahren entdeckte mit 1 numerierte Ringklappenflöte der Werkstatt Rudall & Rose dürfte damals entstanden sein.³⁰ Etwa aus derselben Zeit stammt eine Preisliste der Firma Böhm & Greve, die einen Einblick in Greves Lieferprogramm bietet (Abb. 4).

Theobald Böhm war 1846 noch mit der Einführung einer Verbesserung der Hochofen-Befeuerung beschäftigt, dachte jedoch, laut Schafhäußs Bericht, *schon in jeder freien Minute auf eine letzte endliche Verbesserung seiner Ringklappen-Flöte, indem er zahlreiche Versuche in seiner Werkstätte anstellte und endlich im Jahre 1847 seiner Flöte die letzte Vollendung gab.*³¹ Vorausgegangen war ein zweijähriges Studium der akustischen Principien unter der gütigen

Nr. 1. von Buchs mit Elfenbein garnirt	40
Nr. 2. Von Cocus- oder Eben-Holz, Zug, Garnitur, 7 Klappen u. 2 Hebel von Silber, mit goldenen Federn	66
dette von Buchs mit Elfenbein garnirt	60
Nr. 3. Von Cocus- oder Eben-Holz, Garnitur, 7 Klappen u. 2 Hebel von Silber, Zug u. Federn von Messing	55
dette von Buchs mit Elfenbein garnirt	50
Nr. 4. Von Buchs 7 Klappen, 2 Hebel und Zug von Messing mit Elfenbein garnirt	24
dette ohne Zug	20
dette bis C	18
dette bis D	16
Auswischer von Seide	1
<p><i>Ebenso werden Tenor-Flöten und Piccolo, etc. etc. in G, Es- od. F Stimmung, von Cocus, Eben- oder Buchs-Holz mit Silber- oder Messing-Klappen gefestigt.</i></p>	
<p>Nr. 3. Alle Flöten sind mit Futterale versehen und die Preise im fl. 24 Fuß. – Auswärtige Bestellungen werden nur gegen Anweisung auf ein solides Handlungshaus oder haare Geldsendungen angenommen. Nähere Auskunft wird bereitwilligst gegeben. Briefe und Sendungen erbittet man franco.</p>	

Anleitung des Herrn Prof. Doct. Carl Schafhäußl³². Das Gewerbs-Privilegium für die zylindrische Flöte von 1847 ermöglichte Böhm abermals die Eröffnung einer eigenen Werkstatt. Nach seiner Pensionierung als Hofmusiker im Jahre 1848, die er mit seiner nachlassenden Sehkraft begründete, widmete er sich bis zum Ende seines Lebens als Flötenbauer und Komponist ausschließlich der Verbreitung seiner *nach einem wissenschaftlichen System* konstruierten Flöte.

²⁹ Auch der Spätherbst dieses Jahres käme in Frage, allerdings ist Greves Anwesenheit in München für den 1.8. und 24.8. sowie für den 24.12.1843 archivalisch belegbar (Protokolle in Stadtarchiv München, EBA 1843/336, bzw. ein eigenhändiger Brief aus dem in Anm. 21 genannten Bestand). – Karl Ventzke verlegt Greves Reise in das Jahr 1842, was ebenfalls möglich erscheint; vgl. Ventzke (Anm. 2), S. 34.

³⁰ Das Instrument ist abgebildet bei David Shorey, „The French-Model Flute and its Origins“. In: *The Flutist Quarterly* 12, 1987, No. 3, S. 17 (Abb. 16-18).

³¹ Schafhäußl (Anm. 10), Nr. 32, Sp. 504.

³² Theobald Böhm: *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung*, Leipzig 1871 (Reprint Frankfurt 1980), S. 1.

Böhm hatte fast sieben Jahre lang geduldet, daß sich Rudolph Greve seines Namens bediente. Dies erschien ihm nun, da er sich selbst erneut dem Flötenbau zuwenden wollte, nicht mehr zweckmäßig.³³ Böhm war offenbar von Anfang an entschlossen, seine neue Erfindung auch gewerblich zu nutzen, denn bereits am 21. Januar 1846 erhob er Beschwerde beim Münchener Stadtmagistrat und erwirkte den Beschluß, Greve solle der Gebrauch des Namens „Böhm“ in keiner Weise gestattet werden, weshalb ihm derselbe, sey es in seiner Firma, oder in seinen Gewerbs Erzeugnissen, kurz in welcher Art immer bei Vermeidung einer Strafe von 10 fl. hiemit untersagt wird. Böhm monierte, daß Greve sein Geschäft unter dem Beisatz: „bekannt unter der Firma:“ Böhm et Greve ankündigt, und den von ihm verfertigten Flöten die Firma „Böhm et Greve“ aufdruckt, und führte als Argument an, daß das 1829 erteilte Böhm u. Greve'sche „und resp. später Greve'sche“ Privilegium auf eigenthüml. Verfertigung von Flöten 1844 erloschen sei.

Ein Verzicht auf den werbewirksamen Namen Böhms mußte Greve mittelfristig materielle Nachteile bringen, auch wenn er seit 1843 als Inhaber einer Konzession nicht mehr auf den Schutz eines Privilegiums angewiesen war. Greve erhob unter dem 9. März 1846 in einem weit-schweifigen Schreiben Einspruch gegen den Magistratsbeschluß: Es handelt sich nicht von [sic] der Anmaßung einer fremden Fabrikbezeichnung, sondern lediglich von Fortführung der bisherigen Firma. Böhms Name sei

kein fremder, sondern nur jener des ursprünglichen Mitbegründers und langjährigen Theilhabers des Geschäfts. [...] Im vorliegenden Falle aber fällt ganz besonders alle Spur einer Anmaßung weg, weil Böhm zum Geschäft gerade nur seinen Namen hergab, und demnämliche Gewerbsmann, welcher die Gewerbszeugnisse von Anbeginn an herstellte, noch immer Inhaber des Geschäfts und Verfertiger der Erzeugnisse ist. Böhm ist überdieß selbst weder Instrumentenmacher, noch hat er irgendein Geschäft inne, was die nämlichen Produkte liefert. [...] Wollte man aber trotz

allem diesem dem Hofmusikus Böhm das Recht einräumen, gegen den Fortgebrauch seines Namens in der Firma meines Geschäftes Einsprache zu thun, damit er etwa, auf ein vielleicht seinerseits beabsichtigtes neues Flötengeschäft den Ruf und die Kundschaft meines Geschäftes unter dem Scheine, daß sein neues Geschäft nur die Fortsetzung des alten sei, desto besser übertragen könne, so steht doch dieser absonderlichen Begünstigung eines neuen Geschäfts mein durch schriftlichen Vertrag wohl erworbenes Privatrecht entgegen, vermöge dessen mir Hofmusikus Böhm sein Geschäft sammt seiner Firma über den Zeitraum des Privilegiums hinaus abgetreten hat.

Greve schien sich seiner Sache allerdings doch nicht so sicher gewesen zu sein. Er räumte zumindest ein, daß er nicht befugt war, seine Instrumente mit *Boehm & Greve* zu signieren, hielt sich aber für berechtigt, in der Bezeichnung meines Geschäftes bei meinem Namen den Beisatz „bekannt unter der Firma Böhm u. Greve“ oder „früher bekannt unter der Firma Böhm und Greve“ beizufügen; denn dieser Beisatz enthält nur die reine Wahrheit. Er reduzierte schließlich seinen Protest auf eventuell die unterthänigste Bitte: Königliche Regierung wolle wenigstens ausdrücklich aussprechen, daß der Beisatz zu meinem Namen: „Bekannt unter der Firma Böhm und Greve“ mir auch künftig nicht zu verwehren sei. Der Berufung wurde jedoch nicht stattgegeben. Eine Nichtigkeitsbeschwerde Greves vom 8. April 1846 veranlaßte die Regierung von Oberbayern zu der Stellungnahme, daß allerdings Modifikationen, unter denen Greve bei seiner Geschäftsbezeichnung sich einer Bezugnahme auf sein früheres Verhältniß mit Böhm in zulässiger Weise bedienen könnte, möglich zu sein scheinen, z. B. „Greve, früher Eigenthümer des Th. Böhm'schen Privilegiums p.“ Als unzulässig in Folge der Beschwerde des Böhm erachtete die Regierung jedoch die Bezeichnung *bekannt unter der Firma Böhm u. Greve*. Greves Beschwerde wurde schließlich vom bayerischen Innenministerium in letzter Instanz abgelehnt. Böhm konnte mit seinem unter der Firma: *Theobald Böhm in München, wieder vollständig eingerichteten Fabrikations-Geschäft musikalischer Blasinstrumente* beginnen. Vielleicht wurde dennoch ein Kompromiß gefunden, denn in den Münchener Adreßbüchern von 1850 und 1852 findet sich bei Greves Werkstatt die Formulierung *bekannt unter der Firma: Th. Boehm u. Greve*.³⁴

³³ Für das folgende s. Staatsarchiv München, RA 20989/3; Stadtarchiv München, Gewerbeamt 210.

³⁴ M. Siebert: *Adreßbuch von München 1850*. München o. J., S. 85; ders., *Adreßbuch von München, der Vorstadt Au und den Gemeinden Haidhausen und Giesing 1852*, München o. J., S. 177.

Angesichts der geschilderten Umstände wird man davon ausgehen können, daß Greve seine Instrumente ab März 1846 nicht mehr mit dem Brandstempel *BOEHM & GREVE / A / MUNICH* signierte. Die neue Signatur, in der Schrifthanordnung der früheren gleich, lautete *RODOL. GREVE / A / MUNICH* (Abb. 5); auch für seinen Vornamen wählte Greve hier die französische Form *Rodolphe*. Er verwendete den Stempel wohl in der gesamten Folgezeit. Das Äußere der erhaltenen Instrumente aus diesen 16 Jahren zeigt, daß Greve den Böhmschen Mustern treu blieb.

Auch nach Theobald Böhms Erfindung der Zylinderflöte stellte Greve weiterhin konische Ringklappenflöten her. Böhm selbst hatte bekanntlich einen neuen Weg eingeschlagen. Die Intonation der 1847 erstmals vorgestellten „Silberflöte“ war der des Modells von 1832 sicher überlegen. Der ungewohnte Klang, der den Siegeszug der zylindrischen Böhmflöte gerade in Deutschland so lange aufhielt, mag jedoch manchen Flötisten bewogen haben, lieber zu einer konischen Flöte aus Greves Werkstatt zu greifen. Ob Böhm diese Konkurrenz zu fürchten hatte, wissen wir nicht. Er hätte jedoch ohnehin keine Möglichkeit gehabt, Greve die Produktion der Ringklappenflöte zu untersagen, da er seine Konstruktion von 1832 nicht durch ein Gewerbsprivilegium hatte schützen lassen.

Über Theobald Böhms persönliches Verhältnis zu Rudolph Greve nach dem unerfreulichen Intermezzo von 1846 ist nichts bekannt. Die Tatsache, daß Böhm Greves Namen in keiner seiner gedruckten Schriften und in keinem der bisher bekannten Briefe erwähnt, könnte durchaus bedeuten, daß er ihm die Angelegenheit nachtrag. Die beiden blieben noch eine Zeitlang Nachbarn: Greves Wohnung und Werkstatt befand sich bis 1850 oder 1851 im 3. Stock des Hauses Althammereck 20 (heutige Schreibung Altheimer Eck); im 2. Stock wohnten Theobald Böhm und seit 1844 Carl Emil von Schafhäufl.³⁵

Im August 1850 finden wir Böhm und Greve zusammen in der Kommission für die Durchführung der Kreis-Industrie-Ausstellung von Oberbayern.³⁶ Böhm wurde vom Centralausschuß des Polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern, Greve vom Allgemeinen Gewerbe-

Verein der Stadt München in die elfköpfige Kommission entsandt. Beide waren wegen dieser Funktion mit ihren Produkten nicht auf der Ausstellung vertreten, die im Sommer des folgenden Jahres im Münchener Odeon stattfand.³⁷

Theobald Böhms Flöten hatten schon einige Jahre vor der Eröffnung seiner ersten Werkstatt einen guten Ruf genossen, als er noch bei anderen Herstellern nach seinen Vorgaben arbeiten ließ.³⁸ Der Flötist Karl August Grenser nannte ihn 1824 in einem Atemzug mit den renommiertesten Instrumentenmachern seiner Zeit, als er die „gewöhnlichen Flöten“ von *Grenser, jetzt Grenser und Wiesner in Dresden, Griesling und Schott [sic!] in Berlin, Bauer in Prag, Koch in Wien, Kammernusikus Böhm in München, Felchlin in Bern, Sax in Brüssel, Holzapfel in Paris, Metzler in London, Maybrick in Liverpool, Skousboe in Kopenhagen* rühmte.³⁹ Auch die ab 1828 entstandenen Instrumente aus Böhms eigener Werkstatt waren in ästhetischer, mechanischer und musikalischer Hinsicht von seinen zeitgenössischen Kollegen kaum zu übertreffen. Die Produkte Rudolph Greves sind, zumindest dem äußeren Anschein nach, als kongenial zu bewerten. Zu den musikalischen Qualitäten vergleiche man Dayton C. Millers äußerst lobende Beurteilung einer gewöhnlichen Flöte aus der Werkstatt Böhm & Greve.⁴⁰ Richard S. Rockstros vernichtendes Urteil über eine Ringklappenflöte, die um das Jahr

³⁵ Greve erscheint als „Blasinstrum. Macher“ erstmals 1845 in einem Adreßbuch (M. Siebert: *Adreßbuch von München 1845*, München o. J., S. 47). Die Stadtadreßbücher ab 1852 weisen ihn dann in der Landwehrstraße 8 (später 21) nach.

³⁶ Ernst von Destouches: *Fünzig Jahre Münchener Gewerbe-Geschichte 1848-1898*, München 1898, I. S. 40.

³⁷ Vgl. *Katalog für die Industrie-Ausstellung von Oberbayern, abgehalten zu München im Jahre 1851*, [München 1851].

³⁸ Vgl. Böhm (Anm. 1), S. 4.

³⁹ Karl Grenser: „Eine Stimme über den Nachtrag des Hrn. Dr. Pottgiesser“. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 26, Nr. 24, 10.6.1824, Sp. 385.

⁴⁰ Theobald Boehm: *The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Respects*, übers. u. hrsg. von Dayton C. Miller, Reprint New York 1964, S. 8f. (Anmerkung Millers).

1843 entstanden und nach seiner Meinung von Theobald Böhm hergestellt worden war (tatsächlich von Greve, mit der Signatur Boehm & Greve), ist wohl vor dem Hintergrund seiner heftigen und sachlich nicht nachvollziehbaren, grundsätzlichen Ablehnung von Theobald Böhms Leistungen zu sehen.⁴¹

Auf der Pariser Weltausstellung von 1889 wurden in einer „Exposition Rétrospective“ auch historische Musikinstrumente gezeigt, darunter *das erste Exemplar der Böhmflöte, das nach Frankreich gelangt war, gebaut von Greeve [sic] aus München.*⁴² Theobald Böhms zweiter längerer Aufenthalt in Paris im Mai 1837 hatte ihm Gelegenheit gegeben, seine neukonstruierte Flöte bei der dortigen Akademie der Wissenschaften vorzuführen. In den sich anschließenden, die Ansprüche James Gordons betreffenden öffentlichen Streit, den Victor Coche durch sein Pamphlet *Examen critique de la Flûte ordinaire comparée à la Flûte de Böhm* auslöste, griff 1838 der Flötist Aristide Farrenc mit einem Zeitschriftenartikel ein. Er berichtet, daß Böhm mehrere Exemplare seiner Ringklappenflöte bei sich hatte und daß der Flötenvirtuose Paul Hippolyte Camus sich eines davon, zunächst leihweise, erbat. Camus soll noch am selben Tag erklärt haben, nie wieder auf einem anderen Instrument spielen zu wollen. *Heute, schreibt Farrenc weiter, besitzt Herr Camus eben diese Flöte und bringt ihre Möglichkeiten zur vollen Geltung [...] Als sich Herr Camus auf die Böhmflöte verlegte, gab es noch kein einziges Instrument dieser Art weder in Paris, noch überhaupt in Frankreich.*⁴³ Offenbar handelte es sich bei der 1889 ausgestellten Flöte um das erwähnte Exemplar aus dem ehemaligen Besitz von Camus. Constant Pierre, der Greve 1889 als Hersteller nannte, war dieser Umstand wohl aus mündlicher Überlieferung bekannt. Böhm hatte sich demzufolge 1837 mit



Abb. 5

mehreren Flöten aus seiner von Rudolph Greve weitergeführten Werkstatt, also aus Greves Händen, der französischen Fachwelt präsentiert.

Um die Qualität von Greves Querflöten beurteilen zu können, wäre eine repräsentative Anzahl von Instrumenten mit Greves Signatur (BOEHM & GREVE bzw. RODOL. GREVE A MUNICH) einerseits und mit Böhms Signatur TH. BOEHM A MUNICH andererseits zu untersuchen und im musikalischen Gebrauch zu testen. Allerdings dürften auch die Instrumente mit dem letzteren, zwischen 1828 und 1839 verwendeten Brandstempel – vor allem die Ringklappenflöten – mehrheitlich unter Rudolph Greves Werkstattleitung entstanden sein, da Theobald Böhm, wie oben ausgeführt, von 1833 bis 1846 nicht als Instrumentenmacher tätig war. Greve hatte in seinem oben zitierten Schreiben vom 9. März 1846 sogar noch schärfer – wenngleich aus gegebenem Anlaß vielleicht etwas übertrieben – formuliert, daß *von Anbeginn an* er es gewesen sei, der die Flöten hergestellt habe, für die Böhm dann *gerade nur seinen Namen hergab*. Bemerkenswerterweise wird dies von Böhm in den vorliegenden Akten nicht dementiert. Auch die von Greve verwendeten Ausdrücke *Mitbegründer* und *Theilhaber* unterstreichen den Eindruck, daß es sich bei Böhms erster Firmengründung um ein Unternehmen zweier etwa gleichberechtigter Partner handelte. Es erscheint denkbar, daß Böhm auf Greves handwerkliches Geschick angewiesen war. Theobald Böhms Bedeutung als Flötist und Flötenkonstrukteur ist unstreitig und wird durch diese

⁴¹ Richard Shepherd Rockstro: *A Treatise on the Construction, the History and the Practice of the Flute*, London ²1928, S. 330 f.

⁴² Constant Pierre: *La facture instrumentale à l'Exposition Universelle de 1889*, Paris 1890, S. 283.

⁴³ Aristide Farrenc: „Flûte Boehm“. In: *Revue et gazette musicale* 5, No. 36, 9.9.1838, S. 364.

Umstände nicht gemindert. Dem Anteil von Rudolph Greves Arbeit an Böhms Nachruhm als Instrumentenbauer sollte jedoch mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden als bisher.⁴⁴

Der Sammlermarkt hat das Urteil über Greves Flöten bereits gesprochen bzw. vorweggenommen: Instrumente mit der Signatur *BOEHM & GREVE A MUNICH* werden derzeit zu Preisen gehandelt, wie sie für originale Böhmische Zylinderflöten zu bezahlen sind⁴⁵, obwohl sie wohl nie durch Theobald Böhms Hände gegangen sind. Eine ähnliche Wirkung des Namens Böhm hatte sich schon vor 150 Jahren ihr Hersteller, Rudolph Greve, versprochen.

Für verschiedene Hinweise danke ich den Herren Ludwig Böhm (Lochham), Erich Tremmel (Augsburg) und Karl Ventzke (Düren).

⁴⁴ Ähnlich wie mit Greve dürfte es sich übrigens auch mit Böhms späterem Compagnon und Werkstatt-nachfolger Carl Mendler verhalten. Günter Dullat wies ferner darauf hin, daß die Vorarbeiten Carl Emil von Schafhäußls *im Zusammenhang mit der Konstruktion der Boehm-Instrumente bislang noch nicht in einem genügenden Maß gewürdigt worden sind* (G. Dullat: *Holzblasinstrumentenbau. Entwicklungsstufen und Technologien*, Celle 1990, S. 224, Anm. 181).

⁴⁵ Als *much prized today* bezeichnete sie schon vor gut drei Jahrzehnten Philip Bate: *The Flute*, London/New York 1969, S. 117; ebenso ²1979, S. 120.

Manfred Brach

Von der alten Kunst, „auff allerhand Arth“ Blockflöten zu entwerfen

*Wer aber sagt, eine Flöte sey eine Flöte,
für den ist dieses nicht geschrieben.*

Johann George Tromlitz 1783

Im Jahre 1981 hat uns Frans Brüggén einen Einblick gegeben in seine Sammlung originaler Flöten der Barockzeit; der australische Flötenbauer Frederick Morgan hat dabei (mit viel Humor) für 17 Blockflöten Meßbögen vorgelegt, die einen Stand der Vermessungstechnik zeigen, über den man sich nur freuen kann.¹

Es sollte sich niemand täuschen: Die Fülle der von Morgan mitgeteilten Meßdaten erfordert viel Nachdenken, wenn man über sie vordringen will zum Verstehen der Bauweise der alten Meister.

Wir haben uns deshalb allein auf eine Frage konzentriert, die am Anfang des Bauens überhaupt steht: Welchen Ansatzpunkt haben die Flötenbauer der Barockzeit beim Entwerfen ihrer Instrumente gewählt?

Schon das Entwerfen kann Kunst sein! Wie schön ist bereits ein gelungener Entwurf oder eine fein ausgeführte Bauzeichnung! So haben sich große Künstler wie Dürer oder Leonardo ständig in der Kunst des Entwerfens geübt. Wieviel ist bei ihnen nur Entwurf geblieben! Und über den

bedeutendsten Architekturtheoretiker der Renaissancezeit, Leone Battista Alberti (1404 bis 1472), dessen Wirkungen noch im Instrumentenbau der Barockzeit spürbar sind, lautet ein Urteil:

Er beschränkte sich auf das Entwerfen und kümmerte sich kaum um die praktische Ausführung seiner Bauten: es sind nur wenige, aber lauter Meisterwerke.²

Es sollen nun einige Blockflöten vorgeführt werden, bei deren Entstehung interessante Einfälle verwirklicht worden sind, die uns ein tieferes Eindringen in die alte Kunst des Entwerfens erlauben.³

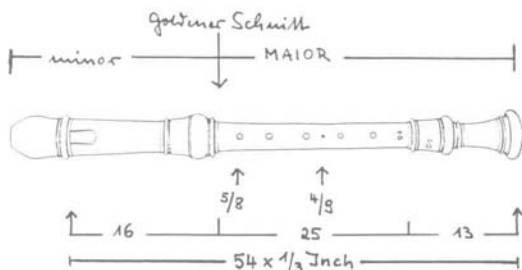
¹ Frans Brüggén/Frederick Morgan: *The Recorder Collection of Frans Brüggén*, Tokio 1981. Kurze Besprechung in *TIBIA* 2/82, S. 135 f. unter dem Titel „Instrumentenbau – ein Handwerk höchster Kunst.“

² Lexikon der Weltarchitektur, Darmstadt 1971, S. 19.

³ Die folgenden Ausführungen sind zuerst englisch erschienen in *FOMRHI-Quarterly* 1990 (comm. 987 + 1007). Dort sind das Zahlenmaterial und die ins Einzelne gehenden Analysen aufgeführt, auf die hier aus Gründen der besseren Lesbarkeit verzichtet wird.

I.

Den Anfang machte der Engländer *Thomas Stanesby sen.* (1668-1734), der beim Bau einer Altblockflöte (Meßbogen VIII) das englische Fußmaß seiner Zeit benutzt und die klingende Rohrlänge⁴ seines Instruments genau $1\frac{1}{2}$ Fuß lang gemacht hat.



Stanesby hat sein Instrument mit bewunderungswürdiger Genauigkeit ohne alle Toleranzen gearbeitet. So liegt die Mitte der 6 Grifflöcher bei 8 Inch (exakt $\frac{4}{9}$ Rohrlänge), das oberste Griffloch L_1 bei $\frac{5}{8}$ Rohrlänge. Teilt man die Gesamtlänge dieser Flöte nach dem Goldenen Schnitt, so hat man die Hauptteilung, die Trennlinie zwischen Kopfstück und Mittelteil vor sich.

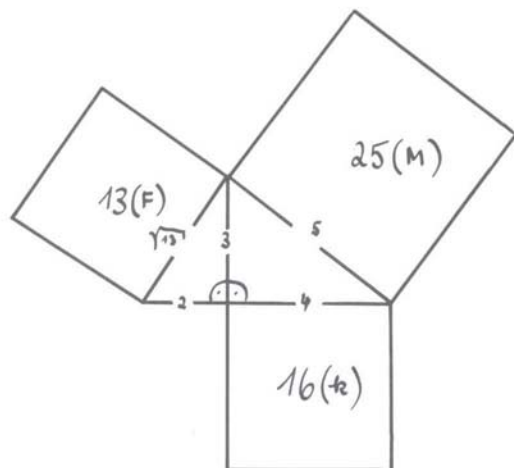
Die von Stanesby für die Rohrlänge seiner Altblockflöte gewählte Zahl 216''' (Linien) entpuppt sich als die Kubikzahl der hochbedeutsamen Zahl 6, die nicht nur die Summe der ersten drei Zahlen (der pythagoräischen Tetraktys) verkörpert, sondern für die alte Zahlentheorie auch eine vollkommene Zahl (numerus perfectus) war, nach der sich selbst Gott – gemäß dem Urteil spekulativer Geister – bei der Erschaffung der Welt richten mußte.

Wir bemerken noch nebenbei, daß Kopfanteil und Mittelstück der Flöte als Quadratzahlen

⁴ Übersicht über benutzte Abkürzungen:

- GL = Gesamtlänge der Blockflöte
- SL = sounding length, klingende Rohrlänge (bis Blocklinie)
- K = Kopf gesamt, Schnabel eingeschlossen
- k = Kopfanteil an der klingenden Rohrlänge
- M = Mittelstück (Außenanteil)
- F = Fußstück (Außenanteil)
- L_{1-6} = Grifflöcher
- GLZ = „Grifflochlagezentrum“

erscheinen und zueinander im Verhältnis $4^2 : 5^2$ stehen. Das erinnert uns an ein rechtwinkliges Dreieck und an den Lehrsatz des Pythagoras. Sollte Stanesby sen. seinem Entwurf eine geometrische Schlüsselfigur zugrunde gelegt haben, so könnte diese so ausgesehen haben:



Ein Instrument, das vom Meister so elementar nach einfachen Zahlen entworfen wurde, konnte sicherlich der Geselle jederzeit auswendig nachbauen. Möglicherweise stellen die uns anfangs befremdenden Bruchzahlen bereits alte tradierte Normwerte der Flötenbauerzunft dar, auf die Stanesby dann zurückgegriffen hätte.

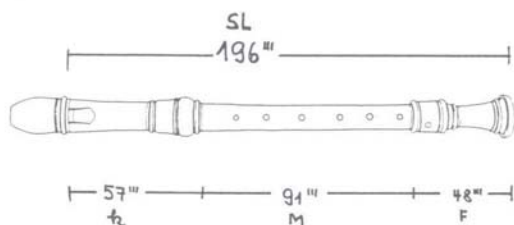
II.

Peter Bressan (1663-1731), der wohl Zeit seines Lebens trotz des jahrzehntelangen Aufenthaltes in England der Burgunder Pierre Jaillard geblieben ist, hat für unsere Fragestellung besondere Bedeutung, weil er Blockflöten nach verschiedenen (französischen) Fußmaßen gebaut und dabei die Entwurfsmethodik interessant variiert hat.

Es ist nicht verwunderlich, daß man im Laufe der Architekturgeschichte immer wieder der elementaren geometrischen Figur des gleichseitigen Dreiecks begegnet: neben den technisch-praktischen Vorzügen, die auf seiner leichten Konstruierbarkeit beruhen, besitzt

das gleichseitige Dreieck wegen seiner formalen Geschlossenheit auch hohe ästhetische Bedeutung.⁵

Beim Entwurf einer Altblockflöte, die nach burgundischem Fußmaß gebaut ist (Meßbogen X), benutzte Bressan als Schlüsselfigur das gleichseitige Dreieck.



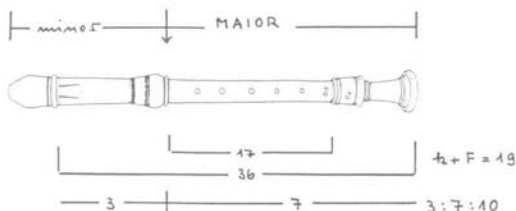
Die Bauzahlen sehen anfänglich sehr kompliziert und wie zufällig zusammengewürfelt aus, gehören aber einer tief sinnigen Gesamtkonzeption an. Das Mittelstück (M) steht nämlich zur Summe von Kopfanteil (k) und Fußstück (F) im Verhältnis 91 zu 105 oder gekürzt 13 : 15.

Das aber ist ein offenbar uralter (auf die Ägypter oder Sumerer zurückgehender?), von Baumeistern der Renaissance häufig verwendeter Näherungswert für $\sqrt{3}$ zu 2, d.h. für das Verhältnis von Dreieckshöhe zu Dreiecksseite im gleichseitigen Dreieck.



So benutzte Bressan also das gleichseitige Dreieck als Ausgangsfigur beim Bau einer Altblockflöte, wobei die Rohrlänge als Summe von 13 und 15 auf die 28 führt, auf den nächsten numerus perfectus! Dies Instrument ist also eindeutig „more geometrico“ (Spinoza) entworfen worden.⁶

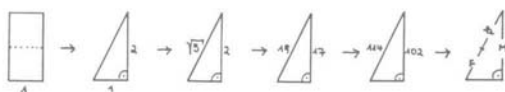
Eine anders entworfene Altblockflöte ist im Besitz der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Berlin 2801), eine Dublette liegt in Oxford (BATE 0112, ex Hunt). Der Meister baute hier (wie auch Stanesby sen.) eine Altblockflöte als 1 1/2'-Flöte und benutzte diesmal zur Abwechslung die französische Aune als Maßstab.



Zur Ausgangsfigur erkor er sich eine Zentralfigur der alten Baukunst, nämlich das Doppelquadrat:

... die doppel porcion /
nemlichen zwey perfecte Quadrat /
und man findet in guten wercken der Antiquitet /
so man für löblich und gut achtet /
nichts was diese porcion übertreffe

Gualthar Rivius Nürnberg 1547⁷



Neben dem Doppelquadrat benutzte Bressan ein Entwurfsprinzip, dem man im Flötenbau der Barockzeit ständig begegnet, nämlich die Proportion 3 : 7 : 10. Wird beim Entwerfen diese Proportion vom Flötenbauer zeichnerisch-geometrisch entwickelt, dann wird ein einfaches Quadrat als Ausgangsfigur genommen:

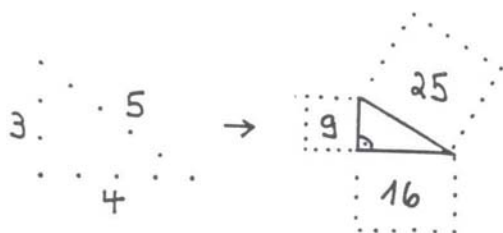


⁵ Paul v. Naredi-Rainer: „Architektur und Harmonie“. In: *Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*. Köln 1986, S. 206. (Die Kenntnis dieses Buches ist für ein tiefergehendes Verständnis der hier aufgeworfenen Fragen unentbehrlich; im Anhang eine vorzügliche Bibliographie.)

⁶ Im übrigen begegnen wir der Zahl 28 im alten Flötenbau immer wieder. So ist auch die Berliner Quantzflöte 5076 (mit dem längsten Wechselstück) exakt 28 Zoll (sächsische) lang und nach 13 : 15 : 28 gegliedert; vgl. *TIBIA* 1/89, S. 333 f.

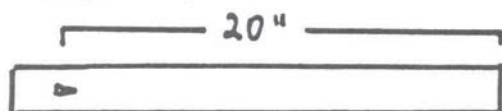
⁷ Herbert Heyde: *Musikinstrumentenbau*. Leipzig 1986, S. 117. Naredi-Rainer S. 231: „Diese geometrische Figur, die aus ernstzunehmenden Gründen als Bemessungsgrundlage des Straßburger Münsters angenommen wird ...“

Für den rechnerisch-arithmetischen Weg, den Bressan hier vielleicht gewählt hat, wird die Fundamentalproportion $3 : 7 : 10$ anders abgeleitet, nämlich aus dem „vollkommenen Dreieck“, der figurierten Darstellung der Tetraktys:

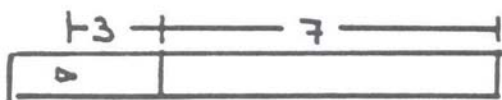


Eine Blockflöte in d' (oder voice-flute), die in der Sammlung Brüggen gleich doppelt vertreten ist, hat Bressan wieder nach einem anderen französischen Fußmaß, nämlich der Toise (Sechsfuß), entworfen (Meßbogen IV + V). Beobachten wir den Meister einmal beim Aufbau eines Instrumentes.

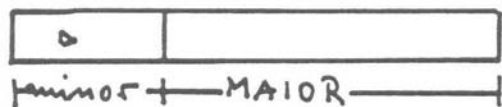
1. Zuerst wird die klingende Rohrlänge mit $1 \frac{2}{3}$ Pied (20 Pouce) bestimmt.



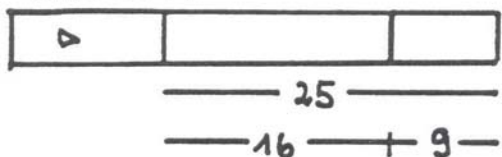
2. Diese Größe wird nach der Fundamentalproportion $3 : 7 : 10$ geteilt, um den Kopfteil festzulegen.



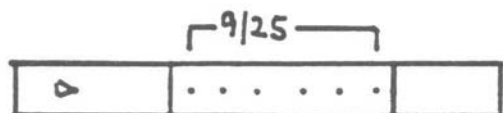
3. Wird der längere Teil als MAIOR einer Teilung nach dem Goldenen Schnitt gedeutet, so liefert er als den minor die Länge des Gesamtkopfstücks.



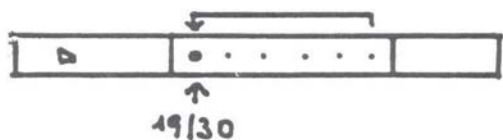
4. Nun muß der MAIOR zerlegt werden in Mittel- und Fußstück. Bressan greift zur altentümlichen pythagoräischen Proportion $9 : 16 : 25$ bzw. $3^2 : 4^2 : 5^2$



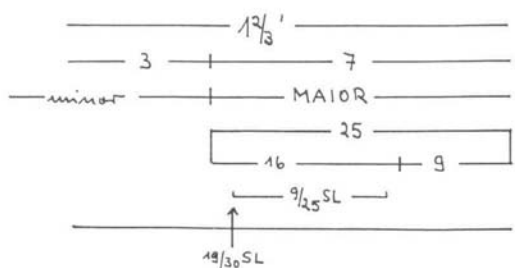
5. Auch die Grifflochspanne L_{1-6} wird so festgelegt ($9/25$ SL).



6. Zuletzt wird die genaue Position des obersten Grifflochs L_1 fixiert (bei $19/30$ SL) und die Grifflochspanne hier angehängt.



So finden wir hier drei fundamentale Gliederungsprinzipien (Goldener Schnitt, figurierter Tetraktys und pythagoräisches Tripel) auf kleinstem Raum beieinander: Man wird zugeben müssen, daß der Burgunder Jaillard das Handwerk des Designers meisterhaft beherrscht hat.

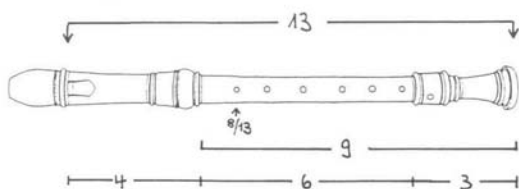


Bressan hat also beim Bau dreier unterschiedlicher Blockflöten nicht nur die Entwurfsschemata variabel gehandhabt, sondern obendrein je ein anderes Fußmaß zugrundegelegt. Der Pluralismus im Flötenbau der Barockzeit tritt hier ganz deutlich ans Licht. Man konzipierte damals schöpferisch „auf allerhand Arth“ (so die Formulierung im Titel von Bachs „Orgelbüchlein“ von 1717). Es war selbstverständlich Stolz und Ehrgeiz eines Meisters, einen eigenständigen Entwurf vorzulegen. Eine bloße Kopie fremder Werke wäre geistiger Diebstahl gewesen, eines Meisters unwürdig: eine Grundhaltung, der man auch heute noch beim Entwurf moderner Meisterstücke (etwa im Möbelbau) begegnen kann.

Man wird sich fragen müssen, ob in der ideenreichen ars inveniendi des Burgunders Pierre Jailard nicht das Erbe der großen burgundischen Baukunst lebendig geblieben ist. Jedenfalls scheint ein kräftiger Wille spürbar, der naheliegenden Schablonisierung im Blockflötenbau einen Riegel vorzuschieben.

III.

Von unseren deutschen Meistern im Blockflötenbau des 18. Jahrhunderts ist in der Sammlung Brüggens auch der „Königliche Hof- und Kunstdrechsler“ *Johann Heitz (1673-1737)* vertreten, der in Berlin Blockflöten in Luxusausführung gebaut hat (Meßbogen IX). Sein Instrument besticht durch eine glänzende Lösung des Gliederungsproblems. Obgleich die Heitz-Flöte exakt die gleiche Länge (SL) wie Bressans „burgundische“ Altblockflöte aufweist, hat Heitz doch alles ganz anders gliedert. Der Vergleich zeigt sehr anschaulich, wie man trotz identischer Länge eine Blockflöte völlig anders entwerfen kann. Es ist die Zahl 13, auf die Heitz alle wesentlichen Punkte bezieht:



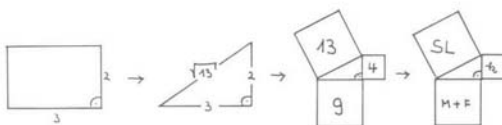
Der Preußische Kunstdrechsler brachte tatsächlich das Kunststück fertig, eine Blockflöte nach der pythagoräischen Tetraktys zu bauen und dabei die harmonischen Proportionen zur Anwendung zu bringen:

$$\begin{aligned} \text{Fuß: Mittelstück} &= 1 : 2 \text{ (Oktave)} \\ \text{Kopfanteil: Mittelstück} &= 2 : 3 \text{ (Quinte)} \\ \text{Fuß: Kopfanteil} &= 3 : 4 \text{ (Quarte)} \end{aligned}$$

Die Kunst des Entwerfens liegt hier offenbar in der Rückführung der Zahlenverhältnisse auf die vier pythagoräischen Basiszahlen 1-2-3-4, die bei Alberti (s.o.) in enge Verbindung zum concinnitas-Begriff gebracht sind, für den Renaissance-Theoretiker eine Art Gesetz, das

*die Bestimmung und Aufgabe hat, Teile, welche sonst von Natur aus untereinander verschieden sind, nach einem gewissen durchdachten Plan so anzuordnen, daß sie durch ihre Wechselwirkung einen schönen Anblick gewähren.*⁸

Gleichzeitig benutzte Heitz ein einfaches geometrisches Modell als Schlüsselfigur:



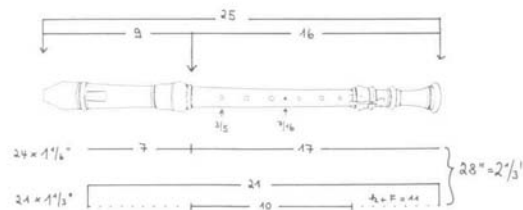
Dies ist sicher ein Entwurf, auf den ein Flötenbauer stolz sein kann. Wie schwer sind doch solche einfache Lösungen! Aber was ist wirklich Eigenanteil des Berliner Meisters, was wird hier alter Tradition verdankt? Jedenfalls ist zu beachten, daß wieder eine „Flächenproportion“ für den Bau einer Blockflöte benutzt worden ist.

