MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

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

TIBIA

Heft 2/94

TIBIA · Magazin für Holzbläser
19. Jahrgang · Heft 2/1994

Inhalt:

Karl Ventzke und Peter Spohr: Die Patente der Boehmflöte von 1847 und Instrumente der Frühzeit. Zum 200. Geburtstag von Theobald Boehm am 9. April 1994 (89)

Gian-Luca Petrucci: Entdecken wir unsere Meister wieder! Betrachtungen zu hundert Jahren italienischer Flötendidaktik (98)

Thomas Kiefer und William Waterhouse: Hochverehrter Freund! Eine Anweisung zum Fagottspiel aus dem Jahre 1823 (104)

Eckhart Kuper: „Audiatur et altera pars". Beobachtungen zur Generalbaß- und Satztechnik im 2. Satz der h-Moll-Sonate für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1030) von J. S. Bach (110)

Beate Zelinski und David Smeyers: Zum 60. Geburtstag von Georg Kröll: Zwiegesänge für zwei Klarinetten (118)

Frank Olbert: Musik als Herrendisziplin. Erschwerter Zugang zum Reich der hohen Töne (123)

Summaries for our English Readers (124)

Berichte (125): Harald Genzmer zum 85. Geburtstag / Eine Sopranklarinette in G für den ersten Anfang / Früher Unterricht auf der Querflöte: In welchem Alter und mit welchem Instrument? / Flautissimo 93 / Flötensignaturen auf alten Gemälden

... frisch aus der Quelle ... (130): Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet. Teil 4

Hochschulschriften (131)

Bücher (133)

Noten (144)

Tonträger (155)

European Recorder Teachers Association · ERTA (161)

Schweizer Flöten Gesellschaft · SFG (162)

Leserforum (163)

Nachrichten (164)

Die Autoren der Aufsätze (167)

Die Gelbe Seite (V)

TIBIA-Kunstbeilage:

Stich nach Jac. de Rubeis
ADMIRANDA ROMANARUM
ANTIQUITATUM VESTIGIA
Marmorrelief in San Lorenzo Fuori le Mura, Rom
Erklärung von Giovanni Pietro Bellozi (1615 bis 1696)

in: Casparus Bartholinus (*1654), De Tibiis Veterum es earum antiquo usu, Amsterdam (editio altera, figuris auctior) 1679. Sammlung Moeck

Diese Ausgabe enthält Beilagen der Aspecte Kurse, Weikersheim, der Freunde Alter Musik, CH-Thun, des Verlages Musica Rara, F-Monteux und des Renaissance- und Barockinstrumentenstudios, Celle

Das Papier dieser Ausgabe wurde aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt.

Karl Ventzke und Peter Spohr

Die Patente der Boehmflöte von 1847 und Instrumente der Frühzeit. Zum 200. Geburtstag von Theobald Boehm am 9. April 1994

I

Die im wesentlichen herkömmlich gebohrte „neu construirte" Flöte Boehms von 1832 mit Holzkorpus ließ Wünsche offen:

Im Jahre 1832 hatte ich meine Arbeit mit der Construction einer neuen Flöte begonnen, und sie auch auf dem Wege der Empirie zu Stande gebracht; im vorigen Jahre hingegen begann ich die zum Unterricht meiner Söhne von mir neuerdings vorgenommenen Arbeiten mit einer genauen Untersuchung der akustischen Elemente, welche zum Instrumentenbau erforderlich sind. Das Resultat war daher ein der Theorie, und folglich der Entwicklung der Töne mehr entsprechendes Luftsäulen-Verhältniss, und aus diesem konnte erst wieder eine wesentliche Verbesserung der Flöte hervorgehen. ... Insbesondere aber können die Blasinstrumente mit Grifflöchern, deren Wirkungen auf überaus komplizirten Verhältnissen beruhen, nur durch strenge Anwendung wissenschaftlicher Prinzipien auf ihren Bau der Vollkommenheit nahe gebracht werden, und nur wenn Theorie und Praxis Hand in Hand gehen, können sie durch Erforschung der Ursachen des Guten sowie des Schlechten am vorhandenen Instrument den Weg zur Verbesserung zeigen, die ausserdem dem Zufall überlassen bleiben müsste.[1]

Daß Theobald Boehm die Arbeit auf neuer Grundlage erst 1846 und (nur) zum Unterricht seiner Söhne[2] wieder aufgenommen habe, ist nach heutiger Kenntnis sowohl zeitlich wie motivationsmäßig weiter zu sehen. Nach einer für ihn

wenig erfreulichen Tätigkeit als *K. Spezial-Commissair zur Verbesserung der Aerarial-Eisenhüttenwerke in Bayern*[3] war er ab 1844 wieder frei für ein Engagement im Instrumentenbau.

Im Archiv des Polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern[4] wird der Text folgender mit dem 16.4.1845 datierten Anfrage an Boehm aufbewahrt:

Durch einige Mittheilung des H. Cons. Steinheil[5] *in der heutigen Sitzung bezügl. Ihrer in der jüngsten Zeit abermals verbesserten Flöte sehen wir uns veranlaßt, E. W. den Wunsch zu erkennen zu geben, daß Sie uns schriftlich oder mündlich in dieser allgemeines Interesse erregenden Sache mehrere Kenntnis zu geben belieben möchten;*

dazu ein Vermerk auf gleicher Seite:

In der Sitzung mündlich erwidert, daß Böhm seiner Zeit die nähere Mittheilung machen werde.

Im August 1845 weilte der Londoner Flötenprofessor John Clinton bei Boehm in München.[6]

---

[1] Theobald Boehm: *Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben.* Mainz 1847, S. 31-32.

[2] Er hatte eine Tochter und sieben Söhne; von diesen arbeiteten nur zwei in der Anfangszeit kurzfristig mit.

[3] Dazu liegt vor eine ausführliche *Geschichtliche Darstellung* von Theobald Boehm im Stadtarchiv München, Boehm-Nachlaß.

[4] Im Deutschen Museum München, PTV 244.

[5] C.A. von Steinheil 1801-1870, Professor, Physiker und Astronom in München.

[6] Vom 4. bis 19. August 1845; Stadtarchiv München, Fremdenkarte 56161.

Clinton hatte 1843 die erste englische Schule für die Boehmflöte von 1832 veröffentlicht[7] und bereitete eine von Boehm autorisierte Neuausgabe vor.[8] Bei diesem Besuch wurde auch über gewisse Unzulänglichkeiten des 1832er Modells gesprochen; Clinton erinnerte sich später so:

Unser Gespräch schloß mit der Abmachung, daß er bestrebt sein wolle, meine Ansichten umzusetzen und ich im Erfolgsfalle das Alleinrecht zur Nutzung seiner Verbesserung des Instrumentes für England haben sollte.[9]

Ein weiteres Indiz für die bewußte vorbereitende Phase der eigenständigen Nutzung einer neuen Konzeption ist Boehms prozessuales Vorgehen gegen seinen langjährigen Mitarbeiter und Partner Greve im Jahre 1846; diesem wurde im August 1846 endgültig untersagt, den Namen Boehms weiterhin firmenmäßig zu verwenden.[10]

In der Rückschau formuliert Boehm selbst in seiner Schrift von 1871, daß es ihm

nach zweijährigem Studium der akustischen Principien unter der gütigen Anleitung des Herrn Prof. Doct. Carl Schafhäutl, und nach vielen möglichst genau gemachten Experimenten 1847 gelungen (sei), Flöten nach einem wissenschaftlich begründeten System zu verfertigen.[11]

Am 13. April 1847 erhielt Boehm antragsgemäß ein bayerisches Gewerbsprivilegium für fünf Jahre „auf Verfertigung einer von ihm erfundenen, in akustischen Verhältnissen und Material neuen Art von Flöten".[12] Leider sind Antragsarchivalien oder inhaltlich weiterführende Veröffentlichungen daraus nicht zu ermitteln. Für Boehm bedeutet dieses Patent die gewerberechtliche Basis, in München erneut als „privileg. Instrumentenmacher"[13] tätig werden zu können. Im Juni 1847 hatte er zwei Modell-Silberflöten mit Deckelklappen fertiggestellt, die zur Vorführung und zum Verbleib in London und Paris gedacht waren.[14] Die durch Paß vom 17. Juni 1847 legitimierte Reise trat er unverzüglich an und hielt sich offensichtlich zuerst in London, dann in Paris auf, von wo aus er am 16. August über Brüssel, Aachen und Köln zurückfuhr.[15]

Zur konstruktiven Weiterentwicklung der Zylinderflöte in der Werkstatt Boehms, der 1848 als Hofmusiker pensioniert wurde,[16] stehen folgende Daten zur Verfügung:[17]

1848 am 8. Dezember wurde die erste Silberflöte „mit goldener Embouchure", d.h. mit Kamin und goldener Ansatzplatte fertig (No. 20)

1849 im Februar erscheint erstmals eine Argentanflöte „mit einem Hebel für B" (No. 24)

1854 im Januar und März werden zwei Flöten mit Klappenachsenlage „nach Godefroy" fertig (No. 77 und 79):
am 18. März erhält Boehm ein bayerisches Gewerbeprivilegium für zwei Jahre auf

---

[7] *A theoretical & practical Essay on the Boehm Flute ..., op. 87.* London 1843 (Widmung an Theobald Boehm datiert „May 1843").

[8] *School or Practical Instruction Book for the Boehm Flute ..., op. 88.* London 1846/47; Bestätigungsbrief von Theobald Boehm auf S. 2.

[9] John Clinton: *A Code of Instruction for the Fingering of the Equisonant Flute*, London c. 1860; Neuausgabe Buren 1990 (*The Flute Library* Vol. 14), Introduction.

[10] Andreas Masel: „Boehm & Greve a Munich. Zur Geschichte der Münchener Flötenmacher-Werkstätten von Rudolph Greve." In: *Musik in Bayern*, H. 43/1991, S. 5-29, bes. S. 11 ff.

[11] Theobald Boehm: *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung.* München 1871, S. 1; über Schafhäutl siehe Karl Ventzke und Erich Tremmel: Carl Emil (von) Schafhäutl 1803-1890, Grundriß einer Biographie. In: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1989.* Tutzing 1990, S. 127 ff.; zahlreiche Berechnungsunterlagen in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Schafhäutl-Nachlaß. – Im November 1848 verabschiedete die Bayerische Akademie der Wissenschaften ein Gutachten von Steinheil, in dem bestätigt wurde, die neue Boehmflöte könne „als wissenschaftlich begründet bezeichnet werden" (Archiv Bayer. Akademie der Wissenschaften).

[12] Regierungsblatt 28, München vom 7.6.1847, S. 652.

[13] So auch Boehms Bezeichnung in seiner Schrift von 1847 wie Anm. 1; früheste Erscheinungsanzeige jedoch erst in *Hofmeisters Monatsbericht*, Leipzig, März 1848; Besprechung in Caecilia 1848, S. 109-112.

[14] Boehms Geschäftsbuch; Abschrift im Theobald-Böhm-Archiv, Gräfelfing.

[15] Reisepaß im Stadtarchiv München, Boehm-Nachlaß; Reisezweck war „pour prendre des bains de mer en France et en Angleterre".

[16] Königliches Reskript vom 30.9.1848 unter Anerkennung seiner Leistungen als Virtuos des königlichen Hoforchesters und Erfinder des neuen Flötensystems.

[17] Nach Boehms Geschäftsbuch.

einen „verbesserten Klappen-Mechanismus“[18]; die erste danach gebaute Flöte (No. 80) wird am 30. April fertig;
im November werden die ersten Holzflöten (No. 83 und 84) an Philip Ernst in New York geliefert;

1858 im Januar Fertigstellung der ersten Alt-Flöte in G; sie wurde auf der Münchner Lokal-Industrie-Ausstellung des gleichen Jahres als „neueste Erfindung“ von Boehm gezeigt.[19]

II

In London fand Theobald Boehm eine aufbereitete Situation vor: Seine Flöte von 1832 war durch Clinton an der Royal Academy of Music eingeführt[20], es gab zwei gedruckte Schulwerke (Clinton 1843 und Carte 1845[21]), und die Zahl der von Rudall & Rose seit 1843 gebauten Boehmflöten (wobei Greve aus München Starthilfe geleistet hatte) lag inzwischen bei mehr als 200[22].

John Clinton, dem Boehm die neue Silberflöte absprachegemäß zuerst präsentierte, war tief enttäuscht und wies sie zurück:

Nach langer Korrespondenz zur Sache brachte er seine Metallflöte mit Zylinderkorpus und konischem Kopf (irrtümlich Parabola *genannt) ähnlich der Klarinette herüber. Sorgfältigste und unvoreingenommene Versuche überzeugten mich völlig, daß er im Ganzen soweit wie je davon entfernt war, die Mängel zu beseitigen oder das Instrument zu vervollkommnen; und mit dem Gefühl, (diese Flöte) weder selbst mit Vergnügen oder Zufriedenheit annehmen noch meinen Schülern gewissenhaft empfehlen zu können, war ich – sehr widerwillig, wie ich bekenne – gezwungen sie abzulehnen.*[23]

Ob Boehm schon während seines Aufenthaltes in London konkrete Nutzungsvereinbarungen und in welcher Form abschloß, ist nicht bekannt. Nach Clintons Ablehnung überließ er das Modellinstrument und die Verwertung seiner Rechte in England der mit seinem System vertrauten Firma Rudall & Rose. Erhellend für die Szene ist ein Brief von George Rudall an Theobald Boehm vom 2. September 1847[24]:

Wir bemühen Sie abermals mit ein paar Zeilen um zu ersuchen, daß Sie uns schnellstmöglich ein Modell senden mit Löchern solcher Größe, die nach Ihrer Meinung die besten sind. Die Franzosen scheinen von Ihrer ursprünglichen Intention abzuweichen, und deren Instrumente entsprechen nicht Ihrer Silberflöte in unserem Besitz. – Es besteht nicht der geringste Zweifel an der gewaltigen Überlegenheit Ihrer Metallflöte über jede andere. In der Tat – wir denken, es gibt kein Blasinstrument, daß so viele Reize besitzt. Eine kleine Unvollkommenheit ist im D, wozu Clinton sagt, sie sei Ihnen bewußt. Wenn ja, haben wir keine Angst hinsichtlich Ihrer Fähigkeit sie zu beheben. – Wir werden Ihnen danken, wenn Sie uns das Manuskript (gekürzt und korrigiert, wie Sie uns sagten getan zu haben) sendeten, da wir über seine Veröffentlichung zu entscheiden wünschen.[25] *Ihre Silberflöte haben wir einer sehr vollständigen Reparatur unterzogen und denken, daß sie besser aussieht denn zuvor. Wir werden sie, wie Sie wünschten, Ihrem Freund bei der Society of Arts vorlegen.*[26] *Als Name der Flöte ist durch einen Herrn – er hat bedeutendes Wissen und ist Flötenspieler mit ausgezeichnetem Geschmack – zum höchsten Ausdruck ihrer Vollkommenheit vorgeschlagen worden: The Siren Flute*[27] *Was meinen Sie? Clinton, der zuerst sagte, daß die Flöte ein Reinfall sei, beginnt es sich anders zu überlegen. Er sagte, daß Sie ihm erzählten, wir hätten*

---

[18] Text und Abbildung im Kunst- und Gewerbeblatt des Polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern, München 1856, S. 263 ff.

[19] Katalog der *Lokal-Industrie-Ausstellung* ..., München 1858, S. 25.

[20] Die Royal Academy of Music, gegründet 1822, war damals die einzige Musikhochschule in London; an ihr lehrte Clinton von (etwa) 1843 bis 1856.

[21] Siehe Anm. 7 und Richard Carte: *A Complete Course of Instructions for the Boehm Flute* ... London 1845 (Widmung an George Rudall datiert „January, 1845“).

[22] Höchste bis jetzt bekannte Nummer von Rudall & Rose-Boehmflöten mit Domizilangabe Tavistock Street (bis Sommer 1847) ist 240. Greves Aufenthalt in London ist belegt in Richard Carte: *Sketch of the successive Improvements made in the Flute...* London 1851, S. 17.

[23] Wie Anm. 9.

[24] Im Stadtarchiv München, Boehm-Nachlaß; Übersetzung Karl Ventzke.

[25] Boehms Manuskript *On the Construction of Flutes and their last Improvements* wird in der British Library (Cat. Add 39861) vollständig aufbewahrt; es wurde erst 1882 durch W. S. Broadwood unter dem Titel *An Essay on the Construction of Flutes...* mit Korrespondenz und anderen Dokumenten in London publiziert.

[26] Bei der Londoner Royal Society of Arts ist eine Präsentation nicht dokumentiert (Brief a. d. Verf. vom 12.1.1986).

[27] Wohl in Anspielung auf den betörenden Gesang der Sirenen in der griechischen Mythologie.

einen Einwand gegen seine Veröffentlichung Ihres Buches. Nun, da wir nicht die geringste Erinnerung an einen solchen Umstand haben, schließen wir, daß diese eine weitere Änderung seines Sinnes ist. – Wir werden stets glücklich sein, alles zu unserem gegenseitigen Besten zu tun und verbleiben mit dieser Versicherung ...

Rudall & Rose

... Ich bin sehr darauf aus, meine Flöte von Ihnen mit der Lochgröße zu erhalten, die Sie für die beste erachten. Ich spielte auf einer von Godfroy, die (aber) nicht ein erstklassiges Instrument ist, und ich werde nicht eher zufrieden sein, bis ich eine vom Erfinder besitze. – Sie wissen, daß ich nicht ein großer Spieler schwieriger Passagen bin, aber ich habe in meinem eigenen Stil in einer großen Zahl von Gesellschaften gespielt, und Ihre Metallflöte hat jeden überrascht und erfreut. Alle rufen aus, daß sie keine Vorstellung davon hatten, wie die Flöte zu solch hoher Perfection gebracht werden konnte. – Es wäre klug, wenn Briccialdi[28] *jetzt London besuchte, um (Ihre Flöte) in der Öffentlichkeit einzuführen, während sie (noch) eine Neuheit ist. – Seien Sie versichert: welche Veränderungen auch immer wir ihm zeigen können – wir werden zu glücklich sein sie anzuwenden. Abermals bitte ich, mich nicht zu vergessen ...*

Georg Rudall

P.S. Da es für mich als Hersteller höchst wichtig ist, das feinste Instrument zu besitzen, das gemacht werden kann, sind Sie vielleicht in der Lage, mir meine Flöte mit dem Modell zu senden.

G.R.

Wenige Tage später, am 6. September 1847, beantragte Rudalls Partner J.M. Rose ein britisches Patent für 15 Jahre auf verschiedene Verbesserungen der Flöten, Klarinetten und anderer ähnlicher Blasinstrumente, *being partly a communication from a foreigner residing abroad*, welches nach Ablauf einer Vorbehaltsfrist und Offenbarung des Erfindungsinhaltes am 6. März 1848 unter der No. 11 853 registriert wurde. Nach der Patentschrift bestanden die (von dem im Ausland wohnenden Ausländer Theobald Boehm mitgeteilten) Erfindungen in folgendem:

... 1. Flöten ... aus Metall statt aus Holz oder anderen Materialien zu machen; ... dafür können verschiedene Metalle oder Legierungen benutzt werden; ich bevorzuge entweder Silber, vergoldetes Silber, Legierungen von Gold oder Messing innen und außen vergoldet oder versilbert ...; ein gezogenes Rohr aus Messing, innen und außen im electrotype-*Verfahren versilbert, ist vielleicht am meisten erwünscht – es kombiniert niedrige Kosten mit großer Tonbrillanz. Wenn aber die Kosten keine Rolle spielen, schlage ich Silber, Gold oder deren Legierungen vor, da der Ton von Instrumenten aus diesen Stoffen viel feiner ist als jener der billigeren Materialien. ... 2. den Körper von Flöten vollkommen zylindrisch zu machen statt lang konisch wie bisher; aber das Kopf- oder Mundteil des Instrumentes mache ich – statt zylindrisch wie bislang – konisch oder – besser gesagt – in der Form einer Parabel. Eine im Innern so gestaltete Flöte ergibt ein Instrument, das mit größerer Leichtigkeit gespielt werden kann und perfektere Töne gibt als das gewöhnliche Instrument. ...*

Schließlich hebt Rose noch hervor, daß er auch Flöten mit zylindrischem Korpus aus Holz und anderen Materialien als Metall baue.

Die von Boehm eingeführte Korpus- und damit Tongebungsveränderung – in Deutschland und Frankreich zunächst weithin abgelehnt oder mit Vorbehalt beurteilt – fand in England mehr Interesse und Aufnahmebereitschaft; hier waren Experimente *with different-sized holes and variations for the general bore* bei Künstlern und Flötenbauern längst üblich.[29] Aber damit nicht genug: auch die Mechanik der Klappenkombinationen und in Verbindung damit die Applikatur wurden Gegenstand mehrerer differierender Lösungen auf der Basis des Boehmschen Flötenkorpus von 1847; so bauten Rudall & Rose zwischen 1849 und 1851 nicht weniger als zehn Flöten nach unterschiedlichem Entwurf.[30] Nachhaltig angewandt wurde in England noch in den folgenden Jahrzehnten die Klappen- und Griffkombination von Richard Carte nach seinem Grundpatent 12 996 vom 7.3.1850.[31]

---

[28] Giulio Briccialdi (1818-1881), berühmter reisender Flötenvirtuose, weilte vom 11. Juni bis 18. November 1847 in München (Stadtarchiv München, Fremdenkarte 50 483); er erhielt die Boehmflöte Nr. 1 im September 1847 als Geschenk und kaufte im Januar 1848 die Nr. 4. Spätestens 1849 hielt er sich in London auf, wo er (in anderer Anordnung als bei der von Boehm für einen Engländer früher gelieferten Flöte Nr. 24, die jetzt im Musikinstrumentenmuseum des Münchner Stadtmuseums aufbewahrt ist) den nach ihm benannten Daumen-B-Hebel anregte.

[29] R. Carte wie Anm. 22, S. 21.

[30] R. Carte wie Anm. 22, S. 23.

[31] Ausführliche Beschreibung der Carteschen *Patent flute with the new fingering* bei R. Carte wie Anm. 22, S. 26-34. Auf der Londoner Weltausstellung 1851 erhielt Boehm die Council Medal und Carte die Prize Medal; diese Auszeichnungen wurden lange in die Signaturen der Rudall-Rose-Carte-Flöten mit aufgenommen.

III

In Paris schien es Boehm aufgrund früherer Erfahrung mit der 1832er Flöte geboten, von vornherein durch klare Patentverhältnisse jeglichen Prioritätszweifeln zu begegnen. So stellte er den Patentantrag höchstpersönlich am 27. Juli 1847 um 2 Uhr und 10 Minuten für den fünfzehnjährigen Schutz einer „Vervollkommnung bei der Herstellung der Flöten".[32]

Dazu formulierte er folgende Erfindungsbeschreibung:

Meine Erfindung besteht in einer neuen Gestaltungsart des Flötenkörpers nach den Gesetzen der Akustik in der Form eines Zylinders mit einer Verengung im Kopf zum Mundloch in der Form eines Konus, dessen Verlauf gekennzeichnet ist durch eine Kurvenlinie ähnlich dem Segment einer Parabel. – Für eine Konzert- oder Orchesterflöte sind die Proportionen in der Zeichnung erklärt; aber ich behalte mir das Recht vor, Flöten in allen Dimensionen zu machen unter Annahme der notwendigen Proportionen nach dem Prinzip meiner Erfindung.

Die Flöten, die ich hauptsächlich aus Metall zu machen vorhabe, für welche ich aber auch Holz, Elfenbein oder andere Stoffe einsetzen könnte, sind vollkommen unterschiedlich zu den bis jetzt bekannten. Der Konus meiner Flöte wurde angewendet für den Kopf des Instrumentes, während bei gewöhnlichen Flöten (also jenen, die es vor meiner Erfindung gab) der konische Teil die andere Extremität bildete.

Die Löcher, die Klappen etc. meiner neuen Flöte können dem aktuellen Modell entsprechen. Alles, was ich als ausschließliches Recht durch dieses Patent beanspruche, ist das hier angezeigte Prinzip.

Zu der dem Antrag beigegebenen Zeichnung gehörte folgende Erklärung:

Fig. 1 (die einzige) zeigt die Flöte mit 606 mm Länge. Die Distanz zwischen A und B bezeichnet den konischen Teil oder den Flötenkopf mit den beschriebenen Proportionen einer graduellen Verengung von 19 auf 17 mm in der Form eines Konus, dessen Konturen in einer Kurvenlinie ähnlich einem Parabelsegment geformt sind. – Die Distanz von B zu C stellt den Zylinderteil dar, dessen Durchmesser 19 mm über die gesamte Länge beträgt.

Kurz vor seiner Abreise aus Paris, am 14. August 1847, schloß Boehm einen notariell bestätigten Lizenzvertrag für die Nutzung seines Patentes vom 27.7.1847 in Frankreich mit den beiden Inhabern der Firma Clair Godfroy aîné, Louis Lot und Vincent Godfroy.[33] Godfroy und Lot blieben weiterhin eigenständige Lizenzträger bis zum Ablauf der Schutzfrist (1862), auch als L. Lot 1854 das Teilhaberverhältnis beendete und im März 1855 eine Werkstatt unter eigenem Namen errichtete.[34]

Das französische Patent von 1847 begründete auch ein belgisches (Import-)Patent, das Alphonse Sax (1822-1874), Bruder des berühmten Adolphe Sax, 1848 für eine „neue Flöte, genannt Boehmflöte" nahm.[35] Ergänzend zu den mehr allgemein gehaltenen Beschreibungen der anderen Patente enthält der Antrag eine Zeichnung mit präzisen Maßangaben zu Tonlochpositionen und -durchmessern.

IV

Bei den nachfolgend beschriebenen und abgebildeten Flöten handelt es sich ausschließlich um „Zylinderflöten", die mit Boehms Griffsystem, in Anlehnung an dieses oder nur unter Anwendung des patentierten Bohrungsverlaufes noch vor Ablauf der Schutzfrist im Jahr 1862 hergestellt wurden. Neben Instrumenten aus Boehms eigener Werkstatt finden wir solche von den Lizenznehmern in London und Paris sowie von Alfred Badger in New York, der – ohne auf einen Patentschutz Rücksicht nehmen zu müssen – als erster sowohl konische als auch zylindrische Boehmflöten in größerem Umfang in Amerika baute und sich für deren Verwendung einsetzte.

V

Die zunächst sehr geringe Verbreitung der Boehmflöte in Deutschland hatte zur Folge, daß selbst von der kleinen Anzahl der in Boehms eigener Werkstatt hergestellten „Zylinderflöten"

---

[32] Patent Nr. 6050, bestätigt am 9. Oktober 1847; Faksimile in Karl Lenski & Karl Ventzke: *Das goldene Zeitalter der Flöte. Die Boehmflöte in Frankreich 1832-1932.* Celle 1992, S. 44-47.

[33] Tula Giannini: *Great Flute Makers of France. The Lot and Godfroy Families 1650-1900.* London 1993; Faksimile des Vertrages auf S. 136-137.

[34] Wie Anm. 33, S. 149 ff.

[35] Patent Nr. 4475 vom 28. 10. 1848; Antrag vom 9. 8. 1848.

(durchschnittlich ca. 10 Stück pro Jahr von 1847 bis 1861) noch der größere Teil exportiert wurde.[36]

Die in *Abb. 1* gezeigte Silberflöte mit Goldplatte, signiert *Th.Boehm/in/München/53.*, zeigt deutlich das teils technisch-funktionale (Kopf ist am Stimmkorkende abgeschnitten), teils – bei aller ästhetischen Gestaltung und Perfektion der Ausführung – noch etwas unhandliche Design von Boehms *Modell 2*[37] (Außenachsen, hohe Säulchen mit darunterliegenden Haltern für die Flachfedern). Weitere typische Merkmale dieses am 23. 3. 1851 ausgelieferten Instrumentes[38] sind: Mundlochmaße (gerundetes Rechteck): 10 x 11,8 mm, graduierte Tonlöcher (11,6 bis 13,5 mm ø), geringe Wandstärke (0,24 mm), Handstütze aus Elfenbein, angeschraubte Klappendeckel, getrennte Achsen am Fuß für die Dis- und die C-und Cis-Klappen[39], offen-Gis, H-Triller für R3[40].

Abb.2 a + b zeigen eine Holzflöte nach Boehms Privilegium vom 18. 3. 1854[41], signiert *Th.Boehm/München.* auf dem Silberhütchen der Korkspindel, die vermutlich Mitte der 50er Jahre gebaut wurde. Diese Flöte besitzt bereits die Klappenachsenlage *nach Godefroy* (siehe Ende von Teil I dieses Aufsatzes) sowie die bei den späteren Flöten üblichen *Mendler-Deckel*[42]. Weitere Merkmale sind: Mundlochmaße (gerundetes Rechteck): 10,4 x 12,3 mm, gleichgroße Haupttonlöcher (13,3 - 13,5 mm ø), Zapfen am Kopfstück, Abschlußringe an den oberen Enden von Korpus und Fuß mit Stellschrauben, Stahlachsen teilweise herausziehbar, offen-Gis und – gemäß dem obigen Privilegium – auf die Rückseite verlegte B-und Fis-Klappen mit zwei bzw. drei Einstellschrauben für die Mitnahme dieser Klappen durch L2, R1, R2 und R3 (siehe *Abb. 2b*). Die Handstütze wurde entfernt. Die rückseitige B-Klappe erinnert an das *1851er Modell*[43] von Richard Carte (s.u.).

Abb. 3 zeigt eine (vermutlich frühe) Altflöte in G (siehe auch Ende von Teil I) aus Silber mit Goldplatte aus Boehms zweiter Werkstatt, gebaut ca. 1858, signiert *Th.Böhm/in/München.*[44]. Weitere Merkmale: Mundlochmaße (gerundetes Rechteck): 11,5 x 13,3 mm, graduierte Tonlöcher (außer am Fuß, 18,9 bis 21 mm ø), offen-Gis, Handstütze vorgesehen (fehlt), Schleifklappe.[45]

VI

Auf die gute Akzeptanz der *Zylinderflöte* aus Metall in England wurde schon in Teil II verwiesen. Auch nach der Propagierung des *1851er Modells* entstanden hier noch zahlreiche weitere Systemvarianten und Erfindungen (auch bei konischen Flöten), welche vorwiegend in der bekannten Londoner Flötenbau-Werkstatt von George Rudall, John Mitchell Rose und Richard Carte gefertigt wurden.[46]

Abb. 4 zeigt eine sehr frühe *Zylinderflöte* aus versilbertem und vergoldetem Messing und Sil-

---

[36] Karl Ventzke: *Die Boehmflöte.* Frankfurt 1966, S. 42 und *Abb. 11* (Zeugnis für Carl Mendler vom 15. 5. 1861).

[37] Bezeichnung nach: Manfred Hermann Schmid: *Die Revolution der Flöte, Theobald Boehm 1794-1881,* Ausstellungskatalog. Tutzing 1981. Dieser Flötentyp wurde vorwiegend von Ende 1848 bis 1854 hergestellt (siehe auch Ende von Teil I dieses Aufsatzes).

[38] Wie Anm. 14.

[39] Bezeichnung der Klappen wie bei Spielern üblich: Klappenname = erklingender Ton bei Betätigung der Klappe.

[40] Fingerbezeichnung: L1 = linker Zeigefinger usw.

[41] Wie Anm. 36, S. 42 und *Abb. 12.*

[42] Diese bei den späteren Flöten der zweiten Boehm-Werkstatt und den Instrumenten der Boehm & Mendler-Werkstatt (1862-1888) übliche Klappendekkelform wurde zunächst von deutschen und amerikanischen Flötenbauern (dort ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts) übernommen.

[43] Wie Anm. 31.

[44] Ausführliche Beschreibung des Instrumentes: Peter Spohr: „Eine interessante Altflöte von Theobald Boehm." In: *Flöte aktuell.* Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Flöte e.V., Heft 4/89, Frankfurt 1989, S. 18-19.

[45] Das kleine Tonloch der (geschlossenen) Schleifklappe befindet sich direkt unterhalb des D-Trillerloches, das Griffstück direkt neben der Daumenklappe, mit welcher die Schleifklappe gemeinsam betätigt wird. Boehm brachte diese Klappe zunächst bei der Altflöte an. Durch das zusätzliche Überblasloch wird (u.a.) die Ansprache der Töne Dis'', D''' Dis''' und A''' erleichtert und diese werden (für leichteres Pianissimo-Spiel) erhöht.

[46] Zahlreiche dieser Modelle sind abgebildet und beschrieben in: Peter Spohr: *Kunsthandwerk im Dienste der Musik,* Ausstellungskatalog. Frankfurt 1991.

Abb. 1

Abb. 2a

Abb. 2b

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 5

ber, signiert *Rudall & Rose,/Patentees, / 38, Southampton St Strand/London.*, gebaut zwischen 1847 und 1850. Die Mechanik wurde genau von den frühen konischen Ringklappenflöten (Boehms Modell von 1832) übernommen (Kopplung der Ringe für die rechte Hand mit der B- und Fis-Klappe jeweils über Stifte, welche in die Deckelmitten drücken). Das Design ist nicht an den konischen Boehmflöten der Londoner Werkstatt orientiert, sondern an französischen Vorbildern. Weitere Merkmale: zylindrischer, silberumkleideter Holzwulst um das Mundloch[47], Mundlochgröße (oval): 10,3 x 12 mm, kleine Tonlöcher (10,6 mm ø am Korpus, bedingt durch die durch die Finger zu verschließenden Tonlöcher)[48], Zapfen am oberen Korpusende, offen-Gis, kein H- (oder B-)Triller.

Abb. 5 zeigt eine Silberflöte mit zylindrischem Korpus und Fuß, wiederum signiert *Rudall & Rose,/Patentees,/38, Southampton St Strand,/ London.* und gebaut zwischen 1847 und 1850. Sie repräsentiert vermutlich einen Standardtyp der *Zylinderflöte mit altem Griffsystem*, denn alle gebräuchlichen Griffe der herkömmlichen Achtklappenflöte einschließlich einiger Gabelgriffe lassen sich auf ihr anwenden. Neben Material und Bohrungsverlauf unterscheidet sie sich durch die Befestigung der meisten Klappen an Längsachsen, die Verwendung von Deckelklappen bei allen Tonlöchern und durch zwei kleine C-Klappen, die je nach Griffweise für C automatisch geöffnet werden, von der üblichen konischen Holz-Achtklappenflöte. Mundlochmaße (oval): 10 x 12,3 mm, Mundlochumkleidung und Tonlochgrößen etwa wie beim vorhergehenden Instrument (im Vergleich zur konischen Flöte alter Bauart wären die Tonlöcher hier als „groß" zu bezeichnen!).

Abb. 6 zeigt das *1851er Modell*, wie es während seiner Blütezeit gebaut wurde. Signatur: *COUNCIL & PRICE MEDALS. / Rudall, Rose, Carte & Co / Patentees, / 20, Charing Cross, / London. / Boehm's Parabola. / Carte's Mechanism.*, gebaut ca. 1859[49]. Mit dieser Erfindung teilte Richard Carte das obere „Kompromiß-Cis-Tonloch" der

[47] Während Boehm diese Art des Ansatzes (meist aus Elfenbein) nur bei den frühesten „Zylinderflöten" verwendete, finden wir die „barrel embouchure" bei englischen und amerikanischen Flöten noch bis in die 80er Jahre.

[48] „Zylinderflöten" mit Ringklappen (jedoch ohne die anderen Kennzeichen der frühen 1832er Mechanik) wurden von der Werkstatt Theobald Boehm nur bis 1850 geliefert (siehe Anm. 36), bei Rudall, Rose, Carte & Co. werden sie noch in der dritten Auflage (erschienen 1855) von *Sketch of the Successive Improvements Made in the Flute...* (siehe Anm. 22) jeweils an erster Stelle der verschiedenen Modelle angeboten und sind noch in einigen Exemplaren erhalten.

[49] Datierung nach Inschrift im Deckel des (vermutlich originalen) Kastens.

Boehmflöte[50] in zwei Löcher auf, legte das H-Loch auf die Rückseite der Flöte, wo es direkt durch die daumenbetätigte B-Klappe gedeckt wird (wie bei Boehms Flöte in *Abb. 2b*) und führte die alte Griffweise der rechten Hand für F und Fis wieder ein. Die hieraus resultierenden Vorteile waren: Reduzierung der Gabelgriffe und der Bewegungen von Daumen und kleinem Finger der linken Hand.[51] Ähnlich wie bei dem zweiten Modell von Richard Carte (1867er oder „Carte and Boehm Systems Combined"), das sich noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein hielt, überwogen auf lange Sicht die Vorteile der einfacheren und weniger störanfälligen Boehm-Mechanik über die Erleichterung mancher Griffverbindungen. Mundlochmaße (oval): 10,5 x 12 mm, Mundlochumkleidung wie bei den vorhergehenden Instrumenten.

VII

Abb. 7 zeigt eine silberne Boehmflöte, signiert *Clair / Godfroy ainé / A PARIS / Brevete.* Dieses nicht numerierte Instrument wurde vermutlich noch vor dem Jahr 1855 gebaut, in welchem Vincent Godfroys Partner Louis Lot sein eigenes Geschäft gründete. Weitere Merkmale: Zapfen am oberen Korpusende, „kleine" Haupttonlöcher, auch am Fuß, fünf perforierte Deckel („French Model"), Dorus-Gis[52], Briccialdi-B[53], H-Triller. Dieses sehr seltene Instrument ist sicher kein typisches Beispiel für den Flötenbau in Frankreich in den frühen 50er Jahren. Die konische Ringklappenflöte hatte zwar schon eine gewisse Verbreitung erreicht, am Conservatoire in Paris wurde die Boehmflöte jedoch erst 1860 (nach dem Abtritt von Tulou) offiziell Unterrichtsinstrument, und die Produktionszahlen der Werkstatt Louis Lot belegen,[54] daß die Anzahl der produzierten Metallflöten erst Mitte der 60er Jahre die Anzahl der Holzflöten erreichte und daß noch in den 80er Jahren das Verhältnis von Metallflöten zu Holzflöten bei etwa 5:3 lag.

Abb. 8 zeigt eine silberne Boehmflöte, signiert *L.L. / LOUIS-LOT / PARIS / 560 / BREVETE,* gebaut 1861. Sie unterscheidet sich von dem vorangehenden Instrument prinzipiell nur durch eine „unabhängige" geschlossene Gis-Klappe (mit rückseitigem Tonloch)[55] und das Fehlen eines H- (oder B-)Trillers. Der Endpunkt im Design des „French Model" war hiermit praktisch erreicht.

VIII

Abb. 9 zeigt eine Boehmflöte aus Hartgummi („Ebonite"), signiert *(Lyra) / BADGER & MONZANI / 181 BROADWAY / NEW-YORK / (Lyra)* und zusätzlich *GOODYEARS / PATENT / 1851,* gebaut zwischen 1858 und 1859.[56]. Merkmale: graviertes, breites Silberband um das Mundloch, Mundlochmaße (oval): 10,2 x 12,3 mm, gleichgroße Haupttonlöcher (12,8 mm ø, nur oberes H- und C-Loch etwas kleiner mit 12,3 mm ø), fünf perforierte Deckel, H-Fuß, Dorus-Gis, Briccialdi-B, H-Triller. Boehmflöten des 1832er Modells wurden in Amerika schon seit etwas 1844 gebaut.[57] Die frühen „Zylinderflöten" aus den Werkstätten von Alfred G. Badger sind sehr eng an französische Vorbilder angelehnt, während seine Werkstattschüler (z.B. William R. Meinell)

---

[50] Dieses Tonloch dient für mehrere Töne als Überblasloch und muß deshalb deutlich kleiner als die weiter unten liegenden Tonlöcher ausgeführt werden. Mit Rücksicht auf eine einfachere Mechanik ist Boehm diesen Kompromiß bewußt eingegangen.

[51] Ausführlich dargelegt in Richard Cartes *Sketch of the Successive Improvements...* (siehe Anm. 22).