IV.

Wiederum von anderer Art sind die Überlegungen, die *Thomas Stanesby jun. (1692-1754)* beim Bau einer „recorder in B flat“ angestellt hat (Meßbogen I). Er gliedert die Gesamtlänge wie selbstverständlich nach dem pythagoräischen Dreieck, setzt die klingende Rohrlänge mit $2\frac{1}{3}$ fest und benutzt zu unserer Überraschung ein „Amsterdamer“ Fußmaß; vermutlich deshalb,

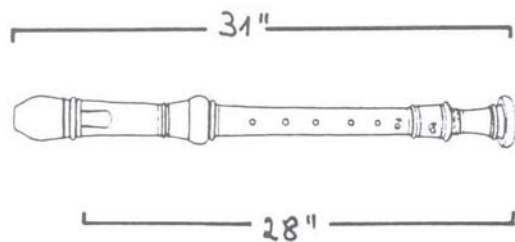
⁸ Naredi-Rainer, a.a.O., S. 22; dort auch der lateinische Urtext.

weil er so die Länge, die ihm vorschwebte, erreichte und die ideale Zahl 336 ihm eine mühelose ganzzahlige Durchproportionierung seines Instrumentes ermöglichte.⁹



So sehen wir ständig bewährte alte Raster zur Anwendung gebracht, wenn auch an je anderer Stelle im Entwurfsganzen.

Vergleichen wir nun die klingende Rohrlänge der Stanesby-Flöte mit ihrer Gesamtlänge, so entdecken wir ein „Baugeheimnis“, das dieser große englische Meister in seinem Instrument untergebracht hat:



Innerhalb der Zahlenmenge 1 - 1 000 gibt es für die Alten Meister vier Zahlen von herausragender Eigenschaft, sogenannte „vollkommene Zahlen“ (numeri perfecti). Sie galten in der alten Zahlentheorie deshalb als vollkommen, weil sie mit der Summe ihrer Teiler identisch sind.

$$1 = 1$$

$$6 = 1 + 2 + 3$$

$$28 = 1 + 2 + 4 + 7 + 14$$

$$496 = 1 + 2 + 4 + 8 + 16 + 31 + 62 + 124 + 248$$

⁹ Voet = 283,56 mm; die Vermutung liegt nahe, daß Stanesby jun. hier ein (mir bisher unbekanntes) lokales altenglisches Fußmaß gleicher Länge benutzt hat (dies zur kritischen Anmerkung von David Lasocki in *TIBIA* 1/93, S. 360). Die Übersicht bei Heyde „Musikinstrumentenbau“, S. 74, zählt leider keine Varianten englischer Fußmaße auf, die es aber wie in allen anderen europäischen Ländern gegeben haben wird.

¹⁰ ders., S. 75 ff.

Die von Stanesby gewählten Ausgangslängen 336''' (SL) und 372''' (GL) sind nun beide direkt auf einen numerus perfectus bezogen.

$$336 = 28 \cdot 12 \quad 372 = 496 \cdot 3/4$$

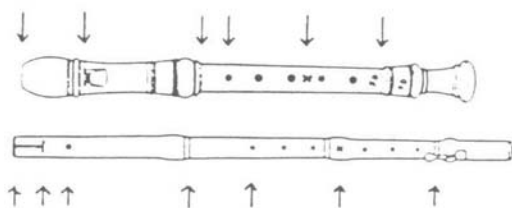
Stärker kann der von Stanesby diesem Instrument zugeordnete Rang nicht betont werden; schon die Gliederung selbst scheint uns eine besondere Leistung zu sein.

Sich beim Entwerfen von Blockflöten an Zahlen von besonderer Eigenschaft zu orientieren erscheint unserem heutigen Denken fremdartig und weit hergeholt. Aber schon die mittelalterlichen Architekten unter den burgundischen Mönchen, die im 11. Jahrhundert die Klosteranlage von Cluny bauten, gingen trotz der gewaltigen Dimensionen, die die Klosterkirche dabei zu einer der größten Kirchen des Abendlandes werden ließ, unbeirrt von ihrer idealen Zahl, dem 4. numerus perfectus 496, aus.¹⁰

Warum also beim Entwerfen von Blockflöten, kleinen vergänglichen Gebilden aus Holz, diese Ausrichtung an „ewigen Wahrheiten“? Scheuten sich die großen Flötenbauer der Barockzeit, Ausgangslängen und Struktur ihrer Instrumente willkürlich festzusetzen? Erstrebten sie statt dessen eine Verankerung ihrer Entwürfe in der Ideenwelt, eine Absicherung durch eine höhere norma normans? Bedenkt man, wieviel Scharfsinn von ihnen aufgebracht werden mußte, um endlich bis zu ganz einfachen Lösungen vorzustoßen, dann ist sicher folgende Annahme gerechtfertigt:

Die Alten Meister waren überzeugt, daß die Qualität einer Flöte steht und fällt mit ihrer *symmetria*, d.h. mit dem rechten Verhältnis der Teile des Instrumentes zueinander. Was aber *Wohlproportioniertheit* war, das war einer idealen Welt als Urbild zu entnehmen. Der alte imitatio-Gedanke durchdringt alles, auch die Entwurfsmethoden im europäischen Flötenbau des 18. Jahrhunderts.

Betrachten wir abschließend eine Blockflöte oder auch Traversflöte auf die Ausgangspunkte hin, denen die Flötenbauer beim Entwerfen ihre besondere Aufmerksamkeit schenken mußten, dann wird uns klar, wie verschieden die Wege sein konnten, die dem Meister offenstanden, je nachdem, wo er den Zirkel ansetzte.



Diese Vielzahl der Ansatzpunkte erklärt hinreichend, warum wir auf eine Anzahl von Entwürfen gestoßen sind, die – bei aller Wiederholung gängiger und traditioneller Entwurfsschemata – in ihrer Art doch einmalig und unverwechselbar sind. Hier tut sich eine tief sinnige Gedankenwelt auf, an der Instrumentenbauer aus ganz Europa mitgearbeitet haben.

Die sichtbar gewordenen Methoden sind aus sicher jahrhundertalten ertümlichen Techniken herausgewachsen und vielfach antikes Erbe. Dahinter steckt viel Handwerkerwissen und das dem Menschen innewohnende Streben nach vollkommenen, einfachen und idealen Lösungen des Formproblems; denn alle komplizierten und wenig überschaubaren Entwürfe, die nur das

Amorphe zuwebringen, sind nicht zu billigen und für die Alten Meister einfach schlecht. Schwierig bleibt in jedem Fall, festzustellen, was Einfall des Erbauers ist, was er der Tradition entnimmt, aus der er kommt.

So müssen wir die barocken Meisterflöten als tief durchdachte Miniaturen verstehen, bei deren Schöpfung auf kleinstem Raum interessante „inventiones“ zur Ausführung gekommen sind.

Alles in allem hat sich wohl gezeigt, daß ein Urteil von Herbert Heyde zu Recht besteht:

*Die Verfahrensweisen beim Proportionieren und Konstruieren waren recht verschieden, wobei die Gestaltungskünste mancher Meister erstaunlich sind.*¹¹

Letztlich gehören die Flötenbauer der Barockzeit in eine lange abendländische Traditionskette, denn schon der Kirchenvater Augustinus (354-430) lehrte:

*Formas habent,
quia numeros habent.*¹²

¹¹ Herbert Heyde, a.a.O., S. 87.

¹² Naredi-Rainer, a.a.O., S. 21.

Eine alternative Schule für Altblockflöte !

Dieses neue Schulwerk ist konzipiert für den Übergang von der Sopran- zur Altblockflöte.

100 Musikstücke verwenden die nach und nach eingeführten Töne auf der Altblockflöte. Damit bilden sie eine umfangreiche, progressive Sammlung von Kunst- und Volksmusik unterschiedlicher Epochen und Herkunftsländer.

Anfang auf der Altblockflöte

Das ist ansprechende Literatur für einen wirklich lebendigen und kurzweiligen Unterricht auf der Altblockflöte, der neugierig macht und zum Üben motiviert.

Mit ausführlicher Anleitung für Pflege und Behandlung der Blockflöte, pädagogischem Vorwort, "wachsender" Griffabelle und noch Vielem mehr.

Preis: DM 20,- Informationen und Direktversand:
Musikverlag Bornmann, Th.-Storm-Weg 12, 71101 Schönaich

..... sollte in jeder Musikalienhandlung vorrätig liegen !

In zwei Artikeln soll einer der interessantesten Abschnitte der Oboengeschichte erhellt werden. Dem hier vorgelegten Beitrag von Bruce Haynes wird im nächsten Heft ergänzend der Aufsatz von Geoffrey Burgess „Gustave Vogt (1781-1870) und Konstruktionsmerkmale französischer Oboen im 1. Viertel des 19. Jahrhunderts“ folgen.

Bruce Haynes

Von Mozart zu Beethovens Neunter: Die technische Entwicklung der Oboe zwischen 1790 und 1830

Einleitung

Ungeachtet der hier behandelten Zeitspanne gehört es zum Wesen von Holzblasinstrumenten, daß ihre Griffsysteme mit „angeborenen“ technischen Problemen behaftet sind, und die zweiklap-pige Oboe bildete da keine Ausnahme. Ob diese Probleme durch Hinzufügen weiterer Klappen gelöst werden könnten, wurde in der Zeit zwischen Mozarts Ableben und Beethovens Tod heftig diskutiert.

Die Musette war bereits im frühen 18. Jahrhundert mit zahlreichen Klappen ausgestattet¹, und auch bei Flöten und Klarinetten wurden zumindest ab 1770 regelmäßig zusätzliche Klappen angebracht². An Oboen allerdings finden wir bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nur selten zusätzliche Klappen. Tatsächlich besaß die klassische Oboe weniger Klappen als die ältere, gewöhnlich dreiklappige Barockoboe.³ Die Klappen des 18.

Jahrhunderts waren simpel im Vergleich zu denen, die in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelt werden sollten. In größerer Zahl wären sie vermutlich auch nicht völlig zuverlässig gewesen. Das störte allerdings Oboisten und Oboenbauer der Klassik, für die die Mindestzahl von zwei Klappen für c und es eine rein praktische Notwendigkeit bedeutete, wenig. Der königliche Dresdener Hofinstrumentenbauer Heinrich Grenser (1764-1813), von dem bekannt ist, daß er nicht wenige Klappen an vielen seiner Instrumente anbrachte, schrieb dessenungeachtet 1800:

*Nicht in der Anzahl der Klappen, nein, in der möglichsten Einfachheit der Flöte, ohne deren Eleganz etwas aufzuopfern, muß die wahre Vervollkommnung dieses schönen Instruments gesucht werden.*⁴

Als man diese zunehmende Mechanisierung zu akzeptieren begann, geschah dies, um dem Spieler die Aufgaben zu erleichtern, doch nicht unbedingt auf die Art, wie wir es heute erwarten würden. So ist es unwahrscheinlich, daß Klappen die Virtuosität fördern sollten. In einigen Fällen sehen wir genau das Gegenteil: je weniger technische Hilfen, desto mehr Freiheiten hat der Spieler für alternative Griffmöglichkeiten, die grifftechnische Lösungen wie auch größere Kontrolle über Ton, Intonation und Dynamik anbieten.

Klappen können sich in den einfacheren Tonarten wie C-Dur für die Technik durchaus als Hemmschuh erweisen.

So schreibt Tromlitz:

Daß (die übrigen angebrachten Klappen) ihren großen Nutzen haben, besonders in der Reinigkeit der Tril-

¹ Musetten hatten als Standardausrüstung 13 Klappen. Klappen wurden für die Musette benötigt, da wegen ihrer „geschlossenen“ Fingertechnik Gabelgriffe unbrauchbar waren.

² Nach Young (s. Literaturangaben am Ende des Aufsatzes) hatten die Klarinetten von Grundmann und A. Grenser in den 70er Jahren vier, in den 90er fünf Klappen. Die früheste datierte Klarinette mit fünf Klappen stammt von T. Collier (1770).

³ Die doppelte Es-Klappe war bei Barockoboen üblich, da die Handstellung links über rechts sich noch nicht verbindlich durchgesetzt hatte. Das Fehlen einer zweiten Es-Klappe zur Zeit der Klassik zeigt, daß die auch heute noch gültige Handstellung Standard geworden war.

⁴ Erwähnt in: MGG V, Sp. 816.

ler⁵, ...ist nicht zu läugnen. Im Adagio, auch im mäßigen geschwinden Satze thun sie herrliche Dienste; aber im geschwinden und ganz geschwinden Satze sind sie schwer anzuwenden.⁶

Und Sellner äußert sich ca. 1825:

...durch die Klappen sind die alten Griffe keineswegs verdrängt, sie dienen vielmehr dem Spieler zur Erleichterung mancher Stellen, welche mit den Klappen nicht so leicht zu spielen sind...

Wie wir unten sehen werden, waren Rossinis Oboensoli, auch heute noch technische Prüfsteine des Instrumentes, augenscheinlich für die Oboe mit zwei Klappen geschrieben⁷, genau wie viele andere virtuose Stücke dieser Zeit, von denen das heute wohl bekannteste Mozarts Oboenquartett ist.⁸

Als häufigste Argumente für zusätzliche Klappen führten deren Verfechter an:

1. die Ausgewogenheit des Klanges in allen Registern und die Ebenmäßigkeit der Blastechnik durch Tilgung von Gabel- und Halbblochgriffen (B-, As-, F-Klappen);⁹
2. Leichtigkeit der Aufwärtsbindung (was wir heute als „Oktavklappe“ bezeichnen, wurde allgemein „Schleifklappe“ genannt);¹⁰
3. Sicherheit und leichtere Ansprache bei hohen Tönen und die gleichzeitige Möglichkeit, im hohen Register weich zu blasen;¹¹
4. eine Stimmung, die der temperierten eher entsprach (man bezeichnete sie zu dieser Zeit als „bessere Intonation“ – durch die Verwendung einer F- und/oder Fis-Klappe sowie einer langstieligen Stimmklappe für c’;¹²
5. Erleichterung der Griffweise in bestimmten Passagen;¹³
6. die Möglichkeit, in entlegenen Tonarten zu spielen;¹⁴
7. die Erweiterung des Tonumfanges (durch die tiefe Cis- und H-Klappe)¹⁵ sowie
8. mehr intonationssichere Triller.¹⁶

Die ältere Traversflöte, Oboe und das Fagott des 18. Jahrhunderts besaßen gewöhnlich nur eine chromatische Klappe, alle anderen dienten lediglich dazu, Tonlöcher außerhalb der Reichweite der Finger zu bedienen. Chromatische Töne, die nicht Bestandteil der natürlichen Skala mit ihren sieben Tonlöchern waren, wurden mit sogenannten „Gabelgriffen“ und durch Halbdeckung von Tonlöchern gespielt. Diese komplizierteren Griffe

waren schwieriger ausführbar, ihr Timbre klang geschlossener oder verschleierter. Das Ergebnis waren die für das 18. Jahrhundert so charakteristischen unebenen Skalen der Holzblasinstrumente, die klingen, als ob man eine Skala sänge, bei der man für jeden Ton einen anderen Vokal nimmt. Die Stelle dieser Gabel- und halbgedeckten Griffe innerhalb der Skala gab jeder Tonart ihren speziellen Klang, ihre besondere Technik und Intonation.¹⁷

Die Vehemenz, mit der die Verfechter einer Mechanisierung argumentierten, deutet darauf hin, wie stark die Widerstände waren.¹⁸ Ein

⁵ Bei Trillern mußten auf Holzblasinstrumenten des frühen 18. Jahrhunderts häufig Griffe verwendet werden, die, um sie deutlich zu machen, das Intervall zwischen den Tönen vergrößerten (s. dazu die Trillertabellen bei Hotteterre 1707).

⁶ Kapitel 1, 10.

⁷ s. Bernardini 1992.

⁸ s. Haynes 1992.

⁹ Vény 30, Koch 1802, AMZ, Sellner 4, s. Brauns gegenteilige Meinung.

¹⁰ Sellner 6,8. Dieser Begriff wurde auch von Theobald Böhm für seine neue in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelte Flöte verwendet.

¹¹ Koch 1082 ff., AMZ, I.P.192-93, Vény 32. S. auch Brod mit der Halbblochklappe über Griffloch 1.

¹² Koch 1082, AMZ, Vogt 15 ff., Brod, Sellner 5.

¹³ Vogt 16, Vény 30, Sellner 5.

¹⁴ Vény 30. Grush 54 verweist darauf, daß ...die technische Grenze der zwei- oder dreiklappigen Oboe mit einer Tonart oder musikalischen Situation erreicht ist, bei der der Spieler von cis nach dis wechseln muß ohne die Hilfsmittel, die das moderne Instrument aufweist. Obwohl dies an sich richtig ist, gibt es eine alternative Griffmöglichkeit für cis' (alle Grifflöcher offen), die häufig in der Kombination mit dis' (des' - es') verwendet wird. Das auf diese Weise gegriffene cis' ist bei gleichschwebender Stimmung eher zu tief (wenngleich gut für mitteltönige Stimmung).

¹⁵ Koch 1084, AMZ, Vogt 18, Braun 168 (wiederholt von einem Anonymus 1827, 466), Sellner 5, Brod, I.P.

¹⁶ s. die oben erwähnte Anmerkung von Tromlitz.

¹⁷ Wie MacGillivray 251 ausführt, waren die Sackpfeifenhersteller, die die Oboen für Lullys Orchester fertigten, daran gewöhnt, Instrumente mit vielen Klappen zu bauen, so daß ihre Verwendung von Gabelgriffen eine „Art wohlüberlegter Wahl“ bedeutet haben mag.

¹⁸ Sellner 7, Vény 30-32.

wesentlicher Punkt der Kontroverse bestand darin, daß die neuen Klappen, die Gabelgriffe unnötig machten, Töne wie f, gis und b ihres besonderen Charakters beraubten und damit die klangfarblichen Unterschiede der verschiedenen Tonarten verwischten. Als die Musik des 19. Jahrhunderts sich allmählich in extreme Tonarten bewegte, wurde gleichzeitig klangliche Homogenität angestrebt. Und doch gab es viele, die den Verlust der Individualität beklagten, die mit den alten klappenlosen Holzblasinstrumenten in Zusammenhang stand. Der Flötist und Komponist Anton Bernhard Fürstenuau beispielsweise, durchaus vertraut mit Böhms ersten Flöten (ca. 1832), blieb dennoch ein Verfechter des Flöten-typs, den Tromlitz blies. Fürstenaus Argument gegen die Böhm-Flöte bestand darin, daß ihre völlig ausgeglichenen Skalen monoton klangen. Nach Fürstenaus Meinung wurde diese ausgeglichene Skala auf Kosten des besonders ausdrucks-fähigen Charakters des Instrumentes erzielt.¹⁹

Weitere Widerstände, die die Funktionsstö-rungen der Klappen betrafen, waren schwerer aufrechtzuerhalten. Denn die Technik der Klappenherstellung entwickelte sich als Reaktion auf derartige Kritik zu einer seit dieser Zeit nie wieder erreichten Raffinesse. Verschiedene Autoren äußerten sich (bejahend, öfter aber gegenteilig) zu

¹⁹ Hadidian XXIV-XXV. S. auch Karl Ventzke „Über das ambivalente Verhältnis der Fürstenaus zur Böhmflöte“. In: *TIBIA* 1/92, S. 48 f. „Vogts Kollege, der Flötist Tuluo, hob in seiner Méthode von 1851 noch die Vorzüge seiner fünfkuppigen Flöte gegenüber dem Boehm-Modell hervor.“ (Burgess 6).

²⁰ Ohne besondere Behandlung. Die Verwendung von Polyethylenglykol-Immersion, ursprünglich entwickelt zur Festigung hölzerner Gewehrschäfte, stand nicht zur Wahl.

²¹ Der verhältnismäßige Konservatismus der Franzosen wird bei Heyde 27 diskutiert, dort in Verbindung mit den Grundprinzipien „Natur“ und „natürlich“, wie sie besonders von Rousseau erläutert wurden. Heyde sieht in der Vermeidung von Ventilen beim Horn und den „Pistons et Pavillons“ von A. Sax (1862) Beispiele dieser Haltung.

²² Geoffrey Burgess vermutet, daß weitere Informationen über die Klappenentwicklung der Oboe in Instrumentalschulen und Anweisungen für Blaskapellen zu finden sind.

dem Einfluß, den zusätzliche Klappen auf die Klangfarbe hätten. Mit der Zunahme von Metallteilen am Oboenkörper erwies sich eine weitere Verwendung des Buchsbaumholzes, bislang bevorzugtes Material, als unpraktisch. Und dies aus zwei Gründen: Erstens unterdrückte das Metall die natürliche Vibration und Resonanz des Holzes, so daß ein günstigeres, d.h. dichteres Holz benötigt wurde. Zweitens ist Buchsbaum, obwohl das Holz die perfekte Kombination von Dichte und Elastizität für Resonanz und Übertragung aufweist, nicht fest genug, um ein kompliziertes metallenes Klappensystem auszuhalten.²⁰ Folglich wurde seit dem 19. Jahrhundert der Gebrauch dichter, strahlender klingender Hart-hölzer wie Rosenholz und Grenadill üblich.

Eine grundlegende Rolle bei der Debatte über Klappen spielte die Überlegung, ob die ursprünglichen Holzblasinstrumente des 18. Jahrhunderts, zwar verbessert und perfektioniert, ihren originalen Charakter und ihre Vorteile beibehalten (siehe die vielen noch erhaltenen frühen Oboen mit später angebrachten Klappen) oder ob sie grundsätzlich neu konstruiert werden sollten. Dies würde die Möglichkeit eröffnen, unbegrenzt Klappen anzubringen. Vogt schrieb über die Oboe:

*Man könnte sagen, daß es leicht wäre, nachdem wir schon zwei zusätzliche (Klappen) angebracht haben, diese Zahl weiter zu erhöhen, um das Spiel auf dem Instrument zu vereinfachen. Ich würde antworten, daß die zwei Klappen, die in Frankreich angebracht werden, unerlässlich für gute Intonation und nicht Ursache für irgendwelches Leid sind.*²¹

Wie Sellner hervorhob, wurde das Prinzip, zusätzliche Klappen anzubauen, vor der Oboe zunächst für die Flöte angewandt. Der Grund dürfte der von Tromlitz (1, §10) genannte sein, der 1791 über die Flöte schrieb:

Die ... angebrachten Klappen sind nicht so wohl der reinen Stimmung wegen, ob sie gleich in einigen Fällen das ibrige zum Reinspielen beytragen, als vielmehr die in der Tiefe stumpfen Töne dadurch heller zu machen, und mehrere Gleichheit in die unterste Octave zu bringen, angebracht.

Erhaltene gedruckte Texte, Griffstabellen, Instrumente und Bilder aus der Zeit zwischen 1790 und 1830 erlauben uns, mit ziemlicher Genauigkeit zu skizzieren, wie sich neue Klappen durchsetzten.²² Diese Quellen zeigen, daß es im Oboenbau ausgeprägte nationale Schulen gab

(und, können wir daraus folgern, ebenso in der Spielweise). Alfredo Bernardini schreibt:²³

Im Europa der Mitte des 19. Jahrhunderts waren zwei Oboentypen und zwei verwandte Klappensysteme vorherrschend: die Wiener Oboe, die Joseph Sellner in seiner Schule von 1825 abbildet, und die französische Oboe, ursprünglich entwickelt von Henri Brod (allerdings ohne Oktavklappe) und in seiner Méthode von ca. 1830 dargestellt, die später von der Trièbert-Dynastie vervollkommen wurde. Die heutigen Oboen sind Weiterentwicklungen eben dieser beiden Modelle.

Deutschland

Sieht man einmal von Vogt ab (s. unten), so finden wir die erste Griffabelle, die eine Oboe mit mehr als zwei Klappen beschreibt, in Joseph Sellners *Oboe Schule* (Wien, ca. 1825), nämlich für zehn Klappen. In den Sellners Schule vorausgegangenen 50 Jahren jedoch findet man noch auf sämtlichen in Europa veröffentlichten Griffabellen (17 an der Zahl) eine Oboe mit lediglich zwei Klappen.²⁴ Es gibt jedoch deutliche Anzeichen dafür, daß man bereits unmittelbar vor der Jahrhundertwende in Deutschland mit einer Erweiterung des Klappensystems begann.

Die wohl angesehensten deutschen Oboenbauer am Ende des 18. Jahrhunderts waren Jacob Grundmann (1727-1800), Johann Friedrich Floth (1761-1807) sowie die beiden Grenser, August (1720-1807) und Heinrich (s.o.). Ihre Instrumente sind gewöhnlich datiert, und einige wenige wurden original mit mehr als den üblichen zwei Klappen ausgerüstet. Von den 54 Oboen etwa, die von Grundmann erhalten sind, sind mit Sicherheit vier mit je einer zusätzlichen Klappe gebaut worden (drei haben eine Oktavklappe, eine eine Klappe für *cis'*).²⁵

Dies waren wahrscheinlich spezielle Auftragsarbeiten, die einiges über die Gepflogenheiten dieser Tage gegenüber technischen Zusätzen zeigen; daß die Tendenz hierzu eher verhalten war, verdeutlicht die geringe Prozentzahl (weniger als 10 %) von Oboen mit originalen zusätzlichen Klappen; viele späte Oboen von Grundmann (13 sind nach 1790 datiert) waren ursprünglich ohne solche gefertigt.²⁶ Von Floth sind aus der Zeit nach 1800 zehn Oboen erhalten, von denen vier vermutlich zusätzliche originale Klappen aufweisen (drei mit *Cis-*, drei mit *As-*, je eine mit *F-*, *B-*,

Fis- und *Oktav-Klappe*).²⁷ Eine der sieben von Grundmann und Floth signierten Oboen, mit 1800 datiert, hat eine offenbar originale *As-Klappe*.²⁸ Von den 13 erhaltenen Oboen, die von Grundmanns ebenso berühmtem Konkurrenten August Grenser stammen, weist nur eine, 1791 gebaut, originale Zusatzklappen auf (wieder für *cis'* und eine *Oktavklappe*).²⁹ Grensers Neffe Heinrich fügte vermutlich zumindest an einer, wenn nicht an mehreren Oboen (es ist unklar, an wie vielen), zusätzliche Klappen an.³⁰

Da man vor 1791 nur selten zusätzliche Klappen anbaute, ist es unwahrscheinlich, daß eines

²³ Bernardini 1987, 18.

²⁴ s. Haynes (Mai 1978).

²⁵ Grundmanns Oboen, die originale zusätzliche Klappen gehabt haben mögen, sind aufgelistet bei Young (Y Nummern 14, 17, 22, 24, 26, 46-48); sechs von ihnen sind datiert, die früheste auf 1781. Von zwei gesicherten Ausnahmen abgesehen, stammen Oktavklappen aus den späten 80er Jahren und danach. Eine erste derartige Klappe, von der wir Kenntnis haben, finden wir an einer Oboe von Charles Bizet, datiert auf 1749 (Sammlung M. Piguet). Grundmann baute eine „Schleifklappe“ und eine *Cis-Klappe* an eine Oboe von 1781 (Young Y14). Die nächste stammt aus dem Jahr 1788.

²⁶ Vier weitere Instrumente könnten möglicherweise zusätzliche originale Klappen gehabt haben, s. Young Y14, Y17, Y22, Y24.

²⁷ Young Y4 (dat. 1805), Y5, Y7, Y10.

²⁸ Young Y6.

²⁹ Young Y13. Diese beiden Klappen wurden augenscheinlich als wichtigste Zusätze betrachtet. Als Barockoboenspieler habe ich mehr als einmal gedacht, daß das Instrument *mit* diesen beiden Klappen (für *cis'* und die *Oktavklappe*) nahezu perfekt wäre. Die eine ermöglicht einen sonst fehlenden Ton, die andere eröffnet im oberen Register neue Möglichkeiten.

³⁰ Young Y7, Y13 „Schleifklappe“?; Y15 *Cis* und *F?*; Y16 *F* und *B?*; Y22?; Y9 tief *H*. Bernardinis Feststellung (1987:19), daß „Jakob (sic) Grundmann, Johann Friedrich Floth e Heinrich Grenser erano giunti a costruire oboe a 8 o 9 chiavi ist spekulativ (s. dazu oben, und Kochs Bericht, den er nach Grundmanns Tod schrieb, unten). Viele ihrer Instrumente wurden im weiteren 19. Jahrhundert geblasen, und viele erhaltene weisen später hinzugefügte Klappen auf, von denen einige vermutlich von den Herstellern selbst gefertigt wurden. Es erweist sich nicht selten als schwierig, originale von später hinzugefügten Klappen zu unterscheiden.

der Werke von Mozart für Oboen mit mehr als zwei Klappen geschrieben wurde. Alle Symphonien Haydns wurden bis 1795 geschaffen, obgleich seine „Schöpfung“ von 1798 und die „Vier Jahreszeiten“ von 1801 datieren. Um 1802 berichtete H. C. Koch, daß man in Deutschland bis zu sechs Klappen benutzte, obwohl die As- und Cis-Klappe ungewöhnlich gewesen zu sein schien.³¹

An diesem Oberstücke haben viele Hoboespieler eine so genannte F-Klappe, die mit dem Daumen regiert wird, und besonders deswegen angebracht ist, daß sie theils die Octaven e'-e'', f'-f'' und g'-g'' gut an einander schleifen, theils auch die Thöne e'', f'', fis'', g'', bey dem Vortrage des Piano geschmeidig und ganz schwach angeben können. Viele haben auch noch an diesem Stücke eine As-Klappe, die mit dem kleinen Finger regiert wird...Das Mittelstück enthält außer den drey Tonlöchern für die Finger der rechten Hand 1) die Fis-Klappe, die mit dem kleinen Finger der linken Hand (recte: der rechten Hand, d. Übers.) geöffnet wird, um den Ton fis, der ohne Beyhülfe dieser Klappe zu tief ist, zu erhöhen; 2) die Es-Klappe, die zu der Intonation des Tones es nothwendig ist; und 3) die offene C-Klappe,

durch deren Gebrauch das tiefe C hervorgebracht wird. Beyde werden mit dem kleinen Finger der rechten Hand regiert. Einige haben unter dieser C-Klappe auch noch eine Cis-Klappe, um das tiefe Cis hervorzubringen, welches man außerdem auf der Hoboe nicht haben kann...Es ist oben schon erinnert worden, daß zu dem tiefen Cis eine besondere Klappe nothwendig ist, die aber nur wenige Hoboespieler an ihrem Instrumente haben...

Die „so genannte F-Klappe“ war somit tatsächlich eine Oktavklappe, ein, wie wir sehen werden, allgemein gebräuchlicher Terminus. Auch Sellner bezeichnete die Klappe als „die Schleif- oder F-Klappe“.³²

Was wir heute als „F-Klappe“ bezeichnen, erzeugt natürlich den Ton f, und die Entwicklung dieser Klappe, einer der ersten, die angebracht wurden, beleuchtet einen wichtigen Geschmacks-wandel. Die natürliche Griffweise für f und fis (oder Groß B/ H auf dem Fagott) erfolgt auf den meisten klappenlosen Holzblasinstrumenten vom gleichen Tonloch aus, nämlich dem fünften (123 4 6 und entsprechend 123 4 7). Ohne Klappen liegen diese Töne in der Intonation zu dicht beieinander. In mitteltöniger Stimmung, bei der das Intervall zwischen F und Fis klein war (f mindestens 7 Cent höher und fis 6 Cent tiefer als bei der temperierten Stimmung), war dieses Intona-tionsproblem erträglich (auch wenn es manchmal ein Ärgernis war).³³ Der Trend zu einer gleich-temperierten Stimmung am Ende des 18. Jahrhun-derts³⁴ veranlaßte die Instrumentenbauer, die Tonlöcher zu trennen, die die Intonation dieser beiden Töne bestimmten, indem sie das eine oder andere mit einer Klappe versahen. Auf diese Weise konnte jeder Ton unabhängig intoniert werden: das f tiefer und das fis höher, um sie der gleichtemperierten Stimmung anzupassen.

Ein Inventar von Musikinstrumenten für die Stadt Nürnberg von 1806 verzeichnete:

*Die neuern Clarinette und Hoboen haben mehr Klappen und sind tonreicher als die alten.*³⁵

Von einem anonymen „Componisten und Virtuosen auf der Hoboe“³⁶ (der den Tod sowohl von Grundmann als auch von Floth beklagte, die er als die besten Oboenbauer betrachtete) stam-men die folgenden Ausführungen, die er für die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ vom 29. Januar 1812 schrieb:

³¹ Koch 1082.

³² Zeekaf 1991, 44 stellt einen interessanten Ver-gleich zwischen der eher begrenzten Verwendung der Oktavklappe bei der modernen Wiener Oboe und der aus der Zeit Sellners an.

³³ Castillon (1777) schreibt über dieses überkleine Intervall: ... *Mr. Quantzens Flöten unterscheiden sich von allen anderen durch die Stimmung. Gewöhnlich ist das f auf den Traversflöten nicht tief genug und das fis sauber; auf seinen hingegen ist das f sauber und das fis ein wenig tief...Selten, wenn überhaupt, gibt es Musik, sei es in Dur oder Moll, in einer Tonart von Fis, sehr oft hingegen in F Dur oder Moll. Das fis erscheint nur selten als Tonika, und es ist viel besser, wenn das f stimmt, da es der Grundton nicht nur einer häufig vorkommenden, sondern auch einer der schönsten Tonarten auf der Flöte ist. Das fis kann leicht über den Ansatz verändert werden; aber so, wie die Dinge liegen, bleibt f ein schlechter Ton.*

³⁴ S. Barbieri und Haynes 1991.

³⁵ zit. bei Nickel 347.

³⁶ Dies mag derselbe Wilhelm Braun gewesen sein, der 1832 einen Artikel für die AMZ verfaßte (s.u.), oder sein Vater Johann Friedrich Braun (1756-1823). Die „Anm.“ waren offensichtlich als Korrekturen gedacht gewesen, da sie nicht immer mit dem übrigen Text übereinstimmen.

Im Allgemeinen sucht man jetzt die Hoboe, so wie die Flöte, immer mehr durch viele Klappen zu vervollkommen. Meines Erachtens aber verbessert man sie dadurch keineswegs. Abgerechnet, dass die Klappen, sogar während des Blasens, sehr leicht in Unordnung kommen können, und man dann nicht im Stande ist, etwas auf dem Instrument hervorzubringen; so schaden sie auch der Gleichheit des Tons. Z.B. die B-Klappe zu [b'] bringt diesen Ton so scharf heraus, dass derselbe im Verhältnis gegen die übrigen gar nicht mehr, als auf Einem Instrumente hervorgebracht, klingt – wenigstens habe ich dies bey den meisten Hoboebläsern, die diese Klappe benutzten, gefunden. [Anm. Ein jeder, der sich der B-Klappe bedient, gebe sich nur Mühe, diesen Ton den andern gleich zu machen, so wird es ihm gelingen, und dann der vielfältige Vortheil, den sie bringt, sehr merklich seyn.] Selbst die sogenannte F-Klappe, zu den hohen Tönen, ist entbehrlich, da man diese Töne auch ohne dieselbe haben kann;³⁷ indess erleichtert sie freylich alle hohen Töne ausserordentlich, und hat noch den Vortheil, dass man dadurch Töne zusammenschleifen kann, die sonst entweder gar nicht, oder nur sehr unvollkommen geschliffen werden können. Z.B. [e' - e'', f' - f'', g' - g'']. Dieser Satz lässt sich dadurch sehr gut hervorbringen, dass man, bey den mit + bezeichneten Noten [e'', f'', g''] die hohe F-Klappe (mit dem Daumen der linken Hand) öffnet. Unvollkommener lässt sich jedoch dieser nämliche Satz auch machen, wenn das obere Loch der linken Hand bey den mit + bezeichneten Noten [e'', f'', g''] halb geöffnet wird. [Anm. Die hohe F-Klappe ist keineswegs entbehrlich, sondern sehr nützlich, ja sogar nothwendig. Sie verschafft erst vollkommene Sicherheit aller hohen Töne, die man vor ihrer Erfindung nicht haben konnte, indem man immer von den Röhren abhing. Die Gis-Klappe hingegen wäre wol, wegen der wenigen Vortheile, die sie verschafft, unter die entbehrlichsten zu rechnen. Dagegen bleibt die tiefe Fis-Klappe jedem Hoboebläser, und besonders dem Secundarius, zu empfehlen, indem dieser Ton auf allen Hoboen um einen Viertelton zu tief ist.] Die tiefe Cis- und H-Klappe ist darum eine Vervollkommnung des Instruments, weil man dadurch zwey sonst fehlende Töne gewinnt, und man nun die ganze chromatische Tonleiter von [b] besitzt. Diese zwey Klappen sind jedoch noch so wenig eingeführt, dass Componisten gar keinen Gebrauch davon machen dürfen, am wenigsten, wenn sie nicht Concerte für Virtuosen, sondern nur Orchestermusik schreiben. Auch kann die Cis-Klappe zu diesem [cis'] und zwar besonders, wann dies das Subsemitonium modi ist, und daher etwas schärfer als gewöhnlich angegeben werden kann, benutzt werden, indem sie diesen Ton, der gewöhnlich etwas tiefer auf den meisten Hoboen ist, erhöht. Das tiefe Cis wird ohnedies von vielen Componisten, sogar im Solosatz, geschrieben, und zwar oft, weil die Herren nicht wissen, dass dies [cis'] auf gewöhnlichen Hoboen gar nicht zu haben ist. Ueberhaupt wäre es zu wünschen, dass die Componi-

sten sich etwas mehr über das Eigenthümliche dieses Instruments bey guten Hoboebläsern unterrichten, weil man alsdann nicht Töne, als: [b, a] zu Gesichte bekäme, die ausser dem Kreis der Hoboe liegen...

Daraus folgt, daß die Oboe in Deutschland 1802 offenbar bis zu sechs Klappen hatte; die Oboen für Beethovens 3. Symphonie von 1803 waren vermutlich mit den üblichen vier ausgerüstet (C-, Es-, Schleif-/F-Klappe und Fis-Klappe). Die As-Klappe könnte zur Zeit der 5. und 6. Symphonie, die ihre Uraufführungen 1808 erlebten, aufgetaucht sein (eine Oboe mit fünf Klappen also). Um 1812 kannte man acht Klappen (Beethovens 7. Symphonie entstand 1813), doch brauchte man zwei nicht unbedingt, und zwei andere waren selten anzutreffen. Ein professioneller Oboist hätte die „Schleifklappe“ als nützlich, wenn auch nicht als absolut notwendig betrachtet, die Klappen für das tiefe cis, h und das tiefe fis als notwendig und die Klappen für b' und gis als entbehrlich. Die Klappen für tief cis und h waren zwar bekannt, jedoch vor allem bei Solisteninstrumenten anzutreffen. Eine gewöhnliche, gut ausgerüstete Oboe besaß 1812 in Deutschland also zusätzlich zur C- und Es-Klappe eine Oktav- und Fis-Klappe. Ein solches Instrument wurde vermutlich in Schuberts 1. Sinfonie aus dem Jahre 1813 geblasen.

1823 steuerte Wilhelm Braun einen Artikel für die AMZ bei, in der er kurz auf Klappen eingeht:³⁸

...nur die vier nothwendigsten Klappen befinden, nämlich die untere für das tiefe c, cis, es, und oben die hohe f Klappe. Vortheilhaft sind noch die Klappen in der untern Octave für fis, as und b, und ich wünschte, dass diese von ihm [dem Oboenhersteller Bischoff aus Darmstadt] hinzugefügt würde, wie allenfalls auch noch eine Klappe für das tiefe b, weil die Oboe dadurch einen halben Ton in der Tiefe an Umfang gewinnt; für andere Töne würde die Klappe von keinem weitem Nutzen seyn. Zu viele Klappen schaden offenbar dem Tone, und führen den Nachtheil herbey, dass, wenn sie nicht vollkommen gut gemacht sind, bald die eine bald die andere nicht gehörig deckt. Alle übrigen Klappen sind weit entbehrlicher, und ihr Nutzen überwiegt nicht

³⁷ Brod erwähnt in keinem Band seiner Méthode eine Oktavklappe, obwohl seine letzte Oboe (jetzt im Besitz von Han de Vries) eine solche aufweist.

³⁸ Braun 168. Dieser Art. wird 1827 von dem Anonymus zitiert (s.u.).

den Nachtheil, den sie mit sich führen; einige Triller oder ausführbare Stellen, vielleicht von einem Nichtkennner der Hoboe vorgeschrieben, die man dadurch reiner gewinnt, sind kein hinlänglicher Grund, um deshalb das ganze Instrument zu gefährden.

Somit waren im Deutschland von 1823 die oben als Standardklappen einer Oboe von 1812 beschriebenen (C-, Cis-, Es-, Schleifklappe) zur Gruppe der unentbehrlichen avanciert, während die Fis-, As-, B- und die tiefe H-Klappe als wünschenswert betrachtet wurden. Nun wurden, sogar von einem offensichtlich konservativen Bläser, acht Klappen allgemein akzeptiert. Es gab zweifellos mehr Klappen, doch Braun hatte für sie keine Verwendung, da er der Meinung war, daß ihre Nachteile, funktionelle Unzuverlässigkeit und Veränderung der Tonqualität (letzteres klingt verdächtig nach einem Rückzugsgefecht), die Vorteile überwogen. Ein Instrument der hier beschriebenen Art wurde wahrscheinlich bei der Uraufführung von Webers „Freischütz“ 1821 geblasen.

Sellners Oboe-Schule (Wien, ca. 1825), die eine Oboe mit 10 Klappen zeigt (Schleifklappe, C-Triller-, B-, Gis-, Fis-, F-, Dis-, Cis-, C- und tief H-) wurde bereits oben erwähnt. Beethovens 9. Symphonie war 1824 entstanden, sie dürfte auf Oboen dieser Art gespielt worden sein ebenso wie auch die Uraufführungen von Schuberts „Großer Symphonie (1824) und der Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ (1826). Baines (S. 313) zitiert eine 1825 von Schott vorgelegte Liste von Holzblasinstrumentenmodellen, in der zwei Oboen, eine mit 2 und eine mit 14 Klappen, angeboten wurden.

Obleich man der Oboe den Vorzug vor den meisten Blas-Instrumenten in Rücksicht des fast überall gleichen Tones einräumen muss, hat sie doch einige Töne, welche, obwohl mit aller Anstrengung, allem Fleisse geübt, dennoch nie den übrigen vollkommen gleich gebracht werden können.

So steht z.B. das b in Betracht der Gattung des Tones sowohl als in Rücksicht der Stärke desselben nicht im

Verhältnisse zu den andern Tönen. Nicht viel besser sind die beyden F [f', f''].

Diese drey Töne, wenn sie, wie es bisher geschah, mit Gabelgriffen genommen werden, erfordern, wo und in welcher Verbindung sie immer vorkommen, einen besondern Druck und eine andere Haltung der Lippen, wenn sie gegen die Übrigen nur erträglich erscheinen sollen. Daher kommt es, dass manche Stellen, selbst von ausgezeichneten Oboisten, oft nur unvollkommen gespielt werden können.

Es wurden vielfache Versuche angestellt, die Instrumente durch Klappen für diese Töne zu verbessern, doch nur wenige brachten diese Klappen so an, dass man sie in allen vorkommenden Fällen benützen konnte...

Bey der auf der Tabelle abgezeichneten Oboe findet man diese Hindernisse beseitigt und die nöthigen Klappen alle so gestellt, dass sie mit unbedeutenden Ausnahmen bey jeder Gelegenheit mit dem besten Erfolge benützt werden können, so zwar, dass man dadurch in den Stand gesetzt wird, vieles zu spielen, was ohne diese Klappen unmöglich rein und mit durchaus gleichem Tone vorzutragen ist...

Der so genannte Gabelgriff wird dadurch gänzlich beseitigt, der Vortrag der meisten Stellen erleichtert, und die Gleichheit des Tones bezweckt...

Höchst nöthig ist auch die Gis- (As-)Klappe für den kleinen Finger der linken Hand, wodurch, ausser bey einem einzigen Triller, das so genannte halbe Loch für den dritten Finger der linken Hand zu nehmen vermieden, und manches zuvor Unmögliche möglich gemacht wird...

Auch für das Fis oder Ges welches in der Natur des Instrumentes zu tief ist, als Leitton daher nie gebraucht werden kann, wurde eine Klappe für den kleinen Finger der rechten Hand angebracht...

Da die Oboe nach ihrer La[n]ge und Bohrung auch den Ton H in sich enthält, wird er um so mehr mit Recht benützt, weil diess ohne Hinderniss geschehen kann...

Ausser den beschriebenen befinden sich noch zwey Klappen auf der abgebildeten Oboe, wovon die eine die Schleif- oder F-Klappe genannt und mit dem Daumen der linken Hand gegriffen wird...

Auf die angezeichte Weise wird der Ton, die Hauptsache bey jedem Instrumente, gut, weil er durchaus gleich wird, und vieljährige Erfahrung lehrte, dass die oberwähnte Stellung der Klappe sich zu jedem Gebrauch eigne. Dass diese letztern immer gut schliessen müssen, braucht wohl nicht erst bemerkt zu werden, doch glaube ich hier anführen zu müssen, dass der bekannte Instrumentenmacher Herr Stephan Koch in Wien,³⁹ dem überhaupt die Verbesserung der Blas-Instrumente vieles verdankt, und der rastlos strebt, sie zu vervollkommen, eine Deckung der Klappen macht, bey welcher man nach Jahren kaum einmahl nachzuse-

³⁹ Erhaltene Instrumente von Koch belegen eindrucksvoll seine handwerklichen Fähigkeiten, besonders bei den Klappen. Young führt 14 erhaltene Oboen mit 7-13 Klappen auf. Zur Geschichte der Technik der Klappenherstellung s. MacGillivray 252.

hen Ursache findet, und die also diessfalls nichts zu wünschen übrig lässt...⁴⁰

...durch die Klappen sind die alten Griffe keineswegs verdrängt, sie dienen vielmehr dem Spieler zur Erleichterung mancher Stellen, welche mit den Klappen nicht so leicht zu spielen sind, wo hinwieder die Klappen den Vortrag einer weit grössern Anzahl schwieriger Stellen bequemer machen, und in jeder Rücksicht vervollkommen...

Wer den Bau der neuern Klappenflöten kennt, wird leicht bemerken, dass die angebrachte Verbesserung der B- und F-Klappe an der hier beschriebenen Oboe ihren Ursprung der Flöte verdankt.⁴¹

Frankreich

Die Klappenentwicklung in Frankreich vollzog sich auf deutlich andere Weise. Wenn wir mit Garniers wichtiger Oboenschule (ca. 1800) beginnen, sehen wir die Abbildung einer Griffabelle für eine Oboe von Christophe Delusse (Wirkungszeit 1758-91) mit noch zwei Klappen, vermutlich ein aktuelles Instrument für das Frankreich dieser Zeit.

Abbildungen von Oboen mit mehr als zwei Klappen sind bis etwa zur Zeit zwischen 1816 und 1825 unbekannt,⁴² eine erste Darstellung finden wir in der handschriftlichen *Méthode pour hautbois* von Gustave Vogt (1781-1870), der als Professor für Oboe von 1802 bis 1853 am Pariser Conservatoire wirkte. Das von ihm beschriebene vierklappige Instrument stammte von Delusse. Die beiden zusätzlichen Klappen, für f und eine Resonanzklappe für das tiefe c, wurden seinem Lehrer François Alexandre Antoine Sallantin (1755-nach Januar 1816)⁴³ zugeschrieben.

An dieser Stelle sollte ein Wort über die jetzt in Deutschland gespielten Oboen, die mehr Klappen als unsere haben, gesagt werden. Es gibt ein Modell mit neun Klappen. Es wird behauptet, daß die Klappen ein leichteres Spielen von Skalen mit zahlreichen Vorzeichen wie etwa Es-Dur, As-Dur, f-moll, c-moll, Des-Dur usw. ermöglichen. Die Vorteile werden allerdings deutlich ausgeglichen durch die Unzulänglichkeiten, die entstehen, wenn die Klappen die Tonlöcher nicht wirklich hermetisch abschließen, Unzulänglichkeiten, die nur zu oft selbst auf unseren lediglich vierklappigen Oboen entstehen, so daß man sich über Instrumente mit acht oder neun Klappen nur wundern kann.⁴⁴

Um 1816 schreibt Antoine Reicha, daß

L'Ut dièze suivant: [c #1] n'a pas été employé jusqu'à présent parceque la plupart des artistes qui jouent

de cet instrument ont négligé de se le procurer au moyen d'une clef qu'il est facile d'adopter. Mais comme plusieurs d'entr'eux l'ont déjà fait il faut espérer que l'usage en deviendra général.

Henri Brod, wichtigstes Bindeglied zwischen der Delusse-Oboe vom Ende des 18. Jahrhunderts (zu sehen bei Garnier) und der Triébert/Lorée-Oboe des 19. Jahrhunderts, bildete im ersten Teil seiner „Méthode pour le Hautbois“ von ca. 1826 eine Oboe mit acht Klappen ab (b-Triller, B, Gis, F, C, Cis, Es und C-Resonanzklappe, keine Oktavklappe⁴⁵). Unmittelbar danach entwickelte er ein raffiniert rationalisiertes System, das er im 2. Teil seiner *Méthode* (ca. 1830) beschreibt und das seither als Basismodell für die französische Oboe diente.⁴⁶ Bei diesem wurde der lange Klappenstiel, der für die Resonanzklappe von C (wie bei seinem Lehrer Vogt) gedient hatte, nun für die tiefe H-Klappe verwandt, und die neu hinzugefügte Klappe übernahm die Stimmfunktion für das tiefe C. Ebenso stellt er die erste fakultative Halbblockklappe vor, vermutlich seine Erfindung.

Seit der Veröffentlichung des ersten Teils dieser Méthode wurde die Oboe noch geringfügig auf folgende Weise verändert:

Ich habe einige Zeit damit verbracht, die einfachste Lösung zu finden, wie man auf der Oboe h spielt, wenn alle Tonlöcher gedeckt sind. Die beste Lösung schien mir schließlich, eine Klappe anzubringen, die vom klei-

⁴⁰ Kochs Klappenanlage ist raffinierter als die moderner Oboen.

⁴¹ Sellner 4-8.

⁴² Ein von Burgess vermutetes Datum.

⁴³ Sallantin/Sallentin war in Paris zwischen 1768 und 1816 aktiv. Er spielte in der Opéra 1770/73-1812 und war von 1792-1816 der erste Oboenprofessor am Conservatoire. Bei den Concerts spirituels spielte er ab 11jährig sowohl Flöte als auch Oboe. Sallantin hörte J. C. Fischer vermutlich 1774, von 1790-92 ging er nach London, um bei Fischer zu studieren. Die Verbindung von Alessandro Besozzi, bei dem Fischer studiert hatte, zur Pariser Conservatoire-Schule ist interessant. Conrey 1986, 8-91, Pierre 1975, 213.

⁴⁴ Vogt 15 ff.

⁴⁵ Das Fehlen einer Oktavklappe hat möglicherweise zu tun mit den schmaleren französischen Rohren (s. Bernardini 1987, 29, der I.P.zit).

⁴⁶ Vénys Schule, die zwischen den beiden Teilen der *Méthode* von Brod erschien, zeigt sowohl die ältere achtklappige Oboe als auch kompliziertere (s.u.).

nen Finger der rechten Hand bedient wird, was den Effekt der langen Klappe für das tiefe c verdoppelt. Die erste Abbildung auf Tafel V zeigt eine solche Oboe im Maßstab 1 : 2, die ich für mich und einige meiner Schüler baute: hier kann man die neue Klappenanlage sehen. B ist die neue Klappe, die man nicht bedienen kann ohne auch Klappe A zu schließen, und das eröffnet die Möglichkeit, das tiefe c allein mit dem kleinen Finger zu greifen anstatt, wie vorher, gezwungen zu sein, die lange C-Klappe zu benutzen, die vom linken kleinen Finger bedient wird (dies kann jedoch noch immer getan werden, wenn man dies c nur mit dem kleinen Finger spielt, indem man die Doppelklappe AB schließt; ich habe diese Veränderungen vorgenommen, damit man mit der langen Klappe C, dann das h greifen kann).

Die tiefe cis-Klappe, D, ist nun zwischen der C- und Dis-Klappe montiert, damit der kleine Finger gleichmäßig von rechts nach links rutschen kann, wenn man chromatisch von c nach es spielt. Man kann bei E sehen, daß ich die Klappen dahingehend verändert habe, daß die Fingerbewegung erleichtert wird, die cis A mit dem mittleren dis F (oder es mit des) verbindet. Die As-Klappe G ist zwar sehr nützlich, aber ihr Vorhandensein zwingt dazu, die Klappe H (für den Triller b-c'') auf die andere Seite neben die B-Klappe zu legen.

Eine Reihe meiner Studenten empfand es als äußerst schwierig, das erste Griffloch nur halb zu öffnen (um entweder das mittlere es oder das hohe d und es zu spielen) und benutzen Klappe I (nicht abgebildet), der die Furcht nimmt, dieses Griffloch zu weit zu öffnen, oder aber nicht weit genug, was die Sicherheit, mit der diese Töne angeblasen werden können, beeinflusst. Hierfür bietet die Klappe beträchtliche Präzision, da das kleine Loch in der Mitte der Klappe genau mit dem im Instrument in Verbindung steht, das genau an der richtigen Stelle gebohrt ist, um die betreffenden Töne hervorzu- bringen.

Ähnlich der Oboe aus Brods Schule, Bd. I mit sieben Klappen muß die gewesen sein, die Vogt um 1825 einführte⁴⁷, und auch in der *Méthode complète pour le hautbois* von L. A. Vény, die ca. 1828 erschien, ist eine ähnliche Oboe mit acht Klappen abgebildet. Vermutlich ist dies der

Oboentypus, auf der die späteren Opern Gioacchino Rossinis, die in Paris entstanden, wie z.B. *Guillaume Tell* (1829), geblasen wurden.

Italien und England

In Italien war man offenbar konservativer als in Frankreich. Rossinis Freund, der Oboist Baldasare Centroni (ca. 1784-1860), für den er vermutlich all seine berühmten Soli schrieb, ist auf einem Portrait von ca. 1815 mit einer zweiklappigen Oboe abgebildet.⁴⁸ Rossini schrieb die Ouvertüre zu „La scala di seta“ 1812 und zu „La gazza ladra“ 1817. Auch das Portrait des Oboisten Giuseppe Berti (um 1820)⁴⁹ zeigt offensichtlich eine Oboe mit zwei Klappen. Berti widmete seine „XVIII Capricci per oboe“ (ca. 1825) Centroni⁵⁰. Eine Griffabelle, die in Mailand 1830 veröffentlicht wurde und vermutlich aus der Feder des Oboisten Carlo Y von (1798-1854) stammt, zeigt zwei verschiedene Oboen, eine mit vier Klappen (zu C und Es zusätzlich Gis und B) und eine mit zwei weiteren (C''-Triller und tief Cis)⁵¹. Fornari hingegen baute um 1832 immer noch Oboen mit zwei Klappen.⁵²

...noch 1845...mußte eine Anfängerschule für Oboe drei verschiedene Griffabellen enthalten: die erste für ein Instrument mit zwei Klappen, die zweite für eines mit neun (nach französischem Vorbild) und eine dritte für den Wiener Typ mit 11 Klappen.⁵³

In England schrieb ein Anonymus im *Quarterly Musical Magazine and Review* (1827):

In den vergangenen Jahren wurden dem Instrument verschiedene Klappen hinzugefügt, von denen einige darauf angelegt sind den Klang zu beeinträchtigen, ein Nachteil, der ihren Nutzen in anderer Hinsicht nicht ausgleicht. M. Braun aus Berlin, einer der berühmtesten Oboisten heutiger Zeit, sagt: „die nützlichsten sind die Klappen für fis, as und b, und es wäre zu wünschen, daß diese wie auch die Klappe für das tiefe h hinzugefügt würden, denn der Umfang des Instrumentes wird so um einen Halbton nach unten erweitert“.

Der Autor bemerkte ferner:

Seit dem Tode von (J. Friedrich A.) Griesbach (um ca. 1824) gab es keinen Spieler mehr, der diesem hochgerühmten Professor geglichen hätte.

Vermutlich aus diesem Grund bat Rossini, als er von 1824 bis 1825 in London weilte, Centroni, ihn zu begleiten, was dieser mit großem Erfolg

⁴⁷ Burgess 5, 10.

⁴⁸ s. Bernardini 1987, 99.

⁴⁹ s. Bernardini 1992, 103.

⁵⁰ s. Bernardini 1992, 102.

⁵¹ Abgebildet und besprochen bei Bernardini 1987, 19, 21.

⁵² s. Bernardini 1987, 19.

⁵³ s. Bernardini 1987, 18.

tat.⁵⁴ Wir wissen allerdings nicht, ob er zu diesem Zeitpunkt noch seine zweiklappige Oboe spielte.

In einem 1830 im *Harmonicon* veröffentlichten Artikel wird erwähnt:

*eine Reihe Klappen wurde zur Perfektionierung eingeführt für Töne, deren Qualität bis dahin von der Fähigkeit und dem Gehör des Spielers abhingen. Besonders eine Klappe (die „Schleifklappe“? – der Autor beschreibt sie nicht genauer) hat sich als großer Fortschritt bei der Hervorbringung der höheren Töne erwiesen, da sie es ermöglicht, vergleichsweise mühelos das höchste g hervorzubringen.*⁵⁵

Schluß

Die Zeitspanne zwischen 1790 und 1830 verbindet die Oboe des 18. Jahrhunderts mit dem Brod-Triébert Typus, der direkt zu dem noch heute im modernen Symphonieorchester geblasenen Modell führt: der zu Beginn dieses Jahrhunderts entwickelten Lorée-Oboe. Die Oboe entwickelte sich natürlich nach 1830 weiter, doch gewannen vor allem Fragen nach technischen Verbesserungen und Klappensystemen immer mehr an Bedeutung. Solche Betonungen sind oberflächlich, da der Charakter und die Spieleigenschaften der Oboe letztlich nicht von der Anzahl der Klappen bestimmt werden, sondern von Bohrungsmaßen und -proportionen, von Lage und Größe der Tonlöcher: Faktoren, die die Art des Mundstückes, mit dem sie am besten funktioniert, entscheidend prägen. Vielleicht, weil mechanisierte Oboen den Geist des „Fortschritts“, der während der industriellen Revolution herrschte, repräsentierten, wurde die Anzahl der Klappen oft fälschlicherweise gleichgesetzt mit der Bequemlichkeit beim Spielen, sogar von einigen Spielern. Versuche derer, die sich damit befassen, die im wesentlichen klappenlosen Oboen des 18. Jahrhunderts wieder zu spielen, rücken diese Vorstellung zurecht. Denn, sei es nun besser oder schlechter (wahrscheinlich beides), Oboen, wie alle Musikinstrumente, wurden und werden immer noch weiterentwickelt. Die Philosophie des Holzblasinstrumentenbaues im 18. Jahrhundert, die der geschätzte Heinrich Grenser im Jahre 1800 so treffend zusammenfaßte, wurde von neueren Strömungen überholt.

Übersetzung: Chr. Schneider

Literatur

Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, 29. Januar 1812.

Anonymus (1827): „The rise and progress of the Hautboy“. In: *Quarterly Musical Magazine and Review* 9.

Barbieri, Patrizio (1991): „Violin intonation: a historical survey“. In: *Early Music* 19/1, S. 69-88.

Baines, Anthony (1957): *Woodwind instruments and their history*.

Bernardini, Alfredo (Okt. 1987): „Due chiavi per Rossini? Storia e sviluppo dell’oboe a Bologna prima del 1850“. In: *Il Flauto Dolce* 17/18.

ders. (1992): „Zwei Klappen für Rossini? Zur Geschichte der Oboe in Bologna vor 1850“. In: *TIBIA* 2/92, S. 95-107.

Braun, Wilhelm (1823): „Bemerkungen über die richtige Behandlung und Blasart der Oboe“. In: *AMZ* 25, S. 165-172.

Brod, Henri, Pt. I c1826; Pt. II c1830: *Méthode pour le hautbois* (2 Bände).

Burgess, Geoffrey (Hrsg.): *From the Revolution to the Second Empire: a reassessment of Gustave Vogts „Méthode de Hautbois“*.

Castillon, F. de (1777): „Flûte traversière à deux clés“. In: Ergänzung der Enzyklopädie Diderots und d’Alemberts.

Conrey, George A. (1986): „The Paris Conservatory: its oboe professors, Laureates (1795-1984)“. In: *IDRS Journal* 14, S. 7-17.

Grenser, Heinrich (März 1800): Kommentar zu den Schriften von J. G. Tromlitz. In: *Intelligenz-Blatt zur Allgemeine musikalische Zeitung* XI, S. 465-466.

Grush, James (1972): *A guide to the study of the classical oboe* (DMA Projekt, Boston Univ.) Ann Arbor, UMI.

Hadidian, Eileen: *Introduction to The virtuoso flute player* (engl. Übersetzung und Ausgabe von Johann George Tromlitz, 1791/R 1973, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* von Ardal Powell, 1991).

Haynes, Bruce (Mai 1978): „Oboe fingering charts, 1695-1816“. In: *Galpin Society Journal*, S. 68-93.

ders. (1991): „Beyond temperament: non-keyboard intonation in the 17th and 18th centuries“. In: *Early Music* 19/3: 357-81.

ders. (1992): *Music for oboe, 1650-1800, a bibliography* (2. Auflage).

Heyde, Herbert (1986): *Musikinstrumentenbau*.

⁵⁴ s. Bernardini 1992, 99-100.

⁵⁵ I.P., 192.

Hotteterre, Jacques-Martin (1707); Faksimile mit deutscher Übersetzung (1958): *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du haut-bois*.

Hotteterre, Jacques-Martin (1737/R 1977): *Méthode pour la musette, Opus 10*.

Koch H. C. (1802/R 19654): *Musikalisches Lexikon*.

MacGillivray, James A. (1961): „The woodwind“. In: *Musical instruments through the ages*. Hrsg. A. Baines, S. 237-276.

Nickel, E. (1971): *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*.

I. P (5. April 1830): „On the oboe and bassoon“. In: *Harmonicon* I, S. 192-193.

Pierre, Constant (1975): *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790* (Originalschrift 1900).

Reicha, Anton (1816-18/Engl. Übersetzg. 1854/

Neudruck 1977): *Cours de composition musicale*.

Sellner, Joseph (c 1825): *Theoretisch praktische Oboe Schule*.

Tromlitz, Johann George (1791/Neudruck 1973): *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*.

Vény, Louis-Auguste (c 1828/2 [?]): *Méthode abrégée pour le hautbois* [später genannt *Méthode complète...*].

Vogt, Gustave (c 1816-25): *Méthode pour hautbois* (Ms, F-Pc).

Young, Philip T. (erscheint in Kürze: *4800 Historical woodwind instruments*).

Zeekaf, Lou (1991): „Kurze Einführung in die Spielcharakteristika der Barockoboe der Wiener Bläseschule“. In: *Ars Musica* (Michaelstein/Blankenburg), 41-52.

SUMMARIES FOR OUR ENGLISH READERS

Herbert Heyde

The workshop of Augustin Grenser the Elder and Heinrich Grenser in Dresden

The article provides new information concerning the biography and workshop of the Grensers: the records about the appointment of Augustin Grenser as court instrument maker (1753), invoices, and a list of tools found in the workshop (1813). By 1796, at the latest, the workshop had the character of a manufactory with a workforce of six; later it became still larger. Since the second half of the 18th century manufactories have proven to be the more efficient form of making woodwind instruments, superseding the guild-like way of producing instruments which had once flourished in Nuremberg. The new dates help to pinpoint the dating of the extant instruments of the Grenser workshop.

English by H. Heyde

Andreas Masel

„Th. Boehm et Grevé“. Remarks on the history of Theobald Boehm's first flute workshop

A closer examination of the professional and personal relationship between Theobald Boehm and Rudolph Greve, assistant in and successor to Boehm's first flute workshop, reveals the hitherto largely neglected importance of Greve to Boehm's first creative period as an instrument maker.

The instruments signed „Boehm & Greve“ (1839-1846) were built without Boehm's participation, and even those flutes stamped „Th. Boehm à Munich“ (1829-1839) were mostly made by Greve alone. A lawsuit with regard to the use of Boehm's name in Greve's

style of firm (1846) presumably caused Boehm to largely ignore his “best worker” in his later writings.

English by S. Seidel

Manfred Brach

On the ancient art to design recorders

Seven instruments by famous recorder makers (Stanesby sen./jun., Bressan and Heitz) are examined as to which design they are based on or according to which principles these recorders are proportioned respectively. The different methods of design reveal the creativity of the old masters who tried to give their models each another character starting thereby from geometric key figures or series of numbers. The utilized measurement sheets are from Frederick Morgan and Jean-François Beaudin.

English by S. Seidel

Bruce Haynes

The addition of keys to the oboe, 1790-1830

In the last decade of the 18th century, the addition of keys to the oboe was a hotly debated subject. Against advantages like equality of sound, ease of upward slurring, tuning closer to equal temperament, and an increase of range (though not technical virtuosity), conservatives argued that the new keys malfunctioned too easily and obscured the differences in tone color between tonalities. But despite resistance, increasing numbers of keys were added at different times in the various distinct national schools, and can be dated with some accuracy. By about 1830, the basic model of the French oboe existed which, with superficial modifications, has been used ever since.

English by B. Haynes

Dürfen wir vorstellen?

Unsere neuen Alt- und Tenorflöten der «Neuen Generation»:

Das Modell III bezieht sich mit seinem charakteristischen Fuss noch stark auf die traditionelle FEHR-Form, wurde aber sonst konsequent neu gestaltet.

Das Modell IV entstand durch Verschmelzung der schönsten Formelemente des barocken Blockflötenbaus.

Beide Modelle bestechen durch die Eleganz der schlanken Form und durch gutes Design bis ins Detail. Ein geringeres Gewicht gegenüber den herkömmlichen FEHR-Flöten, kleinere Lochabstände und das schlanke Rohrstück ergeben eine bessere Balance in der Hand des Spielers und erleichtern so das Spiel.

Der markanteste Fortschritt liegt für die Musizierenden im Verborgenen: die engere, an historischen Blockflöten des 18. Jahrhunderts orientierte Innenbohrung. Die engere Bohrung des Kopfstückes und der raffinierte Verlauf der Rohr-Fuss-Bohrung geben den neuen FEHR-Blockflöten einen reicheren Klang und zugleich eine ausgezeichnete Ansprache, besonders in der hohen Lage.



Mod. III

H.C. Fehr - Blockflöten

sind erhältlich:

Deutschland: Krämer Blockflöten GmbH
Richterstrasse 16, Postf.81 03 20
D-70520 Stuttgart

Dänemark: Leif Ramlov Svendsen
Majvej 21, DK-8210 Arhus V

Oesterreich: Musikhaus Willburger
Humboldtstr. 36, A-4020 Linz

Niederlande: Bergmann b.v.
Internat.Musikhandel
Koningstraat 19-20
NL-6811 DG Arnhem

Schweden: Helicon Blockflöjt-Centrum
Daggkapevägen 13, S-541 41 Skövde



**H.C.Fehr-
Blockflötenbau AG
Stolzstrasse 3
CH - 8006 Zürich**



Mod. IV

Faszinosum Musik Karlheinz Zoeller zum 65.



Das Gespräch mit Karlheinz Zoeller wurde im Sommer 1992 für TIBIA von Nikolaus Delius geführt. Es entspricht der Prominenz des Jubilars, daß unserem Porträt ähnliche an anderer Stelle vorausgegangen sind.* Wir glauben daher, uns die oft übliche Aufreihung von Daten und Discographien hier ersparen zu dürfen.

Sein beruflicher Weg führte Zoeller bereits sehr früh als Flötisten in das Frankfurter Opern- und Museumsorchester, über die Nordwestdeutsche Philharmonie, das Sinfonieorchester des WDR Köln 1960 in die Position des Soloflötisten der Berliner Philharmoniker, die er mit Unterbrechung (1969-75) bis heute bekleidet. Als Hochschullehrer seit 1961 – lange zusammen mit seiner Frau – in Hamburg und Berlin bildete er eine große Zahl heute an hervorragender Stelle wirkender Flötisten aus. Als Solist und Kammermu-

siker ist er in der ganzen Welt zu Hause, wovon ungezählte Aufnahmen Zeugnis geben. Nach seiner eindrucksvollen öffentlichen Verabschiedung in Berlin feierte er am 24. August seinen 65. Geburtstag.

Delius: Eigentlich wollte ich zuerst fragen: „Lieben Sie Brahms?“ In dem Gespräch mit Müller/Salm sah ich aber die Frage und ihre Antwort schon vorweggenommen. Du hast ihn oft genug gespielt. Reden wir also vom Flötisten Karlheinz Zoeller. Du blickst heute auf gute 50 Jahre Leben mit der Flöte zurück. Was hat dich gerade zur Flöte gebracht?

Mit Musik hatte ich immer zu tun. Als Junge sang ich im Motettenchor und in der Spielschar des Jungvolks, wo ich eine Flöte bekam und Unterricht beim Soloflötisten des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters erhielt. Erst sollte es vielleicht Klarinette sein wegen der ganzen romantischen Literatur. Entscheidend war aber dann ein Konzerterlebnis: das Debussytrio mit Flöte. Ich war so begeistert von diesem Stück, das hat mich dann wirklich zur Flöte gebracht. Dann Kurt Redel. Ich hörte ihn zum erstenmal mit dem Ibertkonzert auf der Holzflöte. Die Farben, die er auf dem Instrument machte, waren so außergewöhnlich, daß ich dachte, das möchte ich auch erreichen. Das war die Faszination. Redel brachte mich noch einmal zum Studieren.

Die Faszination – das ist es. Meistens haben wir wohl so einen Moment, in dem es einen plötzlich „anmacht“, wie die Südwestler sagen. Dieser Weg des Anfangens ist mir selber sehr bekannt. Redel hatte also entscheidenden Einfluß?

Absolut. Ich war ja schon im Frankfurter Opernorchester. Er hat mich aber überzeugt, daß ich vielleicht doch noch mal studieren sollte. Detmold hatte damals ja gerade angefangen und war mit hervorragenden Lehrern bestückt. Ich habe da zwar mehr bei Max Strub Klavier gespielt,

* Siehe hierzu Regula Müller (Hrsg.): *Gespräche mit Flötisten II*. Bern 1987, Salm; und *Flöte aktuell*, Jg. 3, Nr. 1, März 1988.

doch musikalisch viel für mich und auch fürs Orchester später gelernt.

Gibt es außer über deine Frau auch sonst eine Verbindung zu Schmitz oder Einflüsse durch ihn?

Als ich meine Frau in Detmold besuchte, hörte ich dem Unterricht zu; er arbeitete mit mir auch die Solopartita von Bach. Jetzt haben wir als Nachbarn natürlich häufiger Verbindung.

Betrachtet man deine solistischen Aktivitäten und die Tätigkeit im Orchester, so scheint im Vergleich zu vielen anderen beides immer relativ ausgewogen gewesen zu sein, oder sehe ich das falsch?

Nein, in der Arbeitseinteilung schon ausgeglichen. Doch fordert es für alle, die beides tun, immer eine Umstellung. Orchesterspielen heißt zunächst, sich anpassen, im Augenblick eines Solos solistisch hervortreten. Wenn ich mich als Solist freigespielt hatte und nach einiger Zeit wieder ins Orchester kam, kam es mir oft vor, als hätte ich vorher nie dringesessen. Technische Stellen fand ich nie so problematisch, da ist man allein, aber das Spielen im Satz, das ist wirklich schwierig, das Hineinhören in die Akkorde, speziell in den weiten Lagen der Schlüsse bei Brahms-Sinfonien oder auch die Kopplungen von Flöte, Oboe, Fagott über drei Oktaven wie so oft bei Beethoven. Die Flöten spielen immer ganz oben. Wenn jemand in der Mitte die Intonation nach oben drückt, dann ist man in der Höhe der Dumme.

Findest du nicht auch, daß es deswegen für den Orchestermusiker wichtig ist, schon früh und sehr viel Kammermusik zu machen?

Auf jeden Fall ist es eine Voraussetzung fürs Ensemblespielen. Ich hatte ja früh ein Bläserquintett, mit dem ich viel gespielt habe, auch Uraufführungen wie ein Quintett von Hermann Heiß, der dir wohl bekannt ist. Er war Mitbegründer von Kranichstein und lud mich 1948 dorthin ein. (Hier kam eigentlich der Kontakt mit Redel zustande.) Doch habe ich dann nicht mehr so gern Bläserquintett gespielt. Es gab ja auch nicht so viel Literatur dafür wie heute. Hindemith, gut, das ist natürlich ein tolles Stück, Reicha ist auch ganz hübsch, aber das hat mich nicht so gereizt. In Berlin habe ich dann viel mehr Kammermusik mit Streichern gemacht.

In den „Gesprächen“ wird mit Bennett auch über das Repertoire für die Flöte geredet. Bennett meinte sinngemäß, es gebe nur wenige wirklich gute Stücke in der Flötenmusik, daher sei es notwendig und richtig, andere Literatur für die Flöte zu adaptieren, wie z.B. die Arpeggione oder Beethoven Sonaten. Was hältst du davon?

Also das finde ich ein bißchen übertrieben. Natürlich kann man so etwas mal spielen, ich habe auch z.B. César Franck versucht, es fordert einen ja flötistisch ganz schön heraus. Auch die Studenten spielen das, weil es ja eine tolle Musik ist. Ich bin aber dann doch mehr für unsere Originalliteratur. Wenn man die wirklich gut spielt, hat man auch schon eine ganze Menge zu tun. Man kann natürlich, wie schon Moysse und wie nun mein Freund Müller-Dombois, berühmte Arien, die man auch gut im Ohr hat, für Flöte und Klavier gesetzt spielen und als Intonationsübungen nehmen. Zur Übung ist das gut.

Ganz sicher. Doch war dort wohl eher die unzureichende Qualität des Repertoires für ein Konzertprogramm gemeint. Gibt es bei dir so etwas wie ein Lieblingsprogramm?

Liebblingsprogramm? Ich habe natürlich sehr oft die Sonate von Prokofjew gespielt, eines meiner Lieblingsstücke, mit Schubert gekoppelt. Auch Jouveurs de flûte habe ich sehr gerne und viel gespielt, tolle Stücke, herrliche, gute und delikate Flötenmusik, wo man wirklich alles zeigen kann. Die Milhaud-Sonatine habe ich auch gern und immer mit Kontarsky gespielt. Man braucht da einen Pianisten, der mal so richtig ein bißchen reinfetzen kann. Mit Kontarsky habe ich ziemlich viel gespielt, vor allem die Sonatine von Boulez. Er war ja Boulezspezialist. Wir kamen während meiner Kölner Zeit in Kontakt, kurz nachdem Gazzelloni zum erstenmal versucht hat, Boulez zu spielen. Wir haben damals mindestens 36 Proben gemacht und es dann etliche Male gespielt. Es saß so drin von diesen Proben, daß auch später für Rundfunk und Schallplatte drei Proben für das schwere Stück reichten. Auch viele meiner Studenten haben die Sonatine gespielt, aber es ist ja sehr schwer, einen Pianisten dafür zu finden oder einen, der mit solcher Musik keine Erfahrung hat, dazu zu bringen, das Stück zu studieren. Japaner

– davon leben ja die deutschen Hochschulen –, die machen das, die üben das.

In den eben erwähnten „Gesprächen“ wird ja auch über moderne Stücke gesprochen. Die Frage, welche modernen Stücke er besonders gern spiele, beantwortet Bennett damit, daß er eigentlich nur schlechte kennengelernt habe und sie nicht besonders liebe.

Na ja, moderne, unbekannte Stücke erst einmal zum Klingen zu bringen erfordert sehr viel Mühe. Man braucht irrsinnig viel Zeit, um die Stücke überhaupt zu können, und dann werden sie einmal gespielt. Oft merkt man nach einer Weile, sie sind nicht so gut. Meine 8 Jahre im Sinfonieorchester des WDR fielen in dessen Glanzzeit mit vielen Uraufführungen, ich kam dadurch in Kontakt mit Komponisten wie Boulez, Berio, Maderna und Stockhausen, das war schon faszinierend. Aus meiner entscheidenden Begegnung mit Bernd Alois Zimmermann hat sich eine richtige Freundschaft entwickelt. Ich habe viel moderne Musik in Köln gespielt, auch mit Kontarsky. In Berlin war dann zunächst die Verpflichtung im Orchester groß, da blieb nicht viel Zeit, auch wurde Anfang der 60er Jahre dort nicht so viel moderne Musik gemacht. Das hat mir eigentlich ein bißchen gefehlt. Ich erinnere mich noch genau an den Besuch von Bernd Alois Zimmermann. „Tempus loquendi“ war ganz neu, Gazzelloni hatte es wohl gerade aufgeführt und vollkommen falsch verstanden. Zimmermann sagte, es wäre toll, wenn ich es spielen würde. Ich hatte das Stück schon mal in der Hand, aber ich weiß noch, als er gegangen war, habe ich zu meiner Frau gesagt: Ich weiß gar nicht, wie ich das machen soll. Dann hat es mich aber so gereizt, eine Anfrage für eine Plattenaufnahme kam hinzu, daß ich anfang, mich damit zu beschäftigen. Nun ist es eines meiner Repertoirestücke. Es kam immer toll an. Man muß natürlich so ein Stück auch öfter spielen, um zu wissen, wie man das verkauft. Das gehört bei der ganzen Musik natürlich auch dazu.