[52] Diese von dem Flötisten und Lehrer Louis Dorus (1812-1896) bereits 1837/38 zusammen mit der Werkstatt Godfroy/Lot entwickelte erste Form der geschlossenen Gis-Klappe an der Boehmflöte (ohne rückseitiges Tonloch) förderte sicher deren Verbreitung in Frankreich, wurde aber von Boehm zu Recht als Verschlechterung seines Systems kritisiert.

[53] Wie Anm. 28.

[54] Wie Anm. 33, S. 209.

[55] Frühestes den Autoren bekanntes Instrument mit dieser Art der Gis-Klappe.

[56] Nur in diesen Jahren bestand eine Geschäftspartnerschaft zwischen den Flötenbauern Alfred G. Badger (1815-1892) und Theobald P. Monzani.

[57] Nach Angaben in A. G. Badgers *An Illustrated History of the Flute* (New York 1853, S. 30) wurde die erste Boehmflöte in Amerika von Larrabee gebaut. Ein Beitrag von Peter Spohr über eine erhaltene Larrabee-Flöte sowie über die hier abgebildete Badger & Monzani-Flöte soll demnächst in *The Flutist Quarterly* (Zeitschrift der National Flute Association von Amerika) erscheinen.

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 9

und der bedeutendste Flötenbauer der nächsten Generation, William S. Haynes, zunächst die Instrumente von Boehm & Mendler zum Vorbild nahmen. „Ebonite" wurde unmittelbar nach seiner Patentierung durch Nelson Goodyear[58] 1851 von Badger erstmals im Instrumentenbau eingesetzt.[59] Auch bei der Werkstatt Rudall Carte & Co. in London wurde es im letzten Quartal des 19. Jahrhunderts häufig verwendet.[60]

IX

Die Betrachtung der Querflötenentwicklung seit Boehms Erfindung zeigt, daß sich – trotz zahlreicher Versuche – kein anderes Griffsystem gegenüber Boehms Konzeption von 1832 durchsetzen konnte (abgesehen von den nicht grundsätzlichen Neuerungen „geschlossen-Gis" und „Briccialdi-B"), daß der prinzipielle Bohrungsverlauf von 1847 (abgesehen vom Pikkolo) konkurrenzlos geblieben ist, daß dem von Boehm – mit einigen Einschränkungen – favorisierten Material Silber ein dauerhafter Erfolg beschieden war und daß Details der Mechanik und das gesamte Design (welche besonders von Frankreich beeinflußt wurden) seit über 130 Jahren praktisch unverändert sind. Dies läßt die Flöte (wie fast alle anderen Orchesterinstrumente) gleichzeitig als ein historisches Instrument erscheinen. Änderungen in dieser Zeit betrafen besonders eine Verbesserung der Stabilität der Mechanik, Änderungen an Mundlochhöhe und -unterschneidungen, Tonlochgrößen und Klappenaufgang zum Vergrößern der Lautstärke sowie Verbesserungen der Skala (Intonation). Alle diese Modifikationen trugen auch einer sich wandelnden Spielweise, der Vergrößerung von Konzertsälen und einer vorwiegend steigenden Stimmtonhöhe Rechnung.

Die abgebildeten Instrumente stammen aus den Sammlungen der Verfasser, außer der Flöte in *Abb. 3* (Privatsammlung, München) und der Flöte in *Abb. 7* (Privatsammlung, England).

Vom Autor und Herausgeber

KARL VENTZKE

erschienen im Moeck Verlag folgende Bücher:

Karl Lenski und Karl Ventzke: **Das goldene Zeitalter der Flöte.** Die Boehmflöte in Frankreich 1832-1932, Celle 1993 Ed. Nr. 4047

Backofen, J.G.H.: Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassett-Horn. Reprint der Ausgabe Leipzig 1803, Celle 1987 Ed. Nr. 4034

Boehm, Th.: Schema zur Bestimmung der Löcherstellung auf Blasinstrumenten. Reprint einer Schrift aus dem Jahre 1862, Celle 1980 Ed. Nr. 4020

Goldberg, A.: Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten. Reprint des Privatdrucks Berlin 1906, Celle 1987 Ed. Nr. 4037

Tromlitz, J.G.: An das musikalische Publikum. Reprint des Originaldruckes aus dem Jahre 1796, Celle 1982 Ed. Nr. 4024

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-29231 CELLE

[58] Nelson Goodyear meldete das *Erfindungspatent* für Hartgummi 1851 an (U.S. Patent No. 8075), während seinem Bruder Charles Goodyear mehrere *Anwendungspatente* erteilt wurden (wie Anm. 59).

[59] Siehe hierzu Karl Ventzke: „Hartgummi (Ebonit) als Werkstoff im Flötenbau." In: *TIBIA* 1/92. Celle 1992, S. 45-48.

[60] Theobald Boehm, der mit Material, welches er von Goodyear erhalten hatte, 1856 selbst „eine Flöte von Coutschuk" baute (No. 106), war mit deren Ton nicht zufrieden (wie Anm. 59, S. 47).

Gian-Luca Petrucci

Entdecken wir unsere Meister wieder! Betrachtungen zu hundert Jahren italienischer Flötendidaktik*

Prämisse 1

Als Theobald Boehm 1832 seine neue Flöte vorstellte, kam es zum Bruch jenes idealen *trait d'union,* der das Instrument für Jahrhunderte einer ehrwürdigen, alten Tradition verband. Gehen wir – aus praktischen Gründen – vom barocken Traverso aus, so kann man im wesentlichen sagen, daß konische Form und diatonischer Zuschnitt unverändert blieben und Verbesserungen sich auf die Hinzufügung von Klappen beschränkten, um unbequeme Griffolgen zu erleichtern.

Spieler und Komponisten bemängelten im übrigen nur die unausgeglichene Intonation, erwarteten aber eigentlich nichts weiter für die Ausdrucksfähigkeit oder die von ausgezeichneten Virtuosen weit entwickelte Technik.

In den folgenden Jahren bis 1862 arbeitete Theobald Boehm geschickt weiter an Veränderungen und wesentlichen Verbesserungen. Er folgte dabei Ratschlägen brillanter, an der Bauweise des Instruments interessierter Flötisten und Konstruktionsratschlägen von Louis Lot, der seit 1848 begonnen hatte, die neuen Instrumente exklusiv für Frankreich zu bauen, allerdings mit offenen Deckeln, was angesichts des traditionell an offene Löcher gewöhnten „Flötenvolks" wesentlich kaufmännischer war.

Die neue Flöte erregte Kritik, Polemik und natürlich die Berufung auf eine alte klangliche Ästhetik, erwies sich aber dennoch mit der Zeit als ein Juwel der Synthese von Mechanik und entsprechenden physikalischen Gesetzmäßigkeiten.

50 Jahre danach gab es keine unmittelbaren Zeugen der „alten Flöte" mehr, und das neue Instrument begann, die unermeßliche Literatur von neuem wieder aufzunehmen, ohne jedoch seine wirkliche Identität zu finden. Geöffnet war der goldene Käfig des auserwählten „Cardellino" oder des sehnsuchtsvollen Sängers nächtlicher Melodien, doch die Flöte fand sich noch in derselben Rolle im Orchester, die die Komponisten der Vergangenheit so gestört hatte.

Erst 1894 mit dem *Prélude à l'après-midi d'un faune* von Debussy und endgültig dann 1911 mit *Daphnis et Chloè* von Ravel war ein klanglicher Stil bestätigt, der der neuen Geisteshaltung entsprach. In dieser Zeit setzte sich eine natürliche Vorherrschaft der französischen Flötenschule durch, deren Stärke nicht nur in der wertvollen Tradition und der Figur von Louis Lot (eine Art Stradivari der Flöte in ästhetischer und konstruktiver Hinsicht) lag, sondern auch in der engen Zusammenarbeit mit den Komponisten dieser magischen Zeit.

Prämisse 2

Während des ganzen vergangenen Jahrhunderts, einer Zeit des Aufkommens und der Entwicklung des Virtuosentums, waren die großen Namen der internationalen Flötenwelt italienisch, französisch, deutsch, englisch und ungarisch. Mit ihnen verband sich – ohne geographische Einschränkung – eine einwandfreie Spielweise oder ein klarer Studienweg. Die Virtuosen spielten hauptsächlich Musik, die von ihnen oder für sie geschrieben war, charakteristisch zugleich für richtige Ausführung wie für unvermeidliche Stilistik. Als Repräsentanten der nationalen Schulen verkörperten sie deren umfassende kulturelle Erfahrung, Tradition und Inspiration des Solisten verbindend. Das internationale Publikum konnte eine Schule oder einen Künstler schon an der dargebotenen Repertoireauswahl erkennen.

Nach einer nicht immer wesentlichen Verjüngung der Programme führten sehr viel leichterer Austausch und gegenseitige Beeinflussung im 20.

* Der Aufsatz erschien unter dem Titel *La didattica flautistica italiana del secondo Ottocento e del primo Novecento. Alcuni considerazioni* in AULOS IV/1991 Nr. 1

Jahrhundert zu einer Nivellierung des Repertoires und der Schulen. Dies wirkte auch zurück auf die unermeßliche Unterrichtsliteratur, deren Quelle in den nationalen Schulen des 19. Jahrhunderts lag. Die ganze Musikdidaktik der traditionellen Instrumente hat eigentlich ihren Höhepunkt um die Mitte des 19. Jahrhunderts, nicht nur in so legendären Namen wie Paganini, Chopin, Liszt, Giuliani, Briccialdi, Piatti und Bottesini, auch in einer endlosen Reihe kleinerer Meister, was die Bedeutung der Unterrichtswerke über die gewöhnlichen, vielseitigen Aktivitäten eines Berufsmusikers im vergangenen Jahrhundert erhob.

Bewertung 1

Es ist merkwürdig, daß den erweiterten Möglichkeiten von Erkenntnissen ein totales Desinteresse an korrekter und objektiver Untersuchung des überreichlich vorhandenen Materials gegenübersteht. Praktisch haben wir plötzlich eine Veränderung der Umstände, die man für uns Flötisten in drei Punkten zusammenfassen könnte:

1. Die Boehmflöte entstand aus einem Werkstattversuch. Die Synthese genialer Erfahrungen von Virtuosen und konstruktiver Beiträge fähiger Handwerker führte zu ihrer Verwirklichung.

2. In Frankreich fand die Boehmflöte in Louis Lot ihren größten Erbauer. Hinzu traten im Impressionismus andere als die gewöhnlichen musikalischen Anforderungen an das Instrumentarium des Orchesters, dem der Ton der neuen Flöte sich gut einfügte, besonders in Hinsicht auf so umwälzende Absichten wie die von Debussy und Ravel.

3. Die nationale flötistische Tradition, die rückhaltlose Aufnahme der Boehmflöte, das Vorhandensein von historisch bedeutenden Instrumentenmachern und Komponisten, all das schuf die Voraussetzungen (einige Jahrzehnte früher undenkbar) einer berechtigten Überlegenheit der französischen Schule, welche sich in Richtung auf eine umsichtige Organisation musikalischer Studien und der Didaktik schnell historische Bedeutung zu verschaffen suchte. Dabei unterzog sie alles einer neuen Durchsicht, was die europäische Erfahrung anzubieten hatte.

Mit diesen kurzen Bemerkungen zur generellen historischen Einordnung läßt sich leichter verstehen, warum sich aus der „französischen Schule" gegenüber den übrigen europäischen eine absolute Vorherrschaft entwickelte.

Das Ausmaß der Absorption vergrößerte sich ständig bis zur Vereinnahmung und einem Verkennen nicht nur der ursprünglichen Wurzeln, sondern sogar der Existenz einer originalen, konstruktiven, ganz andersartigen ausländischen Didaktik, besonders der italienischen. Die perfekte Organisation der Studien in Frankreich eroberte auch das kulturelle und kommerzielle Bewußtsein aufgeschlossener Verleger, die durch ihr Wirken grundlegend zur Verbreitung der Unternehmungen beitrugen, die sich mit Zusammenstellungen aus den nationalen Methoden befaßten.

Als sich die Flötisten der neuen Generation im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts dann in den USA ausschifften, eroberten sie die freien Solistenpulte der Orchester, die ihre Klangkörper seit jeher mit aus Europa stammenden Instrumentalisten erneuerten, eben dank einer „Schule", die weitgehende Garantien bot, weil sie von einem Verlagswesen unterstützt wurde, das durch internationalen Vertrieb geeignet war, alle seine Karten für eine kulturelle Vorherrschaft auszuspielen. Die Eroberung des amerikanischen Marktes kennzeichnet die Apotheose einer Partie, die couragiert und mit großer Schlauheit gespielt wurde, während ihr Echo in Europa die endgültige Anerkennung brachte.

Bewertung 2

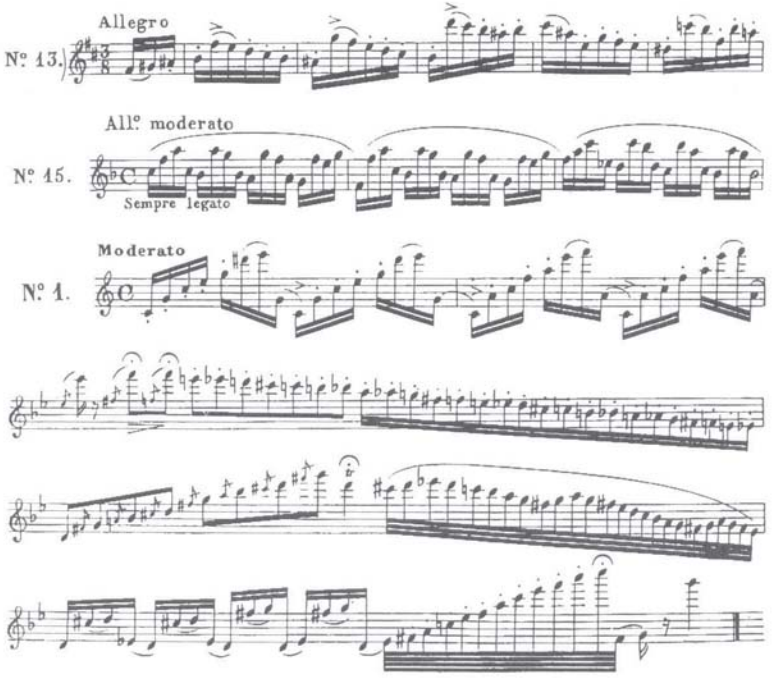
Fern jeder polemischen Absicht muß unterstrichen werden, daß diese Situation bei den italienischen Flötisten die eherne Gewißheit erzeugte, in bezug auf jegliche Art didaktischer Literatur Waisenkinder zu sein, wenn man einige Methoden und Übungen ausnimmt, die man eher als Prüfungsstücke kennt, doch nicht aus Zutrauen benutzt. Im Moment des Herangehens aber an technische Übungen auf höherem Niveau, siehe, da entdeckt man die systematischen Werke von Taffanel-Gaubert oder das obligate Studium der berühmten *Cahiers* von Marcel Moyse, die endgültig den Glauben an unsere pädagogischen

Werke rauben, indem sie ihren tatsächlichen Mangel an Fantasie, an technischem Wert, an progressiver Erlernung der Grifftechnik bestätigen.

Die kollektive Erinnerung hilft auch nicht mehr. Verstreut und rar sind unmittelbare oder mittelbare Zeugen der echten großen italienischen Schule, die das tragische Mißgeschick hatte, als Glanzpunkt europäischer Didaktik nicht rechtzeitig wiedererkannt zu werden, von allen Kontakten zur Außenwelt eifersüchtig ferngehalten, nur in abgeschlossenen Konservatorien entfaltet zu sein und keine Persönlichkeit mit katalytischen Fähigkeiten gefunden zu haben, die bei den Verlagshäusern eine erste Verbreitung und Wiederauflage durchgesetzt hätte.

Eine kurze vergleichende Tabelle soll das Problem im zeitgeschichtlichen Rahmen verdeutlichen. Sie stellt mit ihren Daten die sechs wichtigen großen französischen Lehrer sechs nicht weniger bedeutenden italienischen gegenüber:

Jean-Louis Tulou (1785-1865)	Giuseppe Rabboni (1800-1856)
Henry Altès (1828-1899)	Cesare Ciardi (1818-1877)
Paul Taffanel (1844-1908)	Giulio Briccialdi (1818-1881)
Louis Fleury (1878-1926)	Raffaello Galli (1819-1889)
Philippe Gaubert (1879-1941)	Luigi Hugues (1836-1913)
Marcel Moyse (1889-1984)	Leonardo De Lorenzo (1875-1962)
Ferner	
Benoit Tranquille Berbiguier (1782-1838)	Emmanuele Krakamp (1813-1883)
Louis Drouet (1792-1873)	Vincenzo De Michelis (1825-1891)
Victor Coche (1806-1881)	Giuseppe Gariboldi (1833-1905)
Vincent Dorus (1812-1896)	Alberto Roberti (1833-1908)
Jules Demersseman (1833-1866)	Camillo Romanino (1840-1912)
	Filippo Franseschini (1841-1918)
	Ernesto Köhler (1849-1907)



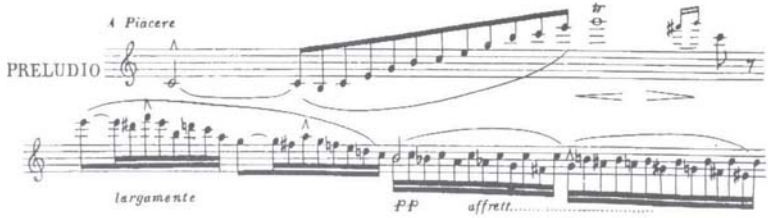
NB 1: Aus Übung 13 von G. Rabboni *Cinquanta Studi Brillanti* (nach Rode)

NB 2: Aus Übung 15 von G. Rabboni *Cinquanta Studi Brillanti* (nach Kreutzer)

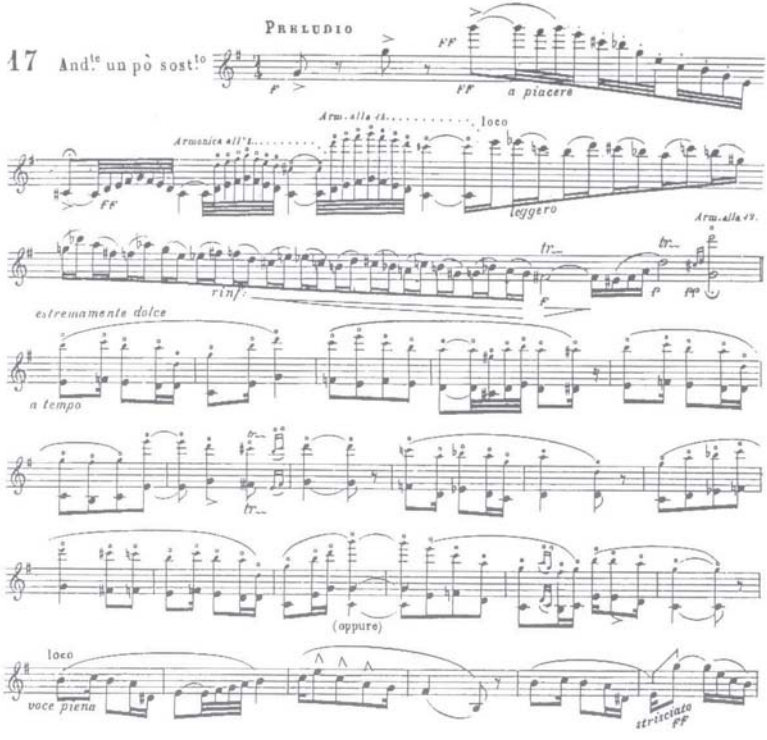
NB 3: Caprice von Cesare Ciardi

NB 4: Cadenza von Camillo Romanino

NB 5: Präludium von Vincenzo De Michelis



NB 6: Aus Vincenzo de Michelis *Venticinque studi di virtuosismo*, Nr. 17

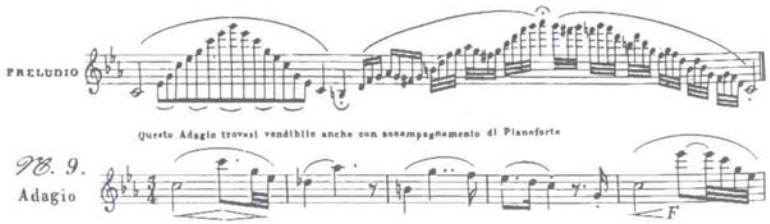


Die Werke von Berbiguier, Tulou, Drouet, Coche, Dorus, Demersseman, Galli, Hugues, Gariboldi, Köhler und die Methoden von Altès und Krakamp sind für ihre Zeit nicht außergewöhnlich. Im allgemeinen wechseln originale Übungen mit langen Episoden sich wiederholender Formeln, die mehr oder weniger dem spezifischen Zweck entsprechend entwickelt sind und immer die Höhe im gewöhnlichen Umfang des Instruments berücksichtigen. Die Reihenfolge entspricht wachsender Schwierigkeit in Verbindung mit dem Quintenzirkel.

Allein, wenn wir uns von den gebräuchlichsten italienischen Autoren entfernen, stellen wir äußerst überrascht fest, wie stark die gefeierten Werke von Taffanel, Gaubert und Marcel Moyse beeinflußt sind durch bereits vorweggenommene, revolutionäre Einfälle unserer Flötisten.

Beginnen wir mit Rabboni, der einen Band mit Übungen, Etüden und Sonaten als Weiterführung und Ergänzung der Schule von Berbiguier komponierte und *50 studi brillanti* aus den Werken für Violine von Rode und Kreutzer umschrieb (s. *Notenbeispiel [NB] 1* und *2*).

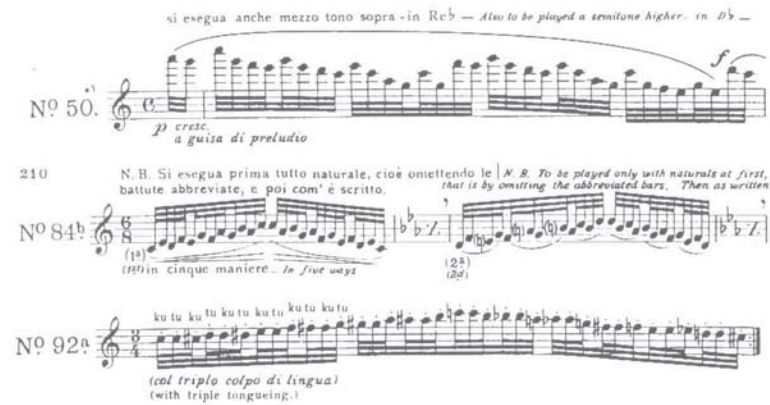
Cesare Ciardi, Camillo Romanino und Vincenzo De Michelis sind neben anderen Komponisten großer Serien von *Preludi* und *Capricci* in Form von Kadenzen, in denen alle typisch flötistischen Abläufe mit Imitationen der *Capricci* von Paganini wechseln (s. *NB 3 - 5*).



NB 7: Giulio Briccialdi *Trenta soli o esercizi*, Nr. 9

NB 8: Etüde von Filippo Franceschini

NB 9: Etüde von Filippo Franceschini



NB 10: Aus Leonardo De Lorenzos Schule *L'indispensabile*

Auch den 25 *studi di virtuosismo* von Vincenzo De Michelis, die eine ausführliche Beschäftigung mit den Obertönen enthalten, war es bestimmt, bis heute ein seltenes Beispiel zu bleiben (s. *NB 6*).

Kehren wir zu den anfänglichen Beobachtungen zum Verlagswesen zurück, findet sich ein beispielhafter Fall in den *30 soli o esercizi* und den *18 studi o soli* von Giulio Briccialdi, die in Auswahl in eine einzige Sammlung von *24 studi* wieder aufgenommen sind, ohne daß man die vorgesehene Progression berücksichtigt hätte, ganz zu schweigen vom Text oder den zu jeder Übung vorgegebenen genauen Spielanweisungen sowie den ursprünglich vorausgehenden kleinen Präludien (s. *NB 7*).

Mit Filippo Franceschini (dem mit De Michelis anderen Exponenten der römischen Schule) kommen wir zu einem höchst modernen Werk, das, absolut original und seiner Zeit voraus, nicht nur die technische, sondern auch die graphische Grundlage für andere berühmtere Werke liefert (s. *NB 8* und *9*).

Leonardo De Lorenzo verfolgt den Weg Franceschinis weiter, steigert dabei das Pensum italienischer Technik bis zum Übermaß. 1903 komponiert er unter anderem *Nove grande studi* und 1912 die 269seitige Schule *Indispensabile*. Sein Werk ist noch nicht voll gewürdigt. Es sieht einen erweiterten Horizont vor, auswendiges Studium einzelner mechanischer Wendungen mit Wiederholung in immer entfernteren Tonarten, Improvisation, Obertöne, Flatterzunge. Ausgehend von gehaltenen Tönen, führt die Schule zu höchster Virtuosität. Zudem ist sie mit biographischen und geschichtlichen Anmerkungen zu Flötisten der Vergangenheit versehen. Curiosum: Jede Gruppe von Übungen ist einem großen Flötisten der Zeit gewidmet (s. *NB 10*).

Schlußbetrachtung

Es erscheint unglaublich, daß keines der genannten Werke publiziert ist. Sie liegen in ihrer ersten – zugleich letzten – Ausgabe zu Unrecht vergessen in den Bibliotheken und privaten Archiven.

Das Fehlen einer einheitlich organisierten Bewegung der italienischen Flötenwelt erweist sich an allen Enden als verderblich. Jenseits von Betrachtungen über das Desinteresse von Verlegern, die herrschende Isolation in den Konservatorien, die Unfähigkeit, eine eigenständige Bewegung ins Leben zu rufen, ist sicher, daß das vorgeführte Material Gegenstand einer Beachtung war, die für die Verbreitung der Botschaft sorgte, ihren Ursprung jedoch verbarg.

Wenn es wahr ist, daß immer wieder viele „Adepten" die Arbeit über ein gegebenes Thema beenden, um zu denselben Schlüssen zu gelangen, dann ist auch wahr, daß die Intuition zur Entwicklung der Spieltechnik in Italien geboren wurde schon 25-30 Jahre bevor Popularität und Fähigkeit außergewöhnlicher Persönlichkeiten es erlaubten, einen Schatz von Texten wie ein enzyklopädisches Wörterbuch zu nutzen, aus dem man problemlos schöpfen kann.

Diese kleine Demonstration berücksichtigt nur einen geringen Teil der grundlegenden und einzigartigen Materialsammlung, einzigartig wie z.B. die *Tavole delle posizioni* von Alberto Veggetti, die alle Griffe aller möglichen Triller und Tremoli auf der Flöte bis zum Fis'''' enthalten und in denen für jede Note der chromatischen Scala 5 bis 10 Griffmöglichkeiten angezeigt werden. Eine immense Arbeit, die niemals in Druck gegeben wurde.

Das Bestreben, den Verlauf der künstlerischen Entwicklung wiederzuentdecken und sich ihr vom historischen Bewußtsein her zu nähern, erscheint mir nicht nutzlos. Ich halte es für den besten Weg, einem Klima allseitiger Toleranz und gegenseitigen Respekts näherzukommen, wenn wir wissen, wer wir sind und wo unsere kulturelle Herkunft liegt. Aus dem Italienischen von Nikolaus Delius

ZIMMERMANN·FRANKFURT

ZM 80263
T. Wye
Die Flötenklasse, Schule für den Gruppenunterricht
29,- DM

ZM 29920	***F. Michael***	*op. 69 Dumka „Hommage à Antonín Dvorák" für 3 Flöten*	*22,- DM*
ZM 28330	***J. F. Klöffler***	*Sechs Quartetti concertanti für 4 Flöten (Heft 3) (Kremer)*	*20,- DM*
ZM 28230	***G. Bizet***	*Carmen-Impressionen (Heft 3) für 4 Flöten (Walther)*	*18,- DM*
ZM 29420	***C. Saint-Saëns***	*op. 162 Odelette für Flöte und Klavier (Richter)*	*14,- DM*
ZM 30150	***G. Tartini***	*6 Sonaten für 2 Flöten (Flöte und Violine) und B.C. (Delius)*	*22,- DM*

Bitte ordern Sie auch unseren Flötenkatalog '94.

Musikverlag Zimmermann, Gaugrafenstr. 19-23, 60489 Frankfurt am Main

Thomas Kiefer und William Waterhouse

Hochverehrter Freund! Eine Anweisung zum Fagottspiel aus dem Jahre 1823

Dieser Brief des Berliner Fagottvirtuosen Christoph Gottlieb Schwarz (1763-1829) an einen Fagottdilettanten bietet in seiner Gesamtheit einen guten Überblick über die spielpraktischen und instrumententechnischen Probleme und ihre Lösungen.

Berlin den 18ten May 1823.
Commandantenstraße Dohnhofsplatz No. 36.

Hochverehrter Freund!

Von Herzen wünsche ich daß Sie glücklich in Altona angekommen und Ihre vortrefflich gute Familie im besten Wohlsein angetroffen, und daß Ihnen das Instrument welches gewiß unter vielen Hunderten das vorzüglichste ist, mit der Zeit und Ihrem gewohnten Fleiße, Genie und Kunstliebe ganz entsprechen möge, wo ich nur wünschte nur eine (Zeit von) 6 Wochen um Ihnen zu sein; jedoch da mir es mein Sclavenleben nicht erlaubt, so habe ich Ihnen die Applicatur aller 42 Töne, welche unumgänglich zu diesem sehr seltenen und guten Kirstischen Fagott nöthig ist, in folgender Tabelle aufgesetzt, und bitte Ihnen recht sehr, die ersten 8 Tage nichts anderes darauf zu blasen, als die vorgeschriebene Scala, und sie werden gewiß alle Töne schön rein und frisch erhalten, und meine anbei folgende Instruction ganz folgen.

Instruction

1tens Einer ganz graden Stellung, ohne welche nie das Instrument rein und ohne Bequemlichkeit der Brust sein kann[1].

2tens Das Es muß weder zu hoch noch zu tief stehen, welches man dadurch erreicht, daß das Rohr grade mit dem Mund in einer Parallele steht, und auf das Anhängen des Fagotts, um dieses zu erreichen genau gesehen sein muß.

3tens Das Rohr muß, genau wie Sie es von mir in Berlin gesehen haben, etwas schief stehen, und zwar von der linken zur rechten Seite.

4tens Darauf zu sehen daß alle Löcher und Klappen richtig gedeckt werden, sonst versagen die Töne.

5tens Wohl darauf zu sehen, so oft es sich thun läßt, das Wasser aus dem Instrument fortzuschaffen, und ehe man es anfängt zu blasen, sich des Speichels zu entledigen.

6tens Häufig vor dem Spiegel zu blasen um eine angenehme Stellung und Gesticulation zu erhalten.

7tens Die Töne einzeln lange auszuhalten, mit dem höchsten Piano schönen Crescendo und höchstem Forte, jedoch muß letzteres nicht übertrieben werden, daß der Ton nicht kammartig wird und an seiner Schönheit nichts verliert.

8tens Jedesmal, wo Sie das Studium beendigt haben, den Fagott auseinander zu nehmen, das Flügel- und Unterstück mit einer großen Trappenfeder[2] *reinigen.*

9tens Alle 14 Tage oder 3 Wochen nach vorhergegangener Reinigung von Staub und Unrath etwas Süßmandelöl geben (und) auch die Löcher damit beölen.

Röhre betreffend

1tens Muß iedes neue Rohr der Bläser sich selbst arrangiren mit einem guten und scharfen Messer mit einer Leichtigkeit wo zu viel Holz ist, welches das Rohr zu stark macht, abschaben, und darauf zu sehen, daß durch das Schaben keine Einschnitte geschehen, oder zuviel abgenommen wird; niemals aber in der Mitte zuviel geschabt wird, sondern immer auf den Seiten nach der Mitte zu; auch hilft es sehr wenn der obere Theil des Rohres zu dünn ist mit einem scharfen Rassir Messer oben das Rohr um ein weniges abzuschlagen, so wird es schon stärker von Holz sein.

2tens Muß das Rohr sehr geweicht sein, bevor man bläst, sonst läßt es sich alsdann sehr schwer blasen.

3tens Wenn das Rohr sich auf der rechten Seite, wo der Knopf des Messingdraths ist, verschiebt, so nimmt man das Rohr mit der rechten Hand unten mit den Daumen und dem Zeigefinger und dreht es mit ein wenig Druck zur linken, und ebenso entgegengesetzt.

4tens Ist es unumgänglich nöthig, daß Sie sich es ganz abgewöhnen müssen (um Herr vom Instrument und Rohr zu werden) solches vorzüglich nicht mit der oberen Lippe zu tief in dem Mund zu stecken, da das Rohr ohnedies auf der Unterlippe schon tief genug im Mund liegt, und die nöthig Direction der Töne dadurch bewerkstelligt wird, wozu ich anbei ein Rohr von meinen besten Röhren mitschicke, wo ich die Marke

[1] Hier meint er, daß die Haltung des Instrumentes wesentlich zur sauberen Intonation und einer ungehinderten Atmung beiträgt.

[2] Größter europäischer Hühnervogel.

Abb. 1: 7klappiges Fagott von F.G.A. Kirst, Potsdam (London, William Waterhouse Sammlung). (Foto: J. Cuerden)

gemacht habe, auch dieses die beste Seite ist, und der Drathknopf unter der Unterlippe liegen muß.

5tens Müssen die Röhre vorzüglich im Sommer öfters mit Speichel naß gemacht werden, sonst trocknen sie zusammen, niemals in der Sonne liegen lassen, und wenn es sein kann an einem feuchten Ort.

6tens Auch ist es gut wenn Sie an meinem Rohr ersehen werden, vorzüglich wenn man Abhaltung hat nicht alle Tage zu blasen, solches oben mit Zwirn zu binden, so verwirft es sich nicht.

7tens Wird das Rohr zu schwach so nimmt man eine kleine Zange und drückt damit oben am Zwirnbund, so viel es nöthig ist auf der Breite des Rohrs; entgegengesetzt es wird zu schwach (stark), so drückt man von beiden Seiten an der schmalen Seite von der linken und rechten, und es wird schwächer.

8tens Ist der Messingdrath etwas locker oder sitzt nicht fest so nimmt man eine feine kleine breite Zange und befestigt den Drathknopf wie nachdem er gebunden ist[3]*. Beikommende zwei Röhre sind vorzüglich gut und wo die Marque gemacht ist diese Seite kommt nach der Oberlippe, auch übersende ich Ihnen das Holz welches zum Aptiren der Röhren gebraucht wird, um recht egal und sicher ohne das Rohr zu verderben abschaben kann, und wird oben in das Rohr zwischen beide Blätter vorsichtig hineingesteckt*[4]*.*

Da haben Sie also mein verehrter Freund, eine kurze Instruction und bitte so gefällig zu sein, wenn Sie ausserdem etwas zu bemerken haben, mich gefälligst davon zu benachrichtigen und es wird mir ein wahres Vergnügen sein über alles Ihnen was dies schöne Instrument betrifft, Auskunft zu geben. Ausserdem bitte ich sie ganz ergebenst mein verehrter Freund, wenn es Ihnen möglich ist, mit erster Gelegenheit von dem schönen Rohrholz für Fagott, welches in Hamburg so schön und häufig zu haben ist, mir mit erster Gelegenheit gütigst zu schicken und wegen der Auslage werden wir uns schon berechnen ungefähr für 1½ preuß. Cour. welches wohl eine kleine Candiskiste füllen wird...[5]

---

[3] Hier erinnert der Autor daran zu beachten, in welche Richtung die Zwinge gedreht wurde.

[4] Hier handelt es sich um eine Schabzunge, die die beiden Blätter während des Schabens stabilisiert.

[5] Der Brief fährt fort: *Nun mein vortrefflicher Freund, komme ich mit der Littaney meines Lebens auf mich zurück, Sie waren so gütig mir den so sehr angenehm Vorschlag nach Altona zu kommen, zu sehr überzeugt von Ihren edlen und guten Gesinnungen gegen mich, nehme ich mich daher die Freiheit mich mit Wahr und Offenherzigheit gegen Ihnen auszusprechen, mit Freuden würde ich zum Herbst diesen Vorschlag realisiren wenn ich leider nicht so sehr durch den und jetzt so drückende Verhältnisse, arm gemacht worden wäre, so dass ich von meinem ohne dies sehr kleinen Gehalt, wovon ich monatlich an 22 : Abzug habe, kaum soviel übrig behalte mein Leben mit theurer Miethe und Holz zur Noth zu fristen, vielweniger mir nur die nöthigsten Kleidungsstücke davon abschaffen zu können und es thut weh sagen zu müssen das ich in meinem 57t(en) Jahr und 36 jähriger Dienst Zeit mehr wie warm in diesem Verhältniss bin, und wenn nicht eine höhere gütige Vorsehung noch mein Talismann wird, meine Zukunft mehrwie hart ist. Nicht Ihr eigenes Interesse zu compromettiren oder Ihnen lästig zu werden, wäre von meine Seite der größte Undank, da ich soviel Gutes genossen, allein meine herzliche Bitte, an ihren edlen Caracter ist diese, mir zum Herbst vielleicht in Hamburg und Altona ein recht gutes Concert zu machen, vielleicht durch Ihre ausgebreitete Bekanntschaft in Bremen und Lübeck wieder zu einem guten Geschäft behülflich zu sein, und ich arme Teufel wäre gerettet nicht so mit Angst und Kummer meine Tage so hart verleben zu müssen. Ich habe zwar so grosse Schulden nicht; da die ganze Summe nur 450 : macht. Allein ietzt bezahle ich von meinem Gehalt, Schulden, um nur wieder neue machen zu müssen, und mein Schicksal wird immer drückender. Wäre dieses nach Ihrer gütigen Einsicht und Mitwirkung möglich zu machen, so wäre ich glücklichste Mensch, und Zeit meines Lebens würde ich für Ihre so gütige Theilnahme innigst dankbar sein, und würde sehr schöne und brillante nicht sehr schwere Duett Concerts mitbringen, die wir beide einstudierten, welche Ihnen gewiss Vergnügen machen würden. Haben Sie die grosse Güte für mich und antworten mir*

Grifftabelle[6]

$_1$B alle Klappen und Löcher zu.

$_1$A wird wie B genommen; läßt das B aber etwas sinken wird es A.

C wird in der wesentlichen Lage wie B geblieben, ausser daß die erste Klappe am großen Mittelstück bei dem Becher offenbleibt.

Cis Cis wird wie C gegriffen; jedoch muß der Daumenloch am großen Flügelstück zur Hälfte bedeckt werden.

D alle 6 Löcher nebst der 2ten Klappe des grossen Flügelstücks, des Daumenlochs am Unterstück nebst der tiefen C-Klappe.

Es Wird wie D gegriffen mit der kleinen Es-Klappe am grossen Flügelstück genommen.

E Mit 3 Löcher am kleinen Flügelstück, 3 Löcher am Unterstück nebst dem Daumenloch auf demselben zur Hälfte bedeckt und tiefe C-Klappe.

F 3 Löcher am kleinen Flügelstück, 3 Löcher am Unterstück nebst der tiefen C-Klappe zu.

Fis Wie F jedoch ohne C-Klappe mit dem Daumenloch am Unterstück.

G drei Löcher am kleinen Flügelstück, drei Löcher nebst Daumenloch am Unterstück.

Gis oder *As*
gis oder as wie g mit der kleinen as-Klappe am Unterstück.

A wird wie g ausser dass das dritte Loch an Unterstück offenbleibt.

B wird wie g genommen ausser dass das 2te Loch auf dem Unterstück offen bleibt, und um es tiefer und reiner zu haben, das Daumenloch am Unterstück bedeckt werden muss.