Als ich das erste Mal in Japan war, habe ich ein modernes Programm gespielt: Boulez, Maderna Honeyreves und alles, was ich mit Kontarsky schon probiert hatte, und erstmals Garak von Yun. Daran hatte ich ein Jahr lang neben dem Orchesterdienst geübt. Dieses Stück hat mir viel

Spaß gemacht, es kam auch so gut an, daß ich Isang Yun gefragt habe, ob er ein Flötenkonzert schreiben will. Das wurde dann „mein“ erstes Flötenkonzert, das nächste schrieb Siegfried Matthus. Ich war sehr begeistert von seinem Cellokonzert und fragte ihn deshalb, ob er mir ein Flötenkonzert schreiben wollte. Er hat es auch gleich in Angriff genommen. Das Yun-Konzert war schon wahnsinnig schwer, dieses Matthus-Konzert war noch wesentlich schwerer. Die Uraufführung mit dem Gewandhaus hatte Masur ganz toll vorbereitet, und es war eben auch wirklich ein ganz großer Knüller. Dann kam eben das bis jetzt schwerste Konzert, unser Schüler Manfred Trojahn hatte es mir geschrieben. Er wollte mir immer ein Flötenkonzert schreiben, das so gut wie Alban Bergs Violinkonzert sein sollte. Es wurde wahnsinnig schwer.

Wenn du einem imaginären Komponisten jetzt einen Auftrag geben könntest, wie würdest du dir ein neues Stück für dich wünschen, wie sollte es aussehen – oder, welches ist von den bisherigen das Lieblingsstück?

Das Yun-Konzert z. B. ist ein tolles Flötenstück. Yun kann wirklich für das Instrument gut schreiben, meistens in einem hohen Schwierigkeitsgrad. Als Ligeti Koch und mir das Doppelkonzert geschrieben hat, haben wir viel zusammengearbeitet. Da kamen die Vierteltöne, ich hatte auf der Baßflöte andere Griffe ausprobiert usw. Das Stück ist gut, war aber doch letzten Endes nicht so dankbar. Also, ein bißchen dankbar müßte es dann auch schon sein.

Welches der neuen Stücke, die du bis jetzt gespielt hast, kommt dir denn, unabhängig von rein technischen Anforderungen, in der musikalischen Aussage am meisten entgegen?

Mit der Aussage, das ist so eine Sache. Wenn man ein neues Stück hat, reizt es einen natürlich zunächst, es überhaupt zum Klingen zu bringen.

Es gibt doch einen Moment, in dem man sagt: das spiele ich am liebsten, das liegt mir am meisten, damit kann ich am meisten anfangen.

Bei Trojahn gibt es z.B. einen sehr schönen langsamen Satz mit einem Saxophonsolo. Das klingt sehr gut, ist schon sehr reizvoll. Von Maderna habe ich mit Holliger die Grande Aulo-

dia gespielt, ein Stück, in dem mich die Klangfarben unheimlich fasziniert haben. Ich meine, es muß schon ein bißchen was mit Flöte zu tun haben, nicht nur solche Verfremdungen. Wenn z.B. Dutilleux ein Flötenkonzert schreiben würde, das würde sicher gut. Überhaupt haben ja die Franzosen für das Instrument ein gutes Gespür. Ich habe Dutilleux einmal in Berlin gefragt, wie es denn mit einem Flötenkonzert sei. Er sagte aber, er habe das Rampal schon so lange versprochen. Leider ist es bis heute nicht komponiert.

Machen wir mal einen großen Schlenker zur Alten Musik? Inzwischen ist das ja für den Normalverbraucher alle Musik vor 1900, für uns aber doch wohl „Barockmusik“. Wie siehst du denn solche – auch schon wieder alten – Entwicklungen, die sich mit Namen wie Harnoncourt, Brüngen oder dem Orchester des 18. Jahrhunderts verbinden, und das, was da so alles passiert ist?

Das ist durchaus interessant. Mir scheint das Problem dabei zu sein, daß manches immer sofort zum Dogma erhoben wird. Im Rückblick auf die letzten 20 Jahre hat sich vieles gewandelt, auch die Sicherheit auf den Instrumenten. Ich habe die Anfänge der Cappella Coloniensis miterlebt. Da spielten damals Scheck, Linde, Wünschermann, ich weiß nicht mehr, wer noch. Die Oboen waren nur halb barocke Instrumente, das war alles so ein bißchen gemogelt, und im Prinzip fehlte es eigentlich immer an den Dirigenten. Nun waren ja alle, die da im Orchester saßen, selbst große Persönlichkeiten mit dem Gefühl, daß sie allein Bescheid wußten. Ich habe einmal eine Probe miterlebt, katastrophal, weil es lauter verschiedene Meinungen gab. Es gibt ja von jeder Regel auch Ausnahmen. Sie holten sich schließlich Herrn Leitner als Dirigenten, der dann gesagt hat: So wird's gemacht, Schluß, fertig. Inzwischen hat sich alles enorm entwickelt, und so auch die Leute, die das machen. Interessant ist für mich ein Mann wie Harnoncourt, der mir in einem Gespräch über die Frage der alten Instrumente sagte: Die Instrumente, das ist nicht das Entscheidende, der Geist ist entscheidend. Er hat nun zum erstenmal bei uns in Berlin Posthornserenade und eine Mozartsinfonie dirigiert, das war faszinierend. Er hat sich ja auch in vielen Dingen schon gewandelt. Das

NEUE WERKE



Victor Burghardt: Abendstimmung
für 3 Holzbläser in C, B oder Es
Part. und Stimmen 18,-

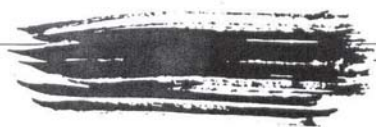
Victor Burghardt: Divertimento
für 3 Holzbläser in C, B oder Es
Part. und Stimmen 18,-

Ralf Emig: Emotionen –
2 Bagatellen für Flöte und Klavier
(1982/90) 2 Spielpart. 35,-

Gideon Klein: Divertimento
für 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte und 2 Hörner (1939)
Part. und Stimmen 80,-

Das „Divertimento“ gehört zu den Werken von Klein aus der Zeit vor der Internierung im Konzentrationslager Theresienstadt. Es entstand in den Jahren 1939/40. Das virtuose Stück ist viersätzig; an dritter Stelle stehen Variationen über die Nr. 14 aus Janáček's „Tagebuch eines Verschollenen“.

Helmut Oehring: CAYABYAB
für Bassetthorn, Gitarre und
Vibraphon (1993) auf Anfrage



BOTE & BOCK · BERLIN

Orchester hat hervorragend geklungen und war von seiner Arbeit begeistert und seiner Art, einfach so lebendig Musik zu machen und kein Museum. Das kann man ja auf alles übertragen, auch in der Barockmusik. Natürlich gibt es dann welche, die machen die Tempi alle wahnsinnig schnell wie die Kölner Musica antiqua. Da hat man immer das Gefühl, die wollten das Blaue Band erspielen. Es ist schon interessant, die alten Instrumente auch in der Kopplung zu hören, und ich glaube, wenn man gut auf seinem Instrument war, ist man es auch auf dem modernen. Das beste Beispiel für mich ist Linde. Bei ihm kann man sehen, wie die Beschäftigung mit dem Traverso sich positiv auf die Böhmflöte ausgewirkt hat.

Keiner darf sich in einen elfenbeinernen Turm begeben, die mit der alten Musik nicht und die anderen auch nicht. Bei den Münchner Flötentagen war ich mit Linde in vielen Dingen ganz einig. Seinen Abend auf den verschiedenen Instrumenten fand ich wirklich toll. Es ist da auch wieder zu sagen: wenn einer ein Musiker ist, kommt es auf das Instrument gar nicht so sehr an.

JUST PUBLISHED

Great Flute Makers of France The Lot and Godfroy Families, 1650 - 1900 by Tula Giannini

A comprehensive corpus of new information documenting the history and work of the two most important families of French flute makers. Profusely illustrated with photographs of over 100 instruments and 60 newly discovered archival documents.

ISBN 0-946113-05-X. 245 pages.
£44 including postage.

Published by and available from

Tony Bingham

11 Pond Street
London NW3 2PN

Tel 071 794 1596 Fax 071 433 3662

We prefer to be paid by Visa or Master Card;
please send your card number
and the expiry date.

We will also accept Eurocheques or payment
direct to our Giro account no. 55 731 4003.

Was hältst du denn im instrumental-spieltechnischen Bereich für die Barockmusik, aus der wir ja so viel Literatur haben, für wichtig?

Uns modernen Flötlern wird von den „Spezialisten“ gern vorgeworfen, daß wir uns nicht genügend mit den Schulwerken beschäftigen. Das muß ich immer wieder entschieden zurückweisen. Wenn ich an meine Anfänge denke, dann ist seitdem doch zuviel passiert, als daß man das nicht täte. Die Ausgaben damals von Händel und Bach, was für eine Entwicklung. Jetzt gibt es mehrere Urtextausgaben, immer wieder neue Besprechungen und eben wahnsinnig viel Literatur. Mich hat immer gereizt, auch weniger bekannte Stücke zu spielen und zu versuchen, sie auch interessant zu machen. Vieles mache ich vom Cembalo her, um es im Unterricht mit den Leuten zu erarbeiten. Nur ganz wenige haben schon vorher irgendetwas versucht. Ich fange dann immer mit einer Händelsonate an und zeige ihnen, was man machen kann. Ich habe selbst im Anfang viel zuviel gemacht, natürlich inspiriert von Schmitz. Ich zeige, daß man eben nicht nur mehr Noten, sondern auch Steigerungen bringen muß, und auch, warum etwas nicht klingt und wie man es ändert. Dabei lerne ich selbst viel und lasse mich manchmal auch von dem inspirieren, was die Studenten bringen, sage aber auch, was ich nicht gut finde. Das ist gegenseitig befruchtend.

In den schon mehrfach erwähnten „Gesprächen“ ist auch mal die Rede von verschiedenen nationalen geprägten Schulen. Du hast dabei gesagt, du sähest einen Unterschied eher darin, daß die Schulen gut oder schlecht seien.

Das kann ich auch jetzt nur wieder bestätigen, vor allem, nachdem ich nun wirklich erstmalig eine Französin in der Karajan-Akademie hatte. Ich habe sie natürlich sehr oft über ihre Ausbildung befragt, habe auch einmal bei Crunelle zwei Tage lang zugehört. Im Prinzip war der Unterricht dort so, wie ich mir vorstelle, daß es früher in Leipzig bei Bartuzat oder in anderen deutschen Schulen war – reines Kommißtraining. Ein Semester lang nur Technik, Töne aushalten, das klang teilweise schrecklich, Tonleitern. Der Meister hat überhaupt nichts korrigiert. Es gab ein großes Pensum Etüden, die hatte Crunelle alle im Kopf

und sang sie im Solfège in einem Affenzahn vor. Wehe, wenn einer sich verspielte. Aber Klang oder Blastechnik – nichts. Redel sagt in dem Buch, Moysse habe sich über die Frage aufgeregt: Wie lehren Sie das Vibrato? „Das lehrt man nicht, das ist ein Ausdrucksmittel.“ Aber viele können das gar nicht, denen man nun vor allem ein vom Atem geführtes Vibrato beizubringen hat. Das ist es ja, was Unterrichten so schwer macht, aber auch, was gutes Unterrichten ausmacht.

Und wie steht es mit den unterschiedlichen Schulen von der klanglichen Seite her?

Ich würde sagen, daß man das nicht national sehen kann. Es gibt natürlich Prägungen, z.B. durch Rampal, der mit seinen schon früh gemachten Aufnahmen viele junge Leute bei uns fasziniert hat. Das ist unglaublich brilliant. Alle Franzosen haben wirklich eine sehr gute Zunge. Leider machen die Studenten das dann auch nach, obwohl sie es gar nicht können. Das klingt dann oft wie eine Karikatur. Ich glaube, die Art zu spielen ist doch sehr von der Persönlichkeit bestimmt. Rampal ist Rampal und Debost ist Debost, so wie Marion Marion ist. Sie sind doch sehr verschiedenen.

Vorhin haben wir schon vom Unterrichten gesprochen. Du hast mal gesagt, wenn man unterrichten will, muß man eigentlich ein Stück von sich selber aufgeben.

Ja, sicher, das ist notwendig.

Welches Stück?

Dieses Stück Ehrgeiz, nur an sich zu denken, nur von sich auszugehen. Man muß sich doch in den Schüler hineindenken, wirklich von ihm ausgehen, nicht nur, wie ich das auch so ein bißchen erlebt habe. Redel spielte immer vor, und das war natürlich toll. Dann hat man versucht, das irgendwie nachzumachen, und sich dabei wahnsinnig verkrampft. Es ist viel schwerer, es erst verbal zu versuchen und zu sehen, wo liegt da das Problem. Vormachen ist immer relativ einfach – mach nach, ja. Aber das habe ich mir ziemlich abgewöhnt. Meine Frau, die kaum vorgespielt hat, konnte sich aber trotzdem klar artikulieren. Das beste Beispiel ist natürlich Schmitz. Trotzdem kann man alle Schmitz-Schüler erkennen. Sie sind eben durch ihn geprägt.

DYNAMISCH, ERREGEND, PERFEKT.

WER NACH VOLLKOMMENHEIT STREBT,

WAHLT NUR DAS BESTE.

HANDGEFERTIGTE FLÖTEN 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 Flöten und Piccoli von Haynes sind deren Vielseitigkeit bei unerreicht: Stimmungen und

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



Münzloff Musik • Leonhardsgang 16, CH-4051 Basel
 Telephone: 061-261 44 59 • Fax: 061-261 44 51

Würdest du das nicht einmal anstreben?

Nein, wir haben uns eigentlich immer bemüht, keine Kopien zu ziehen, doch bleibt es natürlich nicht ganz aus. In Berlin hören sie mich im Orchester, und das hat natürlich Vorteile, wenn man über Orchesterstellen spricht. Oder wenn ich im Unterricht merke, es kommt nun gar nicht, dann spiele ich mal vor, wie ich das spielen würde. Im Chant de Linos sind so Dinge, diese langsamen Zwischenteile, wo ich eine ganz bestimmte Vorstellung habe, diese spezielle Farbe, dieses Bukolische. Man kann das auch alles verbal erklären, aber in dem Augenblick, wo ich dann mal ein Instrument nehme ... aber ich möchte doch immer die eigene Fantasie wecken. Natürlich muß man Vorbilder haben, aber es ist ja auch ein technischer Vorgang, die Frage von Druck und Ausgleich und Embouchure. Da sind viele oft auch noch unsicher.

Unterrichtest du gern?

Im Prinzip ja. Es ist ja manchmal lästig und hat eben etwas von Selbstaufgabe, wenn man eigentlich für sich selbst üben müßte und sich dann eben auf den anderen einstellen muß. Also eher aus



MusikHAUS FINGER-HAASE



Komplettes Moeck-Blockflöten-Sortiment

- Alle Modelle sofort lieferbar
- Auswahlsendung möglich
- Blockflötennoten für den Anfänger bis zum Solisten

Inh. Helga-M. Finger-Haase
Staatl. gepr. Musikpädagogin
Rhythmik · Blockflöte · Klavier
Postfach 1162
29332 Nienhagen
Telefon (051 44) 22 32

Zeitgründen. Aber im Prinzip macht es mir einen unglaublichen Spaß. Ich bin jetzt soweit, daß ich nur noch junge Leute nehme. Es waren wieder 24- bis 25-jährige da, schon mit Prüfungen, also eigentlich fertig. Nur weil sie keine Stelle kriegen, möchten sie noch ein bißchen weiterstudieren. Das ist ja auch in Deutschland sehr billig, also kostenloser Privatunterricht. Ich sage ihnen dann immer, geht doch auf Kurse.

Du hast vorhin auch über Instrumente und Köpfe gesprochen, daß jeder mal die Phase hat, wo er probiert und an Mundlochplatten biegt.

Ab einem bestimmten Alter ist das vorbei, jedenfalls bei mir. Vom vielen Hin und Her halte ich nichts. Ich habe eben so lange trainiert, bis es klang. Alle Instrumente, die so leicht losgehen wie leider heute viele, haben dadurch zu wenig Substanz. Überhaupt macht es mich oft traurig, wenn man die jungen Leute bei Vorspielen hört. Das ist überhaupt kein schöner Flötenklang mehr. Nun kann man natürlich darüber diskutieren, was ein schöner Flötenklang sei...

Was ist ein schöner Flötenton? Du sagst, da kann man natürlich verschiedener Meinung sein, und deine Meinung?

Ja, was ist ein schöner Flötenton? Ich meine einen warmen, runden, nicht so ein schrilles Gezirpe, das oben immer wie Okarina klingt. Für mich ist ein schöner Flötenklang ein Ton, der zu Herzen geht, der wie eine Stimme klingt, die einen bewegt. Für mich ist sowieso immer die Stimme, Ausdruck und Wärme im Klang das große Vorbild und nicht vordergründige Virtuosität.

Kann man das technisch umschreiben?

Ja, man kann es am besten mit dem Klang einer Holzflöte umschreiben. Ich habe auch schon öfters Abende auf der Holzflöte gespielt. Sie klingt von selbst viel mehr, d.h. sie ist obertonreicher und das ist das entscheidende. Je dünnwandiger die Flöten, desto leichter gehen sie los, desto weniger Substanz haben sie, desto flacher und obertonärmer ist der Ton.

Du meinst, der Ton der Holzflöte sei runder und satter?

Ich will nicht etwa den dicken deutschen Ton, sondern einen schlanken Ton, der auch weich klingt. Man braucht schon auch Härte, aber das ist bei vielen Flöten gar nicht zu erreichen.

Also das Gefühl, beim Reinblasen auf einen Widerstand zu treffen?

Ja, deswegen hat auch meine Frau, die ja viele junge Leute ausgebildet hat, immer darauf geachtet, daß diese anfangs Instrumente bekamen, die auch ein bißchen Widerstand leisteten, damit man etwas arbeiten mußte und ein Gefühl für den Widerstand bekam. Wenn Blau und ich z.B. in Japan diese dünnwandigen Flöten ausprobieren, können wir die gar nicht spielen, wir blasen sie kaputt, da gibt es einfach keinen Widerstand.

Dein letztes philharmonisches Jahr wird bald beendet sein. Welche Pläne hast du für die Zeit danach?

Ich will zunächst mal an der Hochschule bleiben. Ich habe ja dann viel Zeit und werde versuchen, mir wieder eine jüngere Klasse aufzubauen und die Arbeit an der Hochschule intensiver weiterzubetreiben. Zum Abschluß meiner 33jährigen Tätigkeit im Berliner Philharmonischen Orchester spiele ich Ende Juni noch dreimal das Ibortkonzert. Darauf freue ich mich sehr.

Dafür wünschen wir dir Erfolg, alles Gute für die kommende orchesterfreie Zeit, Gesundheit in den kommenden Jahren und viel Freude bei der weiteren Arbeit!

Zahle Spitzenpreise für alte

Musikinstrumente.

Dipl.-Ing. Winfried Schmitz · Rotdornweg 16
50189 Elsdorf · Telefon: 0 22 71 / 6 40 80

Rainer Weber

Eine Traversflöte von Kirst,
vermutlich aus dem Besitz Friedrichs des Großen

Es ist ganz erstaunlich: Immer wieder tauchen bisher nirgends registrierte und äußerst seltene Instrumente auf. So konnte der sehr renommierte Münchner Antiquitätenhändler Wolfgang Neidhardt eine einklappige Traversflöte von Friedrich Gabriel A. Kirst¹ erwerben (Abb. 1), bei der nicht nur ein aufgeklebter Inventarzettel darauf hinweist, daß sie einmal Friedrich II. gehört

ein längerer Riß gebildet. Der Zettel war mitgerissen, er klebte also schon lange an dieser Stelle. Leider hatte sich die Verleimung des Zettels mehrfach gelöst, einige Teile waren verloren.

Sieht man sich noch einmal den Text an:

*Diese Flöte aus dem
Besitz von Friedrich
dem Großen von Preußen
1712 - 1786
ist überbracht worden von...*

und nun fehlt leider der Name des Überbringers, aber man sieht, daß da etwas gestanden hat. Die Zeile darunter ist mit anderer Schrift und Tinte überschrieben. Auch das muß ein Orts- oder Personennamen sein, leserlich ist nur die Jahreszahl: 1850.

Ich möchte nun nicht behaupten, damit wäre der Beweis erbracht, daß das Instrument tatsächlich aus dem Besitz des Königs stammt, aber eine gewisse Wahrscheinlichkeit scheint mir schon gegeben. Es ist bekannt, daß Kirst mehrere Flöten für den König gebaut hat. Der König war Schüler von Quantz, und damit kommen wir zum zweiten Punkt, dem so seltenen Stimmzug. Johann Joachim Quantz kannte solche Instrumente und schreibt dazu:

An dem Kopfstücke lasset sich dergleichen Verkürzung und Verlängerung besser, als an dem Fußgen³ anbringen. Man theile nämlich das Kopfstück in zweien Theile, und mache an dem untersten Theile einen etwas längern Zapfen, als der am Mittelstücke ist. Diesen stecke man in den obersten Theil des Kopfes; so wird man den Kopf, ohne Nachtheil der Stimmung, kürzer und länger machen, und den durch die vorhin gemeldete Erfindung vergebens gesuchten Vortheil bequem erreichen können. Ich habe hiervon selbst die Probe gemacht, und sie bewährt gefunden.⁴



Abb. 1: Flöte von Friedrich Gabriel A. Kirst mit Stimmzug

haben könnte (Abb. 2). Das Instrument hat auch noch einen bei Kirst äußerst seltenen Stimmzug im Kopfteil. Es ist aus Buchsbaum gebaut, mit dunklem Lack überzogen, mit Elfenbeinringen und einer Stimmsschraube für den Kork versehen. Erhalten ist beim Instrument nur das Mittelstück mit Nr. „3“.

Soweit erkennbar, lautet der Text des Zettels:

*Cette Flüte a
appartenu à Frédéric
le Grand de Prusse
1712 - 1786
apportée par ...*

darunter eine Zeile mit anderer Schrift und Tinte, vielleicht ein Ortsname und die Jahreszahl 1850 (vgl. Abb. 2, Montage aus 2 Aufnahmen wegen der Rundung).

Nach Schrift und Tinte könnte der Zettel durchaus echt sein. Das Papier ist noch aus Lumpen hergestellt, wie die mikroskopische Strukturanalyse einiger abgeschabter Fasern deutlich zeigt (Abb. 3²). Der blaugrandete Zettel klebt auf der Rückseite des Kopfes. Unter ihm hatte sich, durch Schrumpfung des Holzes über der für den Stimmzug eingesetzten Messinghülse,



Abb. 2: Besizervermerk

¹ Signatur auf allen Teilen: Preußischer Adler / F.G. A. KIRST, auf dem Fuß darunter POTSDAM. (1750-1806).

² Vergrößerung in Euparal, reine Fasern, keine Holzstrukturen erkennbar. Ab 1850 setzt sich für normale Gebrauchspapiere der Holzschliff durch. Das Verfahren wurde 1843 von dem Weber Fr. G. Keller erfunden.

³ „Register“.

⁴ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Verlag J. Fr. Korn, Breslau 1789, S. 28, I. § 15.

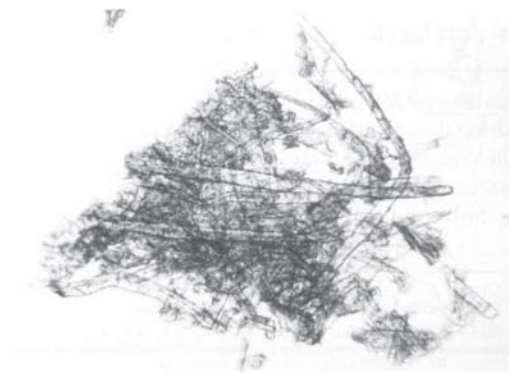


Abb. 3: Papierfasern vom Besitzervermerk, Mikroaufnahme, vergrößert

Bei Flöten von Kirst war dieser Stimmzug bisher nur von einem im letzten Krieg verlorenen Instrument der Berliner Sammlung bekannt.⁵

Der Stimmzug ist so gearbeitet: Der gedrechselte Knauf am unteren Ende des Kopfes ist abgetrennt. An ihn ist ein ca. 44 mm langer Zapfen von 23,5 mm Durchmesser⁶ angedreht, der sich in den Kopfteil einschließen läßt. Zur Aufnahme des Zapfens ist in den Kopf ein entsprechendes Messingrohr eingelassen, in dem der Zapfen zu bewegen ist. Auf dem Zapfen gibt es eine Wicklung zur Abdichtung (Abb. 4).

Der Zapfen ist also hier aus Holz und ragt in den Kopf hinein, ganz anders als bei den Stimmzügen des 19. Jhs., bei denen das in den Kopf eingezogene Metallrohr aus dem Kopf herausragt und so dünnwandig ist, daß es beim Auszug kaum zu einer Erweiterung in der Bohrung kommt.

Jeder Flötenbläser weiß, daß ein Ausziehen der Flöte am normalen Kopfe nur die untere Oktave absenkt. Durch den an dieser Stelle entstehenden Zwischenraum in der Bohrung steigt die zweite Oktave sogar an, das Instrument wird rasch unsauber und wirklich unbrauchbar. Rechnet man die Länge der Luftsäule ab Mundloch, so liegt der dabei entstehende Zwischenraum bei etwa 1/5 der Länge.

Errechnet man das Verhältnis für den durch Ausziehen des Stimmzuges entstehenden Zwischenraum, so kommt man auf 1/10 der Länge, und eine Erweiterung der Bohrung an dieser Stelle senkt gerade die obere Oktave ab, die Intonation des Instrumentes bleibt in sich damit weitgehend gewahrt. Natürlich spielt bei dieser Erweiterung die Wandstärke des Stimmzuges eine ganz erhebliche Rolle. Während der Bohrungsdurchmesser im Kopf oberhalb des Stimmzuges ca. 16,9 mm beträgt (der Zapfen des Stimmzuges selbst ist durch den Druck der Wicklung etwas verengt, s.u.), hat die Mes-

singhülle, in der der Stimmzug läuft, einen Durchmesser von 23,5 mm. Die Tiefe der beim Ausziehen entstehenden Stufe beträgt damit 3,3 mm. Bei einem nach der Restaurierung möglichen Spielversuch ergab sich bei einem Auszug von 10 mm eine Absenkung der Skala um ca. 6 Hz, auf a' bezogen. Im Bereich der beiden ersten Oktaven entstanden dabei folgende Tonhöhen:

Zusammengesteckt	Auszug 10 mm	
d'	291 Hz	287 Hz
e'	326	322
f'	348	343
g'	389	383
a'	436	430
h'	487	481
c''	517	512
d''	582	575
e''	651	644
f''	695	689
g''	777	766
a''	870	860
h''	976	963
c'''	1.034	1.022
d'''	1.164	1.148

Beim hier vorliegenden Instrument ist nur das 3. Mittelstück erhalten. Mit diesem Mittelstück ergab sich ein a' von 436 Hz. Dazu gab es jedenfalls 2 längere Stücke. Zieht man zum Vergleich andere Flöten von Kirst heran, bei denen mehrere Mittelstücke erhalten sind, so



Abb. 4: Stimmzug

⁵ Curt Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin*. Verlag Julius Bard, Berlin 1922, S. 259, Nr. 473: „C-Flöte aus Ebenholz mit Elfenbeinringen, Schraube, Stimmzug im Kopf, 4 Klappen (Dis, F mit Lang- und Kurzhebel Gis, B) und der Marke F.G.A.Kirst/Potsdam, L. 63,5, Dm 2,0 - 1,2cm...“

⁶ Außenmaß mit Wicklung.

Hugo Ruf (Hrsg.)

Berliner Sonaten

aus der Zeit Friedrich II für Querflöte und B. c. Bezeichnung der Flötenstimme von Reinhard M. Ruf.

Heft 1, **Friedrich II von Preußen:** Sonata e-Moll, **Anna Amalia von Preußen:** Sonata F-Dur, ED 7946, DM 24,—

Heft 2, **J. J. Quantz:** Sonata D-Dur, **C. H. Graun:** Sonata F-Dur, ED 7947, DM 24,—

Heft 3, **C. Ph. E. Bach:** Sonata G-Dur, **J. G. Graun:** Sonata G-Dur, ED 7948, DM 24,—

Heft 4, **J. F. Agricola:** Sonata A-Dur, **J. P. Kirnberger:** Sonata G-Dur, ED 7949, DM 24,—

Heft 5, **F. Benda:** Sonata e-Moll, **F. W. Riedt:** Sonata G-Dur, ED 7950, DM 24,—

FÜNF ERST-VERÖFFENTLICHUNGEN

Johann Joachim Quantz

Trio-Sonaten (Hugo Ruf): - A-Dur für 2 Flöten und B. c., FTR 147, DM 18,50

- a-Moll für Flöte, Violine oder Flöte II und B. c., FTR 148, DM 18,50

- c-Moll für Flöte, Oboe oder Violine und B. c., ANT 142, DM 22,—
- d-Moll für Flöte, Oboe oder Violine und B. c., ANT 143, DM 26,—

Concerto G-Dur für Flöte, Violine oder Flöte II und B. c., FTR 151, DM 18,—

Die galanten Kompositionen des Flöten-

lehrers Friedrich des Großen erfreuen sich bei Freunden der Kammermusik seit langem großer Beliebtheit. Besonders geeignet sind die Originalkompositionen für den Unterricht an Musikschulen und Musikhochschulen.

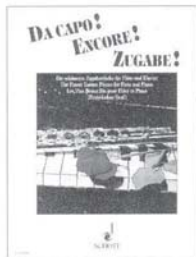
Peter Lukas Graf (Hrsg.)

Da capo! Encore!

Zugabe!

Die schönsten Zugabestücke für:

- Flöte und Klavier, ED 7909, DM 27,50
- Flöte und Gitarre (Ragossnig), ED 7908, DM 32,—



Hier sind die schönsten Zugabestücke aus Peter-Lukas Graf's Konzertprogramm zusammengestellt: J. S. Bach: Siciliano (aus der Sonate Es-Dur für Flöte und Cembalo obl., BWV 1031) - C. Ph. E. Bach: Rondo (aus der Hamburger Sonate G-Dur für Flöte und B. c., Wq. 133) - W. A. Mozart: Türkischer Marsch (aus der Klaviersonate A-Dur, KV 331) - F. J. Gossec: Tambourin - N. Paganini: Polacca (aus der Sonate F-Dur) - F. Chopin: Variationen über ein Thema von Rossini, op. posth. - Scott Joplin: Original Rags

Die beiden Herausgeber haben alle Stücke auch auf Schallplatte eingespielt. (CADENZA CAD B 861)

Musik von Claude

Debussy "Pour

invoyer Pan..."
10 Klavierstücke übertragen für Flöte und Klavier von Roger Brison.

Viele elegische Melodien in Debussys Klaviermusik kommen besonders den lyrischen Eigenschaften der Flöte entgegen. Diese Sammlung enthält zehn Transkriptionen - einschließlich so beliebter Stücke wie **Pour invoyer Pan...**, **La fille aux cheveux de lin**, **Clair de lune** und **En bateau**. Alle sind ungekürzt und halten sich so eng wie möglich an die Klaviervorbilder. Sie stellen eine attraktive Ergänzung zum Repertoire dar, die hoffentlich Flötisten als auch ihren Begleitern zusagt. ED 12407, DM 26,50

Mátyás Seiber

Dance Suite

15 Stücke aus "Leichte Tänze für Klavier" für Flöte und Klavier bearbeitet von Stefan de Haan. ED 12426, DM 11,50

Mary Karen Clardy

Flute Fundamentals

The Building Blocks of Technique: I. Breathing/II. Embouchure/III. Scales and Arpeggios/IV. Articulation/V. Vibrato/VI. Development of Technical Skill EA 730, DM 25,—

Hans-Martin Linde

Anspielungen

für barocke (oder moderne) Querflöte FTR 150, DM 12,—

Durch die Wiederentdeckung der alten Musik und die Interpretation mit Originalinstrumenten erfreut sich auch die barocke Traversflöte einer zunehmenden Beliebtheit. Linde versteht den Titel in einem doppeldeutigen Sinn: Es geht in diesem Stück einerseits um das "Anspielen" des Instrumentes, also um das Ausprobieren verschiedener Klangmöglichkeiten und Passagen. Andererseits enthält die Komposition "Anspielungen" auf bekannte Flötenstücke und Erinnerungen an gängige flötistische Figuren früherer Stilbereiche.

Erik Satie/Toru

Takemitsu

Le fils des étoiles

Prélude du 1er Acte "La Vocation" für Flöte und Harfe

Takemitsu Bearbeitung von Saties köstlichem Werk aus dem Vorspiel zum 1. Akt "La Vocation" geht über eine bloße Umverteilung des Materials für die Kombination Flöte und Harfe hinaus - es ist vielmehr eine Neuschaffung. Sein fast unheimliches Gefühl für die Harfe ist durchgängig zu hören und gestattet uns,

Saties flötengetragene Melodie so zu erfahren, als ob sie aus einer anderen Welt käme. SJ 1067, DM 22,50



Herbert Willi
Piece for Flute solo (1985/86)

Das zugleich atmosphärische wie virtuose Stück für Flöte solo spiegelt das Erleben des Meeres während eines Aufenthaltes des Komponisten auf der Insel Samos. Es ist als effektvolles Konzert- und Wettbewerbsstück hervorragend geeignet. FTR 153, DM 12,—

Leslie Searle

Flute Fun

Heft 1: 15 leichte Flötensoli, ED 7911, DM 19,50

Heft 2: 15 leichte Flötenduos, ED 7912, DM 22,—

Heft 3: 15 leichte Flötentrios, ED 7913, DM 22,—

Die drei Hefte eignen sich für den Flötenunterricht und fürs Ensemblespiel. Alle Hefte enthalten Anregungen für den Einsatz von Begleitinstrumenten (Schlagzeug, Gitarre/Klavier).

ergibt sich für das 1. Mittelstück ein a' von ca. 423 Hz, für das 2. von 415 Hz.⁷

Bedenkt man, daß sich der Stimmzug bis zu 20 mm ohne Schwierigkeiten ausziehen ließ, so konnte man damit den Zwischenraum lückenlos überbrücken, und das war der Sinn dieser Einrichtung.

Bei der Vermessung der Bohrung im Kopf, vom Ende des Rezesses bis zum Kork, zeichnet sich der Stimmzug recht deutlich bei einer Länge von ca. 55 mm als Verengung ab (Abb. 5).⁸ Wie alle Maße von Holzblasinstrumenten bedürfen auch diese Maße der Interpretation. Betrachtet man abermals das Foto vom Stimmzug (Abb. 4), so sieht man, daß sich auf dem Rohr eine Wicklung befand, und diese Wicklung war sogar teilweise mit einem recht dicken Faden nochmal überwickelt. Von außen drückte eine feste Messinghülse auf diese Wicklung. Damit erklärt sich die Verengung der Bohrung innerhalb des Stimmzuges.

Die Anlage dieses Stimmzuges zeugt bei Kirst von großem Wissen um die akustisch relevanten Punkte in der Bohrung einer Flöte und von reicher Erfahrung damit.⁹ Kirst steht damit aber keineswegs an einem Anfang, er steht am Ende einer handwerklichen Tradition. Schon Claude Rafi brachte in der 1. Hälfte des 16. Jhs. bei vielen seiner Flöten gerade am anderen Punkt, bei 1/5 der Länge ab Mundloch, eine Erweiterung um bis zu 0,5 mm an. Er vergrößerte damit den zu engen Abstand zwischen 1. und 2. Oktave, wie er sich durch die eigentlich zu enge Mensur und die sehr kleinen Grifflöcher ergab. Aber es gibt zahllose Beispiele für die Anwendung dieses Wissens. Entsprechend alter Handwerkstradition, wir würden das heute vielleicht als „Bewahren eines Informationsvorsprungs“ bezeichnen, wurde da natürlich nichts „veröffentlicht“. Ganz deutlich spricht erst Almenraeder um 1810 in seiner Fagottschule über derartige Möglichkeiten zur Korrektur auch einzelner Oktaven beim Fagott. Aber zeitlich steht er noch mehr „am Ende“: Ab 1847 arbeitet Theobald Böhm und ist dabei, einen ganz anderen Weg zu eröffnen, nämlich den der Berechnung und den der Mechanik mit ihren ausgefeilten Klappensystemen. Das ist die „moderne“ Art, die Probleme anzugehen, uns näherliegender und verständlicher.

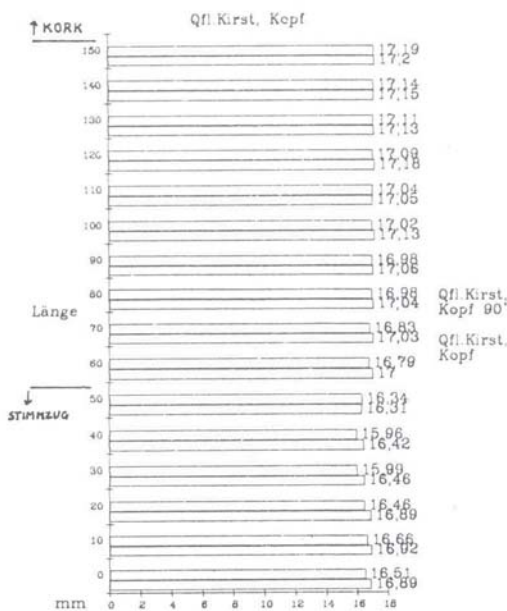


Abb. 5: Diagramm der Bohrung im Kopfteil

⁷ Beethoven-Archiv Bonn Nr. 53:

1. MST a' 415 Hz
2. MST a' 422 Hz
3. MST a' 432 Hz

Beethoven-Archiv Bonn Nr. 52:

1. MST a' 417 Hz
2. MST a' 425 Hz
3. MST a' 438 Hz

Privatbesitz München

1. MST a' 432 Hz
2. MST a' 440 Hz
3. MST a' 446 Hz

Privatbesitz München

1. MST a' 436 Hz
2. MST a' 444 Hz
3. MST a' 450 Hz
4. MST a' 456 Hz

⁸ Diagramm der Bohrung im Kopf vom Kork bis zum Beginn des Rezesses. Doppelte Vermessung unter Drehung des Meßkopfes um 90°. Links die Tiefen (Längen), rechts die Durchmesser (in der Zeichnung überhöht). Beginn des Stimmzuges bei 55 mm.

⁹ Mir ist ein Stimmzug ähnlicher Konstruktion bisher nur bei einer Terzflöte und einem F-Piccolo von Magazzari im Museo Civico in Bologna begegnet (Nr. 1837 und 1812b). Gerade diese beiden Instrumente sind mit den Jahreszahlen 1799 und 1801 gestempelt. Bei den zahlreichen Flöten Magazzaris ohne Stimmzug habe ich noch keine Jahreszahlen gefunden! Akustisch gesehen ist die Konstruktion ähnlich, nur ist es hier ein kräftiges Messingrohr, welches fest mit dem Wulstteil verbunden ist und in den Kopf ragt, aber ebenfalls mit einer Wicklung versehen ist.

C. PH. E. BACH: TRIO F-DUR

per flauto a becco basso, viola e b.c.
(Wotquenne 163 / Helm 588)

Urfassung herausgegeben von Klaus Hofmann
Partitur und 2 Stimmen, Ed. Moeck Nr. 2563
DM 42,- / öS 366,- / sFr 50,50

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK, CELLE

»per il flauto dolce«



Georg Philipp Telemann
Methodische Sonaten
für Altblockflöte und Basso continuo

Band II

möseler
M 22.014

Georg Philipp Telemann: Methodische Sonaten
für Altblockflöte und Basso continuo, nach
den *Sonate metodiche* 1728 und 1732 ausge-
wählt und eingerichtet von Martin Nitz.

Heft 1 (Sonate 7, d-moll und Sonate 4, F-dur)
M 22.013. DM 24,—

Heft 2 (Sonate 3, f-moll, und Sonate 6, B-dur)
M 22.014. DM 24,—

Heft 3 (Sonate 9, G-dur, und Sonate 2, C-dur)
M 22.015. DM 24,—

Heft 4 (Sonate 1, c-moll, und Sonate 12, Es-dur)
M 22.016. DM 24,—

Markus Zahnhausen



Jahreszeichen

Herbstmusik
für Blockflöte solo

möseler
M 22.439

Markus Zahnhausen: Jahreszeichen

für Altblockflöte (muta c") solo.

Teil 1: Frühlingsmusik (Im Märzwald / Aprilli-
ge Laune / Mondnacht im Mai / Junicanari)
M 22.441. DM 14,—

Teil 2: Sommerklänge (Der Tag erwacht / Spat-
zenkonzert / Fernes Gewitter / Letzte Rose)
M 22.442. DM 14,—

Teil 3: Herbstmusik (Morgennebel / Blätter im
Wind / Goldene Strahlen / Winters-Ahnung)
M 22.439. DM 10,—

Teil 4: Winterbilder (Einsamer Wanderer / Weis-
se Weiten / Noël / Ein Hauch von Frühling /
Nachklang) M 22.440. DM 14,—

Lieferung durch den Fachhandel. Ansichtssendung möglich. Unsere Preise unterliegen der
gesetzlichen Ladenpreisbindung. Preisänderung und Irrtum vorbehalten.

möseler

**Linde-Tage in Mössingen vom 19. - 21. März 1993,
Konzert - Kurs - Vortrag - Ausstellung**

Die *Linde-Tage*, Mössingen, 19. - 21. März 1993, lebten vom liebevoll dargebotenen Detail, erkennbar in allen Phasen und Facetten dieser 3tägigen Veranstaltung. Sie erhielt ihre Qualität durch Intimität und Überschaubarkeit.

Am Nachmittag des 19. 3. war die Eröffnung. Gerhard Braun erinnerte an die langjährigen Gemeinsamkeiten der Freunde Linde und Braun, die da sind:

- Konrad Lechner als beider Lehrer,
- beider Bestrebungen, die Blockflöte zu einem „modernen Instrument“ zu machen,
- beider Hang zum Dirigieren und zur bildenden Kunst.

Danach musizierte H.-M. Linde in einem abendfüllenden Konzert, am Cembalo zuverlässig begleitet von Siegfried Busch, Musik sowohl für Blockflöte als auch für Traverso. Mealli, Frescobaldi, Barsanti und Corelli standen neben Kompositionen von Hans-Martin Linde; bei den „Anspielungen“ beglückte der weiche, leuchtende und dicke Ton von Lindes Travers-Spiel, dies ebenso in der Sonate D-Dur für Traverso und B.c. von Johann Gottfried Mithel. Uraufgeführt wurden Blockflötensoli aus dem „Basler Blockflöten-Buch“ 91/92; eindrucklich war da die starke Gestik von „Harlekin und Colombine“.

H.-M. Lindes Musizieren ist überzeugend und plastisch dargeboten, mit einem sicheren Gefühl für Tempi und Übergänge. Er gibt sich ganz ohne Pathos; der Hörer erkennt die Blockflöte als das, was sie ist: ein heiteres Instrument, wohltuend, scheinbar leicht, meditativ, voller Charme, manchmal voll sanfter Traurigkeit, „zauberisch“ (dies war ein von Linde während der Kursarbeit mehrfach verwendetes Wort). „Zauberisch“




scheint mir auch die Prägung seiner Kompositionen zu sein, in denen das arabeske Element überwiegt.

Mehrere davon und Barock-Kompositionen wurden während des eintägigen Kurs-Unterrichtes mit 13 Aktiven (Schüler, Studenten, Lehrer, vereinzelt eine „LiebhaberIn“) musiziert: Vor dem interessierten Kurspublikum (insgesamt 90 Teilnehmer) lockeren, Vertrauen erweckenden Unterricht demonstrierend, arbeitete H.-M. Linde an Details der Tongebung, der Artikulation und Phrasierung, an der Linien- und Atemführung in langsamen Sätzen. Bassano, Fontana, Corelli, van Eyck und zahlreiche Kompositionen von H.-M. Linde wurden gespielt.

Der späte Nachmittag und der Abend des Kurstages waren der Vorstellung Lindescher Schul-Werke und der Arbeit mit einem Ensemble an *Browning* vorbehalten. Übrig blieben für den Sonntagvormittag in dicht gedrängter Reihenfolge Lindes Vortrag zum Thema „Die Blockflöte in den neunziger Jahren“, eine Matinée mit bestehenden Musizier-Beiträgen von Franz Müller-Busch („Märchen“), Mathias Hornef („Anspielungen“), Johannes Fischer (zwei Stücke aus dem „Basler Flötenbuch“), Lilian von Hausen („Performance“, mit Halbmasken vorgetragen, eine beeindruckende Mischung aus Pantomime und verinnerlichtem Blockflötenspiel) und Christian Hornef (Klaviermusik von Bach und Mozart).

Im Vortrag sprach Hans-Martin Linde von „der Ruhelosigkeit in unserem heutigen Musizieren“, über die unbefriedigende Flüchtigkeit der zu schnell gewählten Tempi. Er wünscht „wahren Kunstverstand statt Kunstfertigkeit“.

In der abschließenden Podiumsdiskussion (Linde, Müller-Busch, von Hausen, Fischer, Oehme, als Moderator Dr. Pfisterer aus Mössingen) konnte die Frage nach dem „Wohin“ der Blockflöte in den 90er

	BLOCKFLÖTEN		TRAVERSI	
nach Terton, Rottenburgh, Stanesby, Bressan, Denner u.s.w. Alto ab DM 1 850,-		nach Rippert, Hotteterre, Grenser, Rottenburgh u.s.w. ab DM 1 440,-		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				

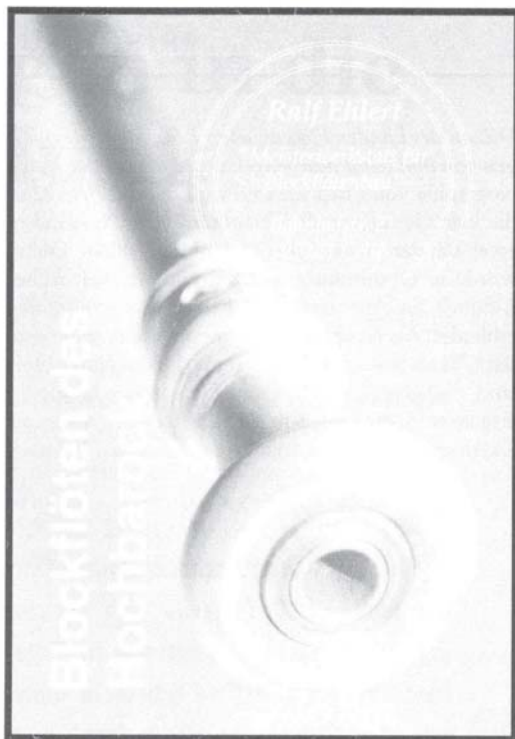
Jahren nur bruchstückhaft beantwortet werden. Benannt wurde die Notwendigkeit, der Blockflöte im Musikschulunterricht ihren Platz als „richtiges“ Instrument zu verschaffen (in den Musikschulen der ehemaligen DDR wurde dieser Vorstoß von Blockflötenlehrern schon Mitte der 70er Jahre – eigentlich mit Erfolg – unternommen). Johannes Fischer mahnte die Komposition neuer Werke für Blockflöte mit anderen Instrumenten an. Die wichtige Frage „Studiere ich ausschließlich Blockflöte oder Blockflöte und z.B. ein Orchesterblasinstrument?“ wird auch in Zukunft jeder angehende Student für sich selbst beantworten müssen. Wer der Blockflöte und ihren intimen Klang-Möglichkeiten verfallen ist, wird das erstere tun, wer auf den Reichtum von Klassik und Romantik nicht verzichten mag, wird das zweite tun – oder er studiert z.B. als zweites Fach Gesang –, vielleicht eine glückliche Kombination.

Abgerundet wurden die Linde-Tage durch eine Ausstellung: Flöten, Faksimiles, Aquarelle von H.-M. Linde; umfangreiches Notenmaterial – vor allem auf den Kurs bezogen – wurde zum Verkauf angeboten. Die perfekte Organisation der Tage lag in den Händen des Mössinger Lehrers Siegfried Busch, der Schüler und Freund von H.-M. Linde ist. Für den interessierten Kursteilnehmer brachten die drei Tage echten Gewinn. Hans-Martin Lindes Musizieren und Lehren bestätigte die Erkenntnis: Das Natürliche hat in der Kunst einen wichtigen Rang.

Renate Oehme

L'Arte del Flauto dolce

Im Rahmen einer Veranstaltungsreihe der Hochschule für Musik und Theater Hannover „rund um die Blockflöte“ stellte das Ensemble „Flüte Harmonique“ im Juni ein außerordentlich interessantes Programm vor – abwechslungsreich in der Besetzung (vom Sopranino bis zum Großbaß), gut durchdacht im Aufbau und von großer Spannweite. Silke Jacobsen, Simone Nill und Stefan Möhle hatten in den Mittelpunkt das Werk eines jungen Schweizer Komponisten gestellt, das beim 4. Internationalen Blockflötenwettbewerb in Calw 1992 uraufgeführt worden war: „Dupuy Ten“ von Misha Käser, das nach Belieben drei- bis sechsstimmig interpretiert werden kann. Den hohen Anforderungen, besonders durch Mikrintervallik und differenzierte dynamische Abstufungen, wurden die Spieler voll gerecht. Ein quasi doppelter Rahmen ergab sich durch je eine Gruppe zu Beginn und als Schluß des Programms mit anonym überlieferten Kompositionen des 14. Jahrhunderts, vorwiegend aus Frankreich und England, und zwei Folgen weltlicher und geistlicher Werke



der franko-flämischen Schule des 15. Jahrhunderts (Agricola, Dufay, Isaak). In den beiden englischen Stücken des 16. Jahrhunderts, aus dem Baldwine-Manuskript, gelangen die kunstvollen, extrem schwierigen Rhythmen scheinbar mühelos und trotz der Lebhaftigkeit ohne Hektik. Zusammenspiel, Intonation und Artikulation, abgesehen von gelegentlich etwas zu stark forcierten Tönen, waren hervorragend.

Ein gelungener Abend, an dem die Vielseitigkeit der Blockflöte eindrucksvoll demonstriert wurde.

Ilse Hechler

Zum Ensemble „Flüte Harmonique“ s. auch S. 670.

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 gutsortierten
Musikalienhandel.

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

Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet lautet der Titel der Autobiographie von Friedrich Ludwig Dülon (1769-1826), die kein Geringerer als Christoph Martin Wieland in zwei Bänden herausgab (Zürich 1807/1808). Dülon wurde in Oranienburg geboren und war seit früher Kindheit infolge ärztlicher Fehler fast vollständig erblindet. Als Knabe schon komponierte er und reiste seit 1781 als bestaunter Flötist durch Deutschland, Holland, die Schweiz und England. Dem jungen Hölderlin erteilte er Flötenunterricht. In St. Petersburg war er als Kammermusiker am Zarenhof tätig, kehrte 1798 nach

Deutschland zurück und verfaßte wenige Jahre später seine Autobiographie. In ihr zeichnet Dülon ein farbiges Bild seiner Zeit, schildert die Lebensumstände eines fahrenden Virtuosen und erzählt von seinen Begegnungen mit herausragenden Musikern wie C. Ph. E. Bach, Hiller, Kirnberger, Tromlitz u. a. In Dülons Lebensbericht finden wir natürlich auch zahlreiche Hinweise auf die Entwicklungen des Flötenbaus gegen Ende des 18. Jahrhunderts. TIBIA bringt heute die 2. Folge aus Dülons Autobiographie (S. 100-102).

Ulrich Thieme

... In der folgenden Nacht bestiegen wir den Postwagen, und langten am siebenzehnten Vormittags in Potsdam an. Hier ließ es sich mein Vater vor allen Dingen angelegen seyn, mich mit seinem Lehrer auf der Flöte, dem Kammermusikus Reif, welchen er mir jederzeit nicht nur als Quanzens vorzüglichsten Schüler, sondern als den besten aller Flötenspieler, ich möchte beynahe sagen, als das ächte Wunder der Welt geschildert hatte, in Bekanntschaft zu bringen. Er führte mich also den Tag nach unsrer Ankunft zu ihm. Doch wie ward ich in meinem, zwar sehr hoch gespannten, Ideale getäuscht, als ich die ersten Töne von ihm vernahm! Zwar je länger ich ihn hörte, desto mehr begann die Vollkommenheit seiner Kunst meiner Erwartung zu entsprechen. In dessen fand ich doch bey genauer Prüfung, daß mein Vater, obschon er in manchen Dingen nicht zu viel gesagt,

doch das Ganze sehr übertrieben hatte. In Vortrag und Fertigkeit war Reif unstreitig der vorzüglichste aller Flötenspieler, welche mir je bekannt worden sind. Seine Intonation war durchaus rein und fest; in Betreff des Tones aber hätte ich schon damals mit ihm nicht tauschen mögen. Das Zischen der Luft, welches man bey mir nur dann vernehmen konnte, wenn mein Ansatz an und für sich schlecht war, hörte man bey ihm jederzeit. Diesen Fehler hatte er mit allen Quanzischen Schülern gemein, und alle, die den Lehrer selbst gehört haben, sprechen auch ihn nicht ganz frey davon. Doch was meine Meynung über diesen betrifft, so werde ich sie in meiner Geschichte nicht äussern; viellecht aber wird es künftig in einer besondern und mehr dazu geeigneten Abhandlung um desto ausführlicher geschehen.

Einführungen in die Alte Musik



Bernhard Meier
Alte Tonarten

dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. 228 Seiten. Reihe »Bärenreiter Studienbücher Musik«, Band 3. ISBN 3-7618-1053-9. DM 34,-

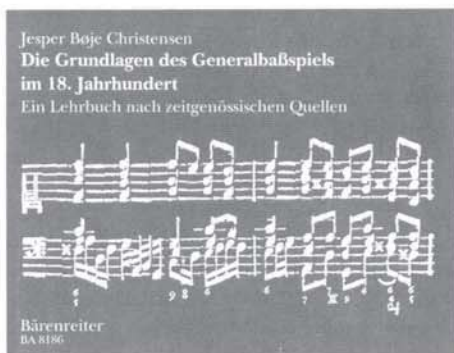
Bernhard Meiers Buch geht vom Einfachen zum Komplizierten vor, stellt jede Tonart anhand einer Vielzahl von Einzelstücken vor und bietet mit dem Personen- und Werkregister ein Orientierungsmittel für das Verständnis sämtlicher wichtiger Werke der Zeit.

Ein unentbehrliches Handbuch für jeden Kirchenmusiker, Instrumentalisten, Musikwissenschaftler und Liebhaber Alter Musik.

Jesper Bøje Christensen
Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert

Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen. Herausgegeben von Stefan Altner. Deutsche Bearbeitung von Siegbert Rampe. 155 Seiten. BA 8186, DM 47,50

Christensens Generalbaßschule zeigt nicht nur, wie im sog. »Generalbaßzeit-alter« musiziert wurde, sondern faßt



auf nachvollziehbare Weise zusammen, wie das Generalbaßspiel gelehrt und gelernt wurde und schafft damit Modelle für die heutige Praxis.



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Prag

Förderung von Instrumentalschülern

Hans Günther Bastian (Hrsg.): *Musikalische Hochbegabung: Findung und Förderung*. Mainz 1991, 279 S., 17 x 24 cm, DM 78,--

Werner Probst: *Instrumentalspiel mit Behinderten*. Mainz 1991, 241 S., 17 x 24 cm, DM 54,--

B. Schott's Söhne, Mainz.

Es geht hier um zwei Bücher, die

1. beide die Förderung von Instrumentalschülern zum Thema haben,

2. beide mit Statements bzw. einem Petikum schließen, die sich

3. beide mit außerhalb der Norm stehenden Schülergruppen beschäftigen: mit musikalischen Hochbegabten das eine, mit Behinderten das andere. Wie dem Regelschüler des Durchschnitts ist unsere Gesellschaft auch diesen äußerst ungleichen Sondergruppen verpflichtet, und jeder, der sich Gedanken macht über gesellschafts- und kulturpolitische Fragen, wird die ihnen gewidmeten Initiativen begrüßen. „Begabtenförderung ist eine Investition und keine Ausgabe“, heißt es in der ersten der beiden Veröffentlichungen. Der Satz läßt sich mit gleichem Recht auf Behinderte und soziale Randgruppen anwenden. Einseitig wird jede Position, wenn bei Aufstellung und Formulierung ihrer Argumente nicht auch der Blick über das weite Feld der anderen sozialen Gruppierungen offen bleibt, die ihre Ansprüche mit gleichem Recht stellen. Insofern sei dem Verlag gedankt, daß er mir mit gleicher Post beide Bücher mit der Bitte um eine Besprechung zuschickte. Gerade dieses Nebeneinander/Miteinander macht nachdenklich – und das ist wohl gut so.

Zunächst zu Bastian! Auf Initiative des Herausgebers fand unter dem Thema „(Hoch-)Begabungsforschung – Begabtenfindung – Begabtenförderung“ im November 1990 in Hadamar mit Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung und Wissenschaft eine Konferenz von Experten statt, deren Beiträge Bastian als Dokumentation vorlegt. Die Themen untergliedern sich in folgende Teilbereiche: Begabungsforschung und Begabtenförderung im internationalen Vergleich – Instrumentalpädagogische Fragen der (Hoch-)Begabtenförderung – Institutionelle und studienorganisatorische Aspekte – Begabungsdiagnostik und Persönlichkeitsforschung – Begabtenförderung aus Sicht von Eltern und Erziehern – Begabtenförderung in subjektiver Erfahrung und Bewertung – Frühe Begabtenfindung und -förderung als Aufgabe von Schulmusik und

Musikschule – Petikum zur Vorlage beim Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft.

Die Summe der unterschiedlichen Aspekte, unter denen das Thema behandelt wird, vermittelt einen umfassenden Überblick über den augenblicklichen Diskussionsstand. Für *TIBIA*-Leser bemerkenswert: Nur ein einziger Bläser befand sich unter den 36 Kongreßteilnehmern (Michael Höltzel, Detmold), und der machte aufmerksam auf einen Tatbestand, der oft übersehen wird: Bei Bläsern gibt es keine Wunderkinder. Hochbegabungen lassen sich im allgemeinen erst viel später feststellen als bei Streichern und Pianisten. Bläser erreichen ihre Oboe, Klarinette, ihr Horn ... erst als Zweit- oder Drittinstrument. (Nur Blockflötisten bilden da eine Ausnahme). Die Gefahr einseitigen Spezialtums ist deshalb bei Bläusersolisten ungleich geringer, und der Weg „zum Gipfel“ nimmt in der Regel einen anderen Verlauf. Das hat sicher eine Reihe von Konsequenzen, die aber an dieser Stelle nicht weiter untersucht werden sollen.

Die Arbeit von Probst stützt sich wesentlich auf den „Modellversuch Instrumentalspiel mit Behinderten und von Behinderung Bedrohten“, den der Verband deutscher Musikschulen in der Zeit von 1979 bis 1983 durchführte. Behinderte werden definiert als Menschen, die „in ihrem Lernen, im sozialen Verhalten, in der sprachlichen Kommunikation oder in den psychomotorischen Fähigkeiten so weit beeinträchtigt sind, daß ihre Teilnahme am Leben der Gesellschaft wesentlich eingeschränkt ist.“ In die Untersuchung werden auch „von Behinderung bedrohte“ Kinder einbezogen. „Ursache für eine drohende Behinderung sind allein die Erziehungs- und Lebensbedingungen, unter denen sie aufwachsen.“ Die Kapitel wenden sich folgenden Teilthemen zu: Musikpsychologische Grundlagen – phy-



JOHN HANCHET
**Historische
 Holzblas-
 Instrumente**

Prospekt erhältlich

Beckumsfeld 4
 D-45259 Essen
 Tel. (0)201-46 39 01

siologische Voraussetzungen – Motivation – Unterricht – Ensemblespiel – Finanzierung – Ergebnisse.

Zweifellos ist die Thematik außerordentlich aktuell, und da sie auch die Integration von sozialen Randgruppen, insbesondere auch die Kinder von Ausländern, mit einbezieht, zur Zeit ein besonderer Diskussionsimpuls. Das Buch gibt in Verbindung mit seinen Berichten über Modellversuche Hinweise auf Organisation und Unterrichtsgestaltung (die Rezepte sind manchmal etwas oberflächlich), beschreibt Möglichkeiten und Grenzen des Einsatzes technischer Hilfen, u. a. Bau und Bezugsquellen sog. „angepaßter Musikinstrumente“ (sehr interessant) und bleibt bei allem in der Beurteilung der Ergebnisse gewissenhaft und ehrlich. Besonders zu denken gibt die Erfahrung, daß „behinderte Kinder, die aus dem unteren Bereich der Unterschicht stammen, in besonderer Weise vom Instrumentalspiel profitieren.“ Weiter heißt es: „Gelingt ein Transfer in den schulischen Bereich, liegen hier ungenutzte Möglichkeiten, das Lernverhalten dieser Kinder zu verbessern.“ Aber das Buch setzt auch Fragezeichen. Und mir scheint, gerade dadurch fordert es auf, selbst Stellung zu nehmen und Ausschau zu halten nach Möglichkeiten persönlichen Engagements im eigenen pädagogisch-sozialen Umfeld.

Hans Wilhelm Köneke

Erfahrungen aus der Unterrichtspraxis

Peter Thalheimer: *Aspekte zur Holzbläsermethodik, hrsg. von P. Hoch, Schriftenreihe der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen, Band 17/1992, Fol. Pb., 140 S. (zu beziehen über Musikverlag Hohner, Trossingen).*

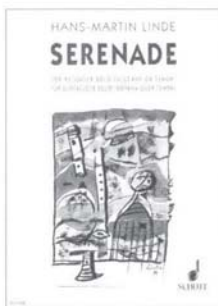
Aspekte – das meint Ansichten, Gesichtspunkte, nichts Endgültiges, Apodiktisches. Hier werden Erfahrungen mit und aus Bereichen der Unterrichtspraxis niedergelegt, denen in der Methodik oft weniger oder – dem Autor zufolge – zu wenig Gewicht beigemessen wird. Auf die „Sammlung spieltechnischer Übungen“ (so ein umfangreicher Abschnitt) muß man das vielleicht weniger beziehen, wengleich sich auch hier Beispiele finden, wie sich Metamorphosen aus Röhler, Moysse und/oder anderen der zahlreichen Vorlagen ableiten lassen. Physiologisch-Motorisches, Konzentration auf Abläufe und Verhalten des Bewegungs- und Sprachapparates (letztlich nicht ohne psychologische Komponenten), Übungsbeispiele zur Beherrschung durch Einsicht – da erscheint Beachtenswertes aus Bereichen, denen sicher oft unverdient wenig oder keine Aufmerksamkeit geschenkt wird. Es wird gezeigt, was man alles machen und üben kann, aber da die Konzeption übergreifend für alle Holzbläser gedacht ist, erfährt man weniger über das Wie z. B. der

BLOCKFLÖTE AKTUELL

Hans-Martin
Linde
(1930)

Serenade

für
Blockflöte
solo
(Sopran
oder Tenor)
ED 7848,
DM 12,—



Suite

„A la manière d'une Overture française“ (6 Sätze)
für Blockflöten-Quartett
OFB 168, Partitur und
Stimmen, DM 32,—

Hans-Martin Linde ist nicht nur einer der führenden Blockflötenspieler, er gehört auch zu den bedeutenden zeitgenössischen Komponisten für sein Instrument. Die „Serenade“, ein heiter beschwingtes Musizierstück mit „jazzigem“ Schlußsatz, kann wahlweise mit Tenor- oder Sopranflöte gespielt werden. Es ist aber auch möglich, satzweise zwischen beiden Flöten zu wechseln. Ein dankbares Stück für Wettbewerb und Unterricht.

Ebenso wird sein erstes Blockflötenquartett „Suite“ (S/A, A, T, B) eine dankbare, und nicht allzu schwere Komposition als Konzert- und Wettbewerbsstück willkommen sein.

Bertold Hummel Sonata brevis

op. 87 b
für Altflöte und Klavier
OFB 169, DM 24,—

Hugo Ruf (Hrsg.) 3 Sonaten italienischer Barockmeister

für Altflöte
(Querflöte)
und B. c.:

Albinoni

Sonate
a-Moll, op. 6/6

Dall'Abaco

Sonata
g-Moll, op. 4/5

Veracini

Sonata
a-Moll, op. 1
OFB 170,
DM 32,—

Drei vorzügliche Sonaten aus dem späten italienischen Hochbarock. Besonders interessant ist der Schlußsatz der Sonate von Veracini: eine mit dem Hinweis „Postiglione“ versehene Stelle imitiert das Posthorn. Der sorgfältig edierte Notentext folgt zeitgenössischen Quellen, welche die ursprünglich für Violine komponierten Sonaten mit Geschick und Sachkenntnis auf die Altblockflöte oder Querflöte übertragen.

Leslie Searle Recorder Styles

20 Duette für Sopran- und Altflöte mit Rhythmusgruppe auf Play-Along-MC. Jetzt können Sie mit der Play-Along-MC sozusagen live mit Rhythmusgruppe (Piano, Drums, Baß, Gitarre) oder als Solist oder im Duo auftreten, aber auch andere Variationen ausprobieren.
ED 7833, Noten und MC,
DM 39,—

Begleittheit für die
Rhythmusgruppe mit
eingeleiteter
Schlagzeugstimme
ED 7833-01, DM 24,—

 **SCHOTT**

Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten
und historische
Holzblasinstrumente

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

Fordern Sie
meinen Katalog an:

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

Klangfarben oder Dynamik. Es handelt sich ja nicht um eine Schule.

Während diese Kapitel mehr oder weniger alle Holzblasinstrumente im Blick haben (man erinnere sich des „Holzwegs“), befassen sich die letzten beiden mit einer ganz anderen Seite von aktueller Bedeutung, den spezifischen Formen des Zusammenspiels gleichartiger Instrumente im Blockflötenchor und großen Querflötenensemble.

Praxisbezogene Wege zu einem befriedigenden Ensembleklang werden aufgezeigt und Beispiele zur Arbeit gleichzeitig in Beziehung gesetzt zur Literatur. Daß Besetzungspraxis und Literatur eine stilistische Einheit bilden sollten, möchte man zwar, kann man aber eben nicht stillschweigend voraussetzen. Einen historischen Abriss zu dieser Frage zu geben ist daher gut und hilfreich, noch mehr das angefügte Literaturverzeichnis (für Querflöten), welches stilistische Einordnung und Besetzung (dabei auch das „kleine“ Querflötenensemble) berücksichtigt. Die Übersicht läßt sich auch als kleine Geschichte der Ensembleliteratur lesen. Zur Historie des Flötenquartetts wäre da noch etwas nachzutragen – später mal auf einem Extrablatt.

Herausgeber und Autor gehen, so meine ich, von der Annahme aus, daß die großformatige und schon allein papierschwere Broschüre ihre Besitzer zu regem und wiederholtem Gebrauch animiert. Recht so. Aber da wird die Qualität der Klebebindung nicht mithalten.

Nikolaus Delius

VERKAUFE

NEUWERTIGEN DUDELSACK

Hümmelchen von Michael Hofmann mit Alt und Sopranbordon sowie mit einer Sopranspielpfeife.

Preis: VB

Matthias Zeh · Tel.: 093 45 / 65 03 oder 3 74



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

Neueingänge

Tula Giannini: Great Flute Makers of France. The Lot and Godfrey Families, 1650-1900. Vertrieb: Tony Bingham, 11 Pond Street, GB-London NW3 2PN

Georgia Charlotte Hoppe: Die instrumentale Revolution. Band 1 und 2. Peter Lang AG, CH-Bern. ISBN 3-361-44081-2

Jörg Hilbert: Komponisten-Kalender 1994. Moeck Verlag, Celle. ISBN 3-87549-060-6

Walter Salmen: Citiques Musicaux d'Artiste. Rombach Verlag, Freiburg

Etwas anderes

Axel D. Ruoff: *Tirata*, für Altblfl. solo, Münster 1989, EM 1015, DM 10,--

– *lovestories*, für Blfl. solo, Münster 1990, EM 1023, DM 12,--

– *Yokai*, für Traversflöte und Cemb., Münster 1990, EM 1022, DM 14,--

– *Reminiszenz*, für 2 Altblfl. und Cemb., Münster 1989, EM 1014, DM 14,--

– *... sich entfernen ...* (1987), für Altblfl. solo, Münster 1989, EM 1006, DM 12,--

Microprint, PF 5544, 4400 Münster

Johannes Bornmann: *The Division Flute*, für Altblfl. und B.c., Teil 1 und 2, Schönaich 1992, Ed.-Nr. 11 und 12, je DM 18,--

– *Excellent Divisions*, für 1 od. 2 Altblfl. und B.c., Ed.-Nr. 13, DM 18,--

Sabine Bornmann Musikverlag, Fronäckerweg 11, 7036 Schönaich

Oft sind es gerade die kleinen „Ein-Personen“-Verlage, die für Blockflötisten und Blockflötenpädagogen interessante Ausgaben herausbringen.

Der Verlag Microprint füllt mit seinen ringgehefteten Editionen so manche Lücke, und wer einmal „etwas anderes“ sucht, vielleicht für ein Examen, kann hier durchaus fündig werden.

Axel D. Ruoff zählt nicht zu den „Klassikern“ unter den Komponisten neuer Blockflötenmusik, doch weisen seine Stücke neben vertrauten Stilmertmalen durchaus eine eigene Handschrift auf. Der 1957 Geborene wirkte einige Jahre als Stipendiat in Tokio und ebendieser Einfluß scheint für seine Musik bestimmend gewesen zu sein. Mit Ausnahme der virtuoson kurzen *Tirata* für Altblockflöte und der gut als Etüden zu verwendenden *lovestories* entwickeln sich seine Stücke aus ruhenden und vielfältig an der Oberfläche aufgerauhten Klängen. Es gibt keine dramatischen Entwicklungen, es werden keine „Geschichten“ erzählt, dafür zwingen sie zum so oft zitierten „sensiblen Aushören“, was auch ganz besonders für das Stück mit Traversflöte gilt, das keineswegs an die europäische Barock-Tradition anknüpft, vielmehr in Verbindung mit dem Cembalo auf der Suche nach „neuen“ Klängen ist.

Vor allem an die Blockflöten-Lehrer der Musikschulen richten sich die Ausgaben der englischen *Divisions* des Verlags Bornmann in Schönaich. Die Ausgaben sind zwar nicht in erster Linie für Profis gedacht, entsprechen jedoch editorisch hohen Ansprüchen, bieten einen sauberen Notentext, eine leicht spielbare, aber

If You Play the Recorder -
This is Your Magazine

The Recorder Magazine

Incorporating 'The Recorder News'

**The journal for all players,
teachers, students, makers and
enthusiasts of the recorder**

* Wide ranging articles *
* News, Views, Comments, Interviews *
* Reviews of recordings and recitals *
* Special offers to subscribers *

*Recorder Magazine, published since 1937.
The oldest established English language journal
in the world!*

**Peacock Press, Scout Bottom Farm,
Mytholmroyd, Hebden Bridge, HX7 5JS U.K.
Tel: 1944 422 882751**

reizvolle Generalbausaussetzung und erziehen durch den Abdruck des Basses in der Blockflötenstimme zum Mitdenken der harmonischen Strukturen. Interessante Beigabe: ein Abriss der Geschichte und Musikgeschichte Englands zwischen 1600 und 1800. Motivierendes Spielmaterial!

Michael Schneider



MARTIN PRAETORIUS

MEISTERWERKSTATT

FÜR BLOCKFLÖTENBAU UND -REPARATUREN

Am Amtshof 4 · D-29 355 Beedenbostel
Tel.: 0 51 45/14 70 · Fax: 2 83 89



Durch ein Mißgeschick ist in der letzten Ausgabe der TIBIA nur ein Teil der folgenden Rezension abgedruckt worden. Lesen Sie nun die vollständige Fassung:

Neue „Urtext“-Ausgabe

Franz Schubert: Variationen über „Trockne Blumen“ für Klavier und Flöte, nach dem Autograph hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert, München 1992, Henle Verlag, HN 474, DM 16,-

Die *Variationen über „Trockne Blumen“* sind unbestritten das bedeutendste romantische Werk im Flötenrepertoire, sie haben sich immer schon der besonderen Liebe aller Flötisten erfreut. Da kann es niemanden verwundern, daß sich davon besonders viele Ausgaben im Sortimentkatalog finden.

Nach der 1977 von Nikolaus Delius und Paul Badura-Skoda revidierten Breitkopf-Ausgabe, der von Helmut Wirth betreuten Edition innerhalb der Neuen Schubert Ausgabe (NSA) (1982), die als Grundlage für die praktische Ausgabe des Bärenreiter-Verlages dient, und der „Wiener Urtext Edition“ (WUE) bei Universal (1986 Jürgen Kindermann) legt nun der G. Henle-Verlag eine neue „Urtext“-Ausgabe vor, die insgesamt vierte des Werkes also, die sich ausdrücklich auf das Autograph bezieht; Herausgeber ist Wolf-Dieter Seiffert. (Delius und Badura-Skoda vermeiden zwar die Benennung „Urtext“-Ausgabe, machen ihre Absicht jedoch im Nachwort klar: „Neuzeitliche Anforderungen an die Textkritik waren ... der Anlaß zu dem Versuch, durch kritische Revision der vorhandenen Ausgabe des Verlages den Text vorzulegen, wie er von Schubert überliefert worden ist.“)

Die Frage danach, was ein „Urtext“ nun eigentlich ist, stellt sich bei diesem Werk und seinen Ausgaben besonders eindringlich; denn alle vier Ausgaben, die sich so nennen oder nennen dürfen, weichen in vielen Details – teilweise erheblich – voneinander ab. Was soll der Benutzer glauben, wenn auch die unterschiedlich

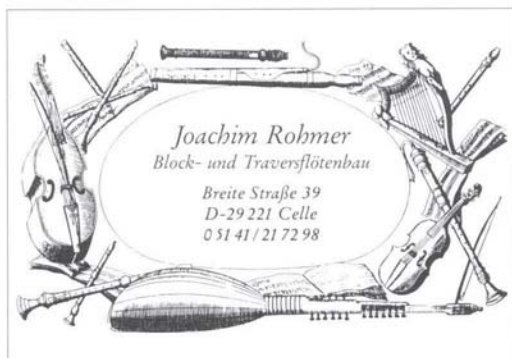
ausführlichen kritischen Berichte oder Nachworte ihn in allen vier Fällen ihn in Sicherheit wiegen, daß der jeweilige Text der von Schubert so überlieferte oder gemeinte ist? Hier zeigt sich die grundsätzliche Problematik von Urtext-Ausgaben besonders eklatant: Sie suggerieren dem Benutzer mehr oder weniger stark, daß die vorgelegte Interpretation – und um eine solche muß es sich zwangsläufig immer handeln! – keine ist oder zumindest den Komponistenwillen unverfälscht wiedergibt.

Im Falle der „Trocknen Blumen“ haben die Divergenzen zwischen den vier kritischen Ausgaben in der Hauptsache zwei Gründe: Zum einen sind es die notorischen Schreibgewohnheiten Schuberts, die seine Absichten nicht immer eindeutig und zweifelsfrei erkennen lassen, zum anderen ist es die Tatsache, daß das Autograph der Variationen ein Kompositionsmanuskript ist, eine erste Niederschrift also, die durchgängig von zahlreichen z. T. substantiellen Korrekturen durchzogen ist.

Erstere sind zum Beispiel dafür verantwortlich, daß der Unterschied zwischen Akzentzeichen und Decrescendogabeln – besonders im zügigen Schreibfluß – oft ziemlich verwischt, so daß im standardisierten Druckbild Herausgeberentscheidungen in der einen oder anderen Richtung getroffen werden müssen. Das gleiche gilt für Anfang und Ende von Bindungen; auch hier muß ein Druckbild eine eindeutige Aussage machen, und die dazu nötigen Entscheidungen fallen je nach Standpunkt des Herausgebers nur zu oft unterschiedlich aus.

Die zahlreichen Korrekturen im Manuskript sind auf der anderen Seite für so manches Mißverständnis verantwortlich, weil nicht selten die endgültige Version schwer zu entziffern ist.

Die neue Henle-Ausgabe bietet einen Text, der an einigen notorischen Stellen korrektere Versionen enthält als die existierenden Vergleichsditionen. So sind die zahlreichen oben angesprochenen Decrescendogabeln (die von Helmut Wirth ausnahmslos als Akzentzeichen interpretiert werden) hier erfreulich differenziert wiedergegeben. Auch die siebentaktige Periode in der Dur-Strophe der zweiten Variation, die Badura-Skoda zur Achttaktigkeit ergänzt, obwohl aus einer Korrektur dieser Stelle im Autograph ersichtlich ist, wird korrekt gegeben. Die Lesarten in Takt 322 und 337 der letzten Variation entsprechen – wie in der NSA und der WUE – der letzten Korrekturebene des Autographs, das an dieser Stelle besonders unübersichtlich ist und damit zu den bekannten Fehlinterpretationen führt, die auf Diabellis Erstausgabe zurückgehen.