H Die 3 Löcher am kleinen Flügelstück nebst dem 1ten Loch des Unterstücks zu nebst Öffnung der kleinen as-Klappe am Unterstück.

c die 3 Löcher am kleinen Flügelstück zu.

cis das erste u. 2te Loch am kleinen Flügelstück nebst dem 1ten Loch des Unterstücks und mit Öffnung der as-Klappe am Unterstück.

d das erste u. 2te Loch am kleinen Flügelstück und um es tiefer und reiner zu haben, das Daumenloch am Unterstück zu.

es das erste u. 3te Loch am kleinen Flügelstück nebst der ersten Klappe am grossen Flügelstück zu.

e das erste am kleinen Flügelstück und zu Rein- und Sicherheit mit Öffnung der kleinen as-Klappe am Unterstück.

f das dritte Loch am kleinen Flügelstück zu und die anderen Löcher alle offen.

fis das dritte Loch am kleinen Flügelstück zu nebst die 3 Löcher und tiefen C-Klappe am Unterstück zu.

g die drei Löcher am kleinen Flügelstück und 3 Löcher am Unterstück zu.

gis as wird wie g genommen nebst Öffnung der as-Klappe am Unterstück.

a die drei Löcher am kleinen Flügelstück mit der ersten Klappe des grossen Flügelstücks nebst die 2 ersten Löcher am Unterstück.

b 3 Löcher am kleinen Flügelstück nebst dem ersten u. 3ten Loch des Unterstücks und der ersten Klappe am grossen Mittelstück.

h die drei ersten Löcher am kleinen Mittelstück, nebst dem 1ten Loch des Unterstücks mit der kleinen as-Klappe desselben.

c' die 3 Löcher am kleinen Flügelstück bedeckt.

cis' das 1te und 2te Loch am Flügelstück nebst dem 1ten Loch des Unterstücks und der kleinen as-Klappe desselben.

d' die ersten 2 Löcher am kleinen Flügelstück nebst Öffnung der as-Klappe am Unterstück, sehr rein.

es' die ersten 2 Löcher am kleinen Flügelstück nebst die 3 Löcher am Unterstück zu, um sicher das E darauf zu nehmen, wird das erste und 3te Loch des kleinen

---

gütigst über diesen unmassgeblichen Vorschlag, und ist solches zu realisieren, so wäre ich gerettet, und Sie hätten um mich das schöne Verdienst Ihnen als meinen gütigen Retter zu verehren. Empfehlen Sie mich Ihrer lieben Frau Gemahlin und vortrefflichen Eltern und in der angenehmen Erwartung mich bald mit einer gütigen Antwort zu beehren gebe ich mir die Ehre in der vorzüglichsten Hochachtung zu verharren als
Dero gehorsamster Diener
Schwarz sen.: Königl. Preuss. Kammermusicus
In einigen Tage werde ich etwas für Piano und Fagott schicken.

[6] Schwarz notiert die Tonhöhen jeweils mit Notenbild und System.

Glossar zur Grifftabelle:

kleines Flügelstück	Flügel
großes Mittelstück	Baßröhre
großes Flügelstück	Baßröhre
Unterstück, unterstes Stück	Stiefel
hohe C-Klappe	Flügelklappe
1te Klappe am großen Flügelstück, am großen Mittelstück	B-Klappe
2te Klappe am großen Mittelstück, am großen Flügelstück	D-Klappe
kleine Es-Klappe am großen Flügelstück	tiefe Es-Klappe
kleine as-Klappe am Unterstück	Gis-Klappe
tiefe C-Klappe	F-Klappe (diese

Terminologie bezieht sich auf den 7-Finger-Griff der Holzblasin-strumente, der norma-lerweise das tiefe C ergibt; dabei läßt Schwarz die „F-Stimmung" des Fagotts außer acht).

Flügelstücks nebst die 3 Löcher am Unterstück gedeckt.

f' *das mittelste Loch am kleinen Flügelstück nebst die ersten 2 Löcher am Unterstück zu, in aushaltenden Noten nimmt man die kleine es-Klappe am grossen Mittelstück dazu und in Passagen ganz leer.*

fis' *das erste und 2te Loch am kleinen Flügelstück nebst dem ersten Loch am Unterstück, im Falle es zu hoch wäre, mit dem 1ten u. 2ten Loch am Unterstück und der tiefen C-Klappe die in beiden Arten genommen werden muss.*

g' *das 2te und 3te Loch am kleinen Flügelstück nebst dem 1ten Loch am Unterstück mit der tiefen C-Klappe desselben.*

gis' *oder as'*
die 3 Löcher am kleinen Flügelstück und die 3 Löcher am Unterstück nebst der 2ten Klappe am grossen Mittelstück zu, auch kann man der Reinheit wegen das mittlere Loch am Unterstück öffnen.

a' *das erste Loch am kleinen Flügelstück zu nebst 2ten Klappe des grossen Flügelstücks mit der hohen C-Klappe, auch kann man das 1. und 2. Loch am kleinen Flügelstück, auch nur das 2te nehmen.*

b' *alle 3 Löcher am kleinen Flügel- und Unterstück nebst dem Daumenloch am grossen Flügelstück mit der hohen und tiefen C-Klappe.*

h' *die ersten 2 Löcher am kleinen Flügel- und Unterstück, die 2te und kleine Es-Klappe am grossen Flügelstück, hohe und tiefe C-Klappe.*

c'' *das erste Loch am kleinen Flügelstück nebst der 2ten u. kleinen Es-Klappe am grossen Mittelstück, hohe und tiefe C-Klappe, auch kann man das erste Loch des Unterstücks bedecken wenn man will.*

cis'' *bleibt in der Lage wie C ausser dass das Daumenloch am untersten Stück bedeckt wird.*

d'' *alle Löcher auf mit der 2ten u. kleinen Es-Klappe des grossen Flügelstücks und der hohen Klappe.*

Zur Person von Christoph (?Christian) Gottlieb (?Gottlob) Schwarz gibt uns Ledebur[7] umfassend Auskunft:

Schwarz, Christoph Gottlieb, Kgl. Kammermusikus und Fagottist der Kgl. Kapelle zu Berlin. Geb. zu Ludwigsburg in Württemberg d. 12. Sept. 1768, ältester Sohn des ausgezeichneten Fagottisten Andreas Schw., mit dem er bereits im dritten Lebensjahr nach Ansbach kam. Schon früh erwarb er sich unter der Leitung seines Vaters eine bedeutende Fertigkeit auf dem Fagott. Auf einer Kunstreise, die er nach London unternommen, engagierte ihn der Prinz of Wales für seine Kapelle, bis diese 1787 aufgelöst wurde, worauf er nach Deutschland zurückkehrte und bei der Kgl. Kapelle in Berlin ein Engagement fand. Hier genoss er noch den Unterricht des berühmten Fagottisten Ritter, unter dessen Leitung er sich ungemein vervollkommnete. Als im Jahre 1806 die Kgl. Kapelle vermindert war, verliess er Berlin, ward aber 1811 bei der Reorganisation der Kapelle wieder bei derselben angestellt. Er ward 1826 pensioniert und starb 1829 zu Berlin.

Zeitgenössische Quellen – hauptsächlich die Leipziger *AMZ* – berichten vor allem aus seiner Berliner Zeit sehr vieles über seine Tätigkeit als Solist und Partner in konzertanten Sinfonien. Eine Berliner Kritik aus dem Jahre 1811 berichtet uns über einen gemeinsamen Auftritt mit G.F. Brandt (dem Widmungsträger der beiden Weberschen Solowerke) in einem Doppelkonzert von Franz Danzi. Seine tonlichen, technischen und musikalischen Fähigkeiten werden dabei einmütig hoch gelobt. Als Lehrer hatte er seinen späteren Kollegen in der Königlichen Kapelle in Berlin, Carl Eichbaum, sowie August Wolf (mit dem er zusammen mit zwei anderen Kollegen als Solist in der Concertante für vier Fagotte von G.A. Schneider auftrat) ausgebildet.

Der Adressat dieses interessanten Briefes war anscheinend ein wohlhabender Amateurfagottist dem Schwarz – wohl in seinem Auftrag, ein gutes Fagott zu finden – ein Instrument von Kirst ausgewählt hatte. Offensichtlich war dieses Instrument „unter vielen Hunderten das vorzüglichste" – obwohl es zu diesem Zeitpunkt schon mindestens 20 Jahre, wenn nicht gar älter war.

Der Holzblasinstrumentenbauer Friedrich Gabriel August Kirst (*geb.* Dresden 1750; *gest.* Berlin 29. April 1806) war tätig in Potsdam von 1772 bis 1804. Nach einer Lehre bei Augustin Grenser[8], Dresden, arbeitete er ab 1768/70 für C. F. Freyer[9] in Potsdam; nach dem Tode seines Meisters heiratete er im Jahre 1772 die Witwe und wurde sein Nachfolger. Im selben Jahr bekam er das „privilegium privatum" als Lieferant des Preußischen Heeres. Als berühmter Flötenbauer arbeitete er eng mit Quantz zusammen. Unter seinen Lehrlingen waren J.G. Freyer[10], J.G. Martin[11], J.C. Griessling[12], B.M. Schlott[13] und J.W.

[7] Freiherr von Ledebur, *Tonkünstlerlexikon Berlins* (Berlin 1865).

[8] Augustin Grenser (1720-1807).

[9] C.F. Freyer (*gest.* vor 1772).

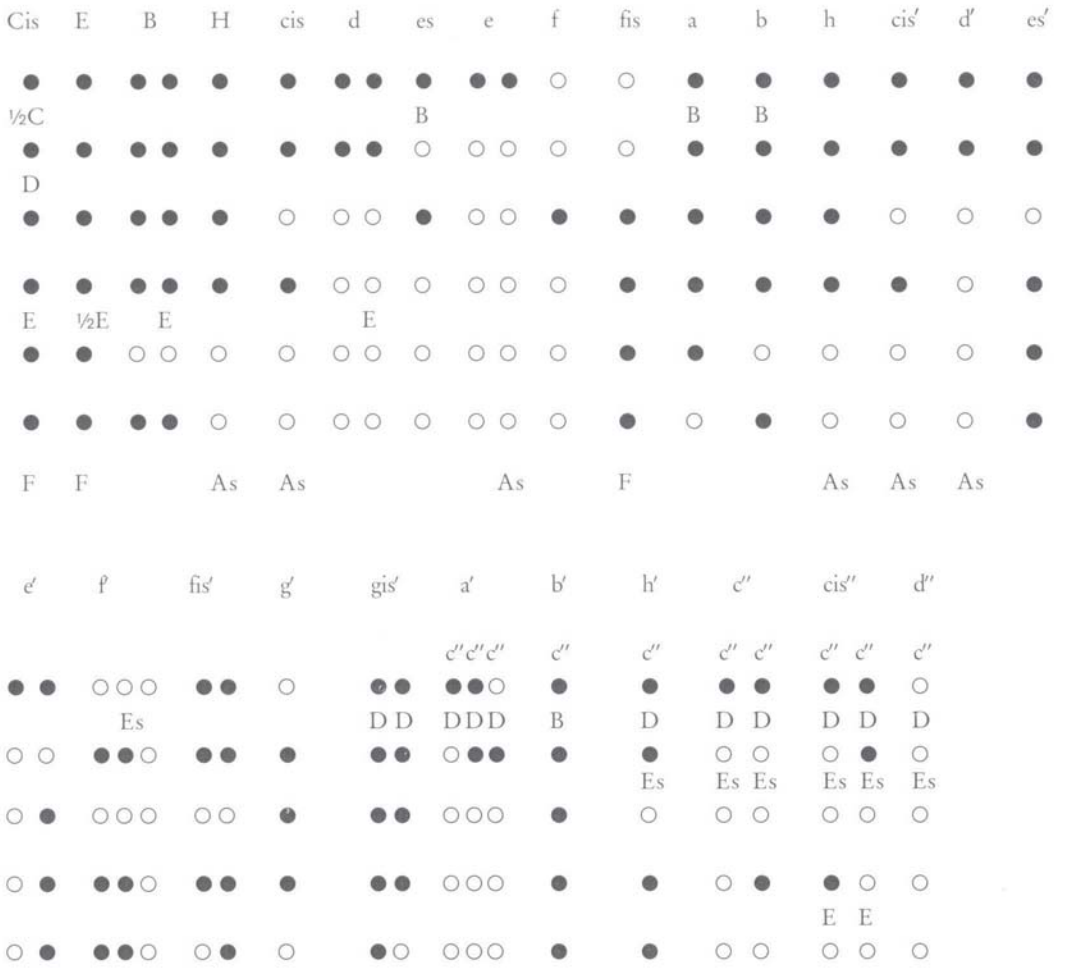
[10] Johann Gottlieb Freyer (1764-1808).

[11] Johann Gottfried Martin (1772 - nach 1842).

[12] Johann Conrad Griessling (1771-1835).

[13] Balthasar Melchior Schlott (1773/78 - nach 1841).

Abb. 2: Grifftabelle mit abweichenden Griffen



Weisse[14]. Er starb 1806 im Alter von 56 Jahren. Fagotte von ihm sind in Sammlungen in Aarhus, Biebrich, Frankfurt a.M., Hamburg, Köln, London und Poznan erhalten. Die Instrumente sind mit fünf- bis zehnklappigen Applikaturen ausgestattet (siehe *Abb. 1*).

Die Sendung bestand also außer dem Instrument, dem hier abgedruckten Brief und der Grifftabelle aus einer Skalenstudie – die heute nicht mehr vorhanden ist – sowie aus zwei Muster-Rohren. Der Brief geht in seinem ersten Teil auf die spielpraktischen und instrumententechnischen Probleme und deren Lösungen ein. Besonderen Wert legt Schwarz offensichtlich auf das richtige Einspielen des Instrumentes, wobei er am Anfang ausschließlich Skalen empfiehlt, die er auf dem verschollenen Notenblatt notierte. Im dritten Absatz seiner „Instruction" empfiehlt er die Schrägstellung des Rohrs im Mund. Hier befindet er sich in Einklang mit der ehemaligen französischen Schule (z.B. Cugnier (1780)[15] und Jancourt (1847)[16]. Im vierten Absatz im Kapitel „Röhre

[14] Johann Wendelinus Weisse (1780 - 1864).

[15] Pierre Cugnier in Jean-Benjamin de La Borde: *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, S. 332.

[16] Eugène Jancourt: *Méthode théorique et pratique de basson*, Paris 1847, S. 15.

betreffend" beschreibt er uns genau die Lippenstellung, die er für angemessen hält. Durch die Markierung an einem der mitgegebenen Rohre konnte sich der Empfänger somit genau orientieren. Im neunten Absatz der „Instruction" empfiehlt er, das Instrument in relativ kurzen Abständen zu ölen.

Die Anweisungen zu den Rohren beziehen sich nicht auf den Rohrbau, wohl aber auf das Fertigmachen, das Korrigieren und deren Erhalt. Sein Vorschlag, die Rohre mit Zwirn zu binden, um ein Verwerfen beim Austrocknen zu verhindern, wird sonst in keiner bekannten Quelle erwähnt. Im siebten Absatz erklärt er uns das Spannungsverhältnis zwischen der ersten und zweiten Zwinge; dabei benennt er die zweite Zwinge als „am Zwirnbund" und die erste als „an der schmalen Seite". Bemerkenswert ist die Anfrage des Autors nach Rohrholz; offensichtlich ist es als Schiffsfracht versandt worden und war somit in einer Hafenstadt wie Hamburg leichter erhältlich als im Landesinneren in Berlin. Fröhlich empfahl 1811[17]: „das beste Holz ist jenes aus Italien"; Almenräder schrieb noch 1843[18] von „Schilfrohr, welches in Spanien, oder auch in Italien gewachsen ist."

Zur Grifftabelle (siehe *Abb. 2*): Das Instrument hat mit den sechs Klappen eigentlich nur die Grundausstattung der fünf ursprünglichen Klappen des klassischen Fagotts (B, D, Es, F, As) mit einer zusätzlichen Flügelklappe. Bezogen auf diese Applikatur gibt er uns Griffe für „alle 42 Töne" an – d.h. von tief B (A) bis d''. Exakt dieser Tonumfang wird von Karl Bärmann in seinem Artikel von 1820 *Ueber die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagotts*[19] als klanglich befriedigend angegeben. Karl Bärmann hatte ebenso wie unser Autor bei Georg Wenzel Ritter studiert und war zusammen mit ihm 1823 in der königlichen Kapelle engagiert. Die dem Instrument beigegebene beschreibende Grifftabelle weicht in wesentlichen Punkten von den bekannten gedruckten der Zeit ab. Schwarz hatte das Instrument wohl ausführlich geprüft und die Griffe entsprechend seiner Akustik angepaßt. Bei der genaueren Betrachtung der teilweise ungewöhnlichen Kombinationen können wir von empirisch ermittelten, dem Instrument individuell angepaßten Griffen ausgehen, die teilweise von denen in den gedruckten Quellen recht weit entfernt sind. Bemerkenswert ist dabei der häufige Einsatz der As-Klappe als Stabilisierung und Möglichkeit zu Intonationskorrektur; ferner der einmalige Griff (überblasenes g) für gis'. Paul J. White, der alle vorhandenen historischen Grifftabellen für Fagott untersucht hat[20], bemerkt, daß seine Griffe für B, g', gis', a', b', h', c'', cis'' und d'' sonst bei keiner anderen Grifftabelle vorkommen. *Abb. 2* bringt eine Tabelle mit abweichenden Griffen.

Zur Quelle

Dieses Dokument erscheint hier zum erstenmal vollständig im Druck. Ein Auszug daraus wurde 1978 von Will Jansen veröffentlicht.[21] Es gehörte ursprünglich Dr. Fritz Marcus (1894-1950), bis 1936 tätig als Arzt in Bad Kolberg. Dieser bisher wenig anerkannte Forscher, der sich hauptsächlich mit der Geschichte der Klarinette beschäftigte, hatte kurz vor seiner Emigration nach Palästina einen Teil seiner wichtigen Sammlung von Materialien über die Holzblasinstrumente verkauft. Sie wurde von Wilhelm Hermann Heckel (1879-1952), Inhaber der bekannten Fagott-Werkstatt in Biebrich, angekauft. Wir danken Frau Edith Rebrich für die freundliche Bereitstellung der uns fehlenden Grifftabelle.

[17] Joseph Fröhlich: *Fagott Schule nach den Grundsätzen der besten über dieses Instrument bereits erschienenen Schriften*, Bonn 1810, S. 53.

[18] Carl Almenräder: *Die Kunst des Fagottblasens oder vollständige theoretisch praktische Fagottschule*, Mainz 1843, S. 122.

[19] In *AMZ* Nr. 36, September 1820, S. 605.

[20] Paul J. White: „Early Bassoon Fingering Charts" in: *The Galpin Society Journal* XLIII (1990), S. 68.

[21] Will Jansen: *The Bassoon, its History, Construction, Makers, Players and Music*, Buren 1978, S. 1074.

Zahle Spitzenpreise für alte

Musikinstrumente.

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

Eckhart Kuper

„Audiatur et altera pars"

Beobachtungen zur Generalbaß- und Satztechnik im 2. Satz der h-Moll-Sonate für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1030) von J. S. Bach

Wer sich mit dem 2. Satz, „Largo e dolce", aus Bachs *Sonata a Cembalo obligato e Traverso solo*[1] in h-Moll beschäftigt, kann über die kunstvolle Schönheit dieses Satzes immer wieder ins Staunen geraten.

Dabei scheint es mir allerdings, als ob die musikalische Physiognomie, wie sie gerade den Cembalopart prägt, bisher zu wenig als Grund für ein solches Staunen gewürdigt worden ist, trotz der für Interpreten dieses Werkes durchaus auffälligen Eigenart dieses Parts, der so mancherlei Vorstellungen für ein gedeihliches Zusammenwirken von Flöte und Cembalo und das gewohnte Bild von „Cembalobegleitung" in Frage stellt oder gestellt hat. Der dichte Zusammenhang dieser Satzweise mit der überlieferten Generalbaßpraxis bei Bach und seinen Zeitgenossen ist von J. Christensen herausgestellt worden.[2]

Ich möchte hier nun versuchen, anhand der Schreibweise des Autographs[3] die erkennbaren „Spuren" der satztechnischen Absichten Bachs aufzuzeigen. Als *Notenbeispiel 1* und *Notenbeispiel 2* habe ich das Autograph und den Text der Neuen Bach-Ausgabe[4] einander gegenübergestellt.

Dabei fällt folgendes auf: Aus der NBA – wie aus modernen Ausgaben überhaupt – läßt sich wegen der mangelhaften Wiedergabe der originalen Stimmführung (Balkung!) kein genaues Bild von Bachs Satztechnik erschließen.[5]

Demgegenüber tritt im Autograph die Stimmführung des Cembaloparts plastisch zutage und wird durch separate Balken und Fähnchen für jede einzelne Stimme einsichtig gemacht. Es zeigt sich, daß der Cembalopart im wahrsten Sinn des Wortes „stimmig" ist – durchaus als meisterhaft realisierter Basso continuo, darüber hinaus aber als exemplarisches Beispiel eines vollkommenen musikalischen Satzes.

Ausgehend von diesem Befund möchte ich im weiteren Aufschlüsse über Bachs Satztechnik im „Largo e dolce" gewinnen und dazu auch Äußerungen von Schülern und Zeitgenossen Bachs heranziehen.

Der Zusammenhang „Harmonie" – „Accompagnement" – „Composition"

In einem Zeugnis für Friedrich Gottlieb Wild (1727) schreibt Bach, dieser habe sich bei ihm

gar speciell in Clavier, General-Bass / und denen darauf fließenden Fundamentalregeln der Composition informiren laßen...[6]

Und der Bach-Schüler J. Fr. Agricola vermerkt 1774:

Aus dem, was bisher gesaget worden, folget auf das natürlichste, daß, wer das Generalbaßspielen lehren will, zuerst wenigstens die praktische Harmonie vollständig lehren müsse.

So lehrte, um auch ein merkwürdiges Beyspiel zum Beweise dieser Behauptung zu geben, den Generalbaß der größte bis jetzo bekannte Meister der Harmonie, der sel. Kapellmeister Johann Sebastian Bach, welcher nach wohl erklärten Regeln, seine Schüler, die bey dem Generalbaßspielen anzubringeden Töne, in vier reinen Stimmen zu Papiere bringen ließ. Der Vorteil davon

---

[1] Man beachte die Reihenfolge der Instrumente im originalen Titel!

[2] Jesper Bøje Christensen: „Generalbaßpraxis bei Bach und Händel". In: *Basler Handbuch für historische Musikpraxis IX 1985*, Winterthur 1987, S. 78 ff; ders.: *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert*, Kassel 1992.

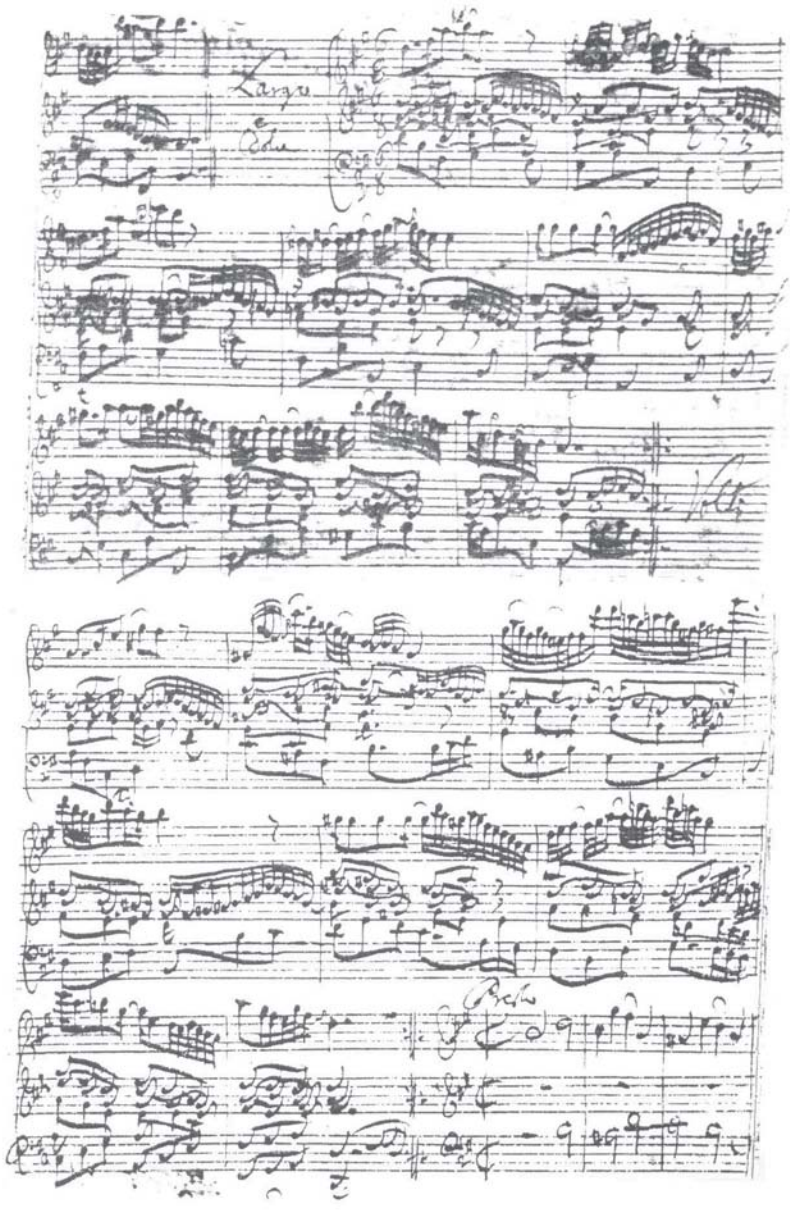
[3] Faksimile, Hrsg. Bach-Archiv Leipzig, Leipzig 1961.

[4] Neue Bach-Ausgabe, Serie VI, Band 3, Kassel etc. 1963.

[5] Als weitere Fehler im Notentext der NBA möchte ich hier noch die inkorrekten Auflösungen in Takt 8 (1. wie 2. Schluß), zweite Takthälfte, linke Hand, anführen. Man kann noch darüber streiten, ob man den Viertel-Hals des *A* am Baß schon für den ersten Schluß annimmt und diesen Ton somit in das folgende *a* klingen läßt oder nicht; aber es ist klar zu ersehen, daß im 2. Schluß das *A* des Basses liegen bleiben soll und daß das *a* dann auf der Zählzeit 5 mit dem *cis''* der Oberstimme eintritt. Hier führt die Lösung der NBA zu einem penetranten einzelnen Ton, der das Verklingen der übrigen Stimmen geradezu „im letzten Moment" stört!

[6] *Bach-Dokumente*, Hrsg. Bach-Archiv Leipzig, Bd. I, Kassel etc. 1963, Dok-Nr. 57.

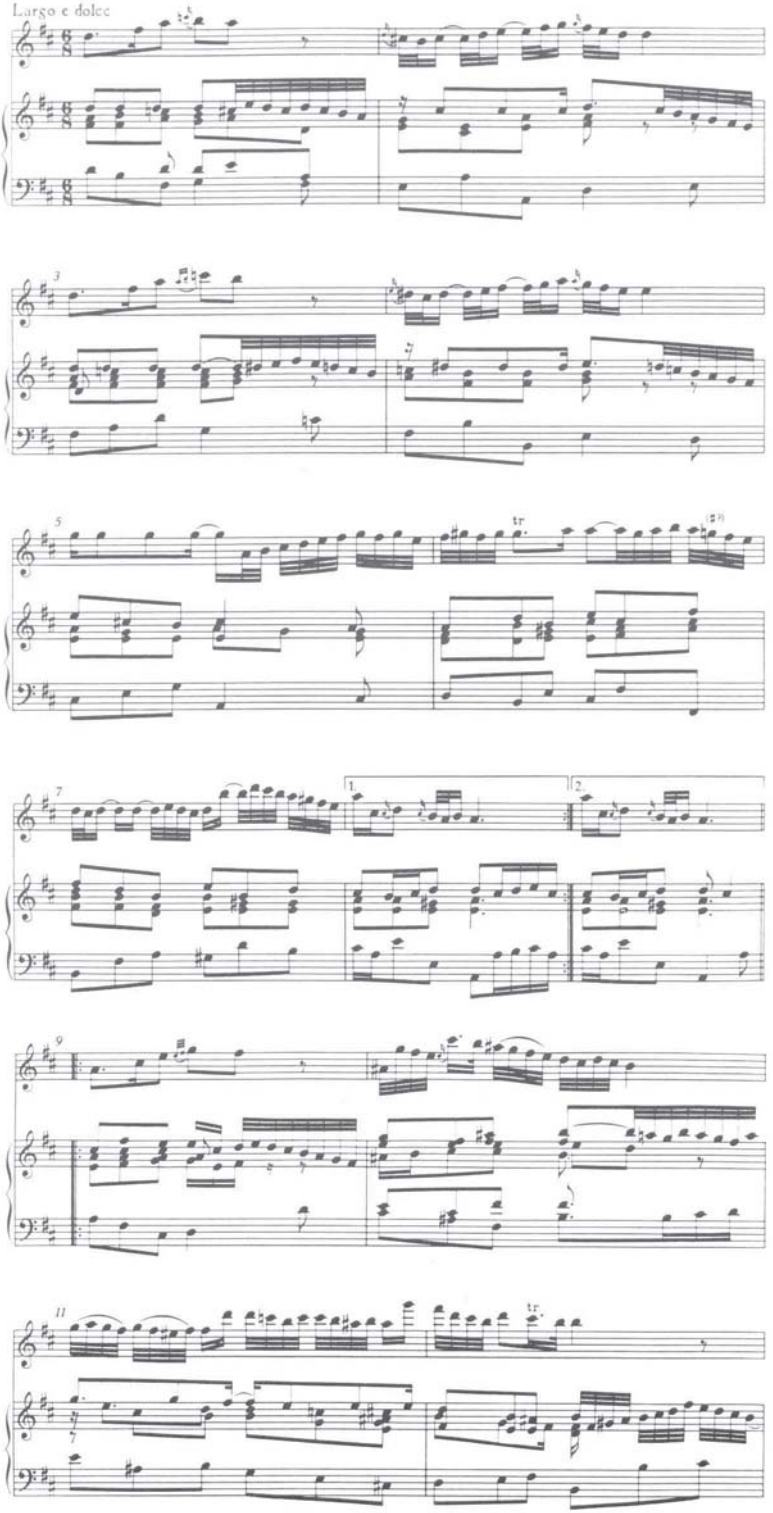
Notenbeispiel 1: Faksimile

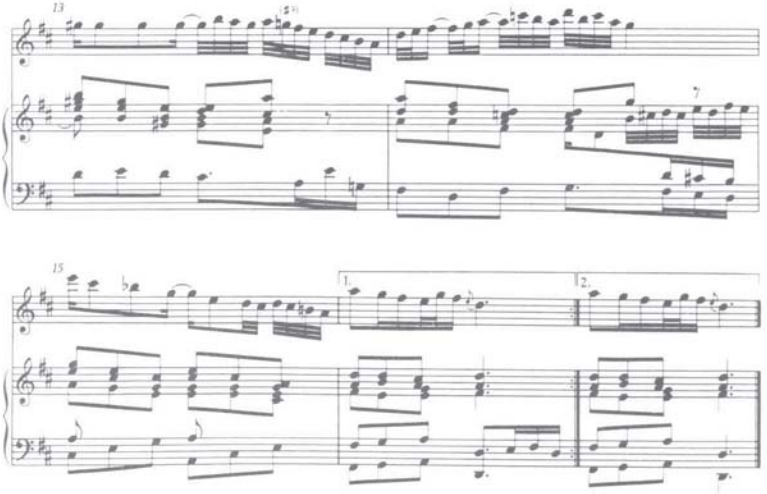


war dieser, daß seine Schüler, nach geendigten Lectionen, wenn sie anders Achtsamkeit genug bewiesen hatten, so ziemlich sicher in Setzung einer reinen vierstimmigen Harmonie und also mit wichtigen Gründen der Composition selbst bekannt waren. Es ist überhaupt lächerlich, Accompagnirungskunst und Kunst zu componiren, von einander zu trennen und Gränzen zwischen ihnen bestimmen zu wollen. Die Regeln des Accompagnements, lehren ja den rechten Gebrauch der con- und dissonirenden Intervalle. Folglich sind sie schon Composition, oder wenigstens das ABC derselben.[7]

Damit ist ein grundsätzlicher Zusammenhang aufgezeigt, der für den Cembalopart des „Largo e dolce" bis hin zur notengraphischen Gestaltung bedeutsam ist.

[7] Aus J. F. Agricola: „Allgemeine deutsche Bibliothek". In: *Bach-Dok.* III, 1972, Nr. 796.


Largo e dolce
3
5
tr
7
1.
2.
9
11
tr



Wie schon erwähnt, bemüht sich Bach, durch die durchgehend separate Balkung jeder einzelnen Stimme deren Führung klar aufzuzeigen. Wenn im Verlaufe von drei unter einem Balken versammelten Achteln eine zusätzliche Stimme eintritt (der vierstimmig beginnende Cembalosatz verdichtet sich des öfteren bis hin zu Sechsstimmigkeit), wird diese zunächst als einzelne Note(n) mit Achtelfähnchen notiert und dann in der nächsten Takthälfte (falls weiterlaufend) mit eigenem Balken versehen (so z. B. die „Tenorstimme", die in Takt 1 auf dem 3. Achtel eintritt).

Diese individuelle Notation jeder einzelnen Stimme geht über das Schriftbild der „vollstimmigen" Generalbaßaussetzung auf italienische Art, wie sie z. B. Heinichen[8] überliefert, hinaus.

Andererseits bleibt Bach deutlich unter der dort aufgezeigten Möglichkeit, bis hin zur Achtstimmigkeit zu gehen, und kehrt immer wieder zur Ausgangssituation der Vierstimmigkeit zurück.[9] Auch ist er an massiven Stimmverdopplungen durch die linke Hand anscheinend nicht interessiert, und erst im Schlußtakt taucht die Möglichkeit der Baßoktavierung auf.

Ich denke, es ist legitim, als weiteren Beleg für diese sorgfältige und konsequente Art Bachs, mit der Stimmführung und „Stimmigkeit" des Satzes umzugehen, auch eine Überlieferung Forkels aus seinem Buch „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" (Leipzig 1802) hinzuzuziehen:

In allen diesen und anderen Compositionsübungen hielt er seine Schüler strenge an, ... ein Augenmerk so wohl auf den Zusammenhang jeder einzelnen Stimme für und in sich, als auch ihr Verhältnis gegen die mit ihr verbundenen und zugleich fortlaufenden Stimmen zu haben. Keine, auch nicht eine Mittelstimme durfte abbrechen, ehe das, was sie zu sagen hatte, vollständig gesagt war. Jeder Ton mußte seine Beziehung auf einen vorhergehenden haben; erschien einer, dem nicht anzusehen war, woher er kam, oder wohin er wollte, so wurde er als ein Verdächtiger ohne Anstand verwiesen. Dieser hohe Grad von Genauigkeit in der Behandlung jeder Stimme ist es eben, was die Bachische Harmonie zu einer vielfachen Melodie macht.[10]

Diese Satzlehre begründet auch für unser Beispiel Bachs melodisch konsequentes Denken und gibt so gleichzeitig die Begründung für das vorsichtige Abwägen bei der stellenweisen Vermehrung der Stimmenzahl. So scheint sein Unter-

[8] Johann David Heinichen: *Der Generalbass in der Composition*, Dresden 1728, Faksimile, Hildesheim 1969.

[9] Bei den „Continuostellen" des 1. Satzes verhält sich Bach dann durchaus so, wie manche es hier „von ihm erwartet" hätten: Er schreibt einen ausgesparten, zumeist dreistimmigen Satz(!), allerdings, das sei auch gleich gesagt, ohne jede Andeutung einer dynamischen Abstufung zu den „normalen" obligaten Partien des Satzes. Auch in diesem Fall ist die Stimmführung des „Continuos" exquisit und durch die klare Gestaltung (größtenteils aus *einem* Motiv gewonnen) besonders gut hörbar.

[10] Johann Nikolaus Forkel: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*", Leipzig 1802, Neuausgabe Berlin (ehem. DDR) 1966, S. 74 f.

richtsideal der „vier reinen Stimmen" (s. Agricola-Zitat) auch für ihn selbst hier die Basis zu sein, die er bereichert und ausschmückt, aber nicht aufgibt.[11]

Damit bestätigt die Satzart dieses Cembaloparts die enge und fortschreitende Verbindung von „Harmonie", „Accompagement" und, als Überbau, der hier in großer Gediegenheit errichtet ist, „Composition".

Die „künstliche Sprache"

Jetzt ist es an der Zeit, den Blick auf Bachs Satztechnik durch die Einbeziehung der Flötenstimme und durch Aspekte des Stils und der musikalisch-rhetorischen Mittel zu erweitern.

Das Autograph der h-Moll-Sonate ist (offensichtlich als Reinschrift der Endfassung dieses Werkes) in den 1730er Jahren entstanden.

Schleuning[12] und Rampe[13] haben (in Publikationen des letzten Jahres) die Kontakte Bachs zu diversen wichtigen Musikern am Dresdener Hof, besonders zu den Traversflötisten Buffardin und Quantz untersucht, ebenso die Beziehung zur Berliner Schule, die sich ab 1740 am Hof Friedrichs II. um Quantz und C. Ph. E. Bach herausbildete.

Stilistische Vergleiche der Bachschen Flötensonaten und der Triosonate aus dem „Musikalischen Opfer" mit Werken der „galanten" Richtung zeigen, daß Bach musikalische Gedanken dieses Stils mittrug und viele der „modernen" Mittel in die eigene musikalische Sprache aufnahm.

Wenn Forkel gegen Ende seines schon vorhin zitierten Gedankenganges bemerkt:

Er sah seine Stimmen gleichsam als Person an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft miteinander unterhielten,[14]

dann greift er damit das barocke Prinzip der Klangrede auf und sieht es als Grundlage des Bachschen Tonsatzes.

Daß die sprachliche Dimension der Musik auch für den galanten Stil wesentlich ist, läßt sich bei Quantz nachlesen:

Nun ist die Musik nichts anders als eine künstliche Sprache, wodurch man seine musikalischen Gedanken dem Zuhörer bekannt machen soll.[15] ...

Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erzeugen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen.[16]

All diese Aspekte kommen beim „Largo e dolce" zum Tragen; dabei gibt die Tempobezeichnung quasi als programmatische Überschrift den „Hauptaffect"[17] der Komposition (und damit des musikalischen Vortrags) an. Die Flötenstimme läßt sich in diesem Sinne gleich doppelt verstehen: nach innen als Wortführerin bei der Unterhaltung der „geschlossenen Gesellschaft", nach außen als Hauptrednerin des Vortrags. Schon in sich selbst erfüllt sie durch ihren Aufbau aus nahtlos miteinander verbundenen und fein abgestimmten affektgemäßen Figuren das Quantzsche Ideal vom „Erregen und Stillen der Leidenschaften".

Sowohl von der Lage des Cembalosatzes her, als auch durch ein besonderes Korrespondieren von Flöte und Cembalo-Oberstimme hat Bach dafür gesorgt, daß die Flötenstimme mit dem Cembalosatz verbunden, ja oft regelrecht in ihn eingebunden ist.[18]

Daß ein korrespondierendes Zusammenspiel von Oberstimme und Accompagnement ein Merkmal Bachscher Generalbaßpraxis war, bezeugt u. a. Daube:

---

[11] Anschauliche Beispiele für den in Bachs Unterricht vermittelten 4stg. Generalbaßsatz sind: die von Bach korrigierte Aussetzung der Violinsonate a-Moll von Albinoni durch J. N. Gerber (in: Philipp Spitta: *Joh. Seb. Bach*, Leipzig ^{4}1930, Bd. II, Beilage 1) und Kirnbergers Aussetzung des „Andante" der Triosonate im *Musikalischen Opfer* (in: Joh. Philipp Kirnberger: *Grundsätze des Generalbasses*, Berlin 1781, S. 14 f.

[12] Peter Schleuning: *Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Kassel 1993, S. 20 und S. 25 ff.

[13] Siegbert Rampe: *Bach, Quantz und das „Musikalische Opfer"*. In: *CONCERTO* Nr. 84, Juni 1993.

[14] Forkel, op. cit., S. 75.

[15] Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Leipzig 1983, S. 102.

[16] ders., op. cit., S. 100.

[17] ders., op. cit., S. 108.

[18] Am faszinierendsten vielleicht in Takt 10. Dort macht ab der Zählzeit 3 das Cembalo der Flöte den Rang als zuoberst liegende Stimme streitig und erlaubt sich, ihren gerade erreichten Spitzenton *cis''* mit seinem *h''* aufzunehmen und zum gemeinsamen g'' in Takt 11 zu führen.

HOLLAND MUSIC SESSIONS

MASTERCLASSES & INDIVIDUAL COACHING

JUNE 26 – AUGUST 7, 1994
ALKMAAR • AMSTERDAM • BERGEN

Holland Music Sessions is an international academy for young talented musicians. Through individidual coaching, master classes and concerts, Holland Music Sessions will contribute to the artistic development and to the stage experience of these musicians.

EUROPEAN SUMMERACADEMY FOR:	FACULTY MEMBERS FOR FLUTE:
violin	András Adorján – Germany
cello	Musikhochschule, Cologne
voice	
flute	Rien de Reede – Holland
piano	Royal Concertgebouw Orchestra
piano accompanying	Royal Conservatory, The Hague
Director – Frans Wolfkamp	Karlheinz Zöller – Germany
	Berliner Philharmoniker
	Hochschule für Musik, Berlin

for more information please write or call:

RUSSENPLEIN 2, 1861 JR BERGEN, THE NETHERLANDS

PHONE: 31 - (0)72 18 35 50, FAX: 31 - (0)72 11 31 99

70 Concerts by participants, including Concertgebouw Amsterdam

Ueberhaupt sein Accompagniren war allezeit wie eine mit dem größten Fleiße ausgearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertirende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brilliren mußte. Dieses Recht wurde sodann auch dem Basse ohne Nachteil der Oberstimme überlassen. Genug! wer ihn nicht gehöret, hat sehr vieles nicht gehöret.[19]

Entsprechendes geschieht hier: Die Oberstimme des Cembaloparts tritt immer wieder, über ihre generelle melodische Gediegenheit hinaus, in ein Wechselspiel mit der Flöte ein. Das kann gleichzeitig geschehen; in den Takten 2, 4 und 11 umspielt die Flöte jeweils einen synkopierenden, repetierten, geradezu „seufzenden" Ton der Cembalo-Oberstimme. Es kann sich in einer den entsprechenden Figuren des „Dialogpartners" unmittelbar folgenden Übernahme äußern (die eben erwähnte synkopische Repetition der Cembalo-Oberstimme wird in Takt 5 von der Flöte aufgegriffen, und in Takt 11 übernimmt die Flöte in leichter Abwandlung die 32stel-Figur des Cembalos aus Takt 10).

Geradezu architektonischen, „querverstrebenden" Charakter gewinnt dieser Dialog durch Bachs Verfahren, einige der „ausfüllenden" Zweiunddreißigstel-Passagen des Cembalos auf Flötenpassagen in entfernteren Takten zu beziehen: Die Cembalo-Passage in Takt 1 wirkt wie ein Zitat der Flöten-Zweiunddreißigstel in Takt 13 (Z.z. 4 und 5) und erscheint leicht abgewandelt am Schluß von Takt 7; die nächste Entsprechung zur Cembalopassage in Takt 3 findet sich bei der Flöte in Takt 6.

Daß letztlich alle diese Figuren in ihrer Physiognomie miteinander verwandt sind, hat seinen tieferen Grund darin, daß sie naheliegende Möglichkeiten der Auszierung und Variation einer imaginären einfacheren Melodieführung darstellen. Quantz beschreibt diese Möglichkeiten und Manieren detailliert im XIII. Hauptstück: *Von den willkührlichen Veränderungen über die simpeln Intervalle* und sieht ihren Platz vor allem in einem langsamen Satz.[20] Er liefert in den Noten-

[19] J. F. Daube: „General-Baß in drey Accorden". Frankfurt/M. 1756. In: *Bach-Dok.* III, Nr. 680, Kassel etc. 1972.

[20] Quantz, op. cit., S. 118 ff.

Chalet Masenberg

Kunstseminare in den sonnigen Bergen der Oststeiermark

Wochenendkurs für Blockflöte, Barockvioline und Kammermusik mit Yvonne Weichsel, Graz und Dario Luisi, Genua
27. – 29. 5. 1994

Auskünfte: Sekretariat Chalet Masenberg, A-8011 Graz, Postfach 67, Tel. 0043/316/827470

beispielen des Anhangs sozusagen einiges an Grundwortschatz für eine ausgezierte Rede im galanten Sinne.[21] Bach bedient sich eines ähnlichen Vokabulars, erreicht aber durch Verschmelzung der Elemente und Ausbalancierung auf- und absteigender Bewegungstendenzen eine höchst individuelle und vollkommene Aussage, die zudem so reichhaltig ist, daß sie kaum noch Raum für weitere „willkürliche Veränderungen" läßt.[22]

„Vom guten Vortrage..."

Es versteht sich, daß die im vorigen Abschnitt behandelten Aspekte Konsequenzen für die Interpretation ermöglichen und fordern.

Dazu möchte ich abschließend noch eine weitere Folgerung nachliefern, die sich aus Bachs Satzart und Schreibweise ergibt.

Offensichtlich stellt die Satzdichte des Cembaloparts für Bach weder ein Hindernis für eine Balance mit der Traversflöte dar, noch widerspricht sie dem Grundaffekt „Largo e dolce".

Und die Erfahrungen, die man als Cembalist mit diesem Satz machen kann, sind sehr geeignet, einem die letzten Vorbehalte gegenüber dem überlieferten Accompagnement Bachs zu nehmen (Vorbehalte, die sich übrigens zum Teil schon bei Quantz finden![23]).

Aber man tut sicherlich gut daran, sich von Bachs Stimmführung, die im Autograph auf so faszinierende Art sichtbar ist, und von seinem Vermerk auf der Titelseite der Inventionen (1723), daß es auch und *am allermeisten* darum gehe, *eine cantable Art im Spielen zu erlangen*[24], inspirieren zu lassen.

Mit dem Begriff „cantable Art" ist, so glaube ich, gleichzeitig das wesentliche Element dieses Satzes getroffen – und somit ein Hinweis auf Anforderungen gegeben, die der Cembalopart an Interpret(in) wie Instrument stellt. Es sollte (und somit kann man das lateinische Zitat zu Beginn des Artikels erweitern) den Hörern schon im Cembalopart und erst recht im Zusammenwirken von Flöte und Cembalo ein möglichst lebendiger Eindruck von der gesamten vielstimmigen „Gesellschaft" vermittelt werden.

„Audiatur ...!"

[21] Siehe von den „Exempeln" im Anhang: Fig. 17 bis 24 (Tafel XV und XVI).

[22] Es sei hier angemerkt, daß die Balkung der Flötenstimme in der NBA ebenfalls ein Ärgernis ist, weil sie die 32stel penetrant in 4er-Gruppen ordnet. Man vergleiche die Suggestivität der originalen Balkung.

[23] Siehe vor allem XVII. Hauptstück, VI. Abschnitt, §20 (S. 232 f.). – Im übrigen sind Quantz' Bemerkungen zur dynamischen, auch auf dem Cembalo im Anschlag zu differenzierenden Gestaltung des Accompagnements (§§ 12-17, S. 227 ff.) wertvoll für ein interpretatorisches „Ausloten" des harmonischen Verlaufs im „Largo e dolce".

[24] *Bach-Dok.* I, Nr. 153.

Classic & Folk

Let's Play Classic & Folk

für Soloinstrumente und CD- oder Klavierbegleitung

Diese neue Reihe, arrangiert von Sieglinde Heilig und Uwe Heger, beinhaltet 15 sehr bekannte Stücke aus den Bereichen Klassik und Folk. Der Solist kann wählen zwischen der konventionellen Klavierbegleitung und der Klavierbegleitung auf CD. Für alle Instrumente ist die komplette Querflötenfassung zum Kennenlernen auf CD eingespielt. Im Anschluß folgt die reine Klavierbegleitung für jeden Solisten.

SOLOINSTRUMENT & KLAVIER
– DM 20,- –

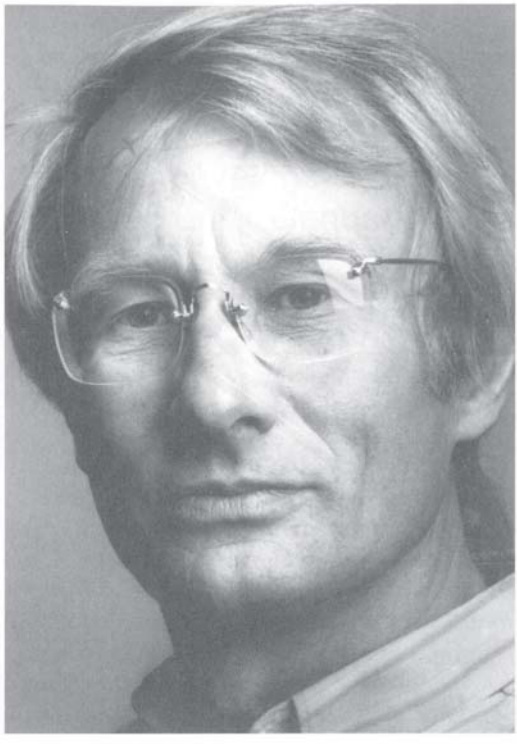
Querflöte und Klavier	N 3833
Violine und Klavier	N 3835
Violoncello und Klavier	N 3836
Trompete und Klavier	N 3832
Posaune und Klavier	N 3848
Waldhorn und Klavier	N 3832
Altsaxophon und Klavier	N 3834
Klarinette und Klavier	N 3849
Fagott und Klavier	N 3836
Altblockflöte und Klavier	N 3833
Sopranblockflöte und Klavier	N 3831
Oboe und Klavier	N 3831

SOLOINSTRUMENT & CD
– DM 36,- –

Querflöte und CD	N 3793
Violine und CD	N 3796
Violoncello und CD	N 3797
Trompete und CD	N 3794
Posaune und CD	N 3798
Waldhorn und CD	N 3794
Altsaxophon und CD	N 3795
Klarinette und CD	N 3799
Fagott und CD	N 3797
Altblockflöte und CD	N 3793

Noetzel Edition

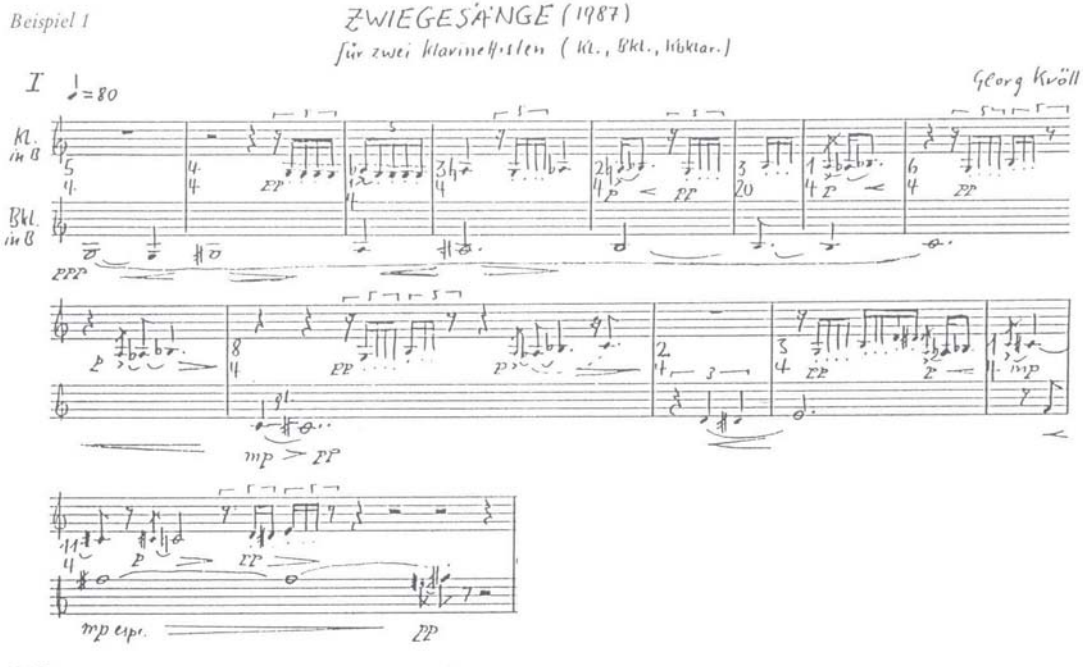
Zum 60. Geburtstag von Georg Kröll: *Zwiegesänge* für zwei Klarinettisten



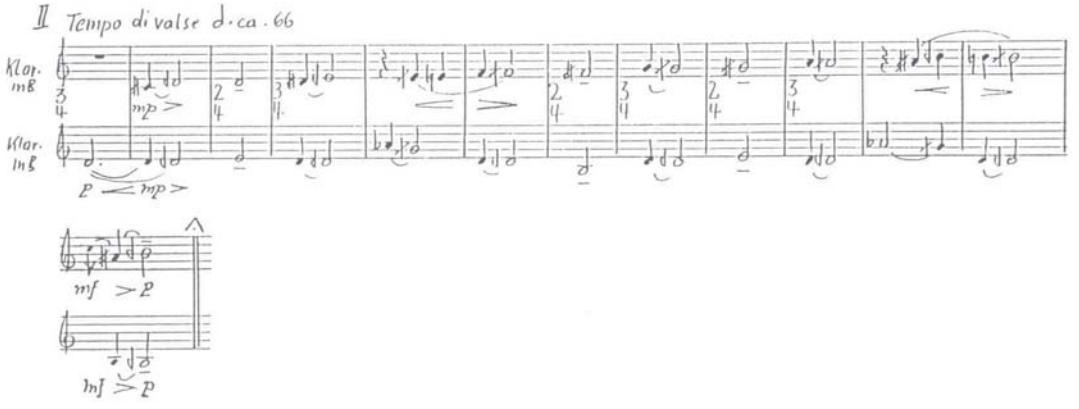
Während des nun schon über zehnjährigen Bestehens unseres Klarinettenduos ist das Repertoire für diese Instrumentenkombination (einschließlich aller zur Klarinettenfamilie gehörenden Instrumente von Hoch-As- bis Kontrabaßklarinette) um einige nicht unbedeutende Werke reicher geworden. Zu den von uns häufiger aufgeführten Duos, mit denen uns eine besondere Affinität verbindet, gehört das Duo *Zwiegesänge* des Kölner Komponisten Georg Kröll, dem wir diesen Artikel anläßlich seines 60. Geburtstages widmen wollen.

Georg Kröll ist ein Komponist, dessen Werke von einer deutlich spürbaren musikalischen Integrität gekennzeichnet sind und dadurch sowohl beim Hörer wie beim Interpreten einen starken Eindruck hinterlassen. Am 3.5.1934 in Linz am Rhein geboren, studierte Georg Kröll Klavier und Komposition an der Kölner Musikhochschule, wobei er durch seinen Lehrer Bernd Alois Zimmermann wichtige kompositorische Impulse erhielt. Seit 1964 unterrichtet Kröll Tonsatz, Theorie und Gehörbildung an der Rheinischen Musikschule Köln. Werke von ihm findet man außer im Bereich der Oper in allen musikalischen Sparten, leider verteilt auf verschiedene Verlage sowie im Eigenverlag. Neben dem Klarinettenduo *Zwiegesänge*, das hier besprochen werden soll, können eine Reihe anderer Werke genannt werden, die für Bläser interessant sind (s. Anh.).

Beispiel 1



Beispiel 2



In dem Klarinettenduo *Zwiegesänge*, einer fünfsätzigen Komposition von ca. fünfzehn Minuten Dauer, finden B-Klarinetten sowie auch Baß- und Kontrabaßklarinette Verwendung. Es wurde 1987 als Auftragswerk von Karl-Heinrich Müller für das Klarinettenduo Zelinsky/Smeyers geschrieben und im selben Jahr im Museum Insel Hombroich uraufgeführt, erlebte inzwischen zahlreiche weitere Aufführungen und ist außerdem auf CD erschienen (CPO 999116-2).

Der Titel *Zwiegesänge* liefert gewissermaßen eine einfache Definition für die gesamte Komposition. Während die Stimmen der beiden Klarinetten im ersten, zweiten und dritten Satz eng miteinander verwoben sind, treten sie in den beiden letzten Sätzen jeweils solistisch – mit Begleitung durch den anderen Part – hervor. Als Gesamtes bilden die fünf Sätze eine Art moderne Tanzsuite: ruhig im Tempo – schnell (Tempo di valse) – langsam – schnell (agitato molto) – langsam.

Der erste Satz gibt gleichsam als Ouvertüre mit B- und Baßklarinette einen Vorgeschmack auf die vielfältigen und faszinierenden klanglichen Möglichkeiten, welche die Formation „Klarinettenduo" bietet.

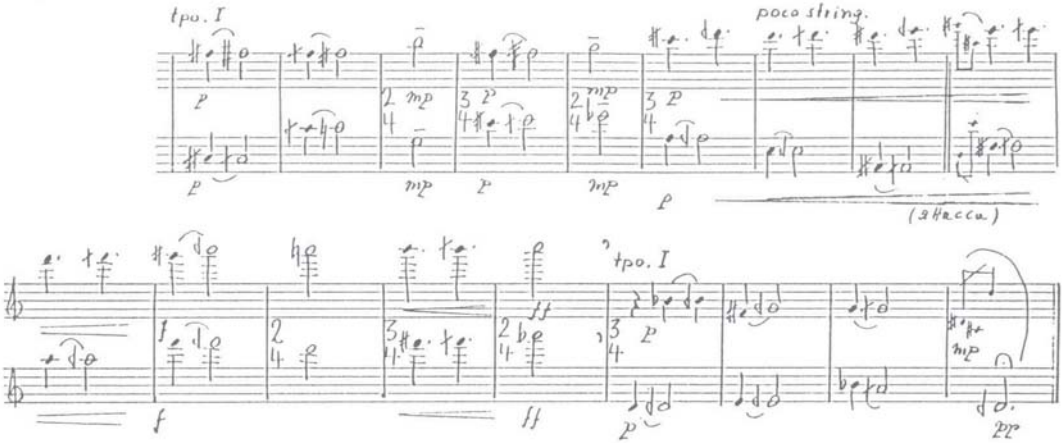
An *Beispiel 1* wird deutlich, daß beide Klarinetten im Grunde das gleiche Material benutzen (eine sich chromatisch aufwärts bewegende Skala), einzig der Oktavraum und die rhythmische Anordnung der Töne sind unterschiedlich. Während die Baßklarinette in einem ausgedehnten, sowohl ruhigen wie leisen Gesang ganz schlicht die zwölftönige chromatische Skala durchschreitet, scheint die B-Klarinette im Vergleich dazu hastig und kurzatmig in durch eindringliches Stakkato sich unruhig gebenden Quintolenfiguren umherzuspringen. Die erste volle Präsentation des musikalischen Materials, das Kröll im ersten Satz benutzt, zeigt *Beispiel 1.*

In der weiteren Entwicklung wird dieses Material zyklisch dreimal nacheinander verarbeitet, wobei die Baßklarinette immer aktiver in das musikalische Geschehen eingreift, die Phrasen länger werden und rhythmisch an Intensität gewinnen, während die chromatische Skala weniger vordergründig ist. Der Satz als Ganzes gleicht einem Hologramm, das – herausgehoben aus der Zweidimensionalität – durch Betrachtung von verschiedenen Seiten jeweils seine Perspektive verändert.

Mit neuen Spieltechniken wird man in diesem ersten Satz nicht konfrontiert, allerhöchstens gibt es im Baßklarinettenpart einige kurze Glissandi. Bemerkenswert ist jedoch die ebenso neu- wie einzigartige Notation für solche Takte, in denen eine Gruppe von Quintolensechzehnteln benutzt wird, die entweder zu kurz oder zu lang für einen „normalen" Takt ist (s. T. 6 in *Bsp. 1*). Hier hat Kröll kurzerhand den einzelnen Quintolensechzehnteln ihren Wert als Zwanzigstel zugeteilt! Was zuerst etwas weit hergeholt erscheint, überzeugt bei näherer Betrachtung als elegante Lösung, bei der das Notenbild nicht durch komplizierte und doch unnötige Tempowechsel, wie sie so oft in neueren Partituren zu finden sind, die musikalische Umsetzung erschwert.

Als zweiten Satz hat Kröll seiner Klarinettensuite einen kurzen Walzer eingefügt, auch wenn er häufig den Dreivierteltakt verläßt. Der auffälligste Aspekt dieses Satzes, in dem beide Spieler in derselben Lage (beide auf B-Klarinette) und im selben Rhythmus vereint sind, ist die durchgängige Verwendung von Vierteltönen. Es ergeben sich jedoch weniger Klangreibungen zwischen diesen Vierteltönen und den „normal" gestimmten Tönen, sondern eher entsteht eine zusätzliche tonale Dimension, gewissermaßen zwischen den traditionellen Tonarten liegend. Wie man in *Beispiel 2* erkennen kann, bilden die Vierteltöne sauber gestimmte Inter-

Beispiel 3



valle, die vom Hörer in ihrem konsonanten Charakter wahrgenommen werden. Nach einer kurzen anfänglichen Irritation werden die Vierteltöne also durchaus als angenehm empfunden und beeindrucken in ihrer logischen Abfolge (s. *Beispiel 2*).

In *Beispiel 2* ergeben sich aus den Vierteltönen folgende Intervalle: in Takt 2 ein Unisono, Takt 4 eine große Sekunde, Takt 5 eine kleine Terz, Takt 6 eine große Terz, Takt 8 ein Tritonus, Takt 10 eine übermäßige Quint, Takt 11 wieder eine große Terz, Takt 12 eine übermäßige Sexte und im abschließenden Takt 13 eine Oktave. All diese Intervalle sind als solche wahrzunehmen und auszustimmen, so daß die tonalen Verhältnisse leicht nachvollziehbar sind. Um die Struktur des Satzes etwas aufzulockern und die rhythmische Bewegung in der Schwebe zu halten, fügt Kröll Glissandi ein, die den rhythmischen Kontext verwischen, häufig eingeleitet von einer Folge lauter und schneller Vorschlagsnoten (s. *Bsp. 3*). Dieser subtile, optimistische Walzer endet nach einem rasanten Aufstieg zum im Fortissimo gespielten c'''' schließlich völlig entspannt im Pianissimo auf dem einen Viertelton zu tiefen d' (s. *Bsp. 3*).

Für den dritten Satz wählt Kröll wieder das Instrumentenpaar aus B- und Baßklarinette, setzt sie hier allerdings fast durchweg im selben Register ein. Wenn er die Baßklarinette sogar noch höher führt als die B-Klarinette, kommen die klangfarblichen Unterschiede der beiden Instrumente, zu deren notierten Tönen sich noch die Differenztöne gesellen, besonders gut heraus. Mit leisen, langgezogenen Klängen werden die melodischen Aktivitäten des jeweiligen Partners gestützt. Durch den Wechsel zwischen herkömmlicher und graphischer Notation wird einer gleichzeitig empfindsamen und ausdrucksstarken Interpretation ein größerer Freiraum gegeben.

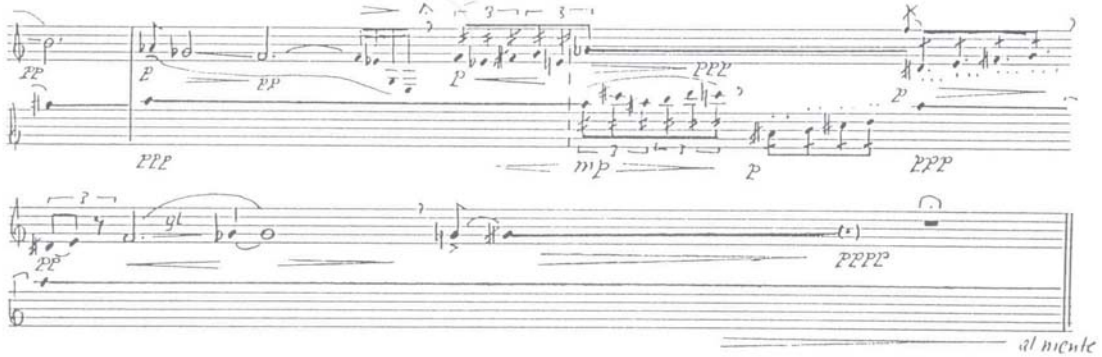
Ein Begriff für die Musikwelt

musik_riedel

Noten
Schallplatten
Musikbücher
Antiquariat
Musikinstrumente

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

Beispiel 4

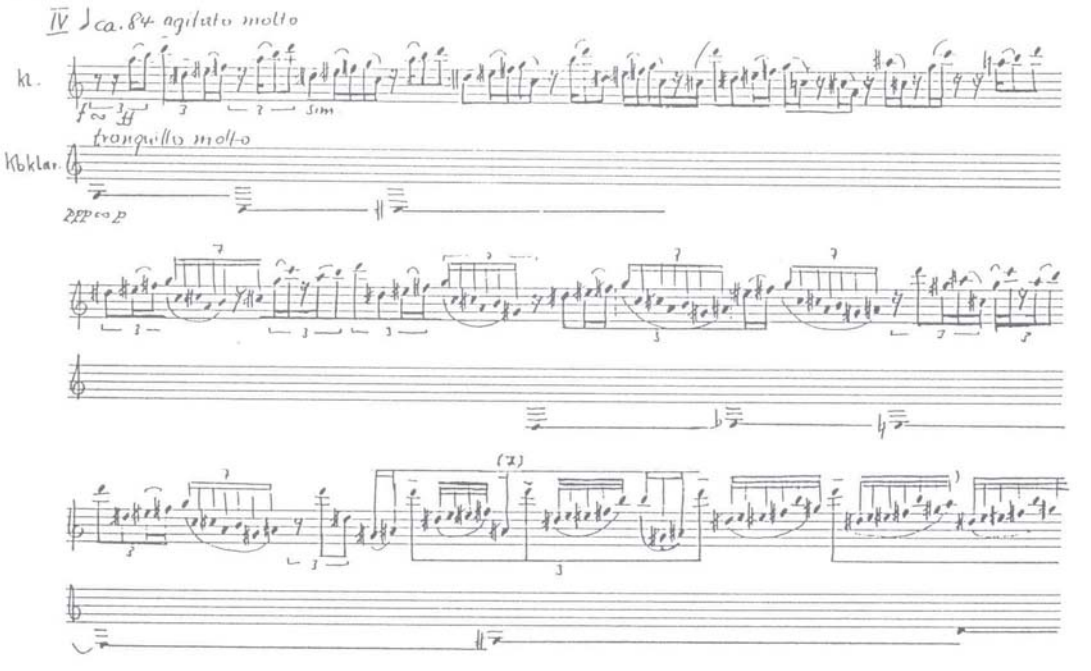


Passagen wie in *Beispiel 4* sind faszinierend anzuhören, wenn man sich aus der Zeit herausheben läßt. Diese kurze und doch spannungsvolle Elegie erhält ihre melancholische Atmosphäre durch die vielen chromatischen Fortschreitungen, oft schmerzlich durch ein Glissando in die Länge gezogen. Die zentrale kleine Sekunde, die während des ganzen Satzes durch das abwechselnd gehaltene a' bzw. gis' präsent ist, wird erst durch das letzte lange Glissando in ein kurzes im vierfachen Piano schon fast nur noch angedeutetes Unisono verwandelt.

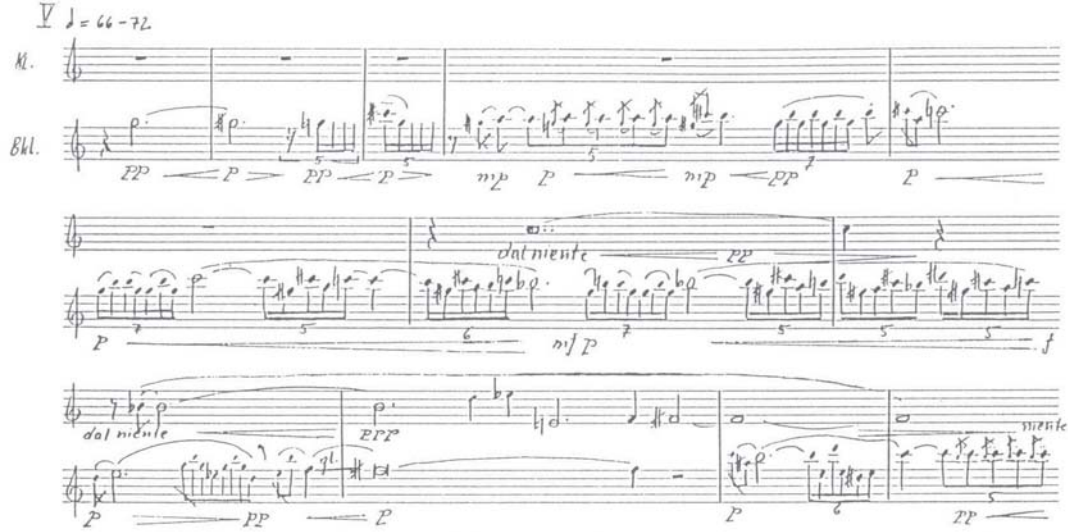
Der vierte Satz ist ein Parforceritt für die erste Klarinette. Während die Kontrabaßklarinette sich in ihren eigenen langgehaltenen Tönen in der tiefen Lage im Piano- bis Dreifachpiano-Bereich einnistet, holt die B-Klarinette groß aus zu einer rhythmisch komplexen, atemlos wie in einem Rausch ohne Halt im Fortissimo rasant durchlaufenden auskomponierten „Jazzimprovisation".

Beispiel 5 gibt einen Einblick in die rhythmischen Verknotungen, durch die sich der Interpret hindurchwinden muß. Die Achtelnoten in den weit auseinandergestreckten Triolen und die Sechzehntelseptolen entsprechen Proportionen, die nur sehr schwer oder sogar unmöglich zwischen Taktstrichen darstellbar wären. Als Interpret muß man einfach für diese „unvollständigen" Triolen oder Septolen das Tempo so wählen, wie es ihnen als Ganzes zukäme. Aus mehreren gleichsam

Beispiel 5



Beispiel 6



wie an einem Band auseinandergezogenen und dann ineinander verschachtelten Rhythmen entsteht so ein sich immer mehr steigernder furioser Tanz, der schließlich durch ein abruptes Ende zum Stillstand kommt.

Der abschließende fünfte Satz ist eine eindrucksvolle Soloarie der Baßklarinette, die B-Klarinette fungiert hierbei nur als diskreter Schatten. Die virtuosen Tongirlanden der Baßklarinette (s. *Beispiel 5*, Beginn des 5. Satzes), bei denen überwiegend in der oberen Lage die Töne nur so aus dem Instrument hervorzusprudeln scheinen, münden am Ende in einen choralartigen Gesang, in dem beide Instrumente partnerschaftlich noch einmal in eindringlichen Harmonien und langgezogenen Glissandi einen großen abschließenden Bogen spannen (s. *Beispiel 6*).

Ohne Frage können wir allen Klarinettisten das Studium dieses Werkes (erschienenen im Eigenverlag, Blumenthalstraße 22, 50670 Köln) wärmstens empfehlen und hoffen, daß es von möglichst vielen Kollegen in ihr ständiges Repertoire übernommen wird. Viel Spaß beim Üben von Georg Krölls *Zwiegesängen*!

Beate Zelinsky und David Smeyers

Werke für Blasinstrumente von Georg Kröll

Sonate für Altflöte allein (1959). Edition Bosse, Regensburg

Invocazioni (1969) für Bläserquintett. B. Schott's Söhne, Mainz

Con Licenza (1970) für Altblockflöte solo. Moeck Verlag, Celle

Canzonabile (1974) für Baß- (Tenor-, Alt-)blockflöte und Gitarre. Moeck Verlag, Celle

Re-Sonat Tibia (1979), Version für Flöte solo. Moeck Verlag, Celle

Solopartien (1983), Capriccio II für Flöte. Moeck Verlag, Celle

Fünf Versetten (1986) für Saxofonquartett. Edition Gravis, Bad Schwalbach

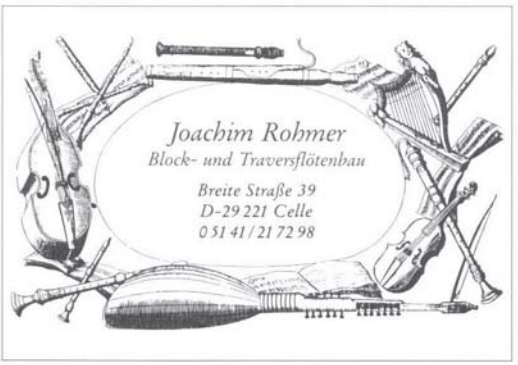
Schattenspiel (1986) für Baßklarinette und Vibrafon. Edition Gravis, Bad Schwalbach

Rondell (1991) für Flöte und Klarinette. Eigenverlag

– (1993) Version für Es- und B-Klarinette. Eigenverlag

Aria (1992) für Oboe und Orgel. Eigenverlag.

Nagelneue Boehmflöte Yamaha 611
Vollsilber vergoldet, geschlossene Klappen, C-Fuß, Luxus-Etui,
Neupreis DM 7 600,-- für DM 6 500,-- abzugeben.
Tel. 09 11 / 34 32 94



Erschwerter Zugang zum Reich der hohen Töne

Die Wiener Philharmoniker und die Indianer von Papua-Neuguinea trennen nicht nur mehrere tausend Kilometer. Welten liegen auch zwischen den musikalischen Gewohnheiten in der österreichischen Staatsoper und dem melanesischen Hochland: Während die Philharmoniker nobel befrackt Mozart und Beethoven anstimmen, erklingen im feuchttropischen Dschungel seltsam röhrende Töne aus Flöten, die oft mit Hundezähnen und Muscheln verziert sind. Doch derlei Unterschieden in Repertoire und Instrumentarium zum Trotz verbindet die Musiker aus Wien und vom Stillen Ozean ein gemeinsames Band: Sie pflegen ihre Kunst in Männerbünden, deren maskuliner Gleichklang um keinen Preis gestört werden darf.

Zwar unterliegen die Wiener Philharmoniker im Gegensatz zu ihren indianischen Kollegen wohl kaum strengen Beischlaftabus, wenn sie zu Violine oder Kontrabaß greifen. Und auch aufwendige Reinigungsprozeduren und Aderlaß vor Betreten der Konzertbühne dürften in europäischen Musikerkreisen eher die Ausnahme bilden. Von komplizierten Initiationsriten bis hin zu einem höchst zwiespältigen Frauenbild indes, so fanden es die Soziologen Andreas J. Obrecht und Roland Girtler heraus, warten die männlichen und musizierenden Mitglieder beider „Ethnien" mit höchst erstaunlichen Verhaltensverwandtschaften auf (A. J. Obrecht, „Die Täler der Flöten, und R. Girtler, „Mitgliedsaufnahme als Mannbarkeitsritual", in: *Sociologia Internationalis,* Beiheft 1: Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie, herausgegeben von Wolfgang Lipp).

So werden die Initianden über einen langen Zeitraum hinweg harten Belastungsproben ausgesetzt. Vom Flötenspiel älterer Männer begleitet, müssen die indianischen Sprößlinge schon im Alter von fünf bis sieben Jahren Speere schleudern und reißende Flüsse durchschwimmen. Mit oft blutigen Mutproben und auf einsamen Streifzügen im Urwald soll sich der musikalische Nachwuchs als würdig erweisen, mit den Tönen der Flöte die Stimmen der Geister zu imitieren.

Auch im Gobelinsaal der Wiener Staatsoper nimmt ein festgefügtes und langwieriges Zeremoniell seinen Lauf, wenn die Philharmoniker zur Kandidatenkür schreiten. Durch eine spanische Wand von der fünfundzwanzigköpfigen Jury getrennt, müssen die anonymen Anwärter nicht nur in mehreren Durchgängen Kostproben ihrer Kunst bieten. Auch wird der aus ihrem Kreis Erwählte zunächst bloß Mitglied im Staatsopernorchester, in dem er ein regelrechtes Noviziat absolviert: Erst ein feierliches Gelage weiht den Initianden zum Musiker im „Verein der Philharmoniker", der seit seiner Gründung im Jahre 1842 keine einzige Frau an seinen Notenpulten duldete.

Um unter sich bleiben zu können, krönen die Wiener Orchesterstars nicht anders als die indianischen Flötenspieler ihren Männerbund mit einem Mythenkranz. „Wenn der Pfeil des Gegners die Frau an deinem Körper riecht, dann findet er sein Ziel von selbst – und du stirbst", glauben die melanesischen Krieger, die sich nach dem Geschlechtsverkehr unter beschwörenden Flötenklängen von der femininen „Kontamination" zu reinigen versuchen. Und auch manchen Philharmoniker plagt die Angst vor der weiblichen Physis. Nicht nur die fehlende Kraft und Dynamik wird als Grund genannt, warum man keine „Damen" im Verein aufnimmt. „Wie sieht denn das bloß aus, wenn eine Frau dazwischen sitzt, überhaupt wenn sie schwanger ist", so bangt darüber hinaus ein Musiker um das Erscheinungsbild des Orchesters. Der Drang zur Abgrenzung als „starkes Geschlecht" scheint aus der Furcht geboren zu werden, in Wahrheit schwach zu sein, wie es ein indianischer Mythos aus uralter Zeit erhellt: Von den Göttinnen Malaun und Sinamo erfunden, spielte die erste Flöte auf wundersame Weise von selbst. Kaum aber stahl Nat Karamwang als männlicher Gegenspieler der beiden Frauen das magische Instrument, verlor es nicht nur diese Eigenschaft. Auch verdammten Malaun und Sinamo ihren Kontrahenten und alle seine Geschlechtsgenossen wutentbrannt dazu, unter schweißtreibender Arbeit das Flötenspiel zu erlernen, bevor sie zu wahren Männern würden. Bis hin zur gestrengen Herrendisziplin der Wiener Philharmoniker scheint ihr Fluch seine Wirkung zu tun.

Frank Olbert

(aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24.11.93)

Vgl. hierzu auch Hermann Moecks Beitrag in TIBIA 1/93, S. 372 ff. „Stationen der Flauterei – von fernen Völkern und Zeiten, Mythen, Meistern u.a."

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 (0 51 44) 22 32

Karl Ventzke and Peter Spohr

The Patents on the Boehm Flute of 1847 and Instruments of the Early Period. For Theobald Boehm's 200th Birthday on 9 April 1994

On the basis of numerous sources it is expounded that since 1845 at the latest Theobald Boehm worked on the design of a new flute model planning the commercial use of his invention – patented later on first in Bavaria – in a second workshop.

The patents in England and France (and Belgium), the utilization agreements with the licence users in London and Paris as well as the acceptance of the new flute in these countries are discussed.

Nine selected instruments from the early period (1847 up to the expiration of the patent in 1862) are introduced by pictures and brief descriptions.

English by S. Seidel

Gian-Luca Petrucci

Let us rediscover our old masters! Observations on 100 years of Italian flute teaching

A historical outline shows that it is due to the impressionism that the Boehm flute found its own literature appropriate to its sound character. On this and on the fact that the tradition of Boehm flute construction comes from France, the supremacy of the French flute school is based in connection with a specific teaching method. Forgotten was in this context that the roots of a playing technique development can already be found a quarter century earlier in Italy. Examples of this are names like Rabboni, De Michelis, Franceschini, De Lorenzo and others. English by S. Seidel

Thomas Kiefer and William Waterhouse

Honoured Friend! Instruction on Bassoon Playing from 1823

A letter written by the Berlin bassoonist Christoph Gottlieb Schwarz in 1823 is reprinted here with commentary. In it a professional gives practical advice to an amateur on playing, reed adjustment, maintenance and fingering for a six-keyed instrument by the famous Potsdam maker Kirst. This text, given here complete for the first time, offers interesting insights into various problems and how to solve them.