2nd ITALIAN FLUTE SYMPOSIUM
FLAUTISSIMO '93



Riva del Garda

29 OCTOBER - 1 NOVEMBER 1993

Flautists:

**ANDRAS ADORJAN, MARIO ANCILLOTTI, WILLIAM BENNETT, MAURIZIO BIGNARDELLI,
RIEN DE REEDE, ROBERT DICK, FABIO FABBRIZZI, PETER-LUKAS GRAF, RAYMOND GUIOT,
WILBERT HAZELZET, MIKAEL HELASVUO, MARIANNE HENKEL, MICHAEL MARTIN KOFLER,
GIANNI LAZZARI, MICHELE MARASCO, ISTVAN MATUZ, MASSIMO MERCELLI,
ANNA MARIA MORINI, RENZO PELLI, ANGELO PERSICILLI, GIAN PAOLO PRETTO,
RENATO RIVOLTA, THIES ROORDA, KIRSTEN SPRATT, CARLO TAMPONI, GIANNI TARDINO,
DANIELA TROIANI, TREVOR WYE, KARL HEINZ ZÖLLER**



Meridiana

Information:

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

Erfreulich ist, daß zum erstenmal überhaupt die lange Bindung in Takt 319 so wiedergegeben wird, wie Schubert sie geschrieben hat, nämlich vom *zweiten* Sechzehntel an, nach dem Septimensprung *gis'-fis'*, und nicht vom ersten Sechzehntel an. Schade nur, daß Wolf-Dieter Seiffert dann offensichtlich „Angst vor der eigenen Courage“ bekam und durch die Analogergänzung in Takt 334 und im Kritischen Bericht diese Bindung Schuberts als Fehler interpretiert („Bogen zu kurz angesetzt“).

Ebenso erscheint der Akkord in Takt 154, Kl. linke Hand, 2. Achtel vollständig; die WUE war bisher die einzige Ausgabe, die hier die korrekte Lesart bot, in den anderen Ausgaben wurde das *a'* wegen der energischen Korrektur übersehen, was zu einer zwar nicht dramatischen, aber doch hörbaren Auslassung führt. Desgleichen freut man sich über den sinnvoll ergänzten Haltebogen auch der unteren Oktave der linken Klavierhand von Takt 157 zu 158, allerdings hätte eine solche Ergänzung im ansonsten lobenswerten Kritischen Bericht vermerkt werden müssen!

Der absolute Leckerbissen aber, der für den Kenner des Stücks und des Autographs geradezu beglückend wirkt, sind die Takte 252 und 258 in der sechsten Variation. In keiner bisher vorhandenen Ausgabe sind diese

beiden Takte so wiedergegeben, wie Schubert sie geschrieben hat; alle bisherigen Ausgaben verweichlichen das dissonante zweite Sechzehntel der rechten Klavierhand (*des'* bzw. *as'*) unterschiedlich konsequent zu harmlosen Konsonanten, wodurch die Spannungskurve und die Logik der Sequenz der Takte 250 bis 261 schwer beschädigt werden! Für diese „Richtigstellung“ gebührt W.-D. Seiffert aufrichtiger Dank!

Ein paar Wünsche bleiben jedoch auch bei dieser Ausgabe noch offen, schade; denn sonst hätte sie die erste wirklich rundum befriedigende Ausgabe dieses Stückes werden können, dem die Überlieferungsgeschichte so übel mitgespielt hat.

Da ist zunächst die problematische „*secunda volta*“ des Taktes 93. Badura-Skoda und Delius haben als erste darauf hingewiesen, daß die Korrektur, die Schubert in der „*prima volta*“ wegen dreier aufeinanderfolgender Sekundreibungen zwischen Flöte und Klavier-Oberstimme vornimmt, natürlich auch für die „*secunda volta*“ zu gelten hat. Selbstverständlich hat Schubert die Korrektur nur einmal ausgeschrieben; ihre Übernahme in den folgenden Takt mußte für ihn eine pure Selbstverständlichkeit sein. Auf diesen Umstand fehlt bei Seiffert jeglicher Hinweis; zumindest im Kritischen Bericht wäre ein solcher unverzichtbar gewesen!

Auch die „Verschlimmbesserung“, die Diabelli in Takt 266 vornahm, indem er dem dreistimmigen Achtelakkord der rechten Hand Verlängerungspunkte zufügte, wird von Seiffert leider kritiklos übernommen; spätestens seit Frans Vesters Hinweis auf diesen Irrtum ist dessen Fortschreibung unverzeihlich!

Weniger gravierend sind eine Reihe von eigenwilligen Lesarten von Bindebögen (z.B. T.84, 137, 139); bedauerlicher ist da schon, daß wieder einmal die horizontalen Striche über den Klavierakkorden der ersten vier Takte zu Punkten nivelliert werden! Eher als Schönheitsfehler empfindet man die pedantische Rückkehr zur einfachen Punktierung des kontrapunktischen Themas in Takt 25 oder das Verschweigen der Doppelkreuzergänzung beim gisis der Flöte in T. 187.

Bleibt noch anzumerken, daß der Kritische Bericht der beste aller verfügbaren Ausgaben ist, weil er eine glückliche Balance findet zwischen ausführlicher Darstellung der Herausgeberentscheidungen (allerdings mit den erwähnten Lücken) und Benutzerfreundlichkeit durch gute Übersichtlichkeit. Das Druckbild und die Lesbarkeit sind gut; allerdings verdient der Seitenumbruch in der Flötenstimme eine besonders heftige Rüge: Blätterstellen wie die zwischen Takt 180 und 181 und vor der letzten Variation muß man als geradezu kriminell bezeichnen; sie fordern zum verlagsseitig zu Recht verhaßten Fotokopieren geradezu heraus!

Fazit: Eine mit geringfügigen Abstrichen ausgezeichnete Ausgabe, nach Meinung des Rezensenten die beste bisher, schade nur, daß die Chance verpaßt wurde, dieses Hauptwerk der musikalischen Romantik im Flötenrepertoire endlich (168 Jahre nach seiner Entstehung!) in einer Ausgabe zu präsentieren, die alle Ergebnisse der jüngeren Forschung berücksichtigt und damit den heutigen Anforderungen an eine kritische Ausgabe Genüge leistet.

Konrad Hünteler

Neu bei SPES

Joseph Bodin de Boismortier: *Diverses pièces pour une flûte traversière seule*, op. 22, Paris 1728, *L'Art de la flûte traversière* No. 44. Lit. 20.000

Michel Blavet: *Six sonates pour deux flûtes traversières sans basse*, Paris 1728, *L'Art de la flûte traversière* No. 45. Lit. 20.000

Giovanni Chinzari: (3) *Concerti à 5 per flauto traversiero e archi*, op. VIII, Paris o.J., *Flauto traversiere* No. 24. Lit. 25.000

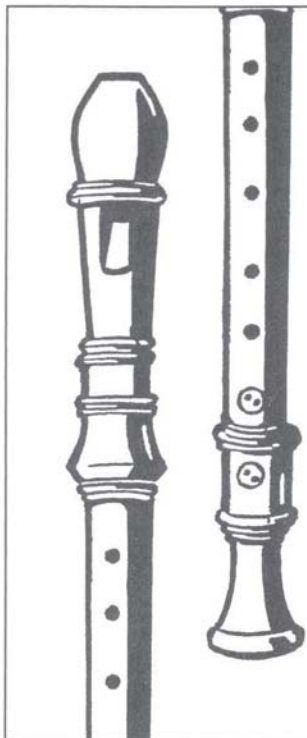
Pietro Locatelli: *VI Sonate a tre, per due violini o due flauti traversieri, e basso per il cembalo* op. V, Amsterdam o.J., *Flauto traversiere* No. 25. Lit. 25.000

Alle in Faks. hrsg. von Marcello Castellani, Florenz 1992, *Studio per Edizioni Scelte*, ohne Preisangabe in DM

Es ist natürlich kein Zufall, daß in der „französischen“ Reihe zwei Titel zusammenstehen, denen bei aller inhaltlichen Verschiedenheit doch das Jahr des Erscheinens gemeinsam ist, ein Jahr übrigens, in dem eine Reihe weiterer Sonatensammlungen für zwei Flöten in Paris erschienen, was die wachsende Beliebtheit des Instruments für diese Zeit eindrucksvoll belegt. Gerade Blavets Sonaten zeigen außerdem den wachsenden Einfluß, den die „italianische Manier“ auch auf die Flötenmusik in Frankreich nimmt. Man ist schon gewohnt, daß Castellani mit reicher Kenntnis die Werke in den Kontext der sie umgebenden Literatur stellt und scharfsinnige Bezüge aufzeigt, hier durch den Verweis auf Hotteterres Adaption der Blockflötenduette von Valentino wenige Jahre vorher.

Boismortiers Opus 22 ist eine „lusterweckende“ Sammlung von (Solo-)Stücken auf methodischer Basis, denen aber eine zweite Flötenstimme beigegeben ist. Man denkt unwillkürlich an das Titelbild der Methode von Corrette. Die Bestätigung findet sich im Zusatz des Titels „propres pour ceux qui commencent à jouer...“ So erweisen sich dann auch Tonartenfolge (D, e, G, h, A, g, C, d, F, a, B, c, E, f, Es, fis, H, cis) und Anzahl der diesen Tonarten zugeordneten Sätze als didaktische Konzeption. In den gebräuchlicheren ersten wird weit mehr „Spielmaterial“ angeboten, während die letzten nur noch durch Präludien repräsentiert sind, welche selbstverständlich „sur tous les tons“ geboten werden. Auch der Liebhaber hatte also auf alle Möglichkeiten vorbereitet zu sein. Der Vergleich zu Hotteterres „L'Art de préluder“ liegt nahe, jedoch bleibt Boismortier dahinter zurück. Seine Präludien, metrisch simpel in geschlossenen Takten notiert, mit stereotyp erscheinendem Dreiklangsaufstieg in Viertelnoten in ebenem stereotypem Wechsel von geradem und ungeradem Metrum und einigen angeschlossenen Passagen und Sequenzen wirken dagegen sehr viel ärmer: die offen-





HOFMEISTER

Studienwerke für Blockflöte von Linde Höffer- von Winterfeld

Die Altblockflöte Intervall-Phantasien (A)
FH 1014 · 15,50 DM FH 5009 · 7,50 DM

12 Etüden (A) Bach-Studien (A)
B 128 · 6,- DM B 141 · 7,50 DM

Musik für mehrere Blockflöten

– bewährte Ausgaben, neu aufgelegt –

Sechs Fugen aus dem 17. und 18. Jahrhundert (S/A/T/B)

FH 2115 · 15,50 DM

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Acht vierstimmige Ricercare (S/A/T/B)

FH 2021 · 20,- DM

Girolamo Frescobaldi

Tanzstücke (S/A/T)

FH 2057 · 10,- DM

Michel Angelo Rossi

Zehn Correnten (S/A/T)

FH 2059 · 10,- DM

sichtliche Divergenz der Klientel von Kennern (Kön-
nern) und Liebhabern?

Die philologische Vorbereitung der Edition und ihr
Layout zeigen – wie könnte es anders sein – den
gewohnten Standard. Bleibt mal wieder zu bedauern,
daß die (so wichtigen) Texte einsprachig sind.

Seine Reihe italienischer Flötenmusik ergänzt
Castellani mit zwei interessanten neuen Titeln, die
zugleich wichtige Gattungen der italienischen Instru-
mentalmusik repräsentieren: Concerto und Trio-
sonate.

Die Chinzers – ich folge den Ausführungen
des Vorworts – kamen wohl aus der Schweiz oder
Deutschland (Künzer?) als Musiker in die Toskana,
Giovanni lebte eine Zeit in Florenz und ist auf dem
Titelblatt als Professore di Tromba ausgewiesen. Er
dürfte nach alter Sitte auch andere Instrumente
beherrscht haben. Corette erwähnt in der zweiten Auf-
lage seiner Flötenschule ausdrücklich auch ihn als Kom-
ponisten von Flötenkonzerten, die zeitlich (um 1751)
wie stilistisch jenen anderen des Florentiner Kreises um
Dothel, Nardini oder Campioni nur wenig vorgehen.
Flötistisch fordern alle drei Konzerte (in D, G und C)
dem Spieler einiges ab, was auf eigene Kenntnis des

Instrumentes oder die Nähe zu einem virtuosen Spieler
weist. Der Ambitus bewegt sich noch im traditionellen
Rahmen, doch wird auch Fis''' gestreift. Interessante
Details finden sich in der Behandlung der Streicher,
aber auch bei der Umformung von arpeggierten
Akkordfiguren des Tuttis in eine flötistischere Idioma-
tik bei deren Wiederholung durch das Soloinstrument.

Locatellis Triosonaten sind ca. 1736 gestochen. Zwi-
schen ihnen und Chinzers Konzerten liegen nur 15
Jahre, und doch schon eine kleine Welt. Locatelli nennt
im Titel (dessen Graphik an Rogers schöne Titelseite
erinnert) seiner selbstverlegten Sonaten eine Besetzung
mit Violinen oder Flöten, und der Umfang paßt zu letz-
teren genau (wenn man von ganz wenigen Oktavie-
rungsalternativen absieht, die Locatelli selbst angibt).
Trotzdem wäre mir der Klang von Violinen gerade in
den langsamen Einleitungssätzen näher als Flötentöne.
Viel prächtige und schöne Musik. Die häufig bevor-
zugte imitatorische Satztechnik gipfelt überraschend in
einem Raffinement, welches der Titel nicht ahnen läßt:
Die letzte Sonate verlangt zu den Oberstimmen „Basso
per il Primo...“ und einen solchen „per il Secondo Cem-
balo“, denn die ganze Sonate ist für die Ober- und Baß-
stimmen im Kanon geschrieben. *Nikolaus Delius*

Gemeinsam musizieren



Flöten

Ebert, F. ZM 3051

3 Duos für 2 Flöten (Jahresgabe der Freunde der Querflöte 1993)

Tulou, J.-L. ZM 2989

3 Duos concertants für 2 Flöten (Grünenthal)

Offermans, W. ZM 2988

Just a short version für 4 Flöten

Mozart, W. A. ZM 2936

Eine kleine Nachtmusik KV 525 für 4 Flöten (Geller)

Klarinette

Schumann, R. ZM 2929

Sonate a-Moll op. 105 für Klarinette in B oder A und Klavier (Korody-Kreutzer)



Kammermusik

Tartini, G. ZM 3014

Sechs Sonaten für 2 Flöten und b.c. (Delius) Heft 1 (Sonaten II, III und VI)

Wüsthoff, K. ZM 2803

Concierto de Samba für Flöte, Violine und Gitarre (eingeringelt von Volker Höh)



Fagott

Mozart, W. A. ZM 2423

Orchesterstudien für Fagott Band I (Sinfonien, Serenaden, Divertimenti, Chorwerke) (Piesk)

mit unseren Herbstneuheiten

ZIMMERMANN · FRANKFURT

2x4 und 2x2

Harald Genzmer: Quartett für 4 Querflöten, Frankfurt 1991, Litolfi/Peters Nr. 8750, Partitur und Stimmen DM 80,--

Anton B. Fürstenau: Quartett F-Dur op. 88 für 4 Fl., hrsg. von W. Richter, Frankfurt 1991, Zimmermann 2687, Partitur und Stimmen DM 30,--

Flöten-Duos aus drei Jahrhunderten II, hrsg. von E. Weinzierl und E. Wächter, Kassel 1992, Bärenreiter 8172, DM 19,50

Ignaz Pleyel: Duo für 2 Fl., hrsg. von F. Vester, Amsterdam 1990, Broekmans & Van Poppel 1514, DM 17,50

Wer in den Nachrichten seines Verlages die nicht nachlassende Produktivität Harald Genzmers verfolgt, vermag kaum zu glauben, daß der Komponist seinen 80. Geburtstag bereits hinter sich hat. Manch Jüngerer mag ihn ob solch ungebrochener Schaffenslust beneiden. Erneut Zeugnis davon gibt sein 1988 geschriebenes Quartett, jüngst verlegt. Immer wieder erstaunlich der souveräne Umgang mit dem Instrumentarium, die Vertrautheit mit dessen Idiomatik und ein Ideenreichtum im Rahmen des unverwechselbar eigenen traditionellen Stils, der auf das Repertoire von Techniken, die dem

experimentellen Bereich zuzuordnen wären, verzichten kann.

In den sieben Sätzen des Quartetts werden die flötistischen Möglichkeiten ausgelotet, ohne dabei allzu hohe Ansprüche an die Technik, jedoch einige an die Ohren und übriges bläserisches Know-how der Spieler zu stellen. Metronomangaben finden sich nur da, wo das musikalische Gefühl nicht immer die Vorstellung des Komponisten treffen mag, die sich im übrigen in einem Zeitraum für den Ablauf manifestiert. Satzbezeichnungen wie Tranquillo, Amabile, Giocoso sollten ernst genommen werden und nicht nur Vorgaben auf dem Papier bleiben. Es ist kein Stück zum Durchspielen, sondern für ernsthafte Arbeit, deren Ergebnis, wie die Praxis gezeigt hat, dann auch „ankommt“, geeignet als Pendant zu den großen romantischen Flötenquartetten.

Für die Fehler in der Taktzählung bei der 2. Flöte im Amabile ist Korrektur versprochen, und der Komponist konzidiert der 3. Flöte im 1. Satz den Triller von c' auch mit d!

In TIBIA 2/92 (S. 155) wunderte ich mich, daß noch niemand vorher auf die Idee einer Ausgabe von Fürstenaus Quartett gekommen sei. Aber da lag wohl etwas in

der Luft, wenn nun kurz darauf durch Richter ebendieses Stück herausgebracht wird. Man müßte eigentlich nicht mehr darüber reden, aber ein Vergleich drängt sich auf. Abgesehen von der noch etwas besseren Verteilung des Textes auf je 8 Seiten der Stimmen verwundern Differenzen bei Artikulations-, auch Vortragsbezeichnungen (z.B. Decrescendogabeln mal unter den Achteln, mal als Akzent über denselben, so T. 9-10). Die Quellen müssen wohl unterschiedlich sein. Van Munster fußt laut Vorwort auf der Edition von Helmut (Halle), das ist die Erstausgabe. Sie wird mit den Opera 84 bis 87 vom Verleger im August 1831 in der *AMZ* angekündigt („Im Laufe des nächsten Monats erscheinen...“). Könnte Richters nicht eindeutig deklarierte Vorlage ein korrigierter Nachdruck sein?

Mit einem Duo in C-Dur von Pleyel bringt der Verlag eine der noch von Vester vorbereiteten Ausgaben heraus. Es handelt sich hier um die anonyme Bearbeitung des Streichquartetts op. 8,2 von Pleyel für zwei Flöten. Die Beliebtheit der Quartettsätze des Komponisten einerseits, deren unkomplizierte Faktur und ihr Unterhaltungswert andererseits mögen eine solche Reduktion auf zwei Stimmen veranlaßt haben. Über ihren Wert mag man streiten, doch als „Verbrauchsmusik“ ist sie gut.

Ähnliche Einblicke in die Möglichkeiten des (grob umrissen) frühklassischen bis romantischen Duosatzes zwischen Imitation, Begleitfigur à la Alberti/Murky und Parallelführung gibt das zweite Heft der Duosammlung, die sich der Musik der großen Meister auch nur über Bearbeitungen annehmen kann. Die Komponisten: Mozart via Gariboldi, Jacques Loeillet, Haydn via Dimler, Vanderhagen, Giov. Batt. Sammartini, Berbiguier. Für Auflockerung und Ausblick in andere, neue Stilbereiche sorgen daneben Rudi Spring und Dieter Acker durch Originalbeiträge. „Progressionsvorbehalt“ (nicht steuertechnisch!) hatte ich schon in Heft 2/91 (S. 488 ff.) geäußert. Er ist noch nicht ganz behoben.

Nikolaus Delius

Tänze

Wolfgang A. Mozart: 18 Tänze für 2 Querflöten, hrsg. von J. Engelsberg, Wilhelmshaven 1992, Heinrichshofen's Nr 2269, DM 16,-

Die bedeutsame Rolle von Tanz und Tanzmusik für Mozarts Leben und Schaffen hat Walter Salmen in seinem Buch zur Tanzkultur jüngst eindrucksvoll belegt. Diese Ausgabe mit Tänzen für zwei Flöten kommt als musikalische Illustration dazu gerade recht.

Sie basiert auf einer der zahlreichen (fast) zeitgenössischen Bearbeitungen, einer Londoner Ausgabe von ca. 1800 bei Boag mit einer Auswahl aus den späteren

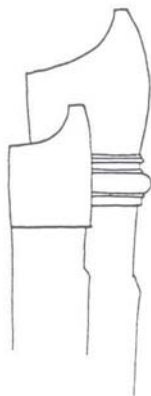
Tanzserien (von K.536 - 605). Der in der Vorlage noch enthaltene, wohl unterschobene Tanz (K.C 29.03) blieb hier unberücksichtigt. Daß unterschiedliche Ausgaben mit unterschiedlichen Bearbeitungen doch auch inhaltliche Überschneidungen aufweisen, konnte bei der damaligen Praxis nicht ausbleiben, und so finden wir auch hier z. B. je zwei Tänze aus zwei französischen Heften mit „Walses“ für zwei Flöten (Pollet). Die Transpositionen sind aber häufig verschieden, auch wird bei Pollet z. B. alles im 3/8 Takt notiert. Zudem lassen sich immer wieder interessante Varianten der Bearbeitungspraxis feststellen.

Engelsberg hat hier nicht nur Fehler der Ausgabe von Boag korrigiert, die Vorlage wurde weiter bearbeitet durch Glätten mancher Stimmführung und häufiges Rückführen auf Mozarts originale Version. In seiner zusätzlichen Einführung fragt Marius Flothuis denn auch nach der Notwendigkeit des Bearbeitens von Bearbeitungen – hier speziell im Hinblick auf Transposition. Ohne Frage ist jedoch alles sorgfältig überlegt, auch die Umstellung der Reihenfolge (bei Boag „progressiv“ gedacht), und über allem ist nicht zu vergessen – die Stücke sind in erster Linie (tanz-)lustbetont!

Nikolaus Delius

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 4 066 57 / 1423





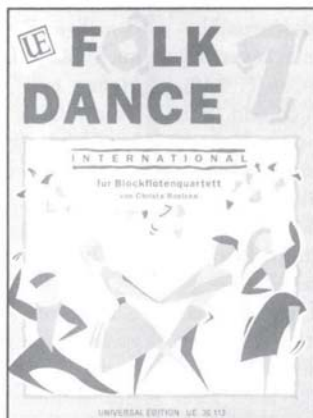
FÜR BLOCKFLÖTE

Folkdance International I

von Christa Roelcke
für Blockflötenensemble (SATB)
(Gitarre und Percussion ad lib.)
Schwierigkeitsgrad 1
UE 30113 DM 15,-

Folkdance International II

von Christa Roelcke
für Blockflötenensemble (SATB)
(Gitarre, Violine und Glockenspiel ad lib.)
Schwierigkeitsgrad 1
UE 30114 DM 15,-



Am Sonntag will mein Süßer mit mir segeln gehn
Mein kleiner grüner Kaktus für Blockflötenquartett
herausgegeben von Heidi Brunner Schwierigkeitsgrad 1/2
Partitur und Stimmen UE 30488 DM 19,-

Joseph Bodin de Boismortier Sechs Suiten op. 11

für 2 Altblockflöten (Sopran-
blockflöten)
herausgegeben von Hannah König
Schwierigkeitsgrad 1/2
UE 19938 DM 19,-

Charles François Dieupart Sechs Sonaten

für Altblockflöte und Basso continuo

Band 2: Sonaten 3–4
herausgegeben von Chatradari
Devroop
Generalbaßaussetzung von Siegfried Petrenz
Schwierigkeitsgrad 3
UE 19933 DM 24,-

bereits erschienen:
Band 1: Sonaten 1–2
UE 19932 DM 24,-

	Ch. F. Dieupart
Universal Blockflöten Edition	Sechs Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo (Bd. II, Nr. 3–4)
Universal Recorder Edition	Six Sonatas for Treble Recorder and Basso Continuo (Vol. II, Nos. 3–4)

Universal Edition UE 19933

Pietro Castrucci Zwei Sonaten

für Altblockflöte und Basso continuo
herausgegeben von Myriam Eichberger
Generalbaßaussetzung von Siegfried Petrenz
Schwierigkeitsgrad 3
UE 19931 DM 24,-

Georg Friedrich Händel Sonate HWV 378

gesetzt für Altblockflöte und Basso continuo
herausgegeben von Franz Müller-Busch
Generalbaßaussetzung von Siegfried Petrenz
Schwierigkeitsgrad 3
UE 18745 DM 18,-



UNIVERSAL EDITION · WIEN

ontes usicae ntiquae

Eine Reihe mit ungewöhnlicher Musik für Blockflöten
und andere historische Blasinstrumente.

bisher erschienen:

1. Girolamo Frescobaldi, Capriccio sopra la bassa fiamenga (SATB oder ATBCb Blockflöten) (Fiedler)
2. Samuel Scheidt, Fantasia super "Io son ferito ai lasso" (SATB oder ATBCb Blockflöten) (Fiedler)
3. Girolamo Frescobaldi, Capriccio sopra la Spagnoletta (SATB oder ATBCb Blockflöten) (Fiedler)
4. Girolamo Frescobaldi, Capriccio sopra La, sol, fa, re, mi (SATB oder ATBCb Blockflöten) (Fiedler)
5. Girolamo Frescobaldi, Capriccio sopra il Cucho (SATB Blockflöten) (Fiedler)
6. Christopher Tye, "Sit fast" (ATB Blockflöten) (Fiedler)

zu beziehen über: Musik Cabinet • Lothar Röhr
Münchener Str. 23, D-60329 Frankfurt a.M.
Telefon 069 / 23 71 35 • Telefax 069 / 23 75 15

Historische Instrumente

Das Attaignant Tanz-Buch, hrsg. von Bernhard Thomas, Zürich 1989-1992

Band 1 Pierre Attaignant: Premier Livre de Danceries (1530), Pan 721, DM 24,-

Band 2 – Second Livre de Danceries (1547), Pan 722, DM 18,50

Band 3 Claude Gervaise: Troisième Livre (1556) de Danceries (1557), Pan 723, DM 18,50

Band 4 – Quart Livre de Danceries (1550), Pan 724, DM 18,50

Band 5 – Cinquiesme Livre de Danceries (1550), Pan 725, DM 18,50

Band 6 – Sixiesme Livre de Danceries (1555), Pan 726, DM 18,50

Band 7 Etienne Du Tertre: Septième Livre de Danceries (1557), Pan 727, DM 16,-

Musikhaus PAN AG, CH-Zürich

Die in der London-Pro-Musica-Edition in den Jahren 1972 - 1976 erschienenen „Attaignant Dance Prints“ liegen nun in einer deutschsprachigen Lizenzausgabe vor. Der größte Teil des Notentextes wurde unverändert übernommen, einschließlich der Takt-

striche und Taktbezeichnungen. *Sixiesme Livre de Danceries* (Gervaise) und *Septième Livre* (Du Tertre) weisen einen vergrößerten Notendruck auf und sind daher besser leserlich. Hier wurden einige Akzidentien verändert, und der *Branle de Champagne*, VIII erscheint nun in vollständiger Form (16 Takte statt nur 8 in LPM 8). Leider fehlen auch in der neuen Ausgabe einige originale Zeichen, besonders in Branlen mit häufigen Verschiebungen der Schwerpunkte (6/4 - 3/2). Die Anmerkung „Sämtliche Tanzsätze zu vier Stimmen“ trifft nur auf das 5. Heft zu. Alle anderen Ausgaben enthalten eine oder mehrere fünfstimmige Pavannen und Gaillarden.

Im Kommentar erscheinen Anmerkungen zu den einzelnen Tänzen sowie Hinweise auf Quellen und Konkordanzen. Daß die Tänze hervorragend geeignet sind für das Spiel auf historischen Instrumentenfamilien (des meist geringen Tonumfangs wegen auch auf Windkapselinstrumenten), dürfte bekannt sein, da manche Veröffentlichungen schon seit Jahrzehnten vorliegen (Pariser Tanzbuch, 1950, Tände des 16. Jhs., 1955, Faksimile-Druck, 1977 u.a.m.). *Ilse Hechler*



Maarten Helder
Bassoonfabrik, Facteur de flûtes,
Réorder maker.

new adresse: 20 rue de la gare 68530 Buhl (FRANCE)
tel.00.33.89.74.24.25

Durchaus zu begrüßen

Adolf Bergt: *Trio für 3 Fagotte*. Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim/Leipzig. FH 2066, DM 40, --
– hrsg. von Ronald Tyree. *Musica Rara, F-Montoux*. MR 2196, keine Preisangabe in DM

Gleich zweimal liegt das Fagott-Trio des Chemnitzer Orchestermusiker und Musiklehrers Adolf Bergt (1822 bis 1862) als Neuausgabe vor – durchaus zu begrüßen angesichts der Bedeutung, die diesem singulären Werk zukommt, steht es doch in seiner großen romantischen Anlage, in seiner klanglichen Opulenz und „himmlischen Länge“ wie ein Koloss neben den kleinformatischen Stücken für die gleiche Besetzung im 19. Jahrhundert (Kummer, Weissenborn u. a.).

Mit einer Spieldauer von ca. 20 Minuten bei ausgeglichenen thematisch-technischen Anforderungen an alle drei Stimmen stellt das viersätzig Bergt-Trio eine äußerst anspruchsvolle und dankbare Aufgabe für Fagottensemble dar, was musikalische Gestaltung, Klanghomogenität und Zeitverlauf, dramatischen Zugriff und Kondition betrifft. Beginnend mit einer großen Sonatenhauptsatzform im ersten Satz (*Allegro vivace*), birgt das *Adagio* mit seinem klagenden Moll-Thema ein fagottistisches Juwel, wie es schöner nicht sein könnte. Der dritte Satz entfacht einen ausgelassenen Scherzo-Wirbel mit Trio in guter alter Beethoven-Tradition, der vierte Satz ist ein Rondo mit Durchführungselementen in dem eine „fetzige“ Episode mit synkopisch-swingender Gleichzeitigkeit von Sechs-Achtel- und Drei-Viertel-Betonungen auffällt. Der Schluß schlägt den Bogen zurück zum ersten Satz und rundet das Werk in romantischer Manier zur Einheit.

Da Fagottensembles zur Zeit en vogue sind und mit Wiederentdeckungen ihrer traditionsreichen Literatur aufwarten, können die beiden parallelen (Neu-)Editionen des Bergt-Trios bei Hofmeister und *Musica Rara* als Reaktion auf ein aktuelles Bedürfnis verstanden werden, dem nachzukommen gar nicht genug getan werden kann. Kaum ist einer Ausgabe der Vorzug zu geben, sind sie doch weitgehend textidentisch. Hofmeister liefert ein kleines Vorwort (von wem?) mit Informationen zum Komponisten und arbeitet mit probefreundlichen Taktzahlen, *Musica Rara* ist drucktech-

nisch großzügiger, mit seinen Buchstaben jedoch umständlicher zu handhaben. Beide Ausgaben sollten und werden ihre eifrigen Benutzer finden, in Unterricht, Studium und Konzertleben. *Wolfgang Rüdiger*

Fortschrittlicher Klassiker

Johann Evangelist Brandl (1760-1837): *Concertino F-Dur für Fagott und Orchester*, hrsg. von Stephan Weidauer, Klavierauszug von Eberhard Buschmann. Verlag Karl Hofmann, Schorndorf, DM 35, --

Die Wiederentdeckung klassischer Kleinmeister ist ein historisch ebenso notwendiges wie spannendes Unternehmen: Es weitet den Horizont, informiert über die Farbigkeit musikalischer Epochen jenseits bloßer „Heroengeschichte“, gibt Aufschluß über kompositorisches Gelingen und Mißlingen und trägt nicht zuletzt zur Studien- und Repertoirebereicherung des jeweiligen Instrumentes bei.

All diese Funktionen erfüllt der Erstdruck des einsätzigen Fagott-Concertinos von J. E. Brandl (1760 bis 1837), der ein Liebhaber des Fagotts gewesen sein muß – etliche noch zu entdeckende Kammermusikwerke belegen dies. Zeitgenosse Mozarts und Beethovens, 2. Musikdirektor im Karlsruher Hoforchester und kompositorischer Autodidakt, weist sich Brandl in seinem schönen einsätzigen Werk als fortschrittlicher Klassiker mit romantischen Zügen in Melodiebildung, Harmonik (Medianten), Passagenwerk, Farbgebung und Registerwahl (Höhe) aus. Der Wechsel von Kantabilität und Virtuosität – die jedoch gut in der Hand liegt – bestimmt die eigenwillige Dramaturgie des abwechslungsreichen „*Allegro ma non troppo*“, das sich sicherlich nicht nach klassischen Geschlossenheits- und Ausgewogenheitskriterien messen läßt. Ein Beispiel für die fast modern anmutende (hier aber eher auf kompositionstechnische Mängel verweisende) Gebrochenheit: im Verlauf des Satzes tauchen zwei wunderschöne Kantilenen in a-Moll und in Des-Dur auf – die jedoch beide jählings in unvermittelt schnelle, gehaltlich leere Spielfolgen umschlagen.

Formal also bestenfalls „kühn“ zu nennen, vermittelt das Concertino viel Spielfreude und Erkenntnisgewinn, besonders in der von Stephan Weidauer sorgfältig edierten Erstausgabe, die durch hervorragende Lesbarkeit, geringe Druckfehlerquote und ein ausführliches Vorwort mit Daten zum Komponisten und seinem Werk besticht. Der Klavierauszug von Eberhard Buschmann erfüllt alle Erwartungen. Insgesamt eine empfehlenswerte Neuerscheinung und interessante Bereicherung der Fagottliteratur. *Wolfgang Rüdiger*

Flötenkunst

Susanne Haupt



das Fachgeschäft im Norden

25840 Friedrichstadt

Ostermarktstr. 17

Telefon + Fax

0 48 81 - 10 89

Neueingänge

Alamire vzw., Postbus 45, B-3570 Peer

Barsanti, F.: Sonate (Fl. od. Vl. solo und Baß), ISBN 90 6853 076 3

Bote & Bock, Berlin

Emig, R.: Emotionen (Fl. und Klav.), B&B 23522

Gérard Billaudot Editeur, F-Paris

Blanquer, A.: Concerto (Fl. und Klav.), G 5369 B

Chopin, F.: Variations sur un thème de Rossini (Fl. und Klav.), G 5426 B

Delgiudice, M.: L'Enfant à la flûte (Fl. und Klav.), G 5467 B

Duhamel, A.: Silence de la nuit (Klar. und Klav.), G 5425 B

Girard, A.: Désir Etoilé (Klar.), G 5385 B

Pergolesi, G.B.: Sonate en forme de Concerto (Fl. und Klav.), G 5428 B

Castle Music, 16 Castle Side, Sheriff Hutton, GB-York YO6 1RE

Vranicky, P.: La Chasse, op. 44 (Solo Pianoforte mit 2Fl., 2Ob., 2Klar., 2Hr., 2Fag., Baß (ad lib.), Pk. & Gr. Trommel)

Petra Dobr Verlag, Kasselberger Weg 120, 50769 Köln

Bruckmann, F.: Capriccio (Fl. solo), Ed. 93080

Lauer, N.: Striche, Flecken und Punkte (Aphorismen f. Fl. u. Klav.), Ed. 93075

Große-Schware, H.: Rondo (3 Blfl.), Ed. 93079

Faber Music Ltd., London (Ausl.: Bärenreiter, Kassel)

Knussen, O.: Three Little Fantasies (Holzbläser-Quintett), ISBN 0-57150879-0

Rae, J.: Progressive Jazz Studies (Sax. in B. od. Es), ISBN 0-57151361-1

— (Fl.), ISBN 0-57151360-3

— (Klar. in B), ISBN 0-57151359-X

Werner Feja Musikverlag, An der Dorfkirche 1d, 12277 Berlin

Aigmüller, A.: Ein musikalischer Spaß (3 Fag. u. Kontrafag.), FGQ 7

Bruns, V.: Kleine Suite Nr. 3 (3 Fag. u. Kontrafagott), FGQ 5

— Vier virtuose Stücke (Fag. solo), KMB 10

Hartmann, E.: Quintett (5 Fag./Kontrafag.), KMB 7

Jung, H.: Giuoco a quattro (3 Fag. u. Kontrafag.), FGQ 6

Noten · Noten



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

- Näther, G.: Fagottquartett (3 Fag. u. Kontrafag.), FGQ 2
– Phantasmagorischer Tanz (10 Fag. u. 2 Kontrafag.), KMB 4
– 3 Stücke (4 Fag.), FGQ 1
Rosaryo, A.M.: Terra d'oro Sicilia, op. 189 A (3 Fag. u. Kontrafag.), FGQ 3
Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven
Graun, J.G.: Trio B-Dur (Querfl. [Vl.], Vla. und B.c.), N 2280
Zipp, F.: Knecht Ruprecht aus dem Walde. Variationen über ein Weihnachtlied von Cesar Bresgen (Querfl. u. Klav.), N 2283
– – (Altblf. u. Klav.), N 2282
Friedrich Hofmeister Verlag, Hofheim/Leipzig
Bach, J.S.: Die Kunst der Fuge. Contrapunctus 1-4 (Sopranblf., Altblf. u. Klav.), FH 2075
Bergt, A.: Trio (Fag.), FH 2066
Fürstenau, A.B.: Fantasie op. 67 (Fl. u. Harfe)
Garnier, F.J.: 22 Leichte Duos (Oboe), FH 2085
Höffer-von Winterfeld, L.: Die Altblockflöte. Eine Anweisung zum Spiel auf der Altblockflöte in f, FH 1014
Ozi, E.: Sechs kleine Sonaten, Heft 1 (2 Fag.), FH 2083
– – Heft 2 (2 Fag.), FH 2084
Rossi, M. A.: Zehn Correnten (Sopran-, Alt- und Tenorblf.), FH 2059
Scheidl, W.A.: Empirische Studien in 16 Abschnitten (Klar.), FH 6044
Strauß, J. (Vater): Annen-Polka (Bläserquintett), FH 2108
– Kettenbrücken-Walzer (Bläserquintett), FH 2109
Wohlgemuth, G.: Drei Pastoralen (Sopran-, Alt- u. Tenorblf.), FH 2053
Hug & Co. Musikverlage, CH-Zürich
Crusell, B.H.: Andante und Allegro vivace f. 2 Klar. u. Klav. (ad lib.), G.H. 11526
Darbellay, J.-L.: Plages (Alt-Sax.), G.H. 11536
Marti, H.: Ritual (Alt-Sax. u. Klav.), G.H. 11514
Schmid, E.: Rhapsodie (Klar. u. Klav.), G.H. 11535
Moeck Verlag, Celle
Bach, C.Ph.E.: Trio F-Dur (Baßblf., Vla. u. B.c.), Ed. 2563
Krähmer, E.: 6 Ländler, op. 9 (Sopranblf. u. Klav.), ZfS 647
Medek, T.: Auseinanderstreben (Sechs Duos für Sopran- u. Altblf.), ZfS 648/649
– Spiegelszenen (Ob., Klar., Hr., Fag. u. Klav.), StP Ed. 5398a
Rose, P.: Tall P. (Blf.-Quartett), Ed. 2816

Musica Rara, F-Monteux

- Fischer, J.C.: Concerto in C-Dur (Ob. u. Klav.), MR 2201
Jacob, G.: Trio (Ob., Klar. u. Fag.), MR 2185
Milde, L.: Concertino in a-Moll (Ob., Fag. u. Klav.), MR 2186
Neruda, J.B.G.: Concerto in C-Dur (Fag. u. Klav.), MR 2200
Schubert, F.: Notturmo (Fl., Git., Vla. u. Vc.), MR 2130
Noetzel Edition, CH-Locarno (Ausl.: Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven)
Debussy, C.: Rêverie (B- od. Es-Sax. u. Klav. [Org.]), N 3806
Dittersdorf, K.D. v.: Notturmo (Blfl.-Ens.), N 3854
Franck, C.: Prelude, Fugue et Variation op. 18 (Sopran-/Altsax. u. Klav./Org.), N 3823
Händel, G.F.: Concerto I (Blfl.-Ens.), N 3853
Limberg, H.M.: Bilder des Sommers (Sopran- od. Alt-Sax. u. Orgel), N 3843
Petri, H.G.: Internationale Folklore (Blfl. SS od SA od. SAT), N 3830
Purcell, H.: Suite aus Abdelazer (Blfl.-Ens.), N 3852
Rheinberger, J.G.: Intermezzo (Sopran- od. Altsax. u. Klav. od. Org.), N 3670
Heilig, S./Heger, U.: Weihnachten zu zweit (2 Querfl. [Altblfl.] u. Git. [Keyboard, Klav.]), N 3813

KOMPETENZ IM BLOCKFLÖTENBAU

BLOCKFLÖTEN MIT UNGEWÖHNLICHEM GESICHT UND ERSTAUNLICHEN VORZÜGEN
KONTRABASSBLOCKFLÖTE IN F UND GROSSBASSBLOCKFLÖTE IN C.