English by W. Waterhouse

Eckhart Kuper

"Audiatur et altera pars"
Observations on figured bass and compositional techniques in the second movement of Bach's Sonata in B minor for Flute and Cembalo obbligato (BWV 1030)

From the autograph of J. S. Bach's "Sonata a Cembalo obbligato e Traverso solo" in B minor (BWV 1030) it is apparent that Bach thought the harpsichord part of the second movement "Largo e dolce" over with utmost consequence regarding voice-leading. This becomes evident particularly from the separate beaming of each voice and from the exact marking of voices, which in addition enter or disappear again. Here J. N. Forkel's report comes to mind according to which Bach regarded his voices as a "closed company". Also from testimonies of Bach students of the lessons received by Bach it follows that he set great store by consistent voice-leading and that the considered the four-part harmony as a foundation.

Moreover, in the flute part as in many details of the harpsichord part important elements can be discovered of "Klangrede" (sound speech) of baroque tradition as well as demands of the "galant style", as Quantz mentions them under the notion of "guter Vortrag" (good recital). Harpsichord upper part and flute sometimes almost hold a dialogue.

All these aspects can be related to the "cantable art of playing" (of keyboard instruments) which Bach declared as his goal, and they should also influence the interpretation. English by S. Seidel

Beate Zelinsky and David Smeyers

For Georg Kröll's 60th Birthday: *Zwiegesänge* for two Clarinettists

The authors discuss in detail the characteristics of the composition *Zwiegesänge* by Georg Kröll.

Suche hochwertige
SOPRANBLOCKFLÖTE
zu kaufen.
Tel. 0 89 / 755 60 43

Harald Genzmer zum 85. Geburtstag

„Musik soll vital, kunstvoll und verständlich sein. Als praktikabel möge sie den Interpreten für sich gewinnen, als erfaßbar den Hörer." Dieses Credo durchzieht das gesamte Schaffen des am 9. Februar 1909 geborenen Komponisten Harald Genzmer. Mit Ausnahme der Oper hat er mit nie versiegender Phantasie alle nur erdenklichen Werkgattungen mit seiner souveränen Könnerschaft kompositorisch betreut, sehr zur Freude der Ausführenden, die er – ob „Professionelle" oder „Laienspieler" – stets sehr ernst nimmt.

Für Genzmer ist die Musik ein unteilbar Ganzes. Er sieht eine moralische Verpflichtung darin, nicht nur für „die vom Fach" dazusein, sondern für alle. Seine Tonsprache erlangt dadurch quasi eine Klassizität, weil er in der Aussage immer unverkennbar derselbe ist, von jener Geistigkeit getragen, die man mit „esprit" definieren könnte. Der weltweite Erfolg seiner Werke ist hierfür die schönste Bestätigung. Überfliegt man die umfangreichen Werkverzeichnisse bei verschiedensten Verlagen (Schott, Peters, Ries & Erler etc.), so entsteht ein Kaleidoskop mit vielen Schwerpunkten. Einer davon ist das reichhaltige Angebot von Kompositionen für Holzbläser (von der Blockflöte bis zum Fagott, solistisch wie im Ensemble). Einen besonderen Hinweis verdient die Tatsache, daß Genzmer während seines Studiums bei Hindemith in Berlin im Zweitinstrument als Klarinettist ausgebildet wurde.

Als ehemaliger Schüler Harald Genzmers möchte ich zusammenfassend seine universelle Geistigkeit, seine Agilität, seine immense Bildung auf den verschiedensten Wissensgebieten, seine Beheimatung in Literatur und bildender Kunst neben seinem handwerklichen Fachkönnen ansprechen. Ich möchte von seiner künstlerischen Souveränität und seiner Toleranz, von seinem Verständnis für Ungewohntes, Substantielles, von seinem Blick für das Wesentliche, von der Strenge seines Urteils berichten und nicht zuletzt von seiner Humanitas und der Integrität seines Charakters.

Als Komponist ging und geht Harald Genzmer seinen schöpferischen Weg unbeirrt, offen und kritisch gegenüber allem, was um ihn vorgeht, unbeeindruckt von Alltagsmoden, sich selbst und seinen Überzeugungen treu bleibend, von der moralischen Verpflichtung getragen, Allgemein gültiges auszusagen.

Wir wünschen dem verehrten Meister noch viele Jahre in ungebrochener Vitalität, Gesundheit und Schöpferkraft!

Berthold Hummel

306 Seiten,
DM 38,00
ISBN
3-9803584-0-2

115 Seiten,
DM 18,00
ISBN
3-9803584-1-0

DALBEK VERLAG
Alte Landstr. 17 · D-21039 Escheburg
Fax 0 41 52 / 8 24 77

Um zu ergründen, warum eine Art des Klangs als angenehm und eine andere als weniger angenehm gehört wird, hat Elli Edler-Busch die Naturgegebenheiten hinterfragt und erstaunliche Parallelen erkannt. Ihre Informationen können nicht nur beim Flötenspiel, sondern auch beim Sprechen der Verständlichkeit, der Intonation und dem Wohlklang dienen.

Eine Sopranklarinette in G für den ersten Anfang

Schon lange suchen Holz- und Blechbläser nach geeigneten Anfangsinstrumenten für Kinder ab etwa 6 Jahren. Auch mit Klarinetten wurden schon verschiedene Versuche in dieser Hinsicht gemacht, die meines Erachtens aber alle noch nicht richtig befriedigen.

Hiermit möchte ich nun mein Konzept einer Sopranklarinette in G, die ich in Zusammenarbeit mit der Firma Moeck entwickelt habe, vorstellen. Grundlage dieser Sopranklarinette in G (klingend C) mit 3 Klappen ist ein Sopran-Chalumeau mit einer None Tonumfang, den wir auf 2½ Oktaven erweitert haben. Auch ist der Ansatz kindgerecht verändert. Statt Holz, das sich ja bei feuchtem Spiel leicht verzieht, verwenden wir für das Mundstück Kautschuk. Bekanntlich wird der Anblas- und Anbißdruck höher, je kleiner das Instrument wird, um eine intonationsgerechte Spielweise zu erreichen. Da Kinder keinesfalls über die Lippenmuskulatur ausgebildeter Klarinettisten verfügen und sie auch in diesem Alter die Milchzähne verlieren, die den zweiten Zähnen Platz machen, mußte der Anbißdruck so verändert werden, daß trotzdem eine intonationsgerechte Spielweise möglich ist. Dies wurde durch die Veränderung der Kammer, der Bahn und der Blattstärke sowie die Verlängerung des Mundstückes erreicht. Statt der bisher verwendeten Es-Klarinettenblätter, die zudem noch am Schaft gekürzt werden mußten, können jetzt normale B-Klarinettenblätter der Stärken 1,5 und 2 verwendet werden. Für das Aufbringen des Blättchens wurde eine sinnvolle Lösung mittels einer Blattschraube, die aus einem Synthetikband mit einer Rändelschraube besteht, gefunden.

Gegenüber dem Chalumeau sind auch die Tonlöcher entsprechend dem erweiterten Umfang verändert, ebenso die Lage der beiden oberen Klappen. Hinzugekommen ist auch eine Langstielklappe, nicht nur, um nach unten einen Ton mehr zu haben, sondern vor allem, um beim Überblasen notiert h′ bzw. klingend fis″ spielen zu können.

In das Daumen- und das Duodezloch sind Hülsen eingesetzt. Als Material für das Instrument wird das verhältnismäßig harte Pflaumenholz verwendet.

Was für die Streichinstrumente schon immer galt, nämlich daß Kinder schon früh damit beginnen können, ist jetzt auch mit Klarinetten möglich ohne Umweg über andere Instrumente, wobei man sich die natürliche Atemfunktion von 6jährigen Kindern zum spielerischen Lernen zunutze machen kann. Aus meiner langjährigen Erfahrung als Klarinettenlehrer ist mir das Problem der Flachatmung, das bei Kindern von 10, 11 Jahren häufig ist, bekannt.

Dem Spiel der Sopranklarinette in G kommt die Kinderhänden entsprechende Applikatur des Instruments entgegen. Es ist ja nicht größer als eine Sopran-Blockflöte und wiegt auch nur 125 g. Als transponierendes Instrument bereitet es unkompliziert den Weg zur B-Klarinette, die ja eine viel größere Applikatur hat und auch wesentlich mehr wiegt. Manche Klarinettenpädagogen setzen für den Anfangsunterricht auch modifizierte Es-Klarinetten ein, die aber nicht unter DM 1.800,-- zu haben sind, während die hier beschriebene Sopranklarinette DM 495,-- kostet.

Ich verwende das Instrument im frühinstrumentalen Unterricht für etwa 6jährige Kinder, und zwar im Gruppenunterricht in abwechslungsreicher Gestaltung mit Tanz und Bewegung, Singen und Sprechen, Musikhören und Musiklehre. Da sich Kinder in diesem Alter schlecht länger als 10 Minuten auf eine Sache konzentrieren können, kommt ihnen diese abwechslungsreiche Gestaltung der Stunde entgegen, da aber für einen derartigen Gruppenunterricht eine ¾ Stunde zu kurz ist, arbeite ich jeweils 90 Minuten mit den Kindern.

Ein solcher frühinstrumentaler Gruppenunterricht ist natürlich nicht mit einem konventionellen Instrumentalunterricht zu vergleichen. **Gerd Figge**

April / Mai 1994
29. April bis 1. Mai 1994

Kurs für ALTE MUSIK im Redemptoristenkloster St. Gerhard in Riedlingen mit Werken von Orlando di Lasso, Michael Altenburg, Hans Leo Haßler, Peter Philipps, Johann Schop, Heinrich Schütz u.a.

Leitung:
Andre Cats, Ursula Hopstätter, Jürgen Becker-Voswinkel

Informationen: Jürgen Becker-Voswinkel
Weilerstr. 10 · 88499 Riedlingen · Tel. 0 73 71 / 1 34 87

Früher Unterricht auf der Querflöte: In welchem Alter und mit welchem Instrument?

„Lassen Sie doch die kleinen Kinder in Ruhe; die sollen im Sand spielen und singen, bis sie neun oder zehn Jahre sind!" Das war in aller Kürze die Antwort eines renommierten Flötenbauers auf meine Frage nach einer kleinen Querflöte für Schulanfänger.

Vielleicht hat der Meister sogar recht, wenn man bedenkt, wie Kinder immer jünger in Kader und Riegen der verschiedensten Hochleistungstrimmer gezogen werden, um dort ihre schönsten Jugendjahre und oft sogar die spätere Gesundheit für kurzlebige Rekorde zu opfern. „Jugend musiziert" im Kindergarten? Nein, das nicht! Damit würden für mein Verständnis alle echten Werte der Musik in Zweifel gezogen. Freude am Spiel, am Klang, am Gestalten; das Erproben der eigenen Möglichkeiten, Ausdruck der Gefühle, Streben nach Gemeinsamkeit und Dialog... Sollte dies alles erst ab 10 Jahren für ein Kind Bedeutung haben? Durch das Elternhaus, die musikalische Früherziehung in der Musikschule oder den Blockflötenchor in der Grundschule beginnt bei den Kindern bereits oft sehr früh die Suche nach dem „eigenen" Instrument. Ehe nun Computerspiele die Oberhand gewinnen, sollten die Musiklehrer ein sinnvolles Angebot zur Hand haben.

Die Kinder brauchen eine Flöte, die ihrer Körpergröße angepaßt ist, also eine kleine Querflöte. Diese sollte zu den gebräuchlichen Schulblockflöten passen, um auch in den Schulklassen und Blockflötenensembles aller Art Verwendung zu finden.

Von den bisher verfügbaren kleinen Flöten sind für mich nur die von „Aulos" und „Yamaha" bedingt zu gebrauchen. Beide sind in ihrer Grundstimmung zu hoch und in der chromatischen Skala stark eingeschränkt. Außerdem haben sie klangliche und (bes. Aulos) grifftechnische Defizite.

Auf meine Anregung hin baut nun die Firma Conrad Mollenhauer in Fulda eine kleine Querflöte, die der oben beschriebenen Problematik Rechnung trägt.

Jahrzehntelange Erfahrung im Blockflöten-, Traversflöten- und Böhmflötenbau schaffen die besten Voraussetzungen dafür. Die „Picco", so heißt das neue Instrument, wird z. Z. in Sopranlage gebaut. Sie entspricht im Grundsatz den Mollenhauer Schulblockflöten aus mit Paraffin imprägniertem Birnbaumholz. Das Mundloch ist der Bohrung entsprechend ein wenig klein gehalten. Böhmflötisten brauchen anfangs etwas Übung damit. Für die Kinder ist dieses ein Anreiz, von Beginn an einen zentrierten Ansatz und damit eine durch die Lippen kontrollierte Atemführung zu erleben ohne allzu großes Eingreifen des Lehrers. Den Durchmesser des Kopfstückes und die Lage der Grifflöcher haben wir an Kindern überprüft und optimal auf diese abgestimmt. Das Daumenloch entfällt, da das Überblasen durch Ansatz- und Blasdruckänderung ein wesentliches Merkmal der Querflöte ist. Der Griff von d″ gleicht d′. Ansonsten sind mit Doppellöchern für c/cis und d/dis alle chromatischen Töne wie bei der Blockflöte spielbar. Die deutsche Griffweise entspricht den in Schulen gebräuchlichen Blockflöten und der später angestrebten Böhmflöte. Es wäre aber auch barocke Griffweise möglich.

Seit einiger Zeit wird von Rud. Tutz in Innsbruck eine hohe Traversflöte in g′-Stimmung gebaut. Manche Kollegen empfehlen lieber diese als Einstiegsinstrument, insbesondere wegen des tieferen, offeneren Klanges. Mir scheinen einige Probleme dabei ungelöst. Die Grifflochabstände entsprechen eher der Altblockflöte. Sie sind also oftmals erst für neun- bis zehnjährige Kinder zu greifen. Die Grundstimmung und Intonierung der Skala (bes. Terz und Septime) sind historisch bedingt und als solche korrekt. Für die jungen Anfänger bedeutet das aber Konflikte im Zusammenspiel mit Schulblockflöten, modernen anderen Melodieinstrumenten und Klavier. Das würde bedeuten: Ausgrenzung durch qualifizierten Unterricht!

Kleine Böhmflöten in f′- bzw. g′-Stimmung werden z. B. von Christian Jäger in München gebaut. Diese sind von der Größe her auch für Kinder spielbar. Ich befürchte nur, daß elementare Erfahrungen im Griffverhalten („Begreifen"!) durch die Mechanisierung auf der Strecke bleiben und die musikalisch-emotionale Ausbildung gegenüber einer technisierten Musikabwicklung noch mehr als allgemein verbreitet in Rückstand gerät.

„Picco" bietet gegenüber einem Blockflötenunterricht als Vorbereitung für die Böhmflöte folgende Vorteile: Von Anfang an erleben die Kinder die Wechselbeziehungen zwischen Ansatz- und Blasverhalten einerseits und Klang, Intonation und Dynamik auf der anderen Seite.

Selbstverständlich kann man mit älteren Anfängern schneller und „konsequenter" arbeiten und einen technischen Rückstand bald ausgleichen. Die tieferen Wurzeln einer persönlichen Vertrautheit mit Musik und Instrument werden aber sicherlich im frühen Kindesalter gegründet. Spielfreude und Nachahmungsfähigkeit sind hier die besten Lehrmeister.

Christoph Haarmann

Flautissimo 93

Am 1. November endete nach vier betriebsamen Tagen in Riva del Garda das 2. italienische Flöten-Symposium *Flautissimo 93,* welches die Accademia Italiana del Flauto in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft Musica Riva organisiert hatte. Nach der ersten Auflage des Symposiums 1991 in Saluzzo war dies die zweite Erfahrung dieser Art für die Accademia Italiana del Flauto. Die Erfahrung der ersten Veranstaltung bildeten so die Grundlage für die Planung dieses musikalischen Ereignisses, das in diesem Jahr neben Lektionen, Konzerten, Vorträgen sowie einer Instrumenten- und Notenausstellung auch den I. Internationalen Wettbewerb *Syrinx-Musica Riva* einschloß.

Das Programm für *Flautissimo 93* hatte in Riva del Garda an diesem langen Herbstwochenende die Besten der internationalen Flötenwelt versammelt: Von den etwa dreißig eingeladenen Flötisten seien genannt András Adorján, Mario Ancilotti, William Bennett, Rien de Reede, Robert Dick, Peter-Lukas Graf, Raymond Guiot, Angelo Persichilli, Trevor Wye, Karlheinz Zöller. Auf dem Tagesplan standen drei Konzerte, drei Lektionen mit verschiedenen Lehrern, verschiedenste Vorträge. Die über die Dauer des Symposiums geöffnete Ausstellung von Musikinstrumenten und Verlagserzeugnissen wurde von etwa dreißig, darunter den repräsentativsten Firmen getragen, die zur Querflöte eine Beziehung haben.

Die Konzertprogramme wollten über das gewohnte Flötenrepertoire hinaus eine Tür zur wichtigsten italienischen und ausländischen zeitgenössischen Musik aufstoßen. So standen im Programm Werke von Mike Mower, Dave Heath, Robert Dick, Antal Adorati, Jean-Michel Damase, Isang Yun, Jean Françaix, Pierre Boulez und den Italienern Bruno Maderna, Antonio Giacometti, Salvatore Sciarrino, Adriano Guarnieri, Fernando Mencherini und Giacomo Manzoni. Das Publikum, tagsüber vor allem Flötisten und Studenten, ergänzte sich in den Abendkonzerten bei freiem Eintritt aufs unterschiedlichste, was diesen Veranstaltungen einen Zug größter Lebendigkeit verlieh. In den Lektionen wurden Werke des klassischen Flötenrepertoires von international bekannten Dozenten als Schritte zur Vervollkommnung behandelt.

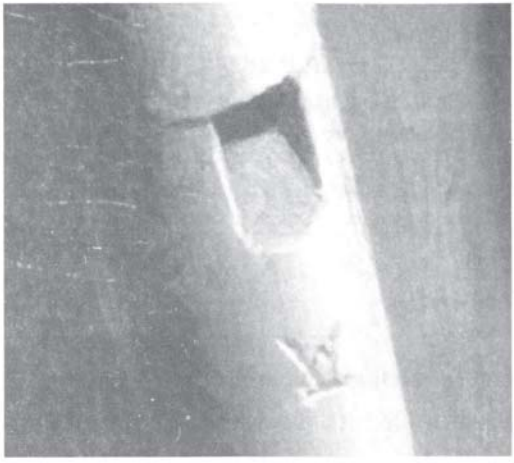
Ein Moment höchsten Interesses war ohne Zweifel das öffentliche Finale des I. Internationalen Wettbewerbs *Syrinx-Musica Riva.* In der Absicht, eine glaubwürdige Mannschaft aufzustellen, die auch die unterschiedlichen Auffassungen des Flötenspiels repräsentiert, waren in die Jury 7 Persönlichkeiten berufen worden: die beiden Italiener A. Persichilli und M. Ancilotti, der Ungar I. Matuz, der Deutsche K.-H. Zöller, der Schweizer P.-L. Graf, der Franzose R. Guiot und der Engländer T. Wye. Von etwa 120 Angemeldeten, einer ungewöhnlich hohen Zahl aus solchem Anlaß, haben etwa 60 an der ersten Auswahlrunde, 13 an der zweiten Runde teilgenommen. Nur fünf wurden in die Endrunde zugelassen. Die Jury vergab zwei zweite Preise ex aequo an Beata Sutyinski und Gergely Bodoky, Ungarn, den dritten Preis an den Japaner Yoshiaki Teramoto. Für ihre Interpretation von *Donax* Fedele erhielt die Französin Juliette Hurel einen Spezialpreis des Verlages Suvini Zerboni. Mit besonders herzlichem Beifall bedachte das Publikum Beata Sutyinski, eine junge Franziskanerschwester, die bei allen Durchgängen an der Spitze blieb und es verstanden hat, die Sympathie der Hörer durch ein Spiel voller Ausstrahlung und Musikalität zu erobern, was sie mit einer ihrem Wesen entsprechenden bescheidenen Zurückhaltung zu verbinden wußte. Vielleicht hat die letzte Runde, eine Gratwanderung im Kampf gegen die Aufregung im Angesicht der Jury und des Publikums, dem Lebenslauf dieser Flötistin ein wenig zugesetzt und sie gehindert, den ersten Preis zu erringen, den viele Zuhörer ihr schon als sicher zugedacht hatten. Die Ordensschwester mußte so auf den zweiten Platz neben den jungen Bodoky gestellt werden, der mit seinem einwandfreien Spiel bei der Jury größeren Erfolg hatte als der technisch sehr solide Japaner Teramoto. Die zweiten Preise wurden von der Firma Sankyo und von Syrinx, der Vierteljahreszeitschrift der Accademia Italiana del Flauto, gestiftet. Der dritte Preis war ein Geschenk der Firma Top Wind und Just Flutes.

Pressestelle der Accademia Italiana del Flauto
(Übersetzung: Nikolaus Delius)

Flötensignaturen auf alten Gemälden

In TIBIA 3/93 berichtete ich von einem Herstellerstempel auf einer Blockflöte, die Antoine Pesne um 1718 auf einem Gemälde im Potsdamer Neuen Palais abgebildet hat. Ich hätte einen solchen Stempel „noch nie auf einem Bild gesehen" (S. 562). Gerd Dickers, Norden, dem ich dafür vielmals danke, machte mich nun auf ein Stilleben von Harmen Steenwijck (um 1640 bis 1650; vgl. Abb. bei Claus Grimm: Stilleben. Stuttgart-Zürich 1988, S. 124) in der National Gallery London aufmerksam, wo auf einer einteiligen Blockflöte unterhalb des Aufschnittes die gotische Majuskel „A" zu sehen ist (hier allerdings auf dem Kopf stehend; *vgl. Abbildung*).

Im eben neu erschienenen *The New Langwill Index* (vgl. Neuerscheinungen, S. 141) wird dieses Zeichen der Instrumentenmacherfamilie Schnitzer zugeordnet, und zwar Albrecht Schnitzer, München zwischen 1490 und 1525, und seinem Sohn Hans, Nürnberg zwischen 1506



und 1565, Mathes Schnitzer, Nürnberg zwischen 1528 und 1553, während Sigmund Schnitzer, Nürnberg zwischen 1552 und 1557 und Arsazius Schnitzer († München 1557) zwei A nebeneinander gebrauchten.

Ein A gleicher Art ist im übrigen auch auf dem Kopf der ersten Flöte der Grifftabelle bei Sylvestro Ganassi, La Fontegara (1535), zu finden. Unbefangen würde man meinen, daß Ganassi Instrumente der berühmten Instrumentenbauer seiner Heimatstadt Venedig (die Hasenpfotenmarken – und HIER-Meister s. im New Langwill unter Bassano) verwendet hätte, aber ... Schnitzer-Instrumente waren in Italien doch wohl sehr verbreitet (vgl. auch die Stücke in den Museen von Meran und Verona). Das weiter zu recherchieren könnte eventuell zu sensationellen Ergebnissen führen. Hieße es vielleicht, daß die sogenannten Ganassi-Flöten (die ja über 13 diatonische Töne hinaus weitere 7 Töne hatten, ein Typ, von dem ein Instrument im Kunsthistorischen Museum Wien zu sehen ist) eigentlich Schnitzer-Flöten sind??

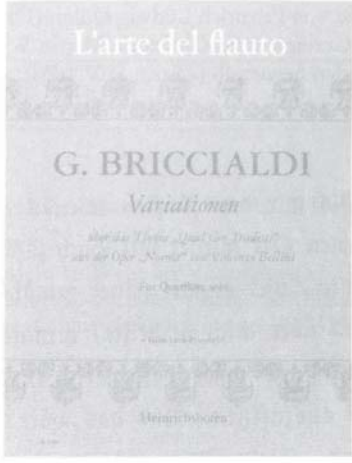
Hermann Moeck

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

VAN EYCK HAND-FLUIT
DREILOCHFLÖTEN, TROMMELN
BIBELREGALE

TURE BERGSTRØM · Instrumentenbau
Smidstrupvej 4 · DK-4720 Præstø
Dänemark

Neu in
L'arte del flauto



GIULIO BRICCIALDI
Variationen
über das Thema
„Qual Cor Tradisti"
aus der Oper „Norma"
von Vincenzo Bellini
Für Querflöte solo
(Gian-Luca Petrucci)
DM 12,- (2327)

JOSEPH HAYDN
Konzert D-Dur Hob. VII b:2
für Querflöte und Klavier
(J. Engelsberg/J.W. Nelleke)
DM 26,- (2304)

Bitte verlangen Sie unsere Kataloge!

Heinrichshofen
Wilhelmshaven

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).

TIBIA bringt heute die 4. Folge aus dieser Autobiographie (S. 161 - 164). Bei dem unten erwähnten Bach handelt es sich um Carl Philipp Emanuel Bach. Altona gehörte damals zu Dänemark.

Ulrich Thieme

Als wir den fünften Abends am bewußten Ort wieder mit Bach zusammen kamen, und er mit seiner gewöhnlichen Güte über mich urtheilte, meynte mein Vater, es wäre doch wohl etwas an mir auszusetzen. Und das wäre? fragt Bach. Mein Sohn eilt im Takt, versetzte mein Vater. Das sagen Sie ihm aus Haß nach, fiel Bach ihm schnell ins Wort. Indessen läugnete er mit Recht, was mein Vater mit gleichem Rechte behauptete; indem ich mich damals noch öfters von Jugendfeuer oder Furcht zu diesem Fehler hinreissen ließ. Mein Vater rief mir in dergleichen Fällen oftmals zu: Du hast Zeit, mein Sohn, es ist Niemand mit einer Hetzpeitsche hinter dir, um dich vorwärts zu treiben. In Bachs Gegenwart aber habe ich mich gewiß immer sorgfältig vor dieser Untugend gehütet, sonst würde es seine Aufrichtigkeit wohl nicht zugelassen haben, meinem Vater hierin zu widersprechen. Sie geben nun morgen ihr Concert in Altona, sagte er ein Weilchen nachher zu uns; übermorgen aber, setzte er hinzu, essen sie eine Suppe bey mir, und dann wollen wir den ganzen Nachmittag beysammen bleiben; da können wir ja ein wenig komponiren, oder uns sonst die Zeit auf eine angenehme Art verkürzen. Ich gab demnach am sechsten ein Concert in Altona, oder eigentlich in Ottensen (wie die Vorstadt genannt wird), weil in der innern Stadt keine Gelegenheit dazu war. Die Einnahme fiel ziemlich gut aus; das Orchester aber, welches aus sogenannten Pragern bestand, war desto schlechter. — Wurde z. B. ein Adagio in Dreyviertelstakt im gehörigen Zeitmaaß angefangen, so war es nach wenigen Takten schon Andante; und bevor noch das erste Ritornell geendigt war, hätte man füglich Menuet darnach tanzen können. In der That kenne ich für einen Solospieler nichts unangenehmers, fast möchte ich sagen nichts schrecklichers, als taktlose Begleiter; so wie es auch für einen guten Ripienisten ein Teufelswerk seyn muß, wenn er es mit einem solchen Concertisten zu thun hat, (dergleichen es leider in unsern Zeiten viele giebt, die der Taktmäßigkeit eine ewige Feind-

ſchaft zugeſchworen zu haben ſcheinen). Für einen Ripleniſten, ſage ich, muß dies noch weit unangenehmer ſeyn, als für einen Concertiſten der umgekehrte Fall; denn dieſer hat ſich bereits dasjenige eingeübt, was er vorträgt, und kennt den Zuſammenhang des Ganzen; von jenem aber wird gefordert, daß er prima vista ſpielen ſoll.

HOCHSCHULSCHRIFTEN

Bibliothek der Schola Cantorum Basiliensis
Leonhardsgraben 4, CH-4051 Basel

Beltinger, Stefan: Transpositionen im Blockflötenensemble. Untersuchungen zu Instrumentarium, Tonsystem und Transpositionspraxis von 1511 bis 1620 (1986)

Besteck, Andreas: Die Entstehung des Virtuosentums im Europa des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts und das Flötenvirtuosentum als Teil der Gesamtentwicklung (1984)

Bikenhofer, Anna: Bewegung, Spannung, Entspannung im Blockflötenunterricht – ein Erfahrungsbericht (1986)

Bouscasse, Régine: Trois Methodes de Flûte à bec en Angleterre à la fin du XVIIe siècle (1986)

Dorner, Michele: Untersuchung verschiedener Sopranblockflötenschulen (1987)

Fischer, Marcel: Die Werke für Trompete und Oboenensemble aus der Musikaliensammlung des Freiherrn von Sonsfeld (1985)

Habert, Andreas: Wege durch die „Division Flute" (1987)

Hartenstein, Annette: *L'Art de Préluder* im Instrumentalunterricht (1989)

Hemmerling, Christine: Die Regenmacher oder Improvisation auf der Blockflöte im Anfängerunterricht. Eine Lektionsreihe (1991)

Hünninger, Markus: Beiträge zu zwei Werken von Jakob Friedrich Kleinknecht (1722-1794) (1986)

Lukas, Monika: Mittelalterliche Spielmannsmusik für Blockflöte (1987)

Memelsdorff, Pedro: Das Symbol als Dokument in der spätmittelalterlichen Blockflötendarstellung. Musikikonologische Überlegungen (1986)

Miehling, Klaus: Das Tempo in der Musik des Hoch- und Spätbarock. Mit zusätzlicher Berücksichtigung einiger früherer und späterer Quellen (1988)

Schmid, Käthi: Zusammenhänge von Hoftanz und Volkstanz und deren Musik am Beispiel von Allemande und Gavotte (1990)

Bibliothek der Hochschule für Musik Detmold
Allee 22, 32756 Detmold

Fugmann, Jutta: Wege der Vermittlung von Grundlagen des Blockflötenspiels – Kritische Gegenüberstellung ausgewählter Schulwerke für die Altblockflöte (1989)

Führ, Susanne: Kritische Untersuchungen einiger ausgewählter Sopranblockflötenschulen (1991)

Schönhage, Sabine: Physiologische Grundlagen des Blockflötenspiels (1986)

Wenzel, Regina: Italienischer und französischer Stil um 1700 – Anmerkungen zur Aufführungspraxis unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen (1991)

Bibliothek der Staatlichen Hochschule für Musik Münster, Ludgeriplatz 1, 48151 Münster

Gersch, Susanne: Die Präludien von J.M. Hotteterre (1987)

Hombach, Christina: Zur Proportionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts (1988)

Janotta, Jürgen: Die Verwendung der hohen Blockflöten (fourth-, fifth- und sixthflutes) im Spätbarock (1983)

Riedesel, Iris: Die Stellung der Blockflöte im England des 17. Jahrhunderts (1990)

Sendelbach, Margarethe: Johann Martin Blockwitz, Flötist und Komponist (1990)

Consortmusik der Renaissance
Workshop mit Heida Vissing
Pfingsten im Thüringer Wald
Ensemblespiel für Blockflöte, Gambe, Krummhorn, Gemshorn, Pommer, Dulcian, Zink.
20.–23. Mai
DM 390,– inkl. Unterkunft/Verpflegung
Ermäßigung für Schüler und Studenten
thüringische Sommer **Akademie**
Information:
03 67 81/99 34

Flautando Edition

Gerhard Braun	**Tenebrae** - Requiem für Querflöte solo	17.-
	Sulamith IV - für Subbaßblockflöte solo	12.-
	Holzwege - für Blockflötentrio (A/T/B)	17.-
	Atemwege -für 3 Querflötenspieler	17.-
	Hexentanz - für 3 Blockflötenspielerinnen	19.-
	Omnia Tempus Habent - 4 NO - Spiele	
	A) Eine Tänzerin - Blockflöte und Schlaginstrumente	25.-
	B) Blockflöte solo - konzertante Fassung	18.-
	Es stieg aus allen Dingen - Fünf Lieder nach Texten von Else Lasker-Schüler - Sopran, Blockflöte und Schlagzeug - mit 4 Interludien nach Bildpostkarten von Franz Marc	i.V.
	A) 4 Interludien - für Blockflöte solo	12.-
	B) 4 Interludien - für Blockflöte und Schlagzeug	18.-
	Klanglandschaften - Musikalische Grafik Reproduktionen (limitierte Auflage)	30.-
	Blasmusik - Acht Momente für Bläserquintett	i.V.
	Nachtvogel beweint Andromeda - Bläserquintett Nr. 2 (Altflöte, Englischhorn, Baßklarinette, Horn und Fagott)	12.-
Jörg Partzsch	**Circle** - für 7 Blockflöten gleicher Stimmung oder andere Instrumente Partitur und Stimmen	60.-
	Musik zur 1. Duineser Elegie von Rainer Maria Rilke - für Blockflöte solo	30.-
	Der Gesang der gelben Blume Altblockflöte, Harfe	28.-
	Wer aber sind sie, sag mir... Musik nach Rilkes 5. Duineser Elegie - für Tenorblockflöte und Querflöte	30.-
	Symposion - Annäherung an Dionysos - Altblockflöte	25.-

Flautando - Edition, Leopoldshafenerstr. 3, D -76149 Karlsruhe

Wolfgang Ruf (Hrsg.): Lexikon Musikinstrumente. Meyers Lexikonverlag, Mannheim 1991, 590 S. mit 195 farbigen, 141 s/w-Abb. und 189 Zeichnungen. Leinen m. Schutzumschlag, DM 98,--

Anthony Baines: The Oxford Companion to Musical Instruments. Oxford 1992, Oxford University Press, 404 S., £ 25,--

Das dreibändige New Grove Dictionary of Musical Instruments (1984) ist auf seinem Gebiete the first in the field, kostet aber immerhin auch £ 250,-- (Macmillan Press, London) und wäre für den Gelegenheitsnachseher überzogen. Gutes preiswert bieten Ruf und Baines, wiewohl beide auch auf Grove zurückgreifen.

Ruf hat einen 7köpfigen Mitarbeiterstab (u. a. Ahrens für Blasinstrumente und Oesch für Außereuropa), und insgesamt sind 3500 Stichwörter sehr praktikabel erarbeitet. Editorisch ist dieses Lexikon auch mit den Buntbildern hervorragend gemacht, vor allem für den Preis. Daß die Literaturangaben – vor allem bei nicht so wichtigen Stichwörtern – begrenzter sind als bei Grove, versteht sich, aber eine Literaturübersicht wäre hilfreich gewesen. Zusammenfassende Artikel, z. B. Musiker, Orchester, Orgel, Fingersatz u. a., sind besonders verständlich informativ. Genannt ist auch alles, was an Instrumentenbauern und Firmen bis derzeit Rang und Namen hat.

Wollen Sie sich z. B. auf einen Blick über die Funktion einer Wasserorgel informieren oder was die Instrumenta Hieronymi bei Virdung (1511) sind? Daß ein Leser vom Fach bei solch einem Lexikon dies und das findet, was ..., ergibt sich aus der Sache; und wenn ich hier einiges aufführe, so will ich keinesfalls die Gesamtleistung schmälern.

Das Thema Akustik hätte man sich gründlicher gewünscht. Ein Artikel über Stimmgeräte (Stroboskop etc.) fehlt. Unter der Streichinstrumentenliteratur habe ich vergeblich nach Lüttgendorff und Vannes gesucht. Die Stadtpfeiffer läßt das Lexikon im 18. Jahrhundert aussterben, ohne zu erwähnen, daß die „Stadtpfeife" auch als Ausbildungsstätte bis in unser Jahrhundert rezent war. Cromorne ist nicht nur französisch Krummhorn, sondern in der Grande Ecurie unter Ludwig XIV auch eine Dienstbezeichnung.

Für die im Holzblasinstrumentenbau des 17./18. Jahrhunderts so wichtigen Hotteterres hätte man mehr Literaturangaben als die von anno Tobak gewünscht. Talbot, eine wichtige Quelle für Barockinstrumente, ist gar nicht genannt. Für Voice Flute und flauto d'echo gibt es keinen Eintrag. Daß der deutsche Blockflöteninitiator Peter Harlan instrumentenbaulich allgemein von Arnold Dolmetsch angeregt worden ist, stimmt nicht. Auch bezüglich des Blockflötenbaus war dies nur vergleichsweise (vgl. TIBIA 1978, S. 13 ff. und 79 ff). Auch die Beschränkung der modernen Blockflötenliteratur auf Braun und Serocki sollte man nicht so stehen lassen.

Fischietti ist nicht nur der Name für doppelt geblasene Flöten in Italien, sondern auch für einfache Folkloreflöten. In diesen Zusammenhang gehören auch zuffolo, sulittu (Sardinien) und friscalettu (Sizilien). Der Czakan (Spazierstockblockflöte) auf S. 91 ist kein Czakan, sondern eine Spazierstockquerflöte. Man könnte diese Liste fortsetzen, aber Auslassungen und „Schrägdarstellungen" finden sich bei jeder Kompilation dieser Art.

Insgesamt: Die Materie Musikinstrumentenkunde ist in diesem Lexikon sehr praktikabel abgehandelt.

In anderer Weise informativ ist der Oxford Companion, herausgegeben – mit einem Stab von 13 Mitarbeitern – von Anthony Baines, Altmeister der englischen

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

Musikinstrumentenkunde und auch Hauptmitarbeiter am Grove Dictionary.

Im Gegensatz zu Ruf hat er eine Literaturliste mit über 400 Titeln am Ende, ist aber sonst in Quellenhinweisen zaghafter als Ruf. Manche Artikel zeichnen sich durch große Ausführlichkeit aus, z. B. Bassoon, Bagpipe, Brass, Gamelan, außereuropäische Länder oder z. B. eine Kurzdarstellung der Zeitepoche, angefangen bei der Early Evolution of Instruments. Bei Piano steht sogar eine Liste des Standardrepertoires von Haydn bis Boulez.

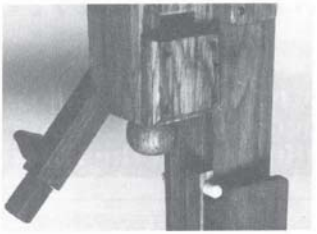
Der Umfang des Oxford Companion beträgt nur 2/3 des Ruf-Lexikons; dementsprechend sind auch die Stichwörter weniger und mehr nur im historischen Bereich. Das elektronische Zauberwort MIDI kommt nicht vor. Schlimm aber – als seien sie eine Art Kulis – ist die Behandlung der Instrumentenbauer, die in einem Appendix nur mit Nachnamen und in der Auswahl etwas willkürlich zu finden sind, so z.B. „Amati: viola, violin", aber auch „Moeck: crumhorn". Wenigstens Familie Hotteterre hätte ein Artikel zugestanden. Dafür ist aber etwas Biographisches über die Galpin Society zu lesen.

Beide Lexika verraten die Schule, aus der sie kommen. Ruf ist der Vorzug zu geben, aber zu zweien ist's eine gute Ergänzung. **Hermann Moeck**

KOMPETENZ IM BLOCKFLÖTENBAU

BLOCKFLÖTEN MIT UNGEWÖHNLICHEM GESICHT UND ERSTAUNLICHEN VORZÜGEN

KONTRABASSBLOCKFLÖTE IN F UND GROSSBASSBLOCKFLÖTE IN C.



Wir schicken Ihnen gern ausführliches Informationsmaterial.

BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD

PAETZOLD, HERBERT UND HELMUT
BLOCKFLÖTENBAU GDBR
GARTENSTR. 6 · 8939 MARKT WALD
TELEFON 08262/1550
TELEFAX 08262/2334

Klang und Komponist. Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongreßbericht, hrsg. von Otto Biba und Wolfgang Schuster. Verlag Hans Schneider, Tutzing 1992. 448 S., Ln., DM 142,--

Der vorliegende Sammelband gibt die Referate und einige Gesprächsprotokolle eines im Juni 1990 in Wien stattgefundenen Symposions wieder. Dessen „eigentlicher Zweck war die Untersuchung der Frage, inwieweit die Erfahrung des Klanges der Wiener Philharmoniker bei den großen Komponisten des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in deren Werk eingeflossen ist." Diese Frage wurde in den Referaten, wenn überhaupt, dann doch nur zögerlich positiv beantwortet. Sie ist wohl auch ein wenig zu naiv gestellt; verstellt sie doch den Blick auf komplexe Wechselbeziehungen, wie treffend Neal Zaslaw bemerkt: "The influences surely did not go in only one direction".