Wir schicken Ihnen gern ausführliches Informationsmaterial.



**BLOCKFLÖTENBAU
P A E T Z O L D**

PAETZOLD, HERBERT UND HELMUT
BLÖCKFLÖTENBAU GDBR
GARTENSTR. 6 · 8939 MARKT WALD
TELEFON 082 62 / 15 50
TELEFAX 082 62 / 23 34

*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 Maaningham Lane, Bradford,
BD1 3EA, England.



Musikverlag PAN AG, CH-Zürich

- Bach, J.S.: 2 Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“ (Blfl.-Quintett), pan 712
Brennan, J.W.: Drei ver-flix-te Stücke (Solofl.), pan 354
Vivaldi, A.: Sonate g-Moll (Traversfl. [Blfl.] und B.c.), pan 880

G. Ricordi & Co., Feldkirchen

- Riehm, R.: Weeds in Ophelia's Hair (Altblfl.), Sy. 3169

Hans Sikorski Musikverlag, Hamburg

- Baumann, H.: Rondo mit Mozart (Ob., Klar., Hr. u. Fag.), Ed. 1587

Walter Wollenweber Verlag, München-Gräfelfing

- Lidel, A.: Quartett op. 7/4 (Fl. [Oboe], Vl., Vla. u. Vc.), Nr. 168

Zen-On Music Comp. Ltd., Tokio (Ausl.: Musiklädle, Neureuther Hauptstr. 232, Karlsruhe)

- Kitamika, F.: Quartets for Recorders (4 Blfl.), Ed. 507201

Zimmermann Musikverlag, Frankfurt/M.

- Bach, J.S.: Sonate e-Moll (Fl. u. Git.), ZM 1936
Tschairowsky, P.I.: Orchesterstudien (Fag.), ZM 2851
Popov, V.S.: Übungen zur Perfektionierung des Fagottspiels, ZM 2967
Telemann, G.Ph.: Concerto a-Moll (3 Fl.), ZM 2826

Spielwitz und Sorgfalt

Preisträger des deutschen Musikwettbewerbs. Max Reger: *Sonate B-Dur für Klar. und Klav. op. 107*; Alban Berg: *Vier Stücke für Klar. und Klav. op. 5*; Charles Ives: *Largo*; Béla Bartók: *Kontraste für Vl., Klar. und Klav.* Martin Spangenberg (Klar.), Hildegard Wind (Violine), Stephan Kiefer (Klavier). 1 CD, Best.-Nr. HM/DMR 2059-2 889 628-909

Kammervereinigung Berlin. W.A. Mozart: *Fantasie f-Moll für eine Walze in einer kleinen Orgel, KV 608* (bearb. für Bläserquintett); Györgi Ligeti: *Sechs Bagatellen für Bläserquintett*; Paul Hindemith: *Kleine Kammermusik op. 24 Nr. 2*; W.A. Mozart: *Serenade c-Moll, KV 388* (bearb. für Bläserquintett); Jaques Ibert: *Drei kleine Stücke für Bläserquintett*. Iris Jess (Fl.), Grudrun Reschke (Ob.), Alexander Roske (Klar.), Mathias Baier (Fag.), Bodo Werner (Hr.). 1 CD, Best.-Nr. HM/DMR 2060-2 875 198-907

Harmonia Mundi, Freiburg/Br.

Der Klarinettenist Martin Spangenberg aus Wangen im Allgäu absolvierte bisher eine zielstrebige und bruchlose Karriere, berührte die obligaten Stationen der deutschen Musiker-Auslese und -Förderung – von „Jugend musiziert“ bis zur Mitgliedschaft im EG-Jugendorchester – und wurde mit 23 Soloklarinettenist der Münchner Philharmoniker. Spangenberg macht deutlich, daß er vor allem nachdenkender und sensibler Musiker ist: statt auftrumpfender Klarinettenvirtuosität von Weber, Spohr oder Crusell präsentiert er sorgfältig ausgesuchte Stücke unseres Jahrhunderts und zeigt zudem durch die Einbeziehung zweier Trios, wieviel mehr als an Selbstdarstellung ihm an kammermusikalischer Partnerschaft liegt.

Max Regers *B-Dur Sonate op. 107* und Alban Bergs *Vier Stücke op. 5* trennen chronologisch nur vier Jahre, ansonsten aber musikalische Welten. Regers Spätzeit-Lyrismus wird von Spangenberg/Kiefer bis in jede seiner zahlreichen Verästelungen durchsichtig und gewissenhaft nachvollzogen, die gelegentlichen Zierlichkeit-

ten und Deftigkeiten so kurzweilig charakterisiert, daß das gut halbstündige Stück (fast) wie ein Muster an kompositorischer Ökonomie daherkommt. Das trifft natürlich erst recht auf Bergs Epigramme zu, expressionistische Moments musicaux, deren fragile melodisch-rhythmische Gestalten mit vorbildlicher Genauigkeit zum Klingen und Reden gebracht werden.

Hildegard Wind, Kußmaul-Schülerin und Konzertmeisterin bei den Bamberger Symphonikern, wird für Ives' *Large* und Bartóks *Contrasts* herangezogen, so daß – da auch sie eine ausgezeichnete Musikerin ist – der virtuos-tänzerisch-folkloristisch getönte Abschluß mit der gehörigen Mischung aus Raffinement und Rasigkeit präsentiert wird.

Das Bläserquintett *Kammervereinigung Berlin* – Absolventen der Hanns Eisler-Hochschule – verkauft Repertoire-Enge durch das Spielen von Bearbeitungen. Auf seiner CD findet sich die vielgespielte Quintettversion von Mozarts f-Moll *Orgelwalzen-Fantasie* und Rainer Schottstädts Bearbeitung der *Oktett-Serenade c-Moll KV 388* – wohlgelungene und längst akzeptierte Möglichkeiten, dem Quintett jene gewichtigeren Ausdrucksbereiche zu sichern, die ihm traditionsgemäß vorenthalten werden. Die beiden vermutlich meistgespielten Bläserquintett-Klassiker der neueren Musik waren aber wohl unvermeidlich: Hindemiths *Kleine Kammermusik* und Iberts gassenhauernde *Drei kleine Stücke*. Im Begriff, ein Quintett-Klassiker zu werden, sind Ligetis *Bagatellen* von 1953, „bartokisierende“, pointenreiche, rhythmisch vertrackte Miniaturen. Ihre 7/8 Takte, Metrumwechsel, Septolenketten und magyrische Rezitativmelodik spielen die Berliner Bläser klanglich auffallend homogen, technisch unanfechtbar, mit Spielwitz und Sorgfalt. Rainer Peters

Dolce ed acerbo

Peter Hannan: *Breakdown*. Peter Hannan (Blf.), Barbara Pritchard (Klav.). SRI Classics, Kanada. 1 CD, Best.-Nr. SRI 001

CDs mit zeitgenössischer Blockflötenmusik gehören sicher nicht zu den Rennern auf dem Tonträgermarkt, und man wird in einem normalen Plattenladen wohl vergeblich nach ihnen suchen. Peter Hannan beweist mit seiner vorliegenden, bereits 1989 produzierten CD, daß dieser Zustand nicht auf die Blockflöte und ihre Spieler zurückzuführen ist, sondern auf ein

VENDS

CLAVECIN FRANCAIS (COPIE HEMSCH)
2 CLAVIERS COUVERCLE ET TABLE DECORES,
SAUTEREAUX BOIS
200 000.-- FF
Tel.: 00 33 / 89 27 36 77

AAFAB BV



Hans Coolsma

AURA

Fragen Sie Ihr Fachgeschäft

Jeremiastraat 4-6

NL- 3511 TW UTRECHT

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

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

nur geringes Interesse an zeitgenössischer Musik im allgemeinen und an der Blockflöte im besonderen.

Der Kanadier Peter Hannan studierte in Vancouver und London und war einer der ersten Studenten Walter van Hauwes in Amsterdam. Er ist bekannt als Komponist und Spieler moderner (Blockflöten-)Musik sowie als einer der ersten, die auf der Blockflöte die Permantatmung beherrschten. Er war 1978 Preisträger des Gaudeamus Wettbewerbs für Interpreten zeitgenössischer Musik und bereist als Musiker die ganze westliche Welt.

Auf seiner CD stellt Hannan eine Mischung moderner Blockflötenmusik von Andriessen, Berio, Fox, Somei sowie von ihm selbst komponierte Werke vor. Die Zusammenstellung der Stücke ist kontrastreich, mal mit Synthesizer oder Klavier begleitet, mal solistisch, mal aggressiv und dann wieder schwebend in meditativer Ruhe, wobei natürlich auch Tonalität und Atonalität als Gegensätze auftreten.

Die CD beginnt mit *Breakdown* von Peter Hannan. Das Stück erinnert mit seinen minimalistischen Strukturen und dem Schwerpunkt auf perkussiven Elementen an Steve Reich, während die Tonalität erweitert und Konsonanz mit Dissonanz vertauscht wird. Der Blockflötist wird vom Synthesizer begleitet. Es folgt *Kaze No Kyoku II* von Satoh Somei. Das in der Tradition japani-

scher Shahuhachimusik geschriebene Stück strahlt die Ruhe aus, die wir von dieser Art Musik kennen. Unterschwellig sind jedoch starke Spannungen spürbar. Hannan spielt dieses Solostück klangvoll und mit feiner Differenzierung in Dynamik und Klangfarben.

Ganz anders geht es dann weiter mit *Gesti* von Luciano Berio, dem 1966 für Frans Brüggen geschriebenen, recht anspruchsvollen Stück, das vom Spieler eine relative Unabhängigkeit von Atem, Finger- und Zungenbewegung verlangt.

Es folgt das zweiteilige Stück *Winds of Heaven* des Engländers Christopher Fox. Der erste, an traditionelle japanische Musik angelehnte Teil besteht ausschließlich aus Glissandi. Ein Delay-Gerät, das die Musik aufzeichnet und zeitlich verzögert wiedergibt, sorgt hier für den tatsächlich sehr „windigen“ Effekt. Im zweiten Teil, der auf Elemente der Musik australischer Aborigines zurückgreift, wird eine aus drei Tönen bestehende Folge wiederholt, von einem gesungenen Bordunton gestützt und durch Akzente verfremdet und rhythmisiert.

Die beiden nächsten Stücke stammen wieder von Peter Hannan. In *RSRCH 4/83* setzt er nochmals ein Delay-Gerät ein, das diesmal in mehreren Schichten einen Klangteppich aufbaut, über dem Hannan quasi

bec-instruments

stefan beck historische instrumente

**gibt hiermit seine
neue anschrift bekannt:**



**maastricht straÙe 4
d 52 074 aachen**

tel + fax: d - 0241 - 86 126

(nur büroanschrift - keine werkstattadresse)

improvisierend singt und spielt, während Ober- und Untertöne die Klänge effektiv verändern und sich alles multipliziert und miteinander vermischt.

In *Windows* wird die Blockflöte vom Klavier begleitet. Es ist mit seiner teilweise impressionistischen Tonalität und seinen klaren rhythmischen und melodischen Strukturen das traditionellste der eingespielten Stücke. Neue Spieltechniken finden hier ausnahmsweise keine Verwendung. Die beiden letztgenannten Stücke sind für den Rezensenten die Höhepunkte der CD.

Sie schließt mit *Ende* des Niederländers Louis Andriessen. Das mit zwei Altblockflöten gleichzeitig zu spielende kurze Stück ist wohl am besten mit den Geräuschen zu vergleichen, die eine Dampflokomotive macht.

Peter Hannan zeigt sich mit seiner CD als erstklassiger Blockflötist und vielfältiger Komponist. Hier wird deutlich, wie abwechslungsreich und spannend moderne Blockflötenmusik sein kann. Sie regt an, beruhigt, macht nervös oder nachdenklich. Die hervorragende Klangqualität trägt das ihre zum äußerst positiven Gesamteindruck der CD bei. Ein Kauf, der sich lohnt.

Franz Müller-Busch

Neueingänge

British Music for Clarinet and Piano. Werke von Hurlstone, Bliss, Stoker, Ferguson, Dunhill, Stanford und Arnold. Einar Jóhannesson (Klar.) und Philip Jenkins (Klav.). Vertrieb: Chandos Records Ltd., GB-Colchester, Essex. CD, Best.-Nr. CHAN 9079

Gitarre-Kammermusik. Werke von Händel, Corelli, Telemann, Schaller, Mozart, Beethoven und Haydn. Domino Musikprod., Inh. Günter Menschik, Untermarkt 15, A-5270 Mauerkirchen. CD, Best.-Nr. Domino 922.002

Markus Lonardonì: Play Along. Pop, Rock, Jazz, Bossa Nova. 12 Songs zum Mitspielen für Alt-Saxophon. Benjamin Verlag, Hamburg. Noten mit Begleittasche, EE 5213

Guillaume de Machaut: 7 Isorhythmische Motetten; Guillaume Dufay: Gesantaufnahme der Isorhythmischen Motetten, 7 Cantilenen-Motetten. Ltg.: Helga Weber, David Cordier, Paul Gerhardt Adam, Kai Wessel (Altus), Wilfried Jochens, Gerd Türk, Knut Schoch. Besetzung: Pommern, Posaunen, Blockflöten, Fiedeln, Viola da Gamba und Glocken. IHW Versand, Postfach 800506, 21005 Hamburg. 3 CDs im Schuber, Best.-Nr. 3.108 I-III

Joseph Gabriel Rheinberger: Sextett F-Dur op. 191b; Heinrich von Herzogenburg: Quintett Es-Dur op. 43. Die Kammerolisten der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Joachim Schmitz (Fl.), Petra Fluhr (Ob.), Johannes Moog (Klar.), Andreas Klebsch (Hr.), Ulrich Freund (Fag.), Rumiko Matsuda (Klav.). Bayer Records, Bietigheim (Vertrieb: Helikon, Heidelberg). CD, Best.-Nr. 100233

Trio Papillon. Werke von Gaubert, Koetsier, Komma, Schumann, Zehm und Delanoff. Thomas Richter (Fl.), Gerhard Schnitzler (Ob.), Monika Stöhr (Klav.). Bayer Records, Bietigheim (Vertrieb: Helikon, Heidelberg). CD, Best.-Nr. BR 100215

Trombonissimo. Werke von Gabrieli, Près, Schütz, East, Morley, Holborne, Selle, Anonymus, Monachus, Scheidt, Cesare, Werner Schrieter, Armin Fischer-Thomann und Henning Wiegäbe (Alt- und Tenorposaune), Hans Breika (Baßpos.), Peter Lika (Baß), Stefan Krings (Fag.), Joachim Stever (Kontrabaß), Siegbert Panzer (Cembalo). Bayer Records, Bietigheim (Vertrieb: Helikon, Heidelberg). CD, Best.-Nr. 100234

Welche Wonne, welche Lust. Mozart in Bearbeitungen seiner Zeit. Werke von Mozart, Carulli und Caracci. Bernhard Böhm (Traversfl.), Jürgen Hübscher (Git). Christophorus, Heidelberg. CD, Best.-Nr. CHR 77116

Trevor Wye: Flute Recital. Trevor Wye (Fl.), Clifford Benson (Klav.). Auslieferung: Gamut Ltd. CD, Best.-Nr. WCD 100

Für unsere **Musikschule** suchen wir zum 01.04.1994 oder früher

1 hauptamtliche Lehrkraft für Blockflöte

(25 Wochenstunden)

Voraussetzung ist ein Hochschulabschluß im Fach Blockflöte.

Willkommen sind in unserem Lehrerkollegium Damen und Herren, die sich in musikfreundlicher Landschaft in Zusammenarbeit mit ca. 35 vorwiegend hauptamtlichen Lehrkräften im Instrumentalunterricht und in der Leitung von diversen Ensembles engagieren wollen. Ca. 950 Schüler werden in allen Instrumentalfächern und ergänzend in Ensembles und Orchestern an unserer Musikschule unterrichtet, was eine abwechslungsreiche Tätigkeit garantiert.

In interessanter Umgebung (Schwarzwald, Bodensee und Schweiz) präsentiert sich Tuttlingen mit seiner Musikschule, einer Jugendkunstschule und sämtlichen weiterführenden Schulen und mit hohem Freizeitwert.

Die Vergütung erfolgt entsprechend dem BAT.

Wir erbitten Bewerbungen bis zum **29.10.1993** mit den üblichen Unterlagen (Lebenslauf, Zeugnisabschriften und Lichtbild) an die **Stadt Tuttlingen – Hauptamt – Postfach 47 53, 78 512 Tuttlingen.**

Weitere Auskunft unter **Telefon (0 74 61) 99-210.**

EUROPEAN RECORDER TEACHERS ASSOCIATION · ERTA

Neue Anmeldungen sollten bis 1. Dezember eingegangen sein, damit die Auslieferung der TIBIA im Jahr 1994 rechtzeitig erfolgen kann.

Veranstaltungen 1994

Auch im Jahr 1994 veranstaltet die ERTA wieder eine Reihe von Meisterkursen, Workshops und Fortbildungsseminaren. Die erste Veranstaltung findet am 22./23. Januar in Karlsruhe statt. In zwei Seminaren werden Fragen der Haltung und Atmung („Vom Luftschnappen bis zur Permanentatmung“) und „willkürliche Manieren“ in der Barockmusik behandelt. Dozenten sind Johannes und Renate Fischer sowie Martin Heidecker. Am 22. 1. findet auch ein Konzert mit Werken alter und neuer Musik für 3 Blockflöten statt (Trio CON AFFETTO).

Die zentrale Veranstaltung 1994 bildet der 1. internationale ERTA-Kongreß vom 2. - 5. Juni in Graz/Österreich. Auf ihm werden international bekannte Dozenten Fragen zur Methodik und Didaktik des Blockflötenunterrichts in Vorlesungen und Seminaren erörtern.

Im Vordergrund stehen dabei Probleme des Gruppenunterrichts und die Demonstration verschiedener neuer Lehrwerke. In zahlreichen Konzerten wird die Blockflöte auch in Verbindung mit anderen Instrumenten vorgestellt: Blockflöte und Schlagzeug/Blockflöte und Synthesizer/Blockflöte und Tanz etc. Mehrere Komponisten bilden Improvisationsgruppen bzw. studieren ihre Werke mit den Teilnehmern ein. Alle wichtigen Verlage und Flötenbauer sind auf einer großen Ausstellung präsent und stellen ihre Erzeugnisse, z.T. auch in Workshops, vor. Die Gespräche unter Kollegen und das gesellige Beisammensein sollen ebenfalls nicht zu kurz kommen. Für auswärtige Teilnehmer ist am 1. Juni ab 16.00 Uhr eine Stadtführung vorgesehen.

Das genaue Programm liegt ab 1. März vor. Anmeldungen ab sofort bei der ERTA-Geschäftsstelle.

Die ERTA-Sektion Großbritannien wurde auf Initiative von Peter Bowman mit einer Gründungsverammlung im Juni 1993 in Little Benslow Hills ins Leben gerufen. Es sind gemeinsame Veranstaltungen geplant.

Dem Dirigenten und Flötisten Kurt Redel zu Ehren
seines 75. Geburtstages (8.10.1993)



Als ganz junger Flötenspieler weiß man zuerst einmal nichts oder doch sehr wenig, denn wenn man jung ist, ist man bekanntlich vor allem und in allem Anfänger.

Der Name Kurt Redel aber hat sich mir sehr früh mit den ersten ungelungenen Versuchen auf dem Instrument eingepägt. Johannes Lorenz' „Fingerymnastische Studien für Flöte – Herrn Prof. Kurt Redel zu eigen“; der sportlich-akademische Titel hatte es dem Zwölfjährigen angetan und war genau das, was er sich unter effektiver Übungsliteratur vorstellte. Für den Anfänger freilich waren diese Studien erdenklich ungeeignet, doch eines blieb haften: *Herrn Prof. Kurt Redel zu eigen*.

Etwas später – irgendwie ließen sich die nicht enden wollenden Lorenz'schen Tonleiterschlangen auch durch mich bändigen – fand sich wieder, respektvoll, auf dem Frontispiz von Hans Werner Henzes Sonatine der Name Kurt Redel. Während des Studiums dann wird mir der Name zum Begriff, der heute eine Lebensspanne und eine Epoche internationaler Flötengeschichte umfaßt.

Der 1918 in Breslau geborene Kurt Redel hat sich früh, neben der Flöte, ernsthaft mit dem Dirigieren (bei Clemens Krauss) und mit der Komposition (bei Cesar

Bresgen) auseinandergesetzt. Daß sich bei ihm das Instrumentale und die Kapellmeister- und Kompositionsausbildung immer gegenseitig befruchtet haben, ist klar. Sein flötistischer Werdegang sei kurz umrissen:

Nach dem Studium bei Ernst Tschirner an der Breslauer Musikhochschule, wo er auch die Dirigentenklasse absolvierte, war Kurt Redel Soloflötist der Meiningener Landeskapelle, des Mozarteum-Orchesters Salzburg, der Bayerischen Staatsoper München und des Bayerischen Rundfunks, Preisträger der Internationalen Wettbewerbe in Wien (1938) und Genf (1948), Professor am Salzburger Mozarteum und an der Musik-Akademie Detmold, Leiter von Instrumentalkursen in Kranichstein, Salzburg, Nizza, Mexiko, Tokio (Nizza, Mexiko und Tokio auch von Dirigierkursen).

Was ist das Besondere an diesem hervorragenden Musiker? Ich meine, sein unbedingter Wille zum musikalisch adäquaten Ausdruck und ein hochdifferenziertes Verhältnis zu musikalischen Übergängen. Der Beginn der Reprise des ersten Satzes von Josef Laubers „Grande Sonate“, von Kurt Redel im eigentlichen Sinne des Wortes interpretiert, nämlich „gedeutet“, bleibt ein prägender Eindruck. Mozarts G-Dur-Konzert mit dem Bayerischen Rundfunkorchester unter Sir John Barbirolli ist unter all den ungezählten Aufnahmen, die es davon gibt, eine der allerschönsten, dem mozartischen Geiste nahestehendsten. Dies wurde nicht nur von mir bemerkt und nicht nur in Deutschland, eher anderswo. Für seine Einspielungen hat Kurt Redel sieben „Grand-Prix du Disc de l'Académie Charles Cros“, einen „Grand-Prix Edison“ und den „Grand-Prix d'Orphée de l'Opéra de Paris“ erhalten. Als Mitbegründer und „directeur artistique“ der Osterfestspiele in Lourdes (Festival de Paques), die er zwanzig Jahre leitete, hat ihn die Stadt mit der „Médaille d'or“ geehrt und andere Festspielorte, wie Aix en Provence, Straßburg, Menton, Prades, Grenoble, Gand, Metz, München, Wien etc. haben ihn mit Medaillen überhäuft. Weitere Ehrungen: Bundesverdienstkreuz 1. Kl. (1979), Chevalier des Arts et des Lettres, zusammen mit Heinrich Böll und Heinrich-Maria Ledig-Rowohl, Chevalier d'Honneur de l'Ordre de Saint-Michel (1881).

Dirigenten von Rang begleiteten den Flötensolisten Kurt Redel in Konzerten (Barbirolli, Böhm, Jochum, Kubelik, Clemens Krauss, Bernhard Paumgartner, Rosbaud, Scherchen, Solti), und Kurt Redel begleitete als Dirigent ebenfalls berühmte Solisten, u. a. die Geiger Grumiaux, Menuhin, Odnoposoff, Szerynk, die Cellisten Gendron, Mainardi, Navarra, Tortellier, die Pianisten



Redel (links im Bild) um 1950 beim Unterricht in einer Meisterklasse an der Musikhochschule Detmold. (Rechts im Bild: Karlheinz Zoeller)

sten Argerich, Brailowsky, Casadesus, Samson François, und Redel musizierte mit oder unter der Leitung von Richard Strauss, Pfitzner, Klemperer, Kleiber, Strawinsky, Ansermet, Ormandy, Kempe, Boulez, Maderna, Abado, Maazel, Giesecking, Kempff, Elly Ney, Raucheisen etc.

Auch als Pädagoge hat Redel eine Epoche mitgeprägt. Seine Kurse in Darmstadt-Kranichstein sind legendär. In Anwesenheit von Messiaen spielte er mit Yvonne Lorid die eben gedruckte Boulez-Sonatine dem aus Paris eingetroffenen Komponisten vor und spielte Uraufführungen der ihm gewidmeten Werke von Bialas, Henze, Nono, Tscherepnin, Raphael, Heiß, Maler, Bresgen, Höffer, Driesler, Weissmann, Konietzny, Schlemm u.a. In Kranichstein war er mit dem Stockhausen der „Zeitmasse“, mit Messiaen, Maderna, Nono, Boulez, Fortner, Henze, Liebermann, Ligeti, Cage, Adorno, Mezger u.a. bei der Geburtsstunde dessen, was wir heute „Neue Musik“ nennen. 1947 spielte er als Solist mit den Münchener Philharmoni-

ern in einem Festkonzert der Stadt die deutsche Erstaufführung des Flötenkonzerts von Jacques Ibert.

Trotz der Ausweitung seiner Aktivität als Dirigent in aller Welt ist er seinem Instrument treu geblieben. Zwei neue CDs werden in nächster Zeit eingespielt und seine prachtvolle, in Paris glänzend aufgenommene Interpretation französischer Flötenmusik (mit Noël Lee am Klavier) ist vor kurzem als CD erschienen.

Mehr als fünfzig Jahre Aktivität auf der musikalischen Bühne haben seiner Begeisterungsfähigkeit, seiner Neugier und seinem jugendlichen Elan nichts anhaben können. „Francophil“ seit seiner Jugend und mit einer charmanten Pariserin verheiratet, wirkt der elegant-agile Wahlmünchener heute vor allem als Dirigent, aber auch, allerdings viel weniger, als Flötist. Schade, denn Kurt Redel zu hören ist immer ein Vergnügen, mit ihm aber zu musizieren ein Fest.

Lieber Maestro und Chevalier d'Honneur: Auf's vierte Viertel, auf Ihr Wohl, und wohl bekomm's!

Urs Peter Salm

Ein Begriff für die Musikwelt

musik_riedel

Noten

Schallplatten

Musikbücher

Antiquariat

Musikinstrumente

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

FOLKERS & POWELL

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

NEU

**Fordern Sie unseren neuen Katalog
über Block & Querflöten
und Zubehör an !**

Martin
Wenner

HOLZBLASINSTRUMENTE

FACHGESCHÄFT & MEISTERWERKSTATT

ALEMANNENSTR. 22
D- 78224 SINGEN/HTWL
TEL.: 07731 / 49 307

FLÖTEN 93/94



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

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

LESERFORUM

Zu TIBIA 2/93, S. 449 f.

I found the article „Frans Brüggen, oder: die Vermarktung eines Star-Musikers“ in poor taste.

From today's perspective, with many players applying seriously their considerable talents to the recorder, and able to get good coaching as well, it is difficult to imagine the position that Frans Brüggen held in the mid-1960s and early 70s. I think, in fact, he was too brilliant for the instrument. Indeed, the excesses of which he has been accused can also be seen as signs of his originality of approach, that the instrument was perhaps too small a vessel to contain his music. Knowing him back then, it is no surprise to me that he is now a successful conductor of orchestras.

Marketing is a fact of life that no one can deny in the recording industry, but Frans is so outstandingly gifted as a musician (and interesting as a person) that he would have become well-known in any medium he chose. Commercial distributors were simply exploiting a phenomenon already there, not (as this article pretends) creating one artificially. *Bruce Haynes, Montréal/Kanada*

Zum Leserbrief von Bruce Haynes

I must refute Bruce Haynes' assertion that my article attempts to deny Brüggen's musical greatness. At no point do I assert that the Brüggen "phenomenon" was "artificially created", merely that he was cleverly and, yes, sometimes even artificially *marketed*, just like any other star musician.

The point of my article is not to question Brüggen's artistry, or even to dispute that he would probably have become „well-known“ without intensive marketing. The point is that he became the Segovia, the Tertis, the Casals of the recorder: the kind of musician who changed the very nature of his instrument, its repertoire and its technique, and as a consequence the lives of many hundreds of other people, including Bruce Haynes, myself and many others who have never even met him. That is what I mean by a "star" musician, and my article is about the hype and image-building inherent in selling such a talent, not about the talent itself.

Robert Ehrlich, Leipzig

Antwort auf den Leserbrief von Frau Hildegard Appel, Nürnberg (TIBIA 3/93, S. 587) zu meiner Rezension *Virginalmusik für Blockflöten* (TIBIA 2/93, S. 487)

1. Das *Fitzwilliam Virginal Book* existiert sowohl als Handschrift als auch in verschiedenen gedruckten Ausgaben. Da sich, zumal bei den auch in „Musica Britannica“ veröffentlichten Stücken, unterschiedliche Lesarten im Notentext ergeben, stellt sich die Frage nach der Quelle, die als Vorlage für die besprochene Ausgabe diente: die Handschrift, eine der gedruckten Ausgaben ...?

2. Für die verzierten Wiederholungen der Farnaby-Fassung von Dowlands „Lachrimae Pavaen“ ergeben sich die gleichen Probleme der Einrichtung wie für die unverzierten Teile. Erstere lassen sich aber wie letztere durchaus für ein Blockflötenquartett arrangieren.

3. Über die Nützlichkeit von Herausgeberzusätzen im Notentext kann man ohne Ende streiten. Ich finde, sie wirken immer suggestiv und verstellen den unvoreingenommenen Blick auf den originalen Notentext.

Marianne Betz, Denzlingen

Zu TIBIA 3/93, S. 521

In dem Aufsatz von Walter Salmen, Anmerkung 5, findet sich ein bedauerlicher Irrtum. Die dort angeführte Quelle God.Guelf. 329 Musica Hdschr (28^o) gehört zum Bestand der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Wir bitten um baldmögliche Richtigstellung; Staatsarchivare lesen vermutlich kaum Ihre geschätzte Zeitschrift.

Dr. Hans Haase, Musiksammlung
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

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

Zum Leserbrief von Klaus Miehling in TIBIA 3/93, S. 587

Klaus Miehling zitiert Quantz korrekt, scheint aber immer noch nicht begriffen zu haben, daß als zentrales Thema nicht das historische „wahre“ Tempo, sondern das heute als „richtig“ empfundene Tempo Gegenstand einer Diskussion sein sollte.

Bekanntlich war und ist kein musikalischer Parameter einer so permanenten Wandlung unterworfen wie das Tempo – das Verhältnis der Menschen zur Zeit und zur Geschwindigkeit. Zu diesem Thema werden in der Tat noch viele Diskussionen notwendig sein.

Gerhard Braun, Stuttgart

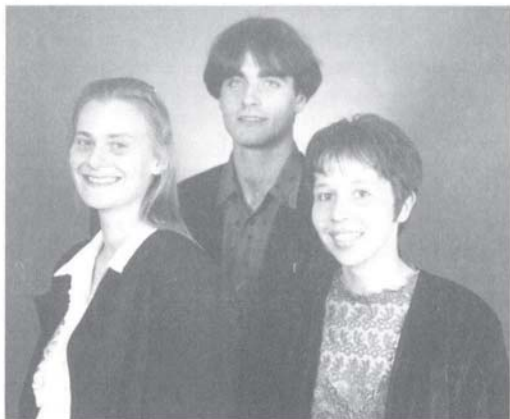
Johann A. Hasse, Sechs Triosonaten für 2 Flöten und Basso continuo – Rezension der Carus-Ausgabe CV 40.582 durch Herrn Nikolaus Delius in TIBIA 2/93, S. 494/495

Der freundlichen Rezension, die Herr Delius der Carus-Ausgabe zuteil werden läßt, möchte ich korrigierend hinzufügen, daß der dort genannte Preis von DM 92,- für die Partitur und die drei Einzelstimmen zusammen gilt und nicht für die Partitur allein.

Hans Ryschawzy/Carus-Verlag, Stuttgart

NACHRICHTEN

2. Preis beim *Concours Musica Antiqua* in Brügge, Sparte: Ensembles.



Ensemble *Flûte Harmonique*. V.l.n.r.: Silke Jacobsen, Stefan Möhle, Simone Nill

Das Ensemble *Flûte Harmonique* gehört zu den Blockflötenensembles, die auf internationaler Ebene den hohen künstlerisch-technischen Anspruch des heutigen Blockflötenspiels vertreten. Die gemeinsame Arbeit ist der gesamten Bandbreite der Consort-Literatur gewidmet.

Beginnend bei den frühesten mehrstimmigen Kompositionen des Mittelalters über die polyphonen Werke der Meister der franko-flämischen Schule bis hin zu den barocken Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts werden die stilistischen Besonderheiten jeder Epoche durch das an historischer Aufführungspraxis orientierte Spiel plastisch hervorgehoben. In sorgfältiger Auswahl wird dabei auf die Originalquellen zurückgegriffen. Um vermittle der überlieferten Spieltechniken sämtliche klangliche Nuancen differenziert darzustellen, verwenden die Instrumentalisten ausschließlich speziell angefertigte Nachbauten historischer Consort-Instrumente. Ein weiterer Schwerpunkt besteht in der Erarbeitung Neuer Musik. Neben der Konzerttätigkeit stehen

Workshops, bei denen Einführungen zu den Werken und Erläuterungen der besonderen Spielweise gegeben werden. Hinzu kommt der Austausch mit zeitgenössischen Komponisten, wie zum Beispiel Werner Heider. Das Ensemble *Flüte Harmonique* gründete sich 1984. Die Mitglieder studierten gemeinsam in der Blockflötenklasse von Siri Rovatky-Sohns der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Auf diese Weise konnte die Ensemblearbeit schon während des Studiums einen zentralen Stellenwert einnehmen. Darüber hinaus arbeitet das Ensemble mit Walter van Hauwe, Lajos Rovatky und Paul van Nevel. Im Jahr seiner Gründung gewann *Flüte Harmonique* einen Bundespreis des Wettbewerbs „Jugend musiziert“ sowie den „Erlanger Sonderpreis für die beste Interpretation eines Werkes, komponiert nach 1950“. Weiterhin erhielt das Ensemble 1993 den zweiten Preis beim *Concours Musica Antiqua* in Brügge.

Das *Forum Alte Musik München* (FAMM), eingetragener Verein zur Förderung Alter Musik in historischer Aufführungspraxis, hat sich durch Beschluß seiner Mitgliederversammlung am 29.6.1993 aufgelöst.

Die Debatte, die zum Auflösungsbeschluß führte, machte die Grenzen deutlich, die einer größeren Verbreitung von historischer Aufführungspraxis Alter Musik in der musikinteressierten Öffentlichkeit Münchens gegenwärtig noch gesetzt sind. FAMM hat zwar mit seinen Konzerten den Kreis der Kenner und Liebhaber der Sache erreicht und eine Lücke im nichtsubventionierten Konzertleben der Stadt gefüllt. Mit den 2-jährigen Frühjahrs-Festivals (Konzerte in Verbindung mit zunehmend umfangreich gewordener Instrumentenausstellung) hat sich FAMM europaweit einen Namen gemacht. Von einer wirklichen Selbstverständlichkeit dieser Musiksparte neben anderen, wie das in England, den Niederlanden oder Nord- und Westdeutschland zu beobachten ist, kann im ganzen süddeutschen Raum jedoch keine Rede sein.

Ein Kernproblem stellte für FAMM seit der Gründung 1984 die Ausstattung mit finanziellen Mitteln dar. Die Mitgliedsbeiträge deckten nicht einmal die laufenden Kosten der Arbeit, geschweige denn die Konzertdefizite. Die versammelten FAMM-Mitglieder vertraten einhellig die Auffassung, daß ohne substantielle Förderung von öffentlicher und privater Seite eine sinnvolle und erfolgversprechende Weiterführung der Aktivitäten nicht realisierbar ist, weder nach bisherigem noch nach neuen Konzepten, die immerhin diskutiert wurden. Man war sich einig, daß Förderung, welcher Art auch immer, in der gegenwärtigen wirtschaftlichen Situation und vor dem Hintergrund zunehmender Einordnung von Kultur allgemein als verzichtbaren Luxus nicht in Sicht ist. Die Auflösung des Vereins war demgemäß die schlüssige Konsequenz aus diesem Dilemma.

Die *Musische Bildungsstätte Dümmersee* (Künstlerische Leitung: Prof. Michael Schmoll) bietet u.a. folgende Fortbildungsmaßnahmen an (Auswahl):

26.-28.11.1993: „Nur Mut... zur Improvisation“ (Angelika Hupe, Osnabrück). 7.-9.1.1994: „Ensembleleitung für Lehrkräfte an Musikschulen“ (Peter Paulitsch). 6.-10.4.1994: „Barockmusik auf der Querflöte – Musik des Spätbarock auf modernen Instrumenten“ (Prof. Wolfgang Siggemann, Berlin), mit Teilnehmer- und Dozentenkonzerten. Weitere Informationen, Ausschreibungen und Anmeldungen bei *Musische Bildungsstätte Dümmersee* – Büro Osnabrück, Mönkedieckstr. 8, 49088 Osnabrück, Tel.: 05 41 / 18 75 43.

29.10. - 1.11.93 in Freiburg/Br. *Rokoko und Empfindsamkeit* ist das Thema des Interpretationskurses für Traversflöte mit Janette Flöel. Anmeldung und Auskunft: Janette Flöel, Schöneckstr. 10, 79104 Freiburg, Tel.: 07 61 / 3 26 96.

1.-7. Januar 1994: RIEDLINGEN. 3. Internationaler Kurs für Alte Musik mit Werken von Lasso (*Prophetiae Sibillarum*), Bernhard (*Benedicam anima mea*), Praetorius (*Magnificat*). Informationen: Jürgen Becker-Voswinkel, 88499 Riedlingen, Weilerstr. 10, Tel.: 073 71 / 134 87, und Martin Lubenow, 27711 Osterholz-Scharmbeck, Findorffstr. 4, Tel.: 047 91 / 123 40.