Dennoch: Der stattliche Band ist in seiner Vielfalt – nicht nur der Thematik, sondern auch der Stilhöhe – und auch in seiner Widersprüchlichkeit äußerst lesens- und bedenkenswert. Den Freund alter und neuer Bläsermusik werden vorrangig interessieren zum einen diejenigen Referate, die sich im speziellen mit jenen Blasinstrumenten befassen, deren Bau und infolgedessen auch deren Klang sich doch wesentlich unterscheidet von dem der sonst gebräuchlichen: Oboe und Horn. Diese Unterschiede lassen sich nachweisen durch „objektive Beschreibung von Klängen aufgrund physikalisch meßbarer Parameter." – Zum anderen wird der Bläserfreund jene Arbeiten lesen, in denen wiederholt darauf verwiesen wird, daß es unabdingbar sei – auch unabhängig vom spezifisch „Wiener" Instrument –, daß „der Spieler so früh wie möglich mit der ‚Wiener Klangsprache' in Berührung kommt": ein nicht zu übersehendes und zu überhörendes irrationales Klangmoment.

In der Wiener Diskussion ist natürlich „Tradition" ein ständig präsenter, häufig bemühter und kontrovers behandelter Begriff. Wirklich fundiert gedeutet wird er jedoch nur von Nicholas Kenyon, der nicht ohne Witz auf den Evolutionscharakter von Traditionen hinweist, welcher es legitim mit sich bringt, daß in unserem pluralistischen Zeitalter, dessen Gesellschaft ohnehin kein ungebrochen selbstverständliches Verhältnis zur Tradition mehr aufbringt, verschiedene Klangtraditionen nebeneinander bestehen.

Aufs gesamte der Publikation gesehen bereiteten dem Rezensenten einen außergewöhnlichen Lese- und Lerngenuß folgende Beiträge: Ulrich Konrad, Die philharmonischen Konzerte unter Otto Nicolai – Die Gründungszeit (1842-1847); Nicholas Kenyon, Orchestras today: new traditions, old traditions; Leo Black, Franz Schmidt und das musikalische Hören; Neal Zas-

law, Mozart's Viennese Orchestral Music and its Relation to his Viennese Orchestras; Friedrich Dolezal, Stilmerkmale der Wiener Streicher; Dieter Flury, Klang und Komponist: Mathematik als Sprache einer Theorie des Hörbewußtseins; Gerald Sonneck, Zur Klangfarbe der Wiener Oboe; Gregor Widholm, Der Einfluß des Instrumentariums auf den Klang der Wiener Philharmoniker, aufgezeigt am Beispiel des Wiener Horns; Hellmuth Petsche, Musikhören und Hirnforschung; Giselher Guttmann, Zur Psychophysiologie des Musikerlebens; Manfred Wagner, ...weil der Geist aus ihnen spricht.

Aber auch negative Leseerlebnisse sollen nicht verschwiegen werden. Symptomatisch hierfür mag ein Name stehen: Nikolaus Harnoncourt. In seinem Beitrag „Die klangliche Identität eines Orchesters" wird der Leser mit kaum zusammenhängenden und daher ungenießbaren Gedankenbrocken konfrontiert, an deren faktischer Richtigkeit z.T. sogar Zweifel angemeldet werden müssen.

Trotzdem: *Klang und Komponist*, ein Buch, das dem Leser eine Fülle an interessanten Informationen bietet und ihn zum eigenen Weiterdenken reizt – sofern er sich dazu Zeit nimmt. **Paul Bischof**

Walter Nater: „viell zu geschwinde!". Anleitung zur richtigen Umsetzung der Metronomzahlen und Ausführungsvorschriften der vorromantischen Musik. CH-Zürich 1993, PAN, Ed. pan 452, DM 48,--

Der Untertitel „Anleitung zur richtigen Umsetzung der Metronomzahlen und der Ausführungsvorschriften der vorromantischen Musik" umschreibt das Bemühen des Autors, anhand zahlreicher historischer Quellen nachzuweisen, daß der musikalische Schlag als Pendelschlag zu verstehen sei, wie zu einem Atemzug Ein- und Ausatmung gehören oder Niederschlag und Aufschlag zu einem Tactus. Im Vorwort heißt es: „Unsere heutige Tempovorstellung in der Musik beruht aber tatsächlich auf dem Mißverständnis, daß der Abstand eines Schrittes 148 cm betrage – doch der römische Schritt war natürlich ein Doppelschritt (= Passus), bestehend aus zwei Einzelschritten; dann kommen auf einen einfachen Schritt nur noch 74 cm!".

Aus der Zusammenstellung von Zitaten – von Michael Praetorius über Mattheson, Marpurg, Quantz bis zu Czernys Metronomisierung – geht hervor, daß eine Übereinstimmung in der Tempoauffassung besteht in bezug auf die symmetrischen Hälften einer harmonischen Schwingung und die Dualität des Pendelschlages. Es ist aber auch zu allen Zeiten die Rede davon, daß die „Geschwindigkeit auf einem Instrument eine admiration, oder wol gar eine Erstaunung zuwege bringen könne" / dass aber „die Erstaunung und Verwunderung nicht der Music Endzweck sey" (Mattheson); daß man „allezeit den Affect, welchen man auszudrücken hat, nicht aber das Gechwindspielen zu seinem Hauptzweck machen" müsse (Quantz). Es wäre schön, wenn auch manch heutiger „Schnellspieler" das bedenken würde und dadurch mehr Sorgfalt auf ein differenzierteres musikalisches Spiel verwenden könnte.

In 14 Kapiteln und einem Anhang sind außer Zitaten Aussagen gemacht zum „Lebensprinzip in der Musik", Tempo- und Taktsystem, zu Takt und Ausführung, französischen Pendelangaben, zur Berechnung der Zeitdauer von Musikstücken, zur Pulstheorie von Quantz, zu Chronometer (Stöckel) und Metronom (Mälzel), Tempo und Vortrag u.a.m. – eine interessante Zusammenstellung, die vielleicht manchem helfen kann, das rechte Maß zu finden, damit nicht „mit der Geläufigkeit der Finger Verstand und Empfindung davonlaufe" (Beethoven an Treitschke, 1815).

Ilse Hechler

Zartouhi Dombourian-Eby: The Piccolo in the Nineteenth Century. Diss. Northwestern Univ. Evanston Illinois 1987. 435 S., br. UMI, USA-Ann Arbor, Ord.No. 8722554

Die als „Major Document" klassifizierte Arbeit bietet eine umfangreiche und fleißige Zusammenstellung vieler Fakten, die der Thematik entsprechend von Bedeutung sein können. Dabei wird weniger auf Einzelheiten organologischer Entwicklungsgeschichte abgehoben als auf den Gebrauch des Instruments in der sinfonischen Literatur seit Beethoven auf dem Hintergrund der Instrumentationslehren der Zeit als wesentlichem Bezugspunkt. Das Umfeld wird mit 15 Piccolo-Schulen, Herstellerverzeichnissen etc. abgesteckt und so eine reiche Materialsammlung vorgestellt, die als „Dokumentation" dem Gegenstand angemessen erscheint. Die Bibliographie untermauert die Weite des Horizonts.

Die Wahl der hier vorgestellten 15 Schulwerke bis 1930 erscheint mir allerdings da fragwürdig, wo u.a. daraus eine statistische Wertung abgeleitet wird, die z. B. die Bedeutung der Instrumentationslehren aufwertet – zumal nur vier Schulen als „richtige" angesehen werden. Immerhin gibt es einige Methoden mehr in der Berichtszeit (siehe Katalog Prill oder auch Pierreuse), unter ihnen Köhler und Kling, die auch „historisch" nicht unberücksichtigt bleiben dürfen.

Daß amerikanische Dissertationen durch den Kopierdienst von *UMI* erreichbar werden, ist sehr zu begrüßen. Die relativ hohen Kosten erscheinen aber besonders schmerzlich, wenn, wie hier, Verkleinerung und Qualität der Notenbeispiele oft die Grenzen der Lesbarkeit überschreiten. **Nikolaus Delius**

CITTA di CORTONA
1. - 10. Juli 1994

INTERNATIONALER SOMMERKURS FÜR FLÖTE

ROBERTO FABBRICIANI
NIKOLAUS DELIUS
unter Mitwirkung von
HARALD GENZMER

Studienprogramm nach Wahl

Konzerte im Teatro Signorelli 8. und 9.7.

Gebühr Lit. 350.000 · Ermäßigte Hotelkosten

Auskunft und Anmeldung
CIPAM. Via Montegrappa 10
I-52100 Arezzo
Tel. 05 75 / 90 26 45 · Fax 05 75 / 35 34 37

André Jaunet: Stilistische Betrachtungen zur Flötenliteratur, hrsg. von G. Rumpel, CH-Bern, Schweizer Flöten Gesellschaft, br., 140 S., ohne Preisangabe

Der in seinem langen Leben sowohl im Orchester als auch in der Kammermusik und als Solist so erfolgreiche Flötist André Jaunet (1911-1988) ist weiteren Kreisen in erster Linie als bedeutender Flötenlehrer bekannt geworden. Doch war es bisher für Flötisten, die weder seine Schüler noch Kursteilnehmer gewesen sind, nicht möglich, seine Unterrichtsmethode näher kennenzulernen, weil es keine entsprechenden Veröffentlichungen gab. Glücklicherweise liegt nun mit den *Stilistischen Betrachtungen* ein großzügig ausgestatteter Band vor, der diesem Mangel bis zu einem gewissen Grade abhelfen kann. Eingeleitet wird dieses flötenpädagogisch bedeutsame Werk durch ein persönlich gehaltenes, anrührendes Vorwort von seinem bekanntesten Schüler, von Aurèle Nicolet. Günter Rumpel, ebenfalls sein Schüler und Nachfolger im Züricher Tonhallen-Orchester sowie an der dortigen Musikhochschule, hat das Buch drei Jahre nach Jaunets Tod aufgrund von nachgelassenen Notizen und Textblättern zusammengestellt und ausführlich kommentiert.

André Jaunet wurde in Frankreich geboren, studierte Flöte bei Marcel Moyse und Philippe Gaubert in Paris und lebte seit 1934 bis zu seinem Tode in der Schweiz. Seine Einstellung zur Musik und zum Flötenspiel war ganz entscheidend durch die französische Geisteshaltung geprägt, die auch heute noch weitgehend durch die Vorstellung von „Klarheit und Deutlichkeit" im Sinne des barocken Philosophen René Descartes gekennzeichnet wird. Andererseits wirkte sich sein fünfeinhalb Jahrzehnte währendes Leben und Wirken in der deutschsprachigen Schweiz dahingehend aus, daß er sich neben seiner französischen geistig-musikalischen Grundeinstellung auch noch einen Zugang zu entsprechenden deutschen Empfindungs- und Denkweisen erschloß. Jaunet war sein Leben lang ein „Suchender" und damit im cartesianischen Sinne ebenfalls ein Zweifler. Beim Unterrichten aber ließ er sich erst gar nicht auf Diskussionen ein und vertrat seine Überzeugungen, die er nach reiflicher Überlegung gewonnen hatte, rigoros als die einzig möglichen. Eine solche Haltung entspricht auch der allgemeinen französischen Unterrichtspraxis, die er als Student in Paris selbst erfahren hatte und die für die meisten Schüler auch durchaus richtig sein kann. Verwurzelt in der französischen Lehr- und Spieltradition hat Jaunet wohl besonderen Wert auf die technischen Aspekte des Flötenspiels gelegt, betonte daneben aber auch immer, daß die Technik durch die analytische Betrachtung der musikalischen Texte ergänzt werden müßte.

Heute, wo die Gefahr besteht, daß in der Beurteilung von Musikern der technischen Perfektion größere Bedeutung zugemessen wird als der Fähigkeit zur musikalischen Aussage, scheint mir dieser Teil der Lehre von Jaunet besonders beachtenswert zu sein. – Ich habe ihn und seine Frau anläßlich mehrtägiger Flötenwettbewerbe in Uelzen und Kobe näher kennenlernen können, und ich erinnere mich an ihn mit großer Achtung und Anerkennung als an eine gesprächsfreudige und menschlich lautere Künstlerpersönlichkeit.

Und nun zum Inhalt, den Günter Rumpel aus dem an sich nicht geordnet überlieferten Nachlaßmaterial überzeugend gegliedert hat. Den Hauptteil nimmt die Beschäftigung mit Fragen der Wiedergabe älterer Musik (vor allem derjenigen von Johann Sebastian Bach) ein, wobei sich Jaunet mit Problemen der Verzierungen, mit den verschiedenen Stimmungssystemen der damaligen Zeit, mit der Artikulation und besonders eingehend mit der Phrasierung beschäftigt. Seine diesbezüglichen Auffassungen stellen wohldurchdachte Möglichkeiten dar, können aber teilweise selbst den Herausgeber nicht immer ganz überzeugen; einen jeden Leser sollten sie jedoch dazu anregen, sich darüber eigene Gedanken zu machen – die Aufführungspraxis der Musik der Vergangenheit war, ist und bleibt wohl immer ein „weites Feld".

Den letzten Teil des Buches bilden flötentechnische Kapitel: In den „Tonübungen" werden Vibrato, Atmung, Oktavierung und Intonation behandelt; Jaunet weist hier des öfteren ausdrücklich auf die Notwendigkeit des natürlichen Wechsels von Spannung und Entspannung hin. Zwei lehrreiche Abschnitte, „Vom technischen Üben oder wie man sich vom Lehrer unabhängig macht" und eine „Neuordnung der Gammes und arpèges von Marcel Moyse", runden den technischen Teil ab; ein ausführlicher „Anhang" beschließt den Band, den ich einem jeden Flötisten – ob Berufsmusiker oder Liebhaber – nicht nur zur interessanten Lektüre, sondern zur ernsthaften Beschäftigung dringend empfehlen kann.

Es hat sich glückhaft gefügt, daß zur selben Zeit, als die *Stilistischen Betrachtungen zur Flötenliteratur* erschienen, die japanische Firma Muramatsu dankenswerterweise drei Compact Discs mit Aufnahmen von André Jaunet herausgebracht hat (MGCD 1010 bis 1012), die eine willkommene Ergänzung zum Buch darstellen – wunderschön klingendes, beseltes Flötenspiel.

Hans-Peter Schmitz

MARTIN PRAETORIUS

MEISTERWERKSTATT
FÜR BLOCKFLÖTENBAU
UND -REPARATUREN

Handgemachte Blockflöten
aus
Renaissance
und
Barock

Bitte fordern Sie meine Preisliste an!

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

Musique pour Clarinette. Catalogue thématique. F-Paris 1992, A. Leduc. 407 S. Oktav, gbd., gratis.

Einen thematischen Katalog der Sonderklasse brachte Leduc zur letzten Frankfurter Messe auf den Markt. Wäre es nicht mehr als ein Werkverzeichnis, wie es die Verlage üblicherweise herausbringen, so würde dies keine Zeile wert sein. Hier handelt es sich aber um eine Zusammenfassung, zugleich Spiegelbild bester französischer Klarinettentradition, wie sie kein anderer Verlag so wohlfundiert und reichhaltig vorzuweisen in der Lage ist. Man merkt die Liebe, mit der die französischen Klarinettisten ihr Repertoire über mehr als ein Jahrhundert pflegten. Es ist allgemein bekannt, daß sich ein ganz spezieller französischer Stil auf der Klarinette bis zum heutigen Tage entwickeln und festigen konnte. Dieser Katalog belegt so auch den weltweiten Siegeszug der Böhmklarinette, der der deutschen Klarinette weitestgehend versagt blieb. Nicht allein, daß hier Werke zu finden sind, die man in deutschen Verlagen jahrelang vergeblich suchte, auch die Freude am Experiment spiegelt sich im Katalog deutlich wider. So finden wir moderne, technisch hoch anspruchsvolle Etüden neben bekannten Concours-Stücken, französische Standardliteratur neben neueren Konzertwerken. Jeder deutsche Klarinettist, der neugierig auf eine Literatur ist, die ihm für sein Instrument fremd vorkommt, sollte diesen Katalog zur Hand nehmen und gewissenhaft studieren. Fast überflüssig zu betonen, daß auch die wichtigsten traditionellen Lehrwerke der französischen Schule enthalten sind. Wo ist der deutsche Verlag, der Vergleichbares für das deutsche Klarinettensystem auf die Beine stellt?

Dieter Klöcker

Stefan Schaub: Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte, dtv 30384 / Bärenreiter, München / Kassel 1993, 258 S., 12,5 x 19 cm, Pb., DM 16,90

Dieses Taschenbuch (die gebundene Ausgabe erschien bereits 1988) ist vor allem für Musikliebhaber geschrieben, „nur" hörende wie ausübende. Der Verfasser lädt seine Leser zu „aktivem" Hören ein, zu bewußtem Hinhören also, praktiziert durch „Mitdenken in dem Sinne, daß man alles abruft, was man an Hintergrundinformationen zu einem bestimmten Musikstück parat hat, um es in den Hörvorgang mit einzubringen". Hintergrundinformationen ergeben sich z. B. aus dem Wissen um das Wesen kompositorischen Handwerks, aus der Berücksichtigung geistiger und gesellschaftlicher Strömungen einer bestimmten Epoche, aus der Kenntnis biographischer Daten von Musikerpersönlichkeiten u. a.

Unter solchen Aspekten breitet Schaub Musikgeschichte in verbal flüssiger wie inhaltlich fesselnder Dar-

stellung aus. Er erzählt, benutzt dafür eine wohldurchdachte, gepflegte Umgangssprache und serviert auf diese Weise exakte wissenschaftliche Fakten dem wissenschaftlich unbedarften Leser gewissermaßen auf dem Tablett. Seine Aussagen stützt er durch zahlreiche Zitate aus der Fachliteratur (das Quellenverzeichnis nennt 103 Titel), die er damit, ähnlich einem Moderator, all denen nahebringt, die eventuell ihr Wissen in bezug auf spezielle Probleme vertiefen oder vervollständigen möchten. Die Aufforderung, nicht passiv zu verharren, sondern immer von neuem über Musik nachzudenken und so allmählich sich ein Bild zu machen vom oft durchaus komplexen Gehalt dessen, womit man umgeht, zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Buch.

Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis: Die abendländische Musikgeschichte von der Antike bis zur Renaissanezeit wird auf nur 20 Seiten abgehandelt. Dann aber wird es für Praxisorientierte so richtig interessant mit dem Kapitel „Das italienische Zeitalter" (etwa ab 1600). J. S. Bach und Mozart ist je ein vollständiges Kapitel zugeordnet; dazwischen wird „Der große Umbruch um 1750" beschrieben. Um „Neue ästhetische Kategorien" geht es in der Schilderung des 18. Jahrhunderts, und als „Kaleidoskop" sieht Schaub die musikalische Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert.

„Herzensschrei oder klingende Architektur" ist der Titel des Schlußkapitels; der Verfasser kommt auf den anfangs erörterten Begriff des aktiven Hörens zurück – „auf den Spuren der Psychologie".

Fazit: Wir haben hier ein Lesebuch, das zugleich ein Lernbuch ist – oder auch umgekehrt. Es zielt darauf ab, „Musikgeschichte nicht nur als Kette musikhandwerklicher Erfindungen darzustellen, sondern als ein System von Elementen, die ständig ineinandergreifen". Wie gut für alle Musikfreunde, daß so etwas jetzt für so wenig Geld zu haben ist! **Herbert Höntsch**

Doris Stockmann (Hrsg.): Volks- und Popularmusik in Europa. Band 12 des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus. Laaber Verlag, Laaber 1992. Mit 176 Notenbeispielen, 153 Abbildungen, 20 Tabellen und 2 Farbtafeln. 506 S., DM 198,--

Doris Stockmann schließt das 12bändige Handbuch, Nachfolger des Bücken-Handbuches der 30er Jahre, ab. Das von Carl Dahlhaus begonnene Werk hat somit 13 Jahre gebraucht und für Musikbücher einen beachtlich großen Käuferkreis gefunden. Leider fehlt dieser Reihe ein eigener Band Musikinstrumente.

Doris Stockmann füllt mit ihrem Werk eine große Lücke aus, auch in der Frage, was Musik wirklich sei. Die Volks- und Popularmusik war immer ein bißchen Stiefkind der Musikwissenschaft. Ich kann mich an süffisant lächelnde Professoren erinnern, das eigentliche Metier der Musikwissenschaft sei nur das „Kunstwerk".

Die gelungene Zusammentragung als Ganzes zu besprechen würde den TIBIA-Rahmen überschreiten. Beschränken wir uns auf einen Hinweis auf das Kapitel „Elektroakustische und computergestützte Meß-, Analyse- und Aufzeichnungsverfahren", besonders aber auf „Instrumentarium der Volksmusik" und „Regionale Instrumentalmusikpraktiken". Die europäischen Volksmusik-Instrumente werden in Gruppen behandelt. Man hätte sich ein ausführlicheres Glossar gewünscht, wird aber entschädigt durch eine ziemlich vollkommene Literaturliste.

Der Liebhaber virtuoser Blockflötentechniken möge sich anregen lassen von dem, was über Hirtenflötenweisen gesagt ist.

Das Buch schließt mit einem Kapitel über Jazz, Rock und Pop. **Hermann Moeck**

Heinz-Christian Schaper: Musikgeschichte compact, Teil I: Von den Anfängen bis zur Bachzeit, B. Schott's Söhne, Mainz 1993, 134 S., 12 x 17 cm brosch., DM 16,80

Musikgeschichte ist zugleich auch Kulturgeschichte. Sie schildert objektive Entwicklungsverläufe im Rahmen sich wandelnder Sitten und Lebensgewohnheiten und deren je nach Epoche unterschiedliche subjektive Interpretation durch den Betrachter. Wer musiziert oder auch nur Musik zu hören gewohnt ist und dabei nicht an der Oberfläche dahinplätschern will, sollte von Musikgeschichte etwas wissen – und sei es nur soviel, wie er braucht, um das besser zu verstehen, womit er sich musizierend oder hörend vorwiegend beschäftigt.

Das vorliegende Taschenbuch der bei Schott erscheinenden *compact*-Reihe wendet sich an Schüler und Studenten, aber auch an interessierte Laien. Es begrenzt Musikgeschichte räumlich auf das mittlere Europa und zeitlich auf die frühe christliche Musik und ihre Enwicklung bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. (Die Zeit von da bis in die Gegenwart ist einem zweiten Band vorbehalten.) Der Text ist so kompakt gehalten wie das Buchformat. Er vermittelt in äußerst gedrängter Darstellung Basiswissen, quasi ein Stoffgerüst, das es dem Leser ermöglicht, rasch einen Überblick zu gewinnen und zu behalten.

14 Kapitel behandeln die Themenkreise „Frühe einstimmige Musik", „Mittelalterliche Mehrstimmigkeit und Musik der Renaissance" und „Musik des Barock" unter kompositionstechnischen und ästhetischen Gesichtspunkten. Dazu kommen einige vertiefende

Exkurse zur Entwicklung der Notenschrift, über Harmonie und Generalbaß. Der „Einstieg" ins Studium ist jederzeit möglich, denn jedes Kapitel ist in sich abgeschlossen. Eine reichliche Anzahl kurzer Notenbeispiele illustriert die Texte, und am Ende der Kapitel werden Übungen angeboten, die zu eigener selbständiger Weiterarbeit in vielfältiger Form anregen und anleiten sollen. Eben darum, aber auch zum besseren Verstehen so mancher Fachtermini sollten insbesondere Schüler und „Laien" unter den Benutzern ein Musiklexikon stets greifbar und möglichst eine wohlsortierte Musikbibliothek in der Nähe haben, auch wenn es dem einen oder anderen momentan wirklich nur um schnelle Überschau geht.

Im Anfang finden sich Namen- und Sachregister sowie ein kurzes Literatur- bzw. Quellenverzeichnis. Insgesamt wird das Buch dem Anspruch, rasch und übersichtlich über Wesentliches eines Sachgebiets zu informieren, vollauf gerecht. Es ist sowohl als Begleitmaterial im Musikunterricht als auch als Anleitung zum Selbststudium zu empfehlen. **Herbert Höntsch**

Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit, hrsg. von Walter Salmen unter Mitarbeit von G. Busch-Salmen, M. Fink, R. Gstrein und G. Mössmer, Innsbruck 1990, Edition Helbling, Ln., 184 S., DM 98,--

Mozart, obwohl ohnehin permanentes und lohnendes Objekt des Nachdenkens und Entdeckens, blieb 1991 die geballte Kraft der Gedenkmöglichkeiten einschließlich aller negativen Wucherungen nicht erspart, erlebte aber auch die positive Seite verstärkter geistiger, und das ist auch künstlerischer Auseinandersetzung mit ihm und seiner Zeit.

Als eines der herausragenden Ergebnisse darf dieser von Walter Salmen herausgegebene Band angesehen werden, der sich einem in diesem Rahmen bisher wenig beachteten Gebiet zuwendet, dem Tanz. Zu seinen eigenen Beiträgen treten weitere Arbeiten von Mitarbeitern seines Innsbrucker Instituts, die eindrucksvoll belegen, welche wichtige Rolle der Tanz für Mozart und seine Zeit spielte und welche (ungeahnte) Bedeutung ihm für Leben und Werk in Wahrheit zukommt. Den weiten Horizont der Thematik verdeutlicht die Gliederung: Tanz in Österreich (Walter Salmen, Monika Fink) – Der Tanz im Leben Mozarts (Gabriele Busch-Salmen) – Mozarts Tänze (Rainer Gstrein, Günter Mössmer) – Nachwirkungen der Tanzmusiken Mozarts (Walter Salmen) und ein Anhang, unter dessen Choreographien die Rekonstruktion eines Menuetts aus Don Giovanni nach authentischer Vorlage (Jadwiga Novaczek) hervorsticht.

Auch dem Nichtwissenschaftler wird schnell deutlich, mit welcher Sicherheit und Konsequenz er besonders im ersten Abschnitt systematisch (was – wie – wo – womit) dem schon im Buchtitel genau definierten Thema zugeführt wird, wenn Überlieferung, örtliche und gesellschaftliche Gegebenheiten, Musikausübung, Instrumentation in Text- und Bildbelegen ausgebreitet werden. Und so geht es weiter vom Allgemeinen zum Besonderen – zu Mozart, seiner in dieser Weise bislang sicher unbekannten engen und andauernden Beziehung zu Tanz und Tanzmusik, seinen eigenen Tanzkompositionen – im Zentrum das Menuett, dessen auch formbildende Bedeutung weit über die Tanzpraxis reicht.

Daß der gesamte hier angerissene Komplex sich nicht im Raum historischer Fantasie erschöpft, sondern seinen Sinn in ganz praktischen Konsequenzen für unsere heutige Musikpraxis hat (haben muß), konnte man übrigens (z.B. in Freiburg) an der Demonstration einer Tanzgruppe (J. Novaczek) erleben, die den (eigentlich selbstverständlichen) Zusammenhang von Bewegung (Tempo!) und Musik solcher Tanzkompositionen eindrucksvoll verdeutlichte.

Ein Buch also, das seinen Gegenstand nicht als nur Tanz-, nur Musik- oder Kulturgeschichte, sondern unter dem Gesichtspunkt der in der Wirklichkeit bestehenden untrennbaren Verbindung aller Teilansichten

LAUDINELLA
ST. MORITZ

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

MUSIKKURSE 1994

Lehrgang für Bläserchorleitung und Ensembleschule für Blechblasinstrumente	Heiner Rose, Lage-Lippe
6. – 13.8.1994	
Musik mit Blockflöten und Orff-Instrumenten	Ursula Frey, Effretikon Lotti Spiess, Effretikon
13. – 20.8.1994	
Das Saxophon als Konzertinstrument	Linda Ann Bangs, Ulm
27.8. – 3.9.1994	
Seminar für Blockflöte und Viola da gambe	Manfred Harras, Basel/London Roswitha Friedrich, Hamburg
24.9. – 1.10.1994	

Ausführliche Prospekte und Informationen sind erhältlich bei:
Laudinella Kurssekretariat, CH-7500 St. Moritz
Tel. 082 2 21 31 · Telefax 082 3 57 07

darstellt, und das so ausführlich wie nötig, aber so knapp wie möglich, unterstützt durch reichlich gebotenes „Anschauungsmaterial" (96 Abbildungen, dazu Notenbeispiele, Choreographien u.a.m.). Ich habe mit Spannung darin gelesen und daraus gelernt. Nicht immer ganz ohne Schwierigkeiten, zugegeben, wo die Wissenschaft die Sprache überlagert, wenn ein Usus thematisiert wird, wenn es gilt, Menuettstilisation, Notate, Notierungen, Aufzeichnungen und Komposition auseinanderzuhalten oder gar zu individuieren, und mit wem könnte ich (obwohl kein Menuett) denn mal korreliert werden? „Zum Ziele führt mich diese Bahn" verkürzte ich ungern auf zielführend, eine Besetzung ist nicht mehr variabel, wennn sie genau ist – aber das sind wohl eher die Probleme eines schlichteren Gemüts, das solche Feinheit nicht einzuschätzen vermag. Brossard allerdings, den sollte man wohl immer genau zitieren und – übersetzen.

Aber das bleiben Marginalien. Mir war's ein Gewinn. **Nikolaus Delius**

Bärenreiter Studienbücher Musik, hrsg. von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel. Band 1: Nicole Schwindt-Gross, Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel - Techniken - Aufgaben. Kassel 1992. 210 S., DM 34,--
Band 3: Bernhard Meier, Alte Tonarten, dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Kassel 1992. 228 Seiten, DM 34,--
Bärenreiter Verlag, Kassel

Das Erstaunlichste an diesem ersten Band der neuen Reihe ist vielleicht, daß es ihn nicht schon längst gegeben hat, seit Musikwissenschaft ein Thema ist für Studium und Beruf, manche Orientierungsarbeit wäre erleichtert gewesen. Das Buch macht sowohl Lust zum Lesen als auch zum Arbeiten auf den angesprochenen Gebieten und gibt vielerlei Hilfen, vor allem für das Beschaffen und Umgehen mit Quellenmaterial. Es ist als „Leitfaden für das im engeren Sinne musikwissenschaftliche Arbeiten" gedacht. Die einzelnen Kapitel sind so angelegt, daß sie „im Prinzip auch isoliert gelesen werden können."

Als Einführung in das Themengebiet werden die Arbeitsbereiche und Verfahren der Musikwissenschaft vorgestellt, die Stellung der Musikwissenschaft im Wissenschaftssystem und als deren große Arbeitsbereiche: Systematische Musikwissenschaft, historische Musikwissenschaft und Ethnomusikologie, wobei das Hauptgewicht auf der historischen Musikwissenschaft liegt. Die Beschreibung der Quellen für das musikwissenschaftliche Arbeiten ist gut gegliedert, übersichtlich, ausführlich und durch zahlreiche Beispiele verdeutlicht. Zum formalen und inhaltlichen Bibliographieren gibt es in einem besonderen Kapitel wichtige Hinweise. Es wird aufgezeigt, welche „bibliographischen Hilfsmittel und Arbeitsschritte bereits für das Grund- und Hauptstudium wichtig sind und welche Bibliographierstrategien erst zu einem späteren Zeitpunkt, für eine Magister- oder Doktorarbeit, relevant werden." Die Unterkapitel führen „von den grundlegenden zu den differenzierten Nachweispraktiken".

Ein wichtiges Kapitel ist das „Beschaffen von Quellen", das Auskunft gibt über Funktionen und Bestände von Bibliotheken, Katalogtypen, Katalogisierungsregeln, Bestellungen und Benutzung. Für das „Arbeiten mit den Quellen" sei das Inhaltsverzeichnis des Kapitels angeführt: Sekundärquellen; Reproduzierte Primärquellen – Editionstypen – Textkritisches Bewußtsein – Instruktive Ausgabe – Kritische und wissenschaftliche Ausgaben – Historisch-kritische Ausgabe – Ausgabe für Wissenschaft und Praxis, praktische und Denkmälerausgabe – Urtextausgabe – Studienausgaben – Faksimile; Elemente einer kritischen Ausgabe – Notentext – Kritischer Bericht. Hier sind ebenso wertvolle Anregungen gegeben wie bei den Ratschlägen zum Verfassen einer universitären Arbeit, mit Anweisungen für Literatur- und Quellenverzeichnis, Zitiertechnik, Form und Stil.

Literaturverzeichnis, Sachregister und Lösung der im Rahmen der einzelnen Kapitel gestellten Aufgaben vervollständigen die äußerst empfehlenswerte Arbeit, die Studierenden wie Lehrenden Anregung und Hilfe vermitteln kann.

Zur Beschäftigung mit Alter Musik gehört neben dem Bemühen um aufführungspraktische Fragen in bezug auf Instrumentierung und Affektcharakter der betreffenden Werke auch das Wissen um die alten Tonarten, das Erkennen der wesentlichen „Merkmale der Modi". Hierzu gibt Bernhard Meier, der schon 1974 „Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie" veröffentlichte, mit dem vorliegenden Band eine wesentliche Hilfe. In übersichtlich gegliederten Abschnitten werden grundlegende Fragen angesprochen: besondere Merkmale der authentischen und plagalen Modi, Systeme der Tonartbenennung, Stimmendispositions-Schemata der Modi, Definition des Begriffs Kadenz. Anhand zahlreicher Anfangsabschnitte von Instrumentalwerken des 16. und frühen 17. Jahrhunderts werden die melodischen Charakteristika der Modi aufgezeigt. Zitiert sind Werke von Banchieri, Bonelli, Cabezòn, Erbach, Frescobaldi, Guami, Haßler, Maschera, Merula, Palestrina, Stoltzer, Trabacci, Viadana, Willaert u.a. Im ersten Teil mit polyphonen Werken, deren Stimmenzahl festgelegt ist, sind Formen zu finden wie:

Ricercar, Tiento, Canzone, Fantasia, Sonata und Sinfonia, in einem zweiten Teil mit Werken ohne festgelegte Stimmenzahl und mit hauptsächlich präludierendem Charakter: Toccata, Intonation, Introitus, Präludium u.a. Ein umfangreiches Werkregister und Literaturverzeichnis bieten ebenso wie Anmerkungen zu den einzelnen Kapiteln grundlegendes Material für alle, die sich mit der Musik dieser Zeit beschäftigen, sei es nun professionell oder als „Kenner und Liebhaber".

Ilse Hechler

Tula Giannini: Great Flute Makers of France. The Lot and Godfroy Families 1650-1900, Tony Bingham, GB-London 1/1993, 245 S., 18 x 25 cm, geb. £ 44,-- inkl. Porto u. Verpackung

Die schicksalhafte Duplizität der Ereignisse beschert uns zum „Goldenen Zeitalter" (Karl Lenski u. Karl Ventzke, *Das goldene Zeitalter der Flöte*, Celle 1992, Moeck Verlag) gleich ein Pendant. Überschneidungen? Kaum, eher hervorragende Ergänzung, denn die Ansätze sind nicht nur durch die Vorgabe unterschiedlicher Zeitspannen grundverschieden. Dort ein zeitlich böhmflötengebundener, im übrigen geradezu musikphilosophisch motivierter geistiger Rahmen, hier (nicht weniger anspruchsvoll) strenge historische Detailforschung, deren Ergebnis Gianninis Publikation als vorzügliche Dokumentation vorstellt. Die Geschichte der zentralen Figuren des Flötenbaus in Frankreich ist wie auch anderswo Geschichte einer durch Heirat verzweigten und verschwägerten Familie, in der der Name Hotteterre nicht fehlt, schließlich haben die Lots schon lange vor Böhm hervorragende Flöten gebaut.

Das Gerüst des reichlichen Archivmaterials, durch kurze Texte klug verbunden und erläutert, macht nicht nur in zweieinhalb Jahrhunderten Familien- und Firmengeschichte die Tradition des französischen Flötenbaues in allen Phasen nachvollziehbar, natürlich auch den Weg der Böhmflöte in Frankreich, es liefert zugleich Einsichten z.B. in die Geschichte des Flötenspiels aus einem sonst nicht beachteten, hier zugänglichen Blickwinkel: aus den Lieferdaten an hervorragende Flötisten in den Geschäftsbüchern. (Abgesehen davon machen sie die genaue Datierung der Nummern möglich.) Ein Quellenwerk also, das es in vielfacher Richtung zu nutzen gilt, ein Nachschlagewerk und spannende Lektüre zugleich. Schade nur, daß die Nutzung der faksimilierten Dokumente durch die Qualität der Wiedergabe manchmal erheblich eingeschränkt wird. Unleserlichkeit macht sie zur beliebigen Abbildung, was der immensen Arbeit der Autorin nicht adäquat ist. Bei einigen wenigen kann man wenigsten ins „Goldene Zeitalter" ausweichen. **Nikolaus Delius**

Anzeige

Nicht nur Mozart...

Spielen Sie auch mal was anderes!

C. STAMITZ	Konzert B-Dur für Oboe und Orchester (KA) K87a	DM 26,-
L. A. LEBRUN	Konzert g-moll für Oboe und Orchester (KA) K52a	DM 25,-
L. A. LEBRUN	Konzert C-Dur für Flöte oder Oboe und Orchester (KA) K75c	DM 23,-
F. A. HOFFMEISTER	Konzert C-Dur für Oboe und Orchester (KA) K83a	DM 26,-
A. ROSETTI	Romanze für Oboe und Orchester (KA) K55a	DM 17,-
W. A. MOZART	Konzert F-Dur für Oboe und Orchester nach dem Flötenkonzert G-Dur KV 314 (KA) K43a	DM 26,-
E. BRENDLER	Divertissement für Fagott und Orchester (KA) K85	DM 27,-

Karthause - Verlag

Stockumer Dorfstr. 30 59427 Unna

Tel: (02308) 2862 Fax: (02308) 2863

Neueingänge

Mary Cyr: Performing Baroque Music. Scolar Press, Gower House, Croft Road, Aldershot, Hants GU11 3HR, England. ISBN 0-85967-960-8

Bernhard Habla: Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Suppan. Hans Schneider Verlag, Mozartstr. 6, 82327 Tutzing. ISBN 3-7952-0740-1

Walter Hermann Sallagar u. Michael Nagy: fagott forever. Eine Festausgabe für Karl Öhlberger zum achtzigsten Geburtstag. Musikverlag Hilaria (Ausl.: VOM PASQUALATIHAUS, Mölker Bastei. 8/22, A-1010 Wien. ISBN 3-9011-6900-8

John Solum: The NFA 20th-Anniversary Anthology of American Flute Music. Oxford University Press, GB-Corby. ISBN 0-19-385875-4

William Waterhouse: The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers und Inventors. Verlag Tony Bingham, 11 Pond Street, London NW3 2PN. ISBN 0-946113-04-1

Rainer Weber: Zur Restaurierung von Holzblasinstrumenten aus der Sammlung von Dr. Josef Zimmerman im Bonner Beethoven-Haus. Moeck Verlag, Celle. Ed. Nr. 4062. ISBN 3-87549-059-2

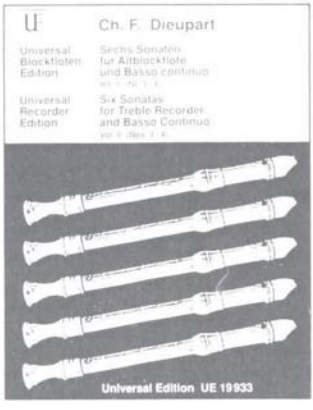
UE FÜR BLOCKFLÖTE

Neuerscheinungen

Johann Sebastian Bach
Partita BWV 997
für Altblockflöte
und Cembalo
(S. Petrenz)
Schwierigkeitsgrad 3
UE 19939 DM 19,–

Georg Philipp Telemann
Sonate f-Moll TWV 41:f2
für Altblockflöte und
Basso continuo
(M. Heidecker)
Schwierigkeitsgrad 3
UE 19937 DM 17,–

Mathias Spahlinger
nah, getrennt
für Altblockflöte solo
Schwierigkeitsgrad 5
UE 30111 DM 29,–
Das Gerhard Braun gewidmete Stück ist eine systematische Auseinandersetzung mit dem Problem von Mikrointervallen.



Charles François Dieupart
Sechs Sonaten
für Altblockflöte und
Basso continuo
(Ch. Devroop / S. Petrenz)
Band 1: Sonaten 1–2
UE 19932 DM 24,–
Band 2: Sonaten 3–4
Schwierigkeitsgrad 3
UE 19933 DM 24,–

Pietro Castrucci
für Altblockflöte und
Basso continuo
(M. Eichberger / S. Petrenz)
Schwierigkeitsgrad 3
UE 19931 DM 24,–

Georg Friedrich Händel
Sonate HWV 378 F-Dur
gesetzt für Altblockflöte und
Basso continuo
(F. Müller-Busch / S. Petrenz)
Schwierigkeitsgrad 3
UE 18745 DM 18,–

Joseph Bodin de Boismortier
Sechs Suiten op. 11
für 2 Altblockflöten
(Sopranblockflöten)
herausgegeben von
Hannah König
Schwierigkeitsgrad 1/2
UE 19938 DM 19,–

Viktor Fortin
für Altblockflöte
im Gruppenunterricht
Materialien für
den Anfang
mit Spielstücken
bis zur
Mittelstufe
Schwierigkeitsgrad 1/2
UE 30521
DM 21,–

„Chattanooga Choo Choo“ · „Moonlight Serenade“
Harry Warren /
Glenn Miller
für Blockflötenquartett (SATB)
(H. Brunner)
Schwierigkeitsgrad 2
Partitur und
Stimmen
UE 30487
DM 19,–

UE UNIVERSAL EDITION · WIEN

GESCHICHTE DER MUSIK

FUNDIERT. KOMPETENT. UMFASSEND.

Subskriptionsende am 30. April 1994

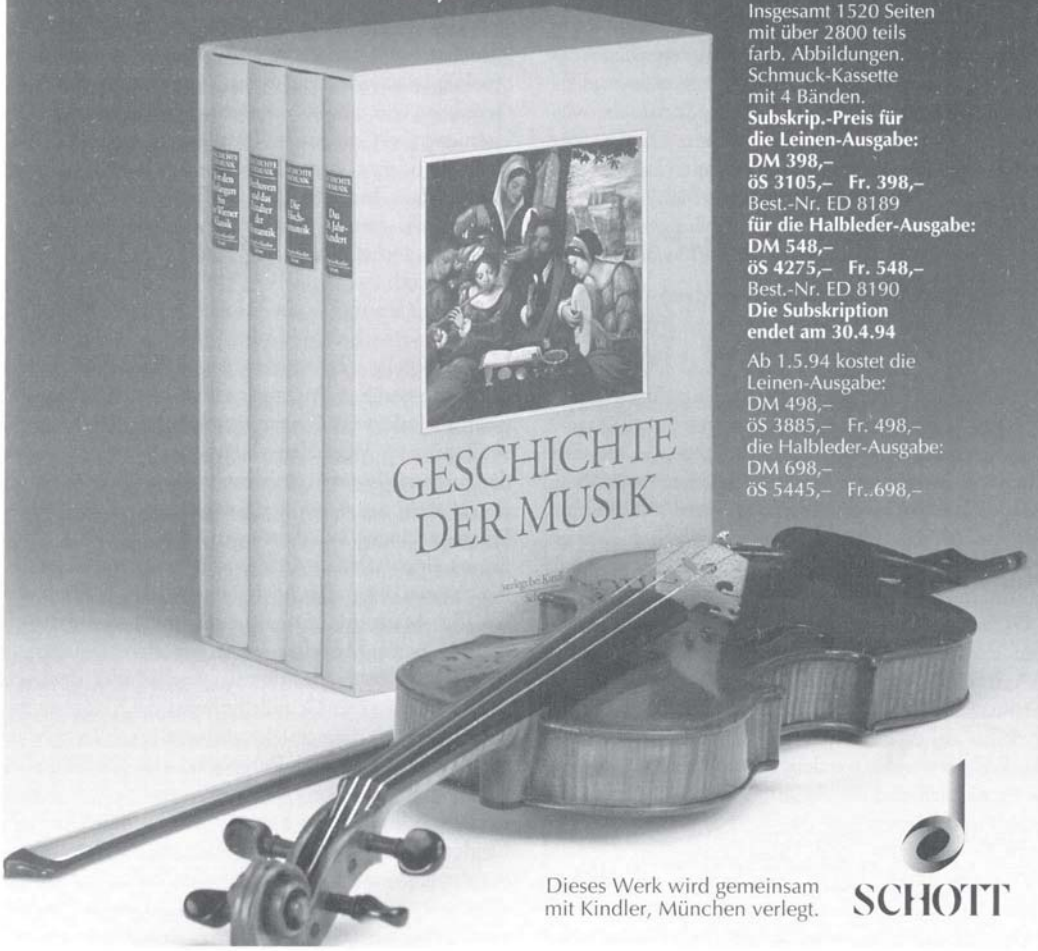
Preisvorteil bis zu DM 150,–

Geschichte der Musik
Band I:
Von den Anfängen bis zur Wiener Klassik
Band II:
Beethoven und das Zeitalter der Romantik
Band III:
Die Hochromantik
Band IV:
Das 20. Jahrhundert

Herausgegeben von Michael Raeburn und Alan Kendall.
Aus dem Englischen von Ulrike und Manfred Halbe, Günter Kirchberger, Christine Mrowietz, Brigitta Neumeister-Taroni und Henning Thies.
Titel der Originalausgabe: »Heritage of Music«.

Insgesamt 1520 Seiten mit über 2800 teils farb. Abbildungen.
Schmuck-Kassette mit 4 Bänden.
Subskrip.-Preis für die Leinen-Ausgabe:
DM 398,–
öS 3105,– Fr. 398,–
Best.-Nr. ED 8189
für die Halbleder-Ausgabe:
DM 548,–
öS 4275,– Fr. 548,–
Best.-Nr. ED 8190
Die Subskription endet am 30.4.94

Ab 1.5.94 kostet die Leinen-Ausgabe:
DM 498,–
öS 3885,– Fr. 498,–
die Halbleder-Ausgabe:
DM 698,–
öS 5445,– Fr. 698,–



Dieses Werk wird gemeinsam mit Kindler, München verlegt.

SCHOTT

Antonio Vivaldi: Sonate G-Dur Nr. 4 aus „Il Pastor Fido", für Sopranblfl. (Oboe) und B.c., hrsg. von Roger Bernolin. Zürich 1992, Ed. Nr. 876, DM 18,50

– Sonate B-Dur RV 80, für 2 Altblf. (Flöten) und B.c., hrsg. von Grete Zahn. Zürich 1993, Ed. Nr. 879, DM 18,50

Christa Roelcke: Frischer Wind (Intern. Folklore), für 2 Sopranblfl. (od. Sopran- und Alt- oder Tenorblockflöte). Zürich 1992, Ed. Nr. 764, keine Preisangabe

Péter Faragó: Ungarische Motive, für 3 Blfl. (AAT). Zürich 1992. (Reihe: Zeitgen. Musik für Blfl., Heft 14) Ed. Nr. 314, keine Preisangabe

Musikverlag Pan AG, CH-Zürich

Die 4. Sonate aus Vivaldis „Il Pastor Fido" steht im Original in A-Dur. Sie wurde in der vorliegenden Ausgabe für Sopranblockflöte nach G-Dur transponiert, was technisch zwar leicht sein mag, der Sonate aber viel von ihrem ursprünglichen Glanz nimmt. Der Partitur ist eine Stimmenausgabe beigefügt mit einem leeren Notensystem, also ohne ausgesetzten Baß, so daß der Continuospieler seine eigenen Vorstellungen notieren kann – eine vorzügliche Idee, die hoffentlich weitere Verbreitung findet.

Erstaunlicherweise war die von Grete Zahn herausgegebene Triosonate, die sowohl im Pincherle-Verzeichnis als auch in Eitners Quellenlexikon nicht angeführt ist, bisher nicht veröffentlicht. Sie steht im Original in G-Dur und ist eine „Sonata a Due Flauti Traversieri e Basso", die – wie häufig praktiziert – um eine Terz höher transponiert wurde. Abgesehen von kleinen imitatorischen Figuren hat die zweite Flötenstimme meist nur Begleitfunktion. Die dreisätzige Sonate ist technisch nicht sehr anspruchsvoll und sicher eine Bereicherung der Unterrichtsliteratur.

Die Sammlung von Liedern und Tänzen aus zahlreichen europäischen Ländern, Israel, Japan und den USA, ist methodisch aufgebaut sowohl in bezug auf die Tonauswahl als auch auf rhythmische Anforderungen. Sie kann daher gut als Ergänzung zu Unterrichtszwecken verwendet werden. Es überwiegen Beispiele aus Frankreich und die Tonart G-Dur. Die Sätze sind einfach und können sowohl von 2 Sopranblockflöten als auch von Sopran- und Altflöte ausgeführt werden.

Die von Péter Faragó verwendeten ungarischen Motive sind der von Kodály herausgegebenen Enzyklopädie „Corpus Musicae Popularis Hungaricae" entnommen. Die rhythmisch und melodisch einfachen Weisen sind mit harmonischen Farbtupfern versehen, die die Sätze interessant machen. Die oberste Stimme wäre durchaus auch von einer Sopranblockflöte darstellbar gewesen, schade, daß das die Altflöten-Klangnotation verhindert. **Ilse Hechler**

Vincenzo Ruffo: Capricci in musica für 3 St. (Blfl., Ren.-Instr.), hrsg. von Dieter Klöckner, Kassel 1992, Bärenreiter Verlag, BA 8212, Serie: Frutti Musicali, DM 28,--

Eine Besonderheit stellen sie schon dar, die *capricci in musica* des Vincenzo Ruffo. Nicht nur, daß der Komponist erstmals den Begriff „capricci" auf kleine Musikstücke angewandt hat, nein, dieser Druck von 1564 präsentiert uns eine der ersten Sammlungen ausgesprochener Instrumentalmusik überhaupt. Vergleichbar mit diesen in ihrer Weise einzigartigen Stücken ist allenfalls ein Sammeldruck von „Fantasie, recercare, contrapunti" verschiedener Komponisten, erschienen bei Gardano in Venedig 1559. Für die vorliegende moderne Ausgabe der Capricci hat Dieter Klöckner aus den 23 Stücken der Sammlung sieben ausgewählt, die dem Stimmumfang nach auf Blockflöten unterschiedlicher Stimmlage (S/A/T; S/T/B; S/A/T) spielbar sind.

Ruffos Capricci sind eigentlich noch einem älteren Kompositionsstil verpflichtet. In vielen Passagen wirken die Stücke recht spröde, und es scheint die Regel des Kontrapunktes wichtiger zu sein als die „suavitas" einer melodischen Linienführung. Bei den häufigen synkopischen Verschleierungen des Metrums sowie den nur angedeuteten Imitationen, in denen der Komponist nicht an einem Soggetto festhält, fällt es dem Musiker schwer, besonders den Stücken ohne Cantus firmus einen schlüssigen Zusammenhalt zu verleihen. Am besten mag das noch bei der Bearbeitung des Arcadelt-Madrigals „O felici occhi mei" wegen dessen durchlaufender Melodie oder bei der „Piva" gelingen, in der ein zwar durch alle Stimmen wechselnder, dennoch aber stets präsenter Grundrhythmus die Klammer bildet. Doch auch diese Stücke scheinen in größerer Nähe zur kontrapunktischen Polyphonie der alten Niederländer zu stehen, als zur vergleichsweise glatten, eleganten Satztechnik der in seiner ersten großen Blüte stehenden Madrigalkunst von Ruffos eigener Epoche. So hat der Komponist diese seine Capricci (übersetzt mit „Launen" oder besser: „Bockigkeiten"?) auch den „virtuosi", den Kennern, gewidmet. Ob er damit nun die

gemeint hat, die etwas vom Kontrapunkt verstehen, oder diejenigen, die sich als Instrumentalisten hervortaten, muß bei der zu Ruffos Zeiten noch nicht auf den Instrumentalsolisten beschränkten Wortbedeutung von „virtuoso" offen bleiben.

Auf jeden Fall aber erfordert die Ausführung dieser Capricci auch heute einiges an Erfahrung, damit die Realisation dieser Musik nicht allzu spröde und theoretisch wirkt. Gelingt es den Spielern, die oft wechselnde, wenig weiträumige Binnenstruktur dieser Musik zu erkennen und musikalisch umzusetzen, dann mag die Beschäftigung mit den Capricci Ruffos recht reizvoll sein. Gute Vorarbeit jedenfalls hat dazu der Herausgeber mit der vorliegenden sorgfältigen Neuausgabe geleistet.

Wolfgang Köhler

Carl Philipp Emanuel Bach: (11) Sonaten für Flöte und B.c., Amadeus Verlag, Bernhard Päuler, CH-Winterthur, BP 2301-2306

Diese elf „Soli", eben die *Sonaten für Flöte und Basso continuo*, waren bisher in mehreren Verlagsausgaben erhältlich: vier davon bei Hortus musicus, sechs bei Zimmermann und die Hamburger Sonate bei Bärenreiter, Ricordi oder Schott als Einzelheft. Alle diese Ausgaben stammen aus den Fünfzigerjahren und eine Verjüngungskur, so könnte man denken, stünde ihnen gut an. Die textkritische Basis allerdings ist nicht breiter geworden, nach wie vor dient dazu eine einzige anonyme Handschrift, die im Brüsseler Konservatorium aufbewahrt wird. Die Handschrift aus der Preußischen Staatsbibliothek, die weder Wotquenne noch Vester anführen, die aber Kurt Walther noch heranziehen konnte, existiert wohl nicht mehr, denn sie wird im Vorwort der Amadeus-Ausgabe nicht erwähnt.

Diese Neuausgabe erfolgt in sechs Heften, was den Kauf „auf Raten" ermöglicht und so dem Wunsch des Schülers nach einem „neuen Heft" entgegenkommt. Die Reihenfolge ist chronologisch: zuerst die Sonaten des Jura-Studenten Emanuel (in Leipzig und Frankfurt an der Oder), die zusammen mit den bis 1738 entstandenen Triosonaten den Kronprinzen und nachmaligen König Friedrich II. bewogen, den Komponisten in seine Kapelle aufzunehmen. Dann folgen die Sonaten der ersten Berliner Jahre (um 1756 hört die Produktion der Solo- und Triosonaten in Emanuels Schaffen ganz auf) und zuletzt die Sonate des Hamburger Musikdirektors, die nach 25jähriger Pause vermutlich für Dülon, den blinden Flötenvirtuosen, komponiert worden ist (s. auch ... FRISCH AUS DER QUELLE ... in diesem Heft, S. 130). Die Deckblätter schmücken Stadt- und Ortsansichten, die Wirkungsstätten des Komponisten, leider erfährt der Interessierte nicht, um welche es sich jeweils handelt und von wem sie stammen.

Für die Neuausgabe zeichnet Manfredo Zimmermann, und seine eigentliche schöpferische Betätigung ist die Ausarbeitung des Basso continuo. Wie immer man es macht, das bleibt ein weites Feld für abweichende Meinungen. Im großen und ganzen enthält die Aussetzung viele gute Einfälle und ansprechende Lösungen, oft ausgesprochen charmant und witzig, leider zuweilen auch unnötig falsch (Quintparallelen von der Art vermindert-rein oder Akzentparallelen, beispielsweise in der 4. Sonate im 3. Satz, T. 20 und 23). Ob eine urtextliche Edition Grund genug ist, den Spielern allerlei Druckfehler zuzumuten? Etwa vertauschte Klammern oder falsche Taktangaben stehen zu lassen wie im 3. Satz der 3. Sonate B-Dur oder in der 6. Sonate a-Moll im 2. Satz?

Rein zahlenmäßig verschwindet das knappe Dutzend Sonaten C.Ph.E. Bachs hinter den rund 120 Sonaten Friedrichs und den 300 von Quantz, in künstlerischer und pädagogischer Hinsicht können wir sie sicher nicht entbehren. Mögen den Sonaten viele Spieler gegönnt sein, „die dergleichen lieben, verstehen und gut spielen", wie Emanuel Bach in einem Brief an Forkel 1775 schreibt.

Željko Pešek

bec-instruments

stefan beck historische instrumente
maastrichter str.4 d - 52 074 aachen
tel + fax : d - 0241 - 86 126

Mein **MILLA®-KRUMMHORN** *: ein ungewöhnlich erregendes Krummhorn, mit veränderbarer Klangfarbe -* **CORNAMUSEN** *: preiswert u zuverlässig* **ZINK** *: Christ-Church, Original a=440Hz -* **MIRLITON** *: zum vollendeten Gesang -* **TRAVERSFLÖTEN** *:GRENSER,QUANTZ,RAINGO u. ROTTENBURGH -* **OBOEN** *: nach DENNER und SCHLEGEL;* **d'amore** *nach EICHENTOPF-***CHALUMEAU** **KLARINETTEN** *in c / d, nach DENNER -* **REBEC**

INSTRUMENTENBAU-KURSE SANTA MARIA
Zwei Wochen lang können Sie im wunderschönen VAL MÜSTAIR (Graubünden) Ihr Instrument -vom Rohmaterial angefangen - selber herstellen.
KURS I: 11.-22.07. KURS II: 25.07.-05.08.1994

Johann Seb. Bach: Flötenkonzert a-Moll, für Fl. und Klav. bearb. von Z. Gyöngyössy. Ed. Nr. A 1010

Anna Bon: 6 Sonate da Camera op. 1, für Fl. und Cemb. hrsg. von G.-L. Petrucci, Continuoaussetzg. von P. Pisa. Ed. Nr. A 1008. Keine Preisangaben in DM

Akkord Verlag, H-Budapest

Das Schatzkästchen der Querflöte ist eine neue Reihe. Sie kommt aus Ungarn im Zeichen neuer Initiativen. Aufmachung und Programm erscheinen begrüßenswert, in der editorischen Betreuung der Ausgaben sind hingegen noch Entwicklungsmöglichkeiten offen.

Ein Flötenkonzert von Bach? Zu unwahrscheinlich, um es zu glauben. Die Vorlage für die Bearbeitung wird erst im inneren Umschlag verraten: es ist die leider nicht genannte Nummer 1056 des BWV. Vor 80 Jahren noch herrschende Zweifel an der Echtheit des Konzerts gelten inzwischen als behoben. Das Violinkonzert (g-Moll) wurde schon mehrfach nach der überlieferten Cembalofassung (f-Moll) rekonstruiert. Auch die Neue Bach-Ausgabe bringt eine Rekonstruktion, von den Vorgängern dadurch wesentlich unterschieden, daß sie sich prinzipiell an Bachs autographer Bearbeitung für Cembalo orientiert. Die vorliegende Transposition für Flöte nach a-Moll hingegen stützt sich auf eine der älteren Bearbeitungen, wie ausgedruckte Vorhalte im langsamen Satz mit (z.B. in Takt 7 ganz sicher nicht zutreffenden) Auflösungen und viele Artikulationsbezeichnungen deutlich machen.

Das Fehlen jeglicher Information durch ein Vorwort zur Ausgabe ist als bedauerliches Manko zu verzeichnen, das dem schönen Stück vielleicht keinen Abbruch zu tun vermag, aber die Hinzuziehung der Neuen Bach-Ausgabe zum Vergleich dringend anraten läßt.

Die Sonaten der Anna Bon sind schon in Faksimile (SPES) vorgestellt worden (s. TIBIA 4/89, S. 622 ff.). Hier erscheinen sie nun als „praktische Ausgabe" mit ausgesetztem Generalbaß. Das Vorwort gibt knappen Einblick in die Biographie der fast unbekannten Komponistin, erwähnt allerdings nicht, daß dieses und vermutlich das folgende Opus schon wegen der Widmung in die Zeit des Aufenthalts in Bayreuth fällt. Auch wird keine Quelle für die Vorlage der Ausgabe genannt, die im übrigen textgetreu erscheint.

Die Sonaten folgen meist dem Berliner Muster langsam-schnell-schnell mit viel empfindsamen Elementen, kleingliedrigen Figuren, schnellen harmonischen Wechseln. Die Aufmachung ist ansprechend, doch erscheint mir die Notengrafik der Flötenstimme für die Praxis da problematisch, wo mehr als 12 Raster auf der Seite Platz nehmen. Grotesk war zudem die Idee, die im abgedruckten Porträt vorgestellte Dame als Anna Bon zu verkaufen. Warum? Das Bild zeigt Anna Amalie von Preußen, die Schwester Friedrichs II., im Jagdkostüm „als Amazone" (vom Zeitgenossen Nicolai so beschrieben.) In einer Hand hält sie (auf der schlechten Reproduktion nicht erkennbar) eine Maske und in der anderen den rechten Handschuh, beides keine Attribute einer Musikerin. Das Bild ist auf 1744 zu datieren. Anna war zu der Zeit vier- bis fünfjährig. So sehr man der Komponistin es gegönnt hätte, derart nobel wird sie wohl nicht ausstaffiert gewesen sein. (Man vergleiche die Bilder der Actricen in Bayreuth.)

Für die Musik findet sich inzwischen in der Einspielung einer CD durch Sabine Dreier bei CPO ein hörenswerter klanglicher Beleg. **Nikolaus Delius**

Carl Ph. E. Bach: Concerto in a-Moll (Wq 166; H 431) für Flöte, Streicher u. B.c.; KA. hrsg. von U. Leisinger. Musica Rara, F-Monteux 1992. Ed. Nr. 2195. Keine Preisangabe in DM

Max Fr. Baron de Droste-Hulshoff(!): Symphonie concertante für 3 Flöten u. Orch., hrsg. von A. Adorjan. G. Billaudot, F-Paris 1992. KA Ed. Nr. G 4614 B. Keine Preisangabe in DM

Die zwei Ausgaben konzertanter Flötenmusik sind zugleich zwei Beispiele gegensätzlicher Auffassungen von Editionsqualität.

Für das a-Moll Konzert Carl Philipp Emanuels stützt man sich gewöhnlich auf Eulenburg. Leisinger legt eine sehr sorgfältig durchgesehene Ausgabe mit gut spielbarem Klavierauszug vor, die sich auf das authentische Stimmenmaterial in Brüssel (Michel/Westphal) stützt. Bachs Konzerte existieren bekanntlich in drei Fassungen: für Cembalo, Violoncello oder Flöte. Im Vorwort setzt sich Leisinger kritisch mit der Quelle auseinander, kommt dabei u.a. zu dem Schluß, daß die Version für Cello die erste Fassung gewesen sein könnte, auch daß die Flöte als Soloinstrument im Tutti pausierte. Die musikalische Qualität des Werkes steht außer Frage. Zusätze des Herausgebers beschränken sich auf Artikulations- und einige dynamische Ergänzungen, die sich aus dem Material ergeben. Sie sind grafisch deutlich vom „Urtext" abgesetzt. Die Beigabe zweier authentischer Kadenzen zu diesem Konzert, die zwar nicht für die Flötenfassung geschrieben, aber doch für diese hervorragend adaptiert sind, setzt das „Tüpfelchen aufs i". So hat man's gern.

Das andere hier vorzustellende Werk ist original betitelt als *Trio pour Trois Flutes Concertantes avec Accompagnement...* Den Namen Droste-Hülshoff (immer mit Umlaut!) kennt (fast) jedes Kind, Annette hat ihn berühmt gemacht. Zu seinen Lebzeiten (rund

100 Jahre nach J. S. Bach) war auch ihr Onkel, der Freiherr Maximilian Friedrich, als Direktor der Singakademie in Münster ein angesehener Mann und als komponierender „kunsterfahrener Dilettant" bekannt. Sein ungewöhnlich besetztes Tripelkonzert ist durchaus interessant, erscheint ausgefeilt vor allem auch in der reichlichen Instrumentation: Das Orchester ist u.a. mit geteilten Violen, Oboen, Fagotten, Hörnern, Pauken und Trompeten groß besetzt. Seine Entstehung ist vermutlich einem besonderen Anlaß zuzuschreiben. Ihn zu erforschen wäre reizvoll und aufwendig. Solches kann man von Herausgebern nicht erwarten, jedoch ein Minimum an Information. Hier findet sich nichts dergleichen, kein Hinweis auf den Komponisten (gerade nur die Lebensdaten), kein Hinweis auf die Quelle (was heutzutage zu den ungeschriebenen Anstandspflichten den Besitzern gegenüber gehört. Die handschriftliche Partitur liegt in der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund), erst recht kein Hinweis darauf, wie mit ihr verfahren wurde. Freizügigkeit im Umgang mit der Vorlage (Einzelheiten seien hier erspart) sollte nachvollziehbar, auch kontrollierbar bleiben. So also lieber nicht.

Nikolaus Delius

J. G. H. Backofen: Concertante, op. 10, für 2 Klarinetten und Klavier, hrsg. von J. P. Newhill, Musica Rara, F-Monteux 1992, MR 2198. Keine Preisangabe in DM

Der Komponist und Klarinettenvirtuose Heinrich Backofen machte in erster Linie durch seine Klarinettenschule, welche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst populär war, von sich reden. Doch verdanken wir ihm auch mehrere Werke in ungewöhnlicher Besetzung. Neben dem Bassetthornkonzert ist die hier vorliegende Komposition für 2 (A-)Klarinetten und Orchester besonders zu erwähnen. In ihrer Art eher der Mannheimer Schule verwandt, scheint die Stimm- und Melodieführung der Klarinetten im Hinblick auf die Entstehungszeit (Jahrhundertwende ins 19. Jahrhundert) zu wenig prägnant und innovativ. Der Klavierpart vermag alternativ auch keine tragende Funktion zu übernehmen, so daß die hier vorliegende Ausgabe eher zu Studienzwecken im Hinblick auf eine Aufführung mit Orchester angesehen werden muß. Diese könnte man sich mit zwei jungen, im Werden begriffenen Klarinettisten sehr gut vorstellen.

Jürgen Demmler

Richard Strauss: Romanze, für Klar. und Orch. (KA), B. Schott's Söhne, Mainz 1992, KLB 35, DM 19,50

Nach den Charakterstücken Busonis ist ein weiteres Jugendwerk eines großen Komponisten zur Veröffentlichung gelangt. Es handelt sich dabei um eines der ersten Instrumentalwerke des gerade 15jährigen Richard Strauss. Diese als Romanze betitelte Salonmusik (Dauer ca. 10 Min.) für Klarinette und Orchester liegt jetzt mit Klavierauszug vor. Das im Jahre 1879 von einem Mitschüler des Komponisten aufgeführte Werk schlummerte unentdeckt bis in die neunziger Jahre unseres Jahrhunderts. In vielen Bereichen an die Musik des 18. Jahrhunderts angelehnt, bewegt sich die Solostimme durch alle Register. Gesanglich und lyrisch in der Aussage, dynamisch differenziert und agogisch überzeugend ausgestaltet, ist dieses Werk ein Schmuckstück der Klarinettenliteratur. **Jürgen Demmler**

James Rae: Progressive Jazz Studies, für Saxophone in B oder Es – einfacher Schwierigkeitsgrad, ISBN 0-571-510879-0, DM 16,80

– für Klarinette in B – einfacher Schwierigkeitsgrad, ISBN 0-571-51559-X, DM 16,80

Faber Music Ltd., GB-London (Auslieferung: Bärenreiter, Kassel)

Nachdem elementare Unterrichtswerke – das Feld der Jazzmusik betreffend – eher Exoten waren, fluten momentan ohne Unterlaß die Veröffentlichungen in diesem Bereich. Sicher nötig und anfänglich – mangels Masse – (neu-)gierig aufgenommen, sind aber nun auch Vergleiche möglich. Die hier vorgelegten Hefte für Saxophon respektive Klarinette sind dreisprachig (Englisch, Französisch, Deutsch) gehalten. Gerade dies macht die Etüden für den Benutzer unübersichtlich. Durch den relativ hohen Textanteil und die teilweise sich in jeder Sprache wiederholenden gleichen Notenbeispiele reduziert sich die eigentliche musikalische Substanz beträchtlich. Drei Grundparameter des Jazz werden blockartig behandelt: Rhythmus, Melodik, Improvisation (und Blues). Der ziemlich kleine Umfang der Hefte (knapp 30 Seiten) läßt dies weder umfassend noch grundlegend zu. Eher zum Selbstunterricht geeignet. **Jürgen Demmler**

Etienne Ozi: Sechs kleine Sonaten für zwei Fagotte, Heft 1 und 2, hrsg. von Günter Angerhöfer. Friedrich Hofmeister Verlag, Hofheim/Leipzig 1993. FH 2083/84, DM 36,--

Die sechs kleinen Duo-Sonaten von Etienne Ozi (1754-1813), der als einer der bekanntesten Virtuosen seiner Zeit, als Komponist, erster Fagottprofessor am Pariser Conservatorium und Begründer modernen Fagottspielens und -unterrichtens ein Stück Musikgeschichte geschrieben hat, entstammen der zweiten Fassung seiner epochemachenden Fagottschule, der „Nouvelle Méthode de Basson" aus dem Jahre 1803, übersetzt in etliche Sprachen und lange Zeit konkurrenzlos gültiges Lehrwerk. Dort firmieren sie unter dem Titel *Petites Sonates* und stehen zwischen den „Leçons" – 25 kurzen, zwei- bis fünfzeiligen Duos in Quintzirkelprogression plus 6 Duos zur Übung des Tenorschlüssels – und den 6 virtuosen „Grandes Sonates" für 2 Fagotte. Man ersieht daraus, welche Bedeutung Ozi dem Zusammenspiel im Rahmen der Fagottausbildung beimaß: Jeder Ausbildungsstufe wird eine spezielle Duo-Literatur zugewiesen, bei der sich pädagogische und künstlerische Ansprüche in unterschiedlicher Gewichtung stets die Waage halten. Das technische Erlernen des Fagottspiels ist demnach immer vom Ausdruck her bestimmt und umgekehrt: Der künstlerisch-ästhetische Anspruch steigt mit dem instrumental-handwerklichen Können der Lernenden.

In diesem Sinne bieten die 6 kleinen dreisätzigen Sonaten in C, F, G (Heft 1), d, B und Es (Heft 2) auch heute noch ein hervorragendes Spiel- und Unterrichtsmaterial für die Unter- und Mittelstufe des Fagottunterrichts. Die zweite Stimme kann zum Teil bereits nach ca. einem Unterrichtsjahr realisiert werden und bereitet Schülern und Schülerinnen erfahrungsgemäß allergrößtes Vergnügen und berechtigten Stolz auf die eigene Leistung. In einfacher klassischer Faktur verbinden sich hier auf exemplarische Weise ein breites Klang- und Ausdrucksspektrum, fagottistischer Artikulations- und Nuancenreichtum, elementares Passagenspiel und kantable Liniengestaltung – mithin alle musikalischen Anforderungen, die Fagottlehrer- und Schülerherzen höher schlagen lassen.

Günter Angerhöfers sorgfältige Neuedition basiert sowohl auf dem Erstdruck der Sonaten innerhalb der Nouvelle Méthode von 1803 als auch auf nachfolgenden Druckausgaben, die „zur Korrektur von offensichtlichen Fehlern und zum Ergänzen fehlender Artikulationsbögen und dynamischer Zeichen sowie zur Klärung deren oft unklarer Plazierung ... hinzugezogen" wurden (Anmerkung des Herausgebers im Anschluß an das informative Vorwort). Auch wenn kein detaillierter Revisionsbericht vorliegt: sorgfältiger kann man nicht arbeiten. Sowohl was das editorische Niveau und die Aufmachung betrifft als auch vom Inhalt, historischen Wert und künstlerisch-pädagogischen Nutzen her: zwei gewinnbringende „klassische" Duo-Sonaten-Hefte, die in die Bibliothek und aufs Pult aller Fagottisten gehören sollten. **Wolfgang Rüdiger**

Ernest Krähmer: 6 Ländler, op. 9, für Sopranblfl. und Klav., hrsg. von Michala Petri und Albrecht Haller, ZfS 647, DM 4,80

Paul Buis: De Herdertjes lagen bij nachte. Vier holländ. Weihnachtslieder für Blfl.-Quartett (S^A A^T T^B B^{GB}), ZfS 653, DM 4,80

Lin Jong-Teh: Volks- und Liebeslieder aus Taiwan, Japan und China, für 1 und 2 Blfl. und Klav., ZfS 645/646, DM 7,40

Eberhard Werdin: Russische Suite, für Blfl. (SAT) oder andere Melodieinstrumente, Git. und Baß, ZfS 651/652, DM 7,40

Hans Joachim Teschner: 3 Traditionals, für Blfl.-Quartett, ZfS 650, DM 4,80

G. F. Händel: Sechs Fugen II, nach Klavierfugen einger. für Blfl.-Quartett von Grete Zahn, ZfS 654/655, DM 7,40

Tilo Medek: Auseinanderstreben, für Sopran- u. Altblfl., ZfS 648/649, DM 7,40

Michel Pignolet de Monteclair: „Mais, tout parle d'amour". Arie aus dem Opéra-Ballet „Les Festes de l'été", hrsg. von Peter Thalheimer, für 2 Blfl. u. Querfl. od. Sopran, 2Vl. u. B.c., ZfS 644, DM 4,80

Moeck Verlag, Celle 1993

Die 8 preiswerten Ausgaben mit „Spielmusik" belegen das insgesamt hohe Niveau, das der Verlag in diesem vielgeschundenen Genre zu erhalten bemüht ist. Zum Konzept gehört, daß „für jeden etwas dabei sein soll". Von der Mittelstufe bis zur Oberstufe findet sich Spielmaterial für Unterricht und Zusammenspiel. Es gibt Hefte für die unterschiedlichsten Besetzungen, jedoch mit Schwergewicht auf solchen Kombinationen, wie sie an Musikschulen häufig anzutreffen sind. Ein besonderer Aspekt ist das auch bei früheren Editionsreihen zu beobachtende Bemühen, internationale Themen und auch außereuropäische Musik mit einzubeziehen.

Die *6 Ländler* von Krähmer „op. 9", die sich untereinander sehr ähnlich und sicher kaum als ganzes „Opus" genießbar sind, verlangen zwar Beherrschung der Sopranblockflöte bis zum hohen „c" (das häufig frei angesprungen werden muß), sind aber ansonsten recht anspruchslose Kost und markieren den untersten Level dieser Ausgaben. (Die Klavierbegleitung beschränkt sich im wesentlichen auf „rum-ta-ta".)

Zu den Arrangements der *4 holländischen Weihnachtslieder* schreibt der Herausgeber Paul Buis: „Die Lieder spiegeln eine romantisierende Einstellung zum Weihnachtsgeschehen wider, wie sie für das 18. und 19. Jh. charakteristisch ist. Auch heute ist für viele Menschen, wenn auch in anderer Weise, das Weihnachtsfest von „Romantik" umgeben. Diesen Aspekt greift die Quartettbearbeitung auf: Einige harmonische Wendungen und Färbungen kann man als ein Augenzwinkern auffassen, mit dem die damalige und gegenwärtige Weihnachtsromantik betrachtet wird." Trotz einiger chromatischer Wendungen recht einfach zu realisieren.

Technisch kaum anspruchsvoll, aber musikalisch sicher nicht so einfach zu erfassen: die *Volkslieder aus Taiwan, Japan und China.* Inwieweit die Arrangements durch ihre Transkription in westliche Parameter wie ¾ Takt und temperierte Klavierstimmung noch „Authentisches" vermitteln, entzieht sich dem Urteil des Rezensenten. Immerhin bürgt der Name des (oder der) Herausgeber(s)(in) offensichtlich für das richtige Stilgefühl.

Die *Russische Suite* von Eberhard Werdin entspricht am ehesten der traditionellen Vorstellung von „Spielmusik": Das Arrangement aus dem Bereich der russischen Folklore verzichtet auf jede „Brechung" und vermeidet jegliche mögliche Irritation etwa durch rhythmische Probleme: eine recht kunstgewerbliche Angelegenheit für die Freunde von Iwan Rebroff.

Die *3 Traditionals* warten dagegen mit 7/8-Takten auf, die sicher einige Einfühlung erfordern, wobei sie technisch sehr einfach bleiben.

Den Oberstufen-Anspruch betreten wir mit den *6 Fugen* von Händel, nach Klavierfugen für Blockflötenquartett eingerichtet. Es dürfte eine interessante Aufgabe sein, anhand dieser Stücke differenzierte Spielweise in Phrasierung und Artikulation zu erarbeiten.

Auseinanderstreben von Tilo Medek ist tonal komponiert und verzichtet auf sämtliche gängigen Effekte moderner Blockflötenmusik. Nichtsdestoweniger stellen die 6 kleinen Duos recht hohe Anforderungen bezüglich Grifftechnik, Rhythmus und Zusammenspiel. Inwieweit die sehr detaillierten dynamischen Angaben befriedigend zu realisieren sind, ist eine andere Frage.

Eine kleine Trouvaille ist die Arie von Monteclair, die original für Sopran, Sopranino- und Sopran-Blockflöte und Traversflöte instrumentiert ist. Ein zauberhaftes Stück und ein treffendes Beispiel für die historische Verwendung der Blockflöte im amourösen Affekt. Kenntnis französischer Vortragskunst ist jedoch, gerade für die Ausführung der Singstimme, vonnöten. Bezüglich des intonatorischen Anspruchs scheint mir dieses Stück auch für das professionelle Lager eine Herausforderung zu sein. **Michael Schneider**

Sehr schöne
BAROCKOBOE
von Beck, Kopie nach Schlegel, Grenadill, a' 415 Hz, zu verkaufen.
Tel. 07721/70514

Lieder der Gegenwart
für Bariton und Klavier
Inhalt: **Jürg Baur:** Im Waldesschatten / **Wolfgang Steffen:** Drei Lieder / **Paul Haletzki:** Zwei Lieder / **Felix Werder:** Vier Lieder
DM 45,00 / öS 392,00 / sFr 54,00
*CD DM 29,00 / öS 252,00 / sFr 35,00
* unverbindliche Preisempfehlung
kpl. (Noten + CD) DM 65,00 / öS 566,00 / sFr 78,00
CENTRATON-MUSIKVERLAG
Auslieferung durch:
MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Francesco Landini: 4 Balladen, für 3 Stimmen od. Instrum., pan 10121, DM 16,50
Gilles Binchois: 8 Chansons, für 3 Stimmen od. Instrum., pan 10115, DM 16,50
Guillaume Dufay: 8 Rondeaux, für 3 Stimmen od. Instrum., pan 10127, DM 16,50
Barbireau et Barbignant: 5 Secular Pieces, für 3 Stimmen od. Instrum., pan 10122, DM 16,50
5 Anonymous Villancicos (Cancionero de Palacio), für 4 Stimmen od. Instrum., pan 10117, DM 11,--
2 Villotte aus dem 15. Jahrhundert, für 4 Stimmen od. Instrum., pan 10129, DM 11,--
Giovanni Domenico Rognoni Taeggio: Tota pulchra es, für 8 Stimmen od. Instr. in 2 Chören, pan 10126, DM 19,--
Agostino Soderino: L'Angelina, für 8 Stimmen od. Instrum. in 2 Chören, pan 10132, DM 19,--
Musikverlag PAN AG, CH-Zürich

Die deutschsprachige Lizenzausgabe der Reihe „Early Music Library" (*LPM London*) ist neuerdings mit 18 Titeln jährlich geplant. Leider lassen die Übersetzungen weiter zu wünschen übrig. Hinweise zur Aufführungspraxis und zu den einzelnen Stücken bzw. Komponisten sind nicht in allen Fällen sehr aussagekräftig. Auch bei den neuen Ausgaben überwiegen Dreistimmigkeit und Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts.

Das einzige Beispiel aus dem 15. Jahrhundert sind dreistimmige Balladen des bedeutenden italienischen Komponisten und Organisten *Francesco Landini* (1325-1397). Typisches Merkmal der auf einer Tanzliedform basierenden Ballata sind eine verzierte Oberstimme sowie rhythmische Unabhängigkeit der Stimmen. Eine hinzugefügte Intavolierung für ein Tasteninstrument aus dem Faenza-Codex dokumentiert sowohl eine instrumentale Ausführung der Ballata als auch deren Auszierung.

Hauptformen der weltlichen Musik des 15. Jahrhunderts werden vorgestellt mit 8 dreistimmigen Chansons von *Gilles Binchois*, dem bedeutenden Zeitgenossen von *Guillaume Dufay* (um 1400-1474), der mit 8 Rondeaux vertreten ist. Reizvolle dreistimmige Liedsätze stammen von *Jacques Barbireau*, einem franko-flämischen Komponisten, Vorgänger von Obrecht und Kapellmeister an Notre-Dame in Antwerpen. Der „Cancionero Musical de Palacio" (herausgegeben von H. Anglès: „La musica en la corte de los Reyes Católicos") gehört zu den wichtigsten Quellen für Liedersammlungen von Komponisten, die an Fürstenhöfen wirkten. Er enthält 459 Stücke spanischer Mehrstimmigkeit im frühen 16. Jahrhundert (Encina, Milan, Escobar u.a.). Die ausgewählten *5 Villancicos* eignen sich wegen ihres geringen Stimmumfangs gut für eine Wiedergabe auf historischen Blasinstrumenten.

Die *Villotta*, eine Abart der Frottola, gehört zu den tanzmäßigen Volksliedern Venedigs und weist meist gerad- und ungeradtaktige Abschnitte auf. Die überwiegend homophonen vierstimmigen Sätze können vokal und instrumental wiedergegeben werden.

Die achtstimmigen Canzonen von *Rognoni-Taeggio* erschienen 1605 sowohl in Partitur als in einer Stimmbuch-Ausgabe, in der der zweite Chor, der wesentlich geringeren Tonumfang aufweist, textiert ist (s. Monumenta Musica Band X). In *Soderinos* doppelchöriger Canzone „L'Angelina" wechseln sich die beiden vierstimmigen Chöre ab, wobei der zweite Chor

oft wie ein Echo erscheint. Nur die jeweiligen Schlußabschnitte sind achtstimmig. Der Stimmumfang beträgt in beiden Chören nur eine Dezime, die tiefere Lage des 2. Chores ist durch die Verschlüsselung angegeben (Violin-, Mezzosopran-, Alt-, Tenorschlüssel, Sopran-, Alt-, Tenor-, Baßschlüssel). Eine Wiedergabe in unterschiedlichen Intrumentenchören wird zur Farbigkeit der Canzonen beitragen.

Durch die Lieferung von Spielpartituren in einer der Stimmenzahl entsprechenden Menge sind die Ausgaben nicht mehr so preiswert wie zu Anfang. Außer Einzelheften können 10 Nummern zu einem ermäßigten Preis bezogen werden oder die gesamte Reihe als Jahresabonnement. **Ilse Hechler**

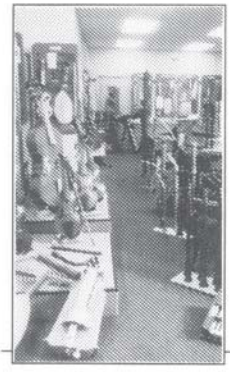
Isaak Posch: Paduana & Gagliarda, Pan 10101, DM 14,--
Thomas Morley: 2 Pavanen, Pan 10107, DM 14,--
Thomas Lupo: 3 Pavanen, Pan 10098, DM 14,--
Matthew Locke: 2 Suiten (aus „Little Consort"), Pan 10100, DM 19,--
Giovanni Gabrieli: O che felice giorno, Pan 10108, DM 19,--
G. D. Rognoni Taeggio: Cantate Domino, Pan 10102, DM 19,--
(Liz.-Ausgaben der London Pro Musica Edition)
Musikhaus PAN AG, CH-Zürich, Reihe „Bibliothek alter Musik"

Die deutschen Kleinmeister des Frühbarocks bieten immer noch eine wohlausgestattete Fundgrube an Ensemblemusik für verschiedene Instrumente. Musik dieser Art erweist sich als vielseitig, wenn es darum geht, unterschiedliche Anforderungen und Ansprüche bezüglich der Spieltechnik des einzelnen und vor allem des Zusammenspiels im Ensemble zu befriedigen.

Zu diesem Genre gehören die Paduanen und Gagliarden des Isaac Posch aus der Sammlung „Musicalische Tafelfreudt" von 1621. Sie können, wie dem Titelkupfer der Nürnberger Ausgabe zu entnehmen ist, nach dem Willen des Komponisten „auff allen Instrumentalischen Saytenspielen" musiziert werden. Entsprechend dieser Bestimmung sind auch die Tonumfänge der Stimmen relativ groß, so daß sich diese Musik etwa für ein Gambenkonsort, gegebenenfalls auch für ein Zinken- und Posaunenensemble eignet, für eine reine Blockflötenbesetzung eigentlich nicht.

Anders schon die *zwei Pavanen* von Thomas Morley: Die Stimmumfänge gestatten eine Ausführung mit Blockflöten, insgesamt aber sind die Anforderungen an die Geläufigkeit des Spielers geringer, der Kompositionsstil Morleys ist noch stärker dem Stil des 16. Jh. verpflichtet.

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.

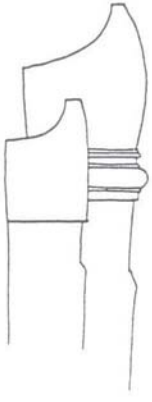
REPAIRS & SERVICE
Our specialist workshop offers a wealth of experience and all repairs are fully guaranteed. For further details of any of the above send £5.00 for the latest catalogue (refundable against first order).

the Early Music Shop

Tel (0274) 393753
(UK dialling code: 44) Fax (0274) 393516.
38 Manningham Lane, Bradford,
BD1 3EA. England.

STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau

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



Fordern Sie
meinen
Prospekt an!

D-6417 Hofbieber - Langenbieber
Bergstrasse 4 06657 / 1423

SB

DOLMETSCH

Die 8000 - Serie

Mit gebogenem Windkanal und Daumenlochbüchse

Für Amateur und Berufsspieler

Qualität und Klang einer handgemachten Flöte

Fragen Sie Ihr Fachgeschäft

AAFAB BV

Jeremiestraat 4-6 3511 TW Utrecht NL
tel. ++31-(0)30-316393 fax ++31-(0)30- 312350

Als Tanzmusik im ursprünglichen Sinne sind weder die Pavanen von Posch noch die von Morley anzusehen. In beiden Fällen handelt es sich um konzertante Instrumentalmusik, deren Strukturen – eine bescheidene Virtuosität bei Posch, Wechsel in den 3er Takt bei Morley – kaum geeignet erscheinen, einer geordneten Tanzschrittfolge zu dienen.

Ähnlich der Musik dieser Ausgaben bedienen sich auch die dreistimmigen Consortmusiken von Thomas Lupo († 1628) und Matthew Locke (ca. 1621-1677) der Tanznamen nur noch als Satzbezeichnungen.

Lupos *3 Pavanen* sind geprägt von einer kontraststarken Satztechnik, einem spannungsvollen Wechsel zwischen homorhythmischen und polyphonen Passagen, vor allem in den Anfangsteilen auch von einer klassischen Kontrapunktik, so daß auch mit nur drei Stimmen ein ausgefülltes Klangbild entstehen kann. Eine Ausführung mit Blockflöten ist denkbar; dort, wo der Ambitus einer Stimme den Tonumfang der Blockflöte (geringfügig) überschreitet, hat der Herausgeber (Bernhard Thomas) eine Oktavierhilfe mit Stichnoten eingefügt. Der Komponist selbst wird wohl eher eine Ausführung mit Streichinstrumenten bevorzugt haben.

Obschon die *2 Suiten* Lockes auch in dreistimmiger Ausführung ein vollständiges Harmoniegerüst ergeben, hat der Komponist empfohlen, eine Laute oder ein Cembalo hinzuzuziehen, um den Klang solchermaßen aufzufüllen. Tatsächlich weist die Satzstruktur dieser Suiten nur wenige polyphone Elemente auf, hier handelt es sich eigentlich doch um eine vom Generalbaß bestimmte Musik, die sich im übrigen auch für eine Ausführung mit Blockflöten eignet.

Für alle diese vier Pan-Hefte gilt: Es liegt eine spielpraktische Ausgabe vor, ein Umblättern ist während des Stückes nicht nötig, jede Stimme hat ihre eigenen Noten, die jedoch, das sei hier bemerkt, nicht immer ganz ohne Fehler sind.

Aufwendig, aber lohnend mag die Aufführung des achtstimmigen *O che felice giorno* von Giovanni Gabrieli aus den „Dialoghi musicali" sein, 1590 bei Gardane erschienen.

Der Komponist hatte sicher eine vokal-instrumental gemischte, wenn nicht sogar eine a-capella-Ausführung dieser doppelchörig angelegten Musik im Sinne. Das ist nicht nur wegen der ausführlichen Textunterlegung wahrscheinlich, sondern begründet sich auch mit den auftretenden Madrigalismen, die ohne die zugehörigen Worte inhaltlos wären. Harmonisch reizvoll ist z.B., wenn im Text von den „Sampognen" die Rede ist und im Baß der Bordun der angesprochenen Sackpfeife imi-

tiert wird. Natürlich wäre auch eine rein instrumentale Ausführung des Stückes möglich, wenn man auf diese madrigaleske Ausdrucksqualität verzichten will: Der Tonumfang der Stimmen jedenfalls läßt eine Besetzung mit Blockflöten (2 mal SATB) zu. Will man in der Realisierung dieser Komposition aber die dem „felice giorno" adäquate Klangpracht erleben, so sollten die Ausführenden besser zu kräftigeren Instrumenten greifen, oder doch gleich an eine vokal-instrumentalgemischte Darbietung denken.

Anders verhält es sich mit dem *Cantate Domino* Giovanni Domenico Rognonis aus den „Canzoni a 4 & 8 voci" von 1605. Die beiden vierstimmigen Chöre sind in ihrer Komposition nicht so komplementär angelegt, wie das Gabrieli in seinem „O che felice giorno" besorgt hat. Vielmehr begegnet uns im *Cantate Domino* ein offensichtlich mit Instrumenten auszuführender Chor gegen einen textierten, vokalen. Der Instrumentalpart weist kompositorische Merkmale des Ricercars auf und kontrastiert, besonders zu Anfang des Stückes, in seinem polyphonen Satzstil mit dem homorhythmisch ausgeführten Vokalchor; gegen Ende des „Cantate" gleichen sich die Stile an, und die Chöre wechseln in kürzeren Klangblöcken miteinander ab, um am Schluß gemeinsam einen klangvollen Höhepunkt zu bilden.

Beide Ausgaben zeichnen sich wiederum durch spielpraktisch zubereitetes Notenmaterial aus, und darin liegt der Gewinn dieser Pan-Ausgaben gegenüber den schon erhältlichen in Gesamtausgaben oder auch, nicht zuletzt, den Ausgaben der LPM-Edition, die den preisgünstigen Drucken des Züricher Pan-Verlages als Vorlage dienten. **Wolfgang Köhler**

Ferdinand Ries (1784-1838): Notturno Nr. 1 für Fl., 2 Klar., Hr. und 2 Fag., WoO 50, hrsg. von Helge Bartholomäus. Ries & Erler, Berlin 1993. Partitur und Stimmen, DM 52,--

Auch wenn am Beispiel Ferdinand Ries deutlich wird, daß eine umfassende musikalische Ausbildung – als Pianist, Cellist, Dirigent und Komponist – und eine ganze Schar prominenter Lehrer – u.a. Abbé Vogler, Albrechtsberger und Beethoven, dessen Sekretär Ries war – noch lange keinen guten, geschweige denn genialen „Tonsetzer" hervorbringen: Der Erstdruck des Notturno Nr. 1 aus dem Jahre 1834 bereichert die Literatur für Bläserkammermusik um ein klanglich reizvolles Sextett für eine seltene Besetzung, in der die Flöte der reduzierten „Kleinen Harmonie" beigesellt ist. Der hohe Verschmelzungsgrad dunkelgefärbter Klarinetten-, Horn- und Fagottklänge wird so durch einen hellen Silberstreif am Horizont der romantischen „Nachtmusik" aufgelichtet.

In fünf symmetrisch angeordneten Sätzen reizt Ries das Klangspektrum seiner ungewöhnlichen Serenadenbesetzung aus. Auf eine langsame Einleitung folgt das „Tempo di Marcia moderato"-Hauptthema, an dem bereits Glanz und Elend „kleinmeisterlicher" Melodiebildung ablesbar sind: Durchaus vielversprechend erfunden, bleibt das Kopfmotiv im Verlauf seiner achttaktigen Periode an der B-Dur-Terz hängen und entwickelt sich kaum zu einer originellen Gestalt. Und was für das Thema gilt, charakterisiert den ganzen ersten Satz: Gute Einfälle führen nicht zu entprechender motivischer Arbeit (die ja im nächtlichen Stimmungsbild eines Bläser-Notturnos auch nicht unbedingt notwendig ist). – Der zweite Satz ist ein herrliches „Larghetto con moto" mit einem verschlungenen Kantilenen-Netzwerk durch alle Stimmen – der dritte ein quirliges g-Moll-Scherzo mit weichem G-Dur-Trio – der vierte ein „Andante con Variazioni" mit Anklängen sowohl an den ersten „Marcia"-Satz als auch ans „Larghetto"-Tempo. Mit einem energischen Finale in typischer Rondoform und mit wunderschönen „Calando"-Übergängen zum Hauptthema hin beschließt Ries sein erstes Bläser-Notturno, ein Stück aparter, klangschöner Unterhaltungsmusik, nicht mehr, aber auch nicht weniger.

So verdienstvoll die Herausgabe dieses Kammermusikwerks an sich ist – die Edition des zweiten Notturno soll bald folgen –, so bedauerlich ist es, daß Druck, Typographie und Layout die nötige Liebe und Sorgfalt vermissen lassen, die das Werk verdient. Vom hausgemachten Computersatz ohne gründliche Korrektur mit etlichen Fehlern direkt in den Druck, so scheint es – dies läßt sich nicht einmal durch Verlagsökonomie und Preiskalkulation rechtfertigen. Nur gut, daß wenigstens ein informatives Vorwort des kompetenten Herausgebers Helge Bartholomäus vorliegt, das man sich allerdings auch etwas detaillierter, Editionstechnik etc. betreffend, gewünscht hätte. Dennoch sei Ries' *Notturno* allen Bläsern wärmstens empfohlen, geht es doch in erster Linie um die Wiederbelebung eines zu Unrecht vergessenen Stücks Kammermusik, das unser Repertoire glücklich bereichert. **Wolfgang Rüdiger**

Claudio Monteverdi: Tre Madrigali a 5 voci, hrsg. von Martin Nitz, Reihe „Fontana di musica", Zürich, Pan AG, Pan 822, DM 24,--

Die Madrigale des zweiten Bandes, dem die vorliegenden drei Vertonungen entnommen sind, hat Monteverdi komponiert, als er noch am Hof der Gonzaga in Mantua als Gambist angestellt war. Monteverdis Madrigale dieser Schaffensperiode unterscheiden sich nicht sehr von denen Marenzios, Ingegeneris und anderer Madrigalisten zum Ende des 16. Jhs. Es fehlt dieser

Musik noch die textbezogene dramatische Komponente, die so charakteristisch Monteverdis späteren Musikstil bestimmt. Doch ist ja gerade der Text, auch wenn er bei diesen drei Stücken im Rahmen anspruchsloser Schäferlyrik verbleibt, die Grundlage tonpoetischer Ausdeutung durch die Musik im Madrigal.

Der Hausgeber hat jedoch auf die Wiedergabe des Textes verzichtet, und so muß auch die (instrumentale) Ausführung dieser drei Madrigale auf den Text als wichtigste Hilfestellung bezüglich Artikulation und Phrasierung verzichten. Mit einer solchen Ausgabe kann man aber bei so eng textbezogener Vertonung dieser Musik kaum gerecht werden, die Ausführung bleibt unzulänglich. Das mag der Herausgeber auch erkannt haben, sonst hätte er nicht Phrasierungszeichen dort gesetzt, wo der Text einen Abschnitt markiert. Warum also wird nicht gleich der gesamte Text mit abgedruckt? In dieser Form ist m. E. eine Madrigalausgabe nicht zu empfehlen. **Wolfgang Köhler**

Neueingänge

Berben Edizioni Musicali, I-Ancona
Manzino, G.: Quartetto per Flauti

Carus Verlag, Stuttgart
Neue Choralmusik für Querflöte, Ed. Nr. 13.069

Gérard Billaudot Editeur, F-Paris
Bach, J.-S.: Sonate no 4 en Do Majeur (Flöte u. Harfe), G 5071 B
Chopin, F.: Valse Opus 64 no 1 (Flöte u. Gitarre), G 5400 B
Damaré, E.: Le Bouquet de Roses opus 408 (Piccolofl. u. Klav.), G 5590 B
Denisov, E.: Variations sur un Thème de Mozart (8 Flöten), G 5263 B
Pièces classiques Vol. II (Flöte u. Gitarre), G 5401 B
Pièces classiques, Vol. III (Flöte u. Gitarre), G 5402 B
Rydin, A.: Aria (Altblfl. od. Querfl. u. Klav.), G 4598 B
Schubert, F.: Impromptu (Ob. d'amore od. Klar. in A od. B od. Sopransax. in B od. Oboe u. Klav.), G 5587 B
Telemann, G. Ph.: Sonate en ré mineur (Flöte u. Gitarre), G 5398 B

Fazer Music Inc., P.O. Box 169, SF-02101 Espoo/Finnland
Forsmann, R./Puhakka, J.R.: Flauto Diritto (Sopranblockflötenschule), F 08320-4
– Flauto Diritto (Altblockflötenschule), F 08422-8

Edition Gravis, Bad Schwalbach
Bialas, G.: Kunst des Kanons (1991), (2-4 Sax.), EG 301
Denhoff, M.: Unverändert verändert (1992), (Altsax. [Klar.] u. Klav.), EG 337
Jacob, W.: Quartett 1960 (Oboe,Klar.,Hr.,Fag.), EG 367
Meijering, C.: Apeiron (1992), für Klar. solo in B, EG 380

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven
Couperin, F.: Concerts Royaux (Altfl. [Querfl. / Vl.[Oboe) u. B.c.), Ed. Nr. N 2308
Händel, G.Fr.: 3 Sonaten (Altblfl. u. B.c.), Ed. Nr. N 2297
Haydn, J.: Konzert D-Dur, Hob. VII b:2 (Querfl. u. Klav.), Ed. Nr. N 2304
Montéclair, M.P. de: Deuxième Concert d-Moll (Altblfl. [Querfl./Vl./Oboe] u. B.c.), Ed. Nr. 2306
Mouret, J.-J.: Concert de Chambre à deux et trois Parties (Querfl. [Blfl./Vl./Oboe] u. B.c.), Ed. Nr. N 2289
Sammartini, G.: Sonata g-Moll, op. 1 Nr. 1a (Altfl. [Querfl./Vl] und B.c.), Ed. Nr. N 2315
Spielstück aus dem Fitzwilliam Virginal Book, Heft 2: Blockflötenquartett, Ed. Nr. N 2259

Moeck Verlag, Celle
Heberle, A.: Fantasie (1808), für Sopranblockflöte, Ed. Nr. 1120
Heider, W.: Beweggründe, f. Ob., Klar. (B), Fag., Ed. Nr. 5488
Kemp, B. de: Lieto (Blfl.-Quartett), Ed. Nr. 2815
Kotoński, W.: Bucolica (Fl.solo), Ed. Nr. 5441
Meijering, C.: Invenzione - La Compagna - Elegia (Gitarre solo), Ed. Nr. 5416
Nobis, H.: Caprice et Valse triste, für 2 Klav., Ed. Nr. 5457
– Elegie, für Querfl. u. Klav., Ed. Nr. 5433
Schop, J.: Lachrime Pavaen (Tenorblfl. [Vl., Sopranblfl.] u. B.c.), Ed. Nr. 1128

Noetzel Edition, CH-Locarno (Ausl.: Heinrichshofen's, Wilhelmshaven)
Classic and Folk (Klar. und Klav.), Ed. Nr. N 3849
Witte, H.: Rhythm Types II, für Blfl.-Quartett, Ed. Nr. N 3859

Musikverlag PAN AG, CH-Zürich (Liz.-Ausgaben von London Pro Musica Edition)
Biumi, G.F.: 4 Arie de corente (4 Instrum.), Ed. Nr. BAM 10135
2 Hoftänze aus den „Hessen-Büchern" (5 Instrum.), Ed. Nr. BAM 10137
Jeune, Cl. le: May fait les bois (8 Stimmen od. Instr. in 2 Chören), Ed. Nr. BAM 10138
Posch, I.: Intraden & Couranten (4 Instrum.), Ed. Nr. BAM 10136
Prés, J. des: Mille regretz / Les miens aussi (4 Stimmen od. Instrum.), Ed. Nr. BAM 10134
6 Rondeaux aus dem „Wolfenbüttel Chansonnier" (3 Stimmen od. Instrum.), Ed. Nr. BAM 10133

TONTRÄGER

Georg Philipp Telemann: Concertos and suite for flute and strings. Jed Wentz, Musica ad Rhenum. 1 CD (Fidelio Classics 9208)

Nach seiner Einspielung der Bachschen Flötensonaten hat Jed Wentz vier Flötenwerke Telemanns aufgenommen, zusammen mit der 1990 gegründeten *Musica ad Rhenum*. In der Textbeilage zu den Bach-Sonaten hatte Wentz historische Temponahme und -flexibilität erörtert; diesen Anspruch setzt er hier natürlich fort. In diesem Zusammenhang kann ich mir allerdings nicht erklären, weshalb das Menuett I des D-Dur-Konzerts in herkömmlich zu langsamen 138 - 144 Vierteln p.M. genommen ist (das Menuett II hingegen, trotz der schnelleren Notenwerte, in barocken 66 - 69 ganzen Takten). Bei den Menuetten der a-Moll-Suite entschied sich Wentz für Quantzens MM 160 – vielleicht aber doch zu langsam für das so französisch gefärbte Werk. Einwandfrei ist das Passepied-Tempo (100 ganze Takte), fast sarabandenartig dagegen die Polonaise, die mich zumal als Schlußsatz nicht überzeugt (Viertel MM 96 - 100). Die meisten Tempi der Aufnahme sind freilich in Ordnung.

Mit den rhythmischen Freiheiten hält sich Wentz erwartungsgemäß mehr zurück als bei den Bach-Sonaten. Jetzt scheint das rechte Maß gefunden – doch auch hier die Bitte: nicht so, daß man in den Tanzsätzen stolpert!

Im übrigen bleibt nur noch, auch dieser Aufnahme ein lebendiges Musizieren mit einem Höchstmaß an Präzision zu bescheinigen, mit dem Schönheitsfehler des allzu behauchten Flötentones. Die Solovioline (Doppelkonzert e-Moll) spielt tadellos Manfred Kraemer.

Klaus Miehling

W.A. Mozart: Werke für Oboe. Quartett f. Oboe und Streichtrio KV 370; Adagio für Englischhorn und Streichtrio KV 580a; Konzert in C für Oboe und Orch. KV 314. Lajos Lencés (Ob. und Englischhorn), Deutsches Streichtrio, Württemberg. Kammerorch. Heilbronn unter der Ltg. von Jörg Faerber. Carus Verlag, Stuttgart 1991. 1 CD Nr. 83.124

Die in DDD Qualität erschienene CD mit Werken für Oboe und Englischhorn von Wolfgang Amadeus Mozart bringt eigentlich nichts Neues, dafür jedoch auf

TRAVERSI

BLOCKFLÖTEN
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,--

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

Für Info:
Jan HERMANS · Historical Woodwinds
Werkendam 12 · B-2360 Oud-Turnhout (Belgien) · Tel. 00-32-14-41 65 40

einer CD gesammelt und mit einem hervorragenden Interpreten, der durch die Anzahl und Qualität seiner Einspielungen und Konzerte immer mehr Gewicht in der Musikwelt erhält, und das zu Recht.

Lajos Lencsés, der Solist dieser Einspielung ist ungarischer Abstammung und derzeit Solo-Oboist des Stuttgarter Radio-Sinfonieorchesters. Zahlreiche Konzerte im In- und Ausland machten ihn weltbekannt und ob seiner Qualität zu einem der Berühmtesten seiner Generation.

Meiner Meinung nach fehlt es Lencsés' Interpretation dieser Mozartwerke an Offenheit, spielerischer Leichtigkeit und an Spannung. Sein Ton ist zu eng, um eine Dynamik zu erlauben. Es fehlten der Glanz, die Wendigkeit und die Farbe. Mehr Gefallen fand ich an seiner Interpretation romantischer Kammermusik, z.B. in der Einspielung „Romantische Raritäten für Oboe oder Englischhorn und Harfe", die er mit größter Feinfühligkeit und Anpassungsgabe brachte.

Thomas Heptner

Antonio Vivaldi: Concertos pour hautbois et orchestre. Concertos für Oboe und Orch.: Nr. 1 C-Dur, RV 450, Nr. 2 d-Moll, RV 454 und Nr. 3 F-Dur, RV 547; Concerto für Oboe, Fag. und Orch. G-dur, RV 545; Conerto für zwei Oboen und Orch. d-Moll, RV 535; Concerto für Blfl. und Orch. F-Dur, RV 442; Concerto für zwei Oboen, 2 Vl., Fag. u. Orch. C-Dur, RV 557. Maria Wolf (Ob. u. Blfl.), Márton Brandisz (Ob.), Jürgen Geisselbracht (Blfl.), Paolo Tognon (Fag.), Dario Luisi, Zsuszanna S. Tamas (Violinen), Capella Savaria unter Ltg. von Pál Németh. Harmonia Mundi, Freiburg 1992. 1 CD QUI 903018

Der Untertitel dieser CD *Concertos pour Hautbois* wird so manchen irritieren, der diese exzellente Einspielung näher unter die Lupe nimmt. Sind neben der Oboe doch durchaus auch Blockflöten, Fagotte und Violinen gleichberechtigte Solopartner. Die Hauptinterpretin stellt dem Hörer nicht nur eine Palette ihres Könnens auf der Barockoboe vor, sondern zeigt ihre – zur Barockzeit durchaus übliche – Universalität mit der Darbietung eines Blockflötenkonzerts.

Maria Wolf ist eine jener jungen Künstlerinnen, die nicht den „üblichen" Weg eingeschlagen haben. Sie wurde in Wien geboren, studierte dort Instrumentalmusik, Klavier, Blockflöte und Wiener Oboe und bei Jürg Schaeftlein Barockoboe. Noch während ihrer siebenjährigen Tätigkeit in den modernen Klangkörpern der Wiener Volksoper und der Wiener Symphoniker wurde sie 1982 Mitglied des Concentus Musicus Wien. Die sich dadurch ergebende Zusammenarbeit mit Nikolaus Harnoncourt beeinflußt, kontinuierlich ihre Sichtweise, welche sehr wesentlich ihre Wurzeln im sogenannten „Wiener Klangspiel" hat. Sie unterrichtet am Konservatorium der Stadt Wien.

Maria Wolf spielt auf einer Oboe von Paul Hailperin 1990, einer Nachbildung eines historischen Instrumentes von Paulhahn ca. 1720. Die Oboistin besticht in langsamen Sätzen mit weiblicher Einfühlsamkeit in Ton und Ausdruck. Die Leichtigkeit in ihrem Spiel läßt vergessen, daß es sich um historische Instrumente mit vielen Tücken in Intonation und Beherrschung der grifftechnischen Probleme handelt. Ihre technische Brillanz gibt ihr die Möglichkeit, Passagen mit vielen Läufen mit großen musikalischen Bögen zu versehen. Sie klingen als Verzierung einer größeren Melodie.

Antonio Vivaldi lebte in einer Zeit, in der die barocken Holzblasinstrumente eher begleitende Funktion hatten und die Solowerke meist der Violine galten. Ein glücklicher Umstand wollte es, daß in seinem Wirkungskreis Oboenunterricht erteilt wurde, und so die Oboenfamile zu einem Schwerpunkt seiner kompositorischen Arbeit wurde. In verschiedensten Solobesetzungen baute er nun Oboen, Fagotte und Blockflöten ein. Einige wenige dieser Kostbarkeiten kommen auf der hier zu besprechenden CD zu Gehör.

Maria Wolf und ihre Kollegen und Kolleginnen können meiner Meinung nach auch die letzten Kritiker einer Aufführungspraxis mit historischen Instrumenten in unserer so nüchternen und durchtechnisierten Welt von der Schönheit, Stimmigkeit und Eleganz der Besetzung mit Originalinstrumenten überzeugen. Es gibt keine schlüssige Notwendigkeit, nicht für eine so weit wie möglich originale Wiedergabe der Musik der letzten Jahrhunderte zu sein. Gewiß, die damalige Zeit und ihre Lebensumstände sind nicht wiederzuholen. Diese Feststellung allein ist aber kein Grund für eine „Verfälschung" von Klang und Spielart. Deshalb ist jede Bestrebung in Richtung Originalität eine Bereicherung für Ohren und Gemüt. **Thomas Heptner**

Ulrich Pollmann: Different Density. Ulrich Pollmann (Blfl., Synthesizer). Mieroprint Verlag, Wiener Str. 32, D-48145 Münster. 1 CD, Bestell-Nr. 6001

Es ist zweifellos ein großes finanzielles Wagnis, wenn ein bislang noch relativ wenig bekannter Blockflötist eine CD mit modernen eigenen Werken produziert, zeigt aber auch einiges Selbstbewußtsein und einige Risikofreude, die mit der Übernahme des Vertriebs dieser CD durch den Mieroprint Verlag belohnt wurde. Da ist es dann schon günstig, wenn der Komponist gleichzeitig auch Interpret und Produzent ist.

Pollmann bezeichnet sich selbst als einen von verschiedensten Stilrichtungen beeinflußten Komponisten. Er nennt dabei die modale Melodik der klassischen indischen Musik, die rhythmischen Quantitätsvorstellungen und die Klangfarbenlehre Olivier Messiaens, die elektronische Musik sowie den Jazz. Außerdem „sucht er nach einem Weg, avantgardistische Elemente in einem zugänglichen Kontext zu verwenden, ohne sie zu trivialisieren, und Elemente rhythmischer und melodischer Eingängigkeit und Spielfreude als sinnliche Triebfedern zu integrieren, ohne in der Aussage beliebig zu werden."

So finden sich auf der CD folgerichtig Stücke von ganz unterschiedlicher Dichte und Spielart. Gemeinsam ist jedoch allen Kompositionen, daß sie niemals eindeutig einem bestimmten Stil, oft sogar nicht einmal eindeutig den Bereichen der sogenannten E- oder U-Musik zugeordnet werden können. Auch tonale Elemente finden sich allerorten, aufgebaut aus modalen Leitern, verdeckt oft und verfremdet durch Glissandi, Flatterzunge, verschiedene Triller, unterschiedliche Vibrati und doch ständig präsent. Hierdurch erklärt sich wohl hauptsächlich der insgesamt friedfertige und freundliche Charakter aller Stücke. Sie sind mal ernst, mal heiter, dann wieder nervös oder ruhig schwebend, aber nie wird die Stimmung wirklich bedrohlich, immer scheint ungeachtet aller fremden Klänge und Geräusche das Wohlbekannte durch, die Tonalität. Außerdem tragen der klare Klang der verwendeten tiefen Blockflöten und die perfekte Aufnahmetechnik, die den Stücken einen halligen Kirchenklang unterlegt, entscheidend zur Durchsichtigkeit bei.

In *Entrée*, dem ersten Stück der CD, werden Klänge von Baß- und Tenorblockflöte vom Echogerät aufgezeichnet und vermischt wiedergegeben. Die Baßflöte beginnt mit geräuschhaften Effekten, die sich langsam steigern und dann in eine Melodie aus getragenen Tönen übergehen. Diese wird verdrängt von unruhigen Melodiefetzen der Tenorflöte und endet in einem synthetischen Klang, der plötzlich aus dem Nichts entsteht und wieder vergeht. In *Glockenspiegel* findet neben der Tenorblockflöte vor allem ein Synthesizer Verwendung, der den Klang von Glockenspiel und Klavier imitiert und zusätzlich eine perkussive Grundlage erzeugt. Ein kurzes Grundmotiv geht über in eine jazzige Melodie. Es folgt ein freier, improvisierter Soloteil, der wieder in den Anfang übergeht, diesmal allerdings mit teilweise vertauschten Rollen von Synthesizer und Blockflöte. Laut Booklet basiert das Stück auf einem von Messiaen beschriebenen Rhythmus, der aus zwei Werten besteht, von denen der eine konstant bleibt und der andere ständig schrumpft und wächst. Das ist beim Hören allerdings kaum nachzuvollziehen.

Vocalise sublime, ein dreiteiliges Solostück, ist in dorischem Modus auf c komponiert. Beginn und Schluß basieren auf ähnlichem Material. Im Mittelteil wechseln sich unruhige Passagen mit verfremdeten Tönen und klaren Melodien ab. Das rhythmisch häufig völlig freie Stück erinnert in mancher Hinsicht an traditionelle japanische Musik.

Aufgezeichnete und teilweise verfremdete Klavierklänge verschiedenster Art sind in *Piano Resonances* die Grundlage für die melodischen Einwürfe der Tenorflöte. Viele Passagen entsprechen sich, imitieren einander oder stehen in Wechselwirkung. Der ruhige, fast statische Mittelteil mit vielen Glissandi nach unten wird von zwei absolut gegensätzlichen Ecksätzen eingerahmt.

Different Density gab der CD ihren treffenden Titel. Das Stück ist dem Bereich U-Musik von allen Titeln noch am nächsten. Ein wiederkehrendes Melodiefragment, das dem Latinjazz entsprungen sein könnte, wird von klangfarbenreichen Passagen unterbrochen. Der Synthesizer begleitet mit Keyboard- und Perkussionsklängen, die wir eher vom Jazzrock her kennen. Leider irritiert hier die schwammige und sehr nach unten gerichtete Tongebung der Blockflöte, doch muß man Pollmann, der sonst sauber intoniert, wohl unterstellen, daß dieser Effekt hier durchaus gewollt ist.

NEUE WERKE

DIETER ACKER: Zwischen Tag und Traum
für Flöte, Altflöte und Klavier (1988)
Part. und Stimmen 39,-

FRANK MICHAEL BEYER: Konzert für Oboe und Streicher (1986) Part. 75,-

WERNER HEIDER: Liaison
für Klarinette und Fagott
2 Spielpart. 18,-

ROLF RUDIN: Perle
für Flöte und Gitarre
op. 14 (1989) 2 Spielpart. 18,-

STEFFEN SCHLEIERMACHER: Auf B
für Flöte solo (1992) 15,-

ANNETTE SCHLÜNZ: Taubenblaue Schatten haben sich vermischt –
Kammermusik für Flöte und Gitarre
(1990) 2 Spielpart. 35,-

ISANG YUN: Konzert für Oboe
(Oboe d'amore) und Orchester (1990)
Part. 39,-

ISANG YUN: Duetto concertante für
Oboe, Violoncello und Streicher (1987)
Partitur 30,-

BOTE & BOCK

Das zweite Solostück, *Vocalise légère,* verarbeitet diesmal eine Tonart, die zwischen Dur und Moll hin und her pendelt und dem Stück einen mittelalterlichen Charakter verleiht. Verschiedene Themen, von denen das erste zum Schluß wiederkehrt, sind deutlich zu unterscheiden. Wie so oft bei Pollmann wechseln melodische Passagen mit virtuosen Abschnitten. Im längeren Mittelteil legen Echogerät und Stimme einen bordunartigen Klang, der sich nach und nach durch hinzukommende Töne verändert und aus dem sich wiederum eine Tonfolge entwickelt, die aus staccato gespielten Tönen und größeren Sprüngen besteht und virtuose Geschwindigkeiten annimmt.

Die formal einem Rondo ähnliche *Pièce euphorique* für Blockflöte und Keyboard ist im 13/8-Takt komponiert, der nur in der Mitte von einem rhythmisch freien Abschnitt unterbrochen wird. Im Zusammenspiel sind hier ab und an kleine rhythmische Ungenauigkeiten zu hören, offenbar bedingt durch das schwierige Zusammenspiel mit dem unsichtbaren Partner Tonband.

Der *Vocalise des enfants* unterliegt durchgehend ein Bordunton der Baßflöte. Drei einfache Melodien wechseln sich ab. Sie erinnern an Kinderlieder.

Ulrich Pollmann präsentiert auf seiner CD eine abwechslungsreiche und interessante Palette seines Schaffens. Nicht alles überzeugt, einiges wiederholt sich allzuoft, und einige Abschnitte bleiben vielleicht zu indifferent in ihrer Suche nach einem Klang oder Ausdruck. Aber das ist verzeihlich in Anbetracht von so vielen gelungenen Stücken. Im Verschmelzen unterschiedlichster Stile zeigt sich die ganz persönliche Handschrift des Komponisten und Blockflötisten, der sein Instrument beherrscht. Es entstehen ganz eigene und eigenständige Werke, die auf eine besondere Weise berauschende Klangwelten entfalten.

Franz Müller-Busch

Johann Sebastian Bach: Complete Sonatas for Flute. Jed Wentz, Marion Moonen, Manfred Kraemer, Christiane Wuyts, Phoebe Carrai. 2 CDs (Fidelio Classics 9210/11)

Displazierter Modernismus oder authentische Wiederentdeckung? Eine Rechtfertigung schneller Tempi und leidenschaftlicher Expression. Anstatt die üblichen werkgeschichtlichen und -analytischen Aspekte zu enthalten, steht die Textbeilage der Doppel-CD unter dieser Überschrift. Nach der bereits innovativen Einspielung des Bachschen Kammermusikwerks durch Musica Antiqua Köln fragt man sich, ob die Interpreten „noch eins drauf setzen" wollen. In der Tat: In fast allen Sätzen übertrifft Jed Wentz die Tempi von Wilbert Hazelzet. Es ist schon kritisiert worden, daß die jüngste Entwick-

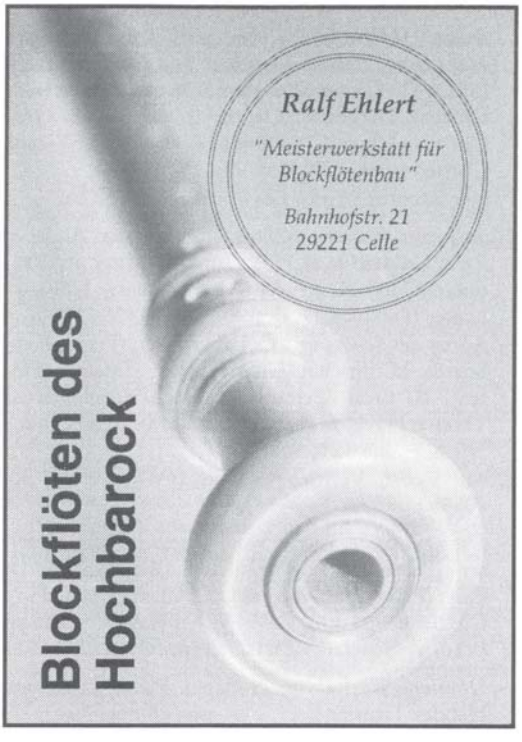
lung einem Wettlauf gleiche. Im großen und ganzen jedoch hat dieser Wettlauf seine Berechtigung; nach und nach tastete man sich an das heran, was uns zum Tempo aus dem 18. Jh. überliefert ist. Indessen wird darüber bisweilen vergessen, daß der Barock neben sehr schnellen auch sehr lagsame Tempi liebte. *Largo* ist für Bach ein langsames Tempo, nicht mehr – wie nach Quellen des 17. Jhs. – ein mittleres, doch als solches wird es in der Triosonate G-Dur BWV 1039 und in der Sonate h-Moll BWV 1030 interpretiert. Um den Unterschied zu verdeutlichen: in letzterer 2'13 gegenüber 3'39 bei Hazelzet! Doch diese Ausnahmen sollen nicht darüber hinwegtäuschen, daß wir hier größtenteils mustergültige Temponahmen vor uns haben. Das Adagio der Triosonate G-Dur BWV 1039 (in der Gambenfassung BWV 1027 mit Andante bezeichnet) mit seinem langsamen harmonischen Rhythmus höre ich hier zum erstenmal in einem sinnvollen Tempo von ca. 50 vier Vierteln p.M. Die Allegro-Sätze strahlen wirklich „Fröhlichkeit" aus und haben die Schwerfälligkeit des einstigen verknöcherten Bach-Bildes abgelegt. Vor allem aber zeigt Jed Wentz, daß