Die IDRS Deutschland e.V., die Interessenvertretung der deutschsprachigen Spieler und Spielerinnen von Oboe, Fagott und sonstigen Instrumenten mit doppeltem Rohrblatt wird ihr jährliches Treffen 1994 in Form eines Wochenendkongresses mit Konzerten, Vorträgen und Ausstellungen veranstalten, und zwar vom 27.-29. Mai 1994 in Kronach.

Doppelrohrbläser, die einen aktiven Beitrag auf dem Kongreß anbieten möchten, wenden sich bitte an den neuen 1. Vorsitzenden des Vereins, Stephan Weidauer, Gaußstr. 66, 66123 Saarbrücken, Tel.: 06 81 / 3 61 49, Fax: 06 81 / 39 88 70.

Sax + X, Kompositionswettbewerb, Hauptpreis: DM 10.000,-. Teilnehmen können neue Kompositionen für Saxophon plus ein anderes Instrument (auch Stimme oder Elektronik). Die Kompositionen müssen bis zum 25. Februar 1994 beim Institut für Neue Musik eingehen. Eine internationale Fachjury wird die Preisträger bestimmen, die in mehreren Konzerten aufgeführt und als CD veröffentlicht werden und bei Bärenreiter im Druck erscheinen.

Weitere Informationen: Institut für Neue Musik der Hochschule der Künste Berlin, Hardenbergstr. 9, 10623 Berlin 12, Tel.: 030 / 31 85-2700.

Die Autoren der Hauptartikel

Herbert Heyde, geboren 1940 in Sachsen. Nach dem Studium der Musikwissenschaft in Leipzig neun Jahre Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, danach freiberuflich tätig. Seit Anfang 1992 in den USA, zuerst in der Streitwieser Foundation (Trumpet Museum) Pottstown, Pennsylvania, seit Herbst 1992 am Shrine to Music Museum der University of South Dakota, Vermillion, SD 57069, 414 East Clark Street.

Andreas Masel, Nymphenburger Str. 121, 80636 München. Geboren 1955 in Berlin. Sprachenstudium; Studium der Musikwissenschaft an der Universität München. Seit 1989 Leiter des Volkskulturarchivs des Bezirks Niederbayern, seit 1993 Musikreferent beim Bezirk Niederbayern in Landshut. Übersetzungen; musikwissenschaftliche Editionsarbeiten; Veröffentlichungen zur Musikinstrumentenkunde, zur Schallplattenforschung und zur musikalischen Volkskunde Bayerns.

Manfred Brach, Schaffnerweg 36, 44795 Bochum. Geboren 1929 in Bochum. Studierte 1950-1955 evangelische Theologie und Geschichte an der Universität Münster. 1970-1991 Studiendirektor an einem Bochumer Gymnasium. Autodidaktische Beschäftigung mit Fragen des Traversflötenbaus und Traversflötenspiels.

Bruce Haynes begann im Anfang der 1960er Jahre mit dem Spiel und dem Bau alter Oboen und lehrte in den 70ern und frühen 80ern am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Er machte zahlreiche Platteneinspielungen. Er wohnt jetzt in Montreal, wo er an seiner Doktorarbeit über barocke und klassische Tonhöhenstandards schreibt. Die 2. Ausgabe seines Repertoirekatalogs „Musik für Oboe“ erschien 1992.

Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser · 18. Jahrgang · Heft 4/93

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

Schriftleitung: Sabine Haase
Postfach 31 31, D-29231 Celle, 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, Wythenbachstr. 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-76149 Karlsruhe.

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 31 31, D-29 231 Celle. 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 31 31, D-29 231 Celle, Telefon 0 51 41 / 88 53 0, Fax 88 53 42
Telegramme: Moeckverlag
Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 12, DM 55,00 (1/16 Seite) bis DM 660,00 (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschriften. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt. **Anzeigenschluß: 1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September.**

Satz und Druck: Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, D-29 231 Celle

© 1993 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle.
Printed in Germany
ISSN 0176-6511

TIBIA 1/94 erscheint im Januar 1994 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 1990 und 1991

Geoffrey Burgess: Gustave Vogt und Konstruktionsmerkmale französischer Oboen im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts

Thomas Haberkamp: Unterhaltsames und Wissenswertes über die Pflege des Saxophons und das Porträt Bruce Dickey

Manfredo Zimmermann

Differenzierte, nicht temperierte Intonation
oder:
Was klingt falscher als zwei (Block-)Flöten?

Wie ein jeder (Block-)Flötenspieler aus Erfahrung weiß, ist die Beherrschung der Intonation eines der größten Probleme beim Musizieren. Was nützt einem der „schönste Ton“ oder gar der „ausdrucksvollste Vortrag“, wenn es anschließend im Zusammenspiel bei zwei oder auch mehreren Instrumenten einfach nicht *stimmt*.

Ein häufiger Fehler ist, zu glauben: „Wenn ich den korrekten Griff nehme, dann stimmt auch der Ton (die Tonhöhe).“ Leider wird man oft durch die Realität Lügen gestraft. Man spiele beispielsweise („so wie’s kommt“ und ohne Vibrato) folgende Intervalle:

auf Querflöten $a' - cis''$ oder
auf Altblockflöten $es'' - g''$
(bzw. auf Sopranblf. $b'' - d'''$)

Sofort wird hörbar, daß diese großen Terzen viel zu „scharf“ klingen. Das Intervall ist *zu groß*. Gleichzeitig wird ein ganz spezielles, bei Flöteninstrumenten besonders stark in Erscheinung tretendes Phänomen wahrgenommen: Ein in seiner Klangfarbe nur schwer zu definierender „Brumm- oder Klirrtön“ erklingt zusätzlich zu den zwei gespielten Tönen. Dieser sogenannte *Kombinationston* entsteht immer beim Zusammenklang zweier beliebiger Töne. Er wird besonders gut hörbar, wenn es sich dabei, wie bei den Flöteninstrumenten, um relativ obertonarme Töne handelt. Georg Andreas Sorge (1703-1778) gibt im „Vorgemach der musikalischen Komposition“ (1. Teil 1745) erste Hinweise zum Phänomen der Kombinationstöne:

Wenn man in einer Orgel eine Quinte z.B. c''-g'' rein gestimmt so wird sich das c' auch ganz gelinde mit hören lassen, welches auch bei Stimmung der grossen Tertz wahr zu nehmen, wenn man die Sesquialter, so aus einer Quint und Tertz bestehet, stimmt. Ja sogar zwei Flutes douces geben, wenn man c'' und a'' rein (!) zusammen bläset, noch den dritten Klang, nämlich ein f, welches zu probieren stehet.

Genaugenommen gibt es zwei Arten von Kombinationstönen: diejenigen, deren Tonhöhe sich aus der *Addition* der zwei gespielten Schwingungsfrequenzen ergibt, und die, welche aus der *Differenz* dieser Frequenzen entstehen. In der Regel wird jedoch lediglich der *Differenzton* hörbar. Kombinationstöne zweiter Ordnung – diejenigen, welche wiederum zwischen

Kombinationstönen bzw. den verschiedenen Obertönen entstehen – werden vom menschlichen Gehör darüber hinaus nicht wahrgenommen, sie beeinflussen höchstens die „Farbe“ des Zusammenklangs.

Beispiel:

Wird von zwei Flötenspielern die (reine!) Quinte (Schwingungsverhältnis 3/2) zwischen a' (440 Hz) und e'' (660 Hz) gespielt, so entsteht aus der Differenz der Frequenzen der Kombinationston a (220 Hz).

Dabei ist folgende Tatsache bemerkenswert: Der Kombinationston wird von den Spielern *und* den Zuhörern vernommen, er wird auch elektroakustisch registriert und auf Tonträgern festgehalten!

Man könnte nun meinen, daß das Problem der Intonation hiermit gelöst sei. Der *konsonierende* Kombinationston als absolute und unbestechliche Kontrolle, das wäre eine durchaus angenehme Lösung des Intonationsdilemmas. Leider spielt die Natur jedoch nicht mit! Aus der unumstößlichen Tatsache, daß 12 aufeinandergeschichtete Quinten *nicht* den (um 7 Oktaven höheren) Ausgangston, sondern einen um das sogenannte *pythagoräische Komma* höheren Ton ergeben, ist man beispielsweise bei den Tasteninstrumenten gezwungen, dieses „Zuviel“ über eine Oktave zu verteilen. Heutzutage ist es üblich, dieses Komma zu *gleichen Teilen* auf die 12 Halbtöne einer Oktave zu verteilen (über die verschiedenen anderen Stimmungssysteme zu berichten, welche neben dieser sogenannten gleichschwebenden Stimmung existieren, würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen).

Demzufolge sind die Quinten auf einem Klavier *alle* zu eng. Die Obertonstruktur des Klaviers sowie eine gewisse Anpassungsfähigkeit des menschlichen Gehörs lassen es jedoch zu, daß die Klavierquinte trotzdem als „rein“ empfunden wird. Physikalisch ist das einzige stimmende Intervall auf einem Klavier die Oktave! Noch extremer als bei den Quinten wird die Diskrepanz zwischen *reiner* und *temperierter* Stimmung bei den Terzen und Sexten.

Beispiel:

Aus dem Schwingungsverhältnis 5/4 bei einer mathematisch reinen großen Terz ergibt sich ein Kombinationston, der genau 2 Oktaven unter dem Grundton liegt, z. B. $a' = 440 \text{ Hz} - cis'' = 550 \text{ Hz} \rightarrow KT$ (Kombinationston) $A = 110 \text{ Hz}$. Auf dem Klavier ist das temperierte cis sehr viel höher intoniert.

Speziell bei Instrumenten mit starker Kombinationstonbildung hat das Folgen: Spielt man beispielsweise auf Quer- oder auf Blockflöten die große Terz a'

– cis', und zwar so intoniert, daß die zwei Töne genau mit denen eines (gleichschwebend temperierten) Klaviers übereinstimmen, wird sofort hörbar, daß der Kombinationston *viel höher* als das A klingt. Erst wenn das cis' langsam tiefer intoniert wird, „zieht“ man sozusagen den Kombinationston hinunter, bis schließlich der saubere *Gesamtklang* A – a' – cis' erklingt.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß bei *gleicher Intonierung* eine große Terz auf dem Klavier viel akzeptabler klingt als auf den Flöteninstrumenten. Bedingt durch die komplexere Obertonstruktur des Klaviers, hört man dort diese zu weiten großen Terzen noch nicht als verstimmte Intervalle.

Ähnlich verhält es sich mit der kleinen Terz (Schwingungsverhältnis 6/5). Auch hier stimmt der KT nicht, wenn die Tonhöhe von einem Klavier übernommen wird, das Intervall wird diesmal *zu eng* sein und der KT demzufolge *zu tief*.

Nachfolgende Tabelle zeigt die Kombinationstöne an, die bei *physikalisch reinen* Intervallen mit dem Grundton c' entstehen:

kleine Terz	c' – e'	=	As	(hoch intonieren)
große Terz	c' – e'	=	C	(tief intonieren)
Quarte	c' – f'	=	F	(etwas enger als temperiert)
Quinte	c' – g'	=	c	(etwas weiter als temperiert)
kleine Sexte	c' – a'	=	es	(hoch intonieren)
große Sexte	c' – a'	=	f	(tief intonieren)

Regel: *Reine Intervalle erzeugen konsonierende Kombinationstöne.*

Man glaubt anfänglich gar nicht, wie hoch eine kleine Terz bzw. wie tief die große Terz intoniert werden muß, damit sie wirklich rein klingt. Der Kombinationston gibt einem aber letztendlich recht.

Das Dilemma – und es ist wirklich eines! – ist, daß man als Flötist eigentlich verschiedene Intonationssysteme benötigt. Natürlich kann nicht im geschriebenen Sinne rein intoniert werden, wenn man von einem Tasteninstrument begleitet wird. Andererseits klingt ein Flötenduo oder -trio nur dann wirklich „sauber“, wenn – zumindest auf längeren Tönen – auch die dabei entstehenden Kombinationstöne konsonieren.

Das bedeutet für die Praxis: Reine Intervalle (s. Tabelle) werden vor allem gespielt

- bei harmonisch konzipierter Musik
- bei Werken ohne Tasteninstrumente und
- eher kleiner Besetzung (Duo, Trio, Quartett),
- auf längeren Tönen (Haltetönen, Schlußakkorden u.ä.) und
- auf Tönen, die auf der Zählzeit (auf dem Schlag) stehen.

Da, wie bereits oben erwähnt, oftmals der korrekte Griff allein nicht ausreicht, um die gewünschte Ton-

höhe zu spielen, müssen, je nach Instrument, unterschiedliche Kriterien berücksichtigt und bestimmte Techniken angewendet werden, um das spezifische Intonationssystem zu überlisten. Dazu gehören u.a.:

- flexibler Blasdruck, unterschiedliche Luftstromgeschwindigkeit
- Ein- und Ausdrehen (bei Querflöten)
- Hilfs- bzw. Nebengriffe (bei Blockflöten).

Darüber hinaus können Veränderungen im Mundraum (Zungenrücken!), des Lippenansatzes (bei Querflöten) sowie subjektive Einstellung (Resonanzzentren, Klangfärbungen u.ä.) einigen, wenn auch geringen Einfluß auf die Tonhöhe ausüben.

Da in der Regel der KT als Bezugston zur Intonationskontrolle immer der *tiefste* des Zusammenklanges ist, sind die Spieler der *höheren Stimmen* aufgefordert zu reagieren und gegebenenfalls die Tonhöhe zu korrigieren. Dabei ist es wichtig zu beachten, daß

- der Kombinationston sich *direkt proportional* zum oberen, höheren Ton verändert: wird dieser tiefer, so fällt auch die Tonhöhe des KT
- die Tonhöhenveränderung bei dem KT relativ *stärker* ist als die des gespielten Tones.

Wie bereits erwähnt, bietet sich diese *nicht temperierte* Stimmung vor allem bei harmonisch konzipierter, tonaler Musik an, und dann insbesondere bei kleinen Besetzungen. Gerade diese Duos, Trios oder Quartette aber sind es, bei denen sich der Großteil der Flötenspieler am häufigsten musikalisch betätigt, sei es im Unterricht oder beim häuslichen Musizieren.

Einige Hinweise für die Praxis

1. Erkennen des Kombinationstones.

Ausgangslage: zwei Flötenspieler mit gleichgestimmten Flöten.

Nach dem genauen Einstimmen wird eine beliebige Quinte gespielt (vorzugsweise in der zweigestrichenen Oktave, da der KT in dieser Lage leichter wahrnehmbar ist). Nicht jeder wird sofort die *genaue Tonhöhe* des KT erkennen können. Seine schwer zu definierende Klangfarbe und die gleichzeitige Beschäftigung mit dem eigenen Ton erschweren oftmals eine präzise Tonhöhenfeststellung. Wichtig ist, daß dieser „dritte Ton“ erst einmal bewußt wahrgenommen wird; manchmal haben Spieler Schwierigkeiten, ihn überhaupt zu erkennen. In diesem Fall ist folgende Übung hilfreich:

- Der Spieler des Grundtons hält diesen absolut konstant, der andere läßt ganz bewußt seine Tonhöhe sowohl nach unten als auch nach oben schwanken. Beide sollten dabei ein „gesundes“ Forte spielen (s. Übung 1).

Übung 1

Fl. I
Fl. II
KT

reine Quinte
reine Oktave

Spätestens jetzt wird die Existenz des KT (und gleichzeitig auch seine – ebenfalls schwankende – Tonhöhe) jedem Beteiligten bewußt. Durch dieses Auf- und Abgleiten der Tonhöhe pendelt sich der KT letztlich in der Unteroktave des Grundtones ein; die Quinte ist nun rein gestimmt. Subjektiv wird dieses durch eine Art von Gesamtklangverstärkung unterstrichen.

2. Mit ähnlichen Übungen wird anschließend die genaue *Fixierung der Tonhöhe des Kombinationstones* bei Terzen, Quarten und Sexten möglich. Auch hier sollten beide Spieler *ohne Vibrato* blasen. Der Spieler des Grundtones muß darüber hinaus seine Tonhöhe konstant halten. In jedem Fall wird man darüber erstaunt sein, wie „falsch“ man doch einige Intervalle bisher intoniert hat! Man nehme z.B. auf einer Querflöte nur das *cis'* als große Terz zu *a'* (oder auf einer Altblockflöte das *a''* zu *f''*...).

Wichtig ist es, sich für diese Übungen viel Zeit und Geduld zu nehmen. Man muß sein Gehör dabei regelrecht *neu sensibilisieren*, so sehr ist es an die temperierte Stimmung gewöhnt (s. *Übungen 2 u. 3*).

Übung 2

reine gr. Terz
reine (Doppel)Oktave

Übung 3

reine kl. Terz
2 Okt + eine reine Quinte

Es kann durchaus auch passieren, daß die bewußte Steuerung und Kontrolle des KT erst nach mehrmaligen Anläufen gelingt; ein Wechsel der Rollen beider Spielpartner ist dabei einer akustischen Entkrampfung förderlich.

Folgende Faustregeln erleichtern das „Spiel“ mit dem KT und den reinen Intervallen:

- Es sollte, wenn möglich, immer der Spieler des *höchsten* Tones die Intonation korrigieren
- zu kleine Intervalle ergeben einen zu tiefen KT
- bei zu weiten Intervallen ist der KT zu hoch
- bei Dur-Akkorden den Grundton hoch intonieren
- bei Moll-Akkorden sollte der Grundton eher tief gespielt werden
- enharmonische Verwechslung gibt es nicht (gis ist *nicht* gleich as)
- ein Dur-Dreiklang ergibt nur *konsonierende* Kombinationstöne
- bei einem Moll-Dreiklang klingt die Unterquinte des Terztönen mit (z.B. bei a-Moll das dissonierende F).

Einige (ausbaubare) Übungen finden Sie auf der folgenden Seite.

Fazit

Da gerade (Block-)Flötenspieler dadurch, daß sie meistens die höchste Stimme im Ensemble spielen, häufig regelrecht melodiefixiert sind, nehmen sie das harmonische Geschehen, wenn überhaupt, nur nebenbei wahr; die Intonationsbeherrschung wird somit natürlich wesentlich erschwert. Die Beschäftigung mit der reinen Intonation unter Berücksichtigung des KT und deren *konsequente und regelmäßige Übung* werden jedoch mittelfristig bei jedem Flötenspieler wichtige und musikalisch bereichernde Veränderungen bewirken. Zum einen wird das *Intervallbewußtsein* gestärkt. Man lernt zu „spüren“, wie sich beispielsweise eine reine kleine Terz oder eine große Sext „anfühlt“. Das Voraushören wird trainiert, und intuitive, blitzschnelle Korrekturen verbessern nicht unwesentlich die allgemeine Intonationsbeherrschung. Darüber hinaus wird die melodische Funktion des Einzeltones dadurch ergänzt, daß der Spieler harmonisch jederzeit orientiert ist. Er hört: Welche Funktion hat „mein“ Ton im *harmonischen Gerüst*? – Terz, Quinte, Septime, etc.?

Zusammenfassend und ein klein wenig provozierend kann somit festgestellt werden: Ein fis ist nicht ein fis, ist nicht ein fis ... und schon gar nicht ein ges!

Übungen

Übung 4

Übung 5

Treffübungen: Die KT bitte selber notieren!

Übung 6

Übung 7

Diese Intervallfolgen können in allen Tonarten gespielt werden.

Literaturhinweise:

Helmholtz, Hermann v.: *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1870.

Mett, Silke: „Intonation im Ensemblespiel – Theorie und Praxis“. In: *TIBIA* 4/89, Moeck Verlag, Celle 1989.

Richter, Werner: *Bewusste Flötentechnik*. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M.

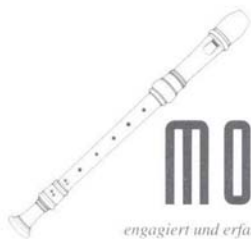
Rothe, Gisela: „Intonation im Ensemblespiel – Praktische Übungen mit Blockflöten“. (= Arbeitsblätter für den Blockflötenunterricht), Mollenhauer Verlag, Fulda.

Rothe, G. / Rahlf, Ch.: *Blockflötensprache und Klanggeschichten*, Mollenhauer Verlag, Fulda.



*Brüsseler Museumsinstrumente
waren Vorbild für die
Moeck Barockflöten-Serie*
ROTTENBURGH

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



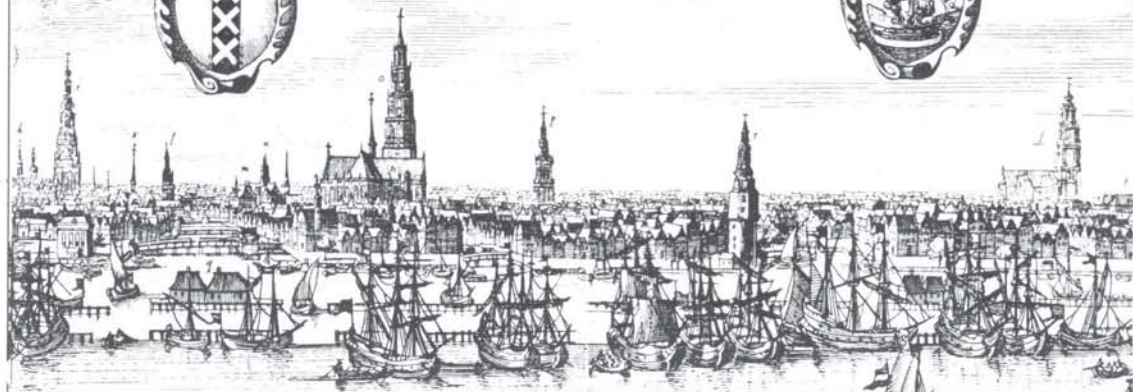
MOECK

engagiert und erfahren im Blockflötenbau



AMSTERDAM

nach einem Stich von Merian, 1655

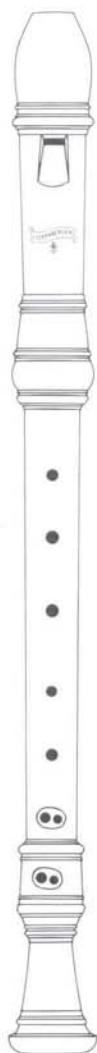


*Ein kostbares Stück
der Sammlung
Frans Brüggem*

J:STEENBERGEN



*war Vorbild
für die
Moeck Flöten
der Serie
STEENBERGEN*



*Jan Steenbergen (1675-1728) war „fluiten-
maker“ in Amsterdam, einem Zentrum des
Holzblasinstrumentenbaues in der Barock-
zeit. Seine Instrumente haben wie die vie-
ler seiner Zeitgenossen einen sehr engen
Windkanal, der die Luft fast über das
Labium führt. So sind sie auch bei wech-
selndem Atemdruck in der Tonhöhe ver-
hältnismäßig konstant, elastisch in Dyna-
mik und Artikulation sowie oberton- und
nuancenreich.*

*Im Laufe der Jahre haben wir mit diesen
Instrumenten, die mehr Unikate als Serien-
flöten sind, viel Erfahrung gewonnen. Alt
und Sopran, in alter und moderner Stim-
mung, in Birnbaum, Maracaibo-Buchs und
Grenadill, Oberfläche gewachst.*

MOECK

engagiert und erfahren im Blockflötenbau

Manfredo Zimmermann

**Differenzierte, nicht temperierte Intonation
oder:
Was klingt falscher als zwei (Block-)Flöten?**

Wie ein jeder (Block-)Flötenspieler aus Erfahrung weiß, ist die Beherrschung der Intonation eines der größten Probleme beim Musizieren. Was nützt einem der „schönste Ton“ oder gar der „ausdrucksvollste Vortrag“, wenn es anschließend im Zusammenspiel bei zwei oder auch mehreren Instrumenten einfach nicht *stimmt*.

Ein häufiger Fehler ist, zu glauben: „Wenn ich den korrekten Griff nehme, dann stimmt auch der Ton (die Tonhöhe).“ Leider wird man oft durch die Realität Lügen gestraft. Man spiele beispielsweise („so wie’s kommt“ und ohne Vibrato) folgende Intervalle:

auf Querflöten $a' - cis''$ oder
auf Altblockflöten $es'' - g''$
(bzw. auf Sopranblf. $b'' - d'''$)

Sofort wird hörbar, daß diese großen Terzen viel zu „scharf“ klingen. Das Intervall ist *zu groß*. Gleichzeitig wird ein ganz spezielles, bei Flöteninstrumenten besonders stark in Erscheinung tretendes Phänomen wahrgenommen: Ein in seiner Klangfarbe nur schwer zu definierender „Brumm- oder Klirrton“ erklingt zusätzlich zu den zwei gespielten Tönen. Dieser sogenannte *Kombinationston* entsteht immer beim Zusammenklang zweier beliebiger Töne. Er wird besonders gut hörbar, wenn es sich dabei, wie bei den Flöteninstrumenten, um relativ obertonarme Töne handelt. Georg Andreas Sorge (1703-1778) gibt im „Vorgemach der musikalischen Komposition“ (1. Teil 1745) erste Hinweise zum Phänomen der Kombinationstöne:

Wenn man in einer Orgel eine Quinte z.B. c''-g'' rein gestimmt so wird sich das c' auch ganz gelinde mit hören lassen, welches auch bei Stimmung der grossen Tertz wahr zu nehmen, wenn man die Sesquialter, so aus einer Quint und Tertz bestehet, stimmt. Ja sogar zwei Flutes douces geben, wenn man c'' und a'' rein (!) zusammen bläset, noch den dritten Klang, nämlich ein f, welches zu probieren stehet.

Genaugenommen gibt es zwei Arten von Kombinationstönen: diejenigen, deren Tonhöhe sich aus der *Addition* der zwei gespielten Schwingungsfrequenzen ergibt, und die, welche aus der *Differenz* dieser Frequenzen entstehen. In der Regel wird jedoch lediglich der *Differenzton* hörbar. Kombinationstöne zweiter Ordnung – diejenigen, welche wiederum zwischen

Kombinationstönen bzw. den verschiedenen Obertönen entstehen – werden vom menschlichen Gehör darüber hinaus nicht wahrgenommen, sie beeinflussen höchstens die „Farbe“ des Zusammenklangs.

Beispiel:

Wird von zwei Flötenspielern die (reine!) Quinte (Schwingungsverhältnis 3/2) zwischen a' (440 Hz) und e'' (660 Hz) gespielt, so entsteht aus der Differenz der Frequenzen der Kombinationston a (220 Hz).

Dabei ist folgende Tatsache bemerkenswert: Der Kombinationston wird von den Spielern *und* den Zuhörern vernommen, er wird auch elektroakustisch registriert und auf Tonträgern festgehalten!

Man könnte nun meinen, daß das Problem der Intonation hiermit gelöst sei. Der *konsonierende* Kombinationston als absolute und unbestechliche Kontrolle, das wäre eine durchaus angenehme Lösung des Intonationsdilemmas. Leider spielt die Natur jedoch nicht mit! Aus der unumstößlichen Tatsache, daß 12 aufeinandergeschichtete Quinten *nicht* den (um 7 Oktaven höheren) Ausgangston, sondern einen um das sogenannte *pythagoräische Komma* höheren Ton ergeben, ist man beispielsweise bei den Tasteninstrumenten gezwungen, dieses „Zuviel“ über eine Oktave zu verteilen. Heutzutage ist es üblich, dieses Komma zu *gleichen Teilen* auf die 12 Halbtöne einer Oktave zu verteilen (über die verschiedenen anderen Stimmungssysteme zu berichten, welche neben dieser sogenannten gleichschwebenden Stimmung existieren, würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen).

Demzufolge sind die Quinten auf einem Klavier *alle* zu eng. Die Obertonstruktur des Klaviers sowie eine gewisse Anpassungsfähigkeit des menschlichen Gehörs lassen es jedoch zu, daß die Klavierquinte trotzdem als „rein“ empfunden wird. Physikalisch ist das einzige stimmende Intervall auf einem Klavier die Oktave! Noch extremer als bei den Quinten wird die Diskrepanz zwischen *reiner* und *temperierter* Stimmung bei den Terzen und Sexten.

Beispiel:

Aus dem Schwingungsverhältnis 5/4 bei einer mathematisch reinen großen Terz ergibt sich ein Kombinationston, der genau 2 Oktaven unter dem Grundton liegt, z. B. $a' = 440 \text{ Hz} - cis'' = 550 \text{ Hz} \rightarrow KT$ (Kombinationston) $A = 110 \text{ Hz}$. Auf dem Klavier ist das temperierte cis sehr viel höher intoniert.

Speziell bei Instrumenten mit starker Kombinationstonbildung hat das Folgen: Spielt man beispielsweise auf Quer- oder auf Blockflöten die große Terz a'

– cis“, und zwar so intoniert, daß die zwei Töne genau mit denen eines (gleichschwebend temperierten) Klaviers übereinstimmen, wird sofort hörbar, daß der Kombinationston *viel höher* als das A klingt. Erst wenn das cis“ langsam tiefer intoniert wird, „zieht“ man sozusagen den Kombinationston hinunter, bis schließlich der saubere *Gesamtklang* A – a' – cis' erklingt.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß bei *gleicher Intonierung* eine große Terz auf dem Klavier viel akzeptabler klingt als auf den Flöteninstrumenten. Bedingt durch die komplexere Obertonstruktur des Klaviers, hört man dort diese zu weiten großen Terzen noch nicht als verstimmte Intervalle.

Ähnlich verhält es sich mit der kleinen Terz (Schwingungsverhältnis 6/5). Auch hier stimmt der KT nicht, wenn die Tonhöhe von einem Klavier übernommen wird, das Intervall wird diesmal *zu eng* sein und der KT demzufolge *zu tief*.

Nachfolgende Tabelle zeigt die Kombinationstöne an, die bei *physikalisch reinen* Intervallen mit dem Grundton c' entstehen:

kleine Terz	c' – e ^g	=	As	(hoch intonieren)
große Terz	c' – e'	=	C	(tief intonieren)
Quarte	c' – f'	=	F	(etwas enger als temperiert)
Quinte	c' – g'	=	c	(etwas weiter als temperiert)
kleine Sexte	c' – a ^g	=	es	(hoch intonieren)
große Sexte	c' – a'	=	f	(tief intonieren)

Regel: *Reine Intervalle erzeugen konsonierende Kombinationstöne.*

Man glaubt anfänglich gar nicht, wie hoch eine kleine Terz bzw. wie tief die große Terz intoniert werden muß, damit sie wirklich rein klingt. Der Kombinationston gibt einem aber letztendlich recht.

Das Dilemma – und es ist wirklich eines! – ist, daß man als Flötist eigentlich verschiedene Intonationssysteme benötigt. Natürlich kann nicht im geschriebenen Sinne rein intoniert werden, wenn man von einem Tasteninstrument begleitet wird. Andererseits klingt ein Flötenduo oder -trio nur dann wirklich „sauber“, wenn – zumindest auf längeren Tönen – auch die dabei entstehenden Kombinationstöne konsonieren.

Das bedeutet für die Praxis: Reine Intervalle (s. Tabelle) werden vor allem gespielt

- bei harmonisch konzipierter Musik
- bei Werken ohne Tasteninstrumente und
- eher kleiner Besetzung (Duo, Trio, Quartett),
- auf längeren Tönen (Haltetönen, Schlußakkorden u.ä.) und
- auf Tönen, die auf der Zählzeit (auf dem Schlag) stehen.

Da, wie bereits oben erwähnt, oftmals der korrekte Griff allein nicht ausreicht, um die gewünschte Ton-

höhe zu spielen, müssen, je nach Instrument, unterschiedliche Kriterien berücksichtigt und bestimmte Techniken angewendet werden, um das spezifische Intonationssystem zu überlisten. Dazu gehören u.a.:

- flexibler Blasdruck, unterschiedliche Luftstromgeschwindigkeit
- Ein- und Ausdrehen (bei Querflöten)
- Hilfs- bzw. Nebengriffe (bei Blockflöten).

Darüber hinaus können Veränderungen im Mundraum (Zungenrücken!), des Lippenansatzes (bei Querflöten) sowie subjektive Einstellung (Resonanzzentren, Klangfärbungen u.ä.) einigen, wenn auch geringen Einfluß auf die Tonhöhe ausüben.

Da in der Regel der KT als Bezugston zur Intonationsskontrolle immer der *tiefste* des Zusammenklangs ist, sind die Spieler der *höheren Stimmen* aufgefordert zu reagieren und gegebenenfalls die Tonhöhe zu korrigieren. Dabei ist es wichtig zu beachten, daß

- der Kombinationston sich *direkt proportional* zum oberen, höheren Ton verändert: wird dieser tiefer, so fällt auch die Tonhöhe des KT
- die Tonhöhenveränderung bei dem KT relativ *stärker* ist als die des gespielten Tones.

Wie bereits erwähnt, bietet sich diese *nicht temperierte* Stimmung vor allem bei harmonisch konzipierter, tonaler Musik an, und dann insbesondere bei kleinen Besetzungen. Gerade diese Duos, Trios oder Quartette aber sind es, bei denen sich der Großteil der Flötenspieler am häufigsten musikalisch betätigt, sei es im Unterricht oder beim häuslichen Musizieren.

Einige Hinweise für die Praxis

1. Erkennen des Kombinationstones.

Ausgangslage: zwei Flötenspieler mit gleichgestimmten Flöten.

Nach dem genauen Einstimmen wird eine beliebige Quinte gespielt (vorzugsweise in der zweigestrichenen Oktave, da der KT in dieser Lage leichter wahrnehmbar ist). Nicht jeder wird sofort die *genaue Tonhöhe* des KT erkennen können. Seine schwer zu definierende Klangfarbe und die gleichzeitige Beschäftigung mit dem eigenen Ton erschweren oftmals eine präzise Tonhöhenfeststellung. Wichtig ist, daß dieser „dritte Ton“ erst einmal bewußt wahrgenommen wird; manchmal haben Spieler Schwierigkeiten, ihn überhaupt zu erkennen. In diesem Fall ist folgende Übung hilfreich:

- Der Spieler des Grundtons hält diesen absolut konstant, der andere läßt ganz bewußt seine Tonhöhe sowohl nach unten als auch nach oben schwanken. Beide sollten dabei ein „gesundes“ Forte spielen (s. Übung 1).

Übung 1

Fl. I
Fl. II
KT

reine Quinte
reine Oktave

Spätestens jetzt wird die Existenz des KT (und gleichzeitig auch seine – ebenfalls schwankende – Tonhöhe) jedem Beteiligten bewußt. Durch dieses Auf- und Abgleiten der Tonhöhe pendelt sich der KT letztlich in der Unteroktave des Grundtones ein; die Quinte ist nun rein gestimmt. Subjektiv wird dieses durch eine Art von Gesamtklangverstärkung unterstrichen.

2. Mit ähnlichen Übungen wird anschließend die genaue *Fixierung der Tonhöhe des Kombinationstones* bei Terzen, Quarten und Sexten möglich. Auch hier sollten beide Spieler *ohne Vibrato* blasen. Der Spieler des Grundtones muß darüber hinaus seine Tonhöhe konstant halten. In jedem Fall wird man darüber erstaunt sein, wie „falsch“ man doch einige Intervalle bisher intoniert hat! Man nehme z.B. auf einer Querflöte nur das *cis'* als große Terz zu *a'* (oder auf einer Altblockflöte das *a''* zu *f''*...).

Wichtig ist es, sich für diese Übungen viel Zeit und Geduld zu nehmen. Man muß sein Gehör dabei regelrecht *neu sensibilisieren*, so sehr ist es an die temperierte Stimmung gewöhnt (s. *Übungen 2 u. 3*).

Übung 2

reine gr. Terz
reine (Doppel)Oktave

Übung 3

reine kl. Terz
2 Okt + eine reine Quinte

Es kann durchaus auch passieren, daß die bewußte Steuerung und Kontrolle des KT erst nach mehrmaligen Anläufen gelingt; ein Wechsel der Rollen beider Spielpartner ist dabei einer akustischen Entkrampfung förderlich.

Folgende Faustregeln erleichtern das „Spiel“ mit dem KT und den reinen Intervallen:

- Es sollte, wenn möglich, immer der Spieler des *höchsten* Tones die Intonation korrigieren
- zu kleine Intervalle ergeben einen zu tiefen KT
- bei zu weiten Intervallen ist der KT zu hoch
- bei Dur-Akkorden den Grundton hoch intonieren
- bei Moll-Akkorden sollte der Grundton eher tief gespielt werden
- enharmonische Verwechslung gibt es nicht (gis ist *nicht* gleich as)
- ein Dur-Dreiklang ergibt nur *konsonierende* Kombinationstöne
- bei einem Moll-Dreiklang klingt die Unterquinte des Terztönen mit (z.B. bei a-Moll das dissonierende F).

Einige (ausbaubare) Übungen finden Sie auf der folgenden Seite.

Fazit

Da gerade (Block-)Flötenspieler dadurch, daß sie meistens die höchste Stimme im Ensemble spielen, häufig regelrecht melodiefixiert sind, nehmen sie das harmonische Geschehen, wenn überhaupt, nur nebenbei wahr; die Intonationsbeherrschung wird somit natürlich wesentlich erschwert. Die Beschäftigung mit der reinen Intonation unter Berücksichtigung des KT und deren *konsequente und regelmäßige Übung* werden jedoch mittelfristig bei jedem Flötenspieler wichtige und musikalisch bereichernde Veränderungen bewirken. Zum einen wird das *Intervallbewußtsein* gestärkt. Man lernt zu „spüren“, wie sich beispielsweise eine reine kleine Terz oder eine große Sext „anfühlt“. Das Voraushören wird trainiert, und intuitive, blitzschnelle Korrekturen verbessern nicht unwesentlich die allgemeine Intonationsbeherrschung. Darüber hinaus wird die melodische Funktion des Einzeltones dadurch ergänzt, daß der Spieler harmonisch jederzeit orientiert ist. Er hört: Welche Funktion hat „mein“ Ton im *harmonischen Gerüst*? – Terz, Quinte, Septime, etc.?

Zusammenfassend und ein klein wenig provozierend kann somit festgestellt werden: Ein fis ist nicht ein fis, ist nicht ein fis ... und schon gar nicht ein ges!

Übungen

Übung 4

Übung 5

Treffübungen: Die KT bitte selber notieren!

Übung 6

Übung 7

Diese Intervallfolgen können in allen Tonarten gespielt werden.

Literaturhinweise:

Helmholtz, Hermann v.: *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1870.

Mett, Silke: „Intonation im Ensemblespiel – Theorie und Praxis“. In: *TIBIA* 4/89, Moeck Verlag, Celle 1989.

Richter, Werner: *Bewusste Flötentechnik*. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M.

Rothe, Gisela: „Intonation im Ensemblespiel – Praktische Übungen mit Blockflöten“. (= Arbeitsblätter für den Blockflötenunterricht), Mollenhauer Verlag, Fulda.

Rothe, G. / Rahlf, Ch.: *Blockflötensprache und Klanggeschichten*, Mollenhauer Verlag, Fulda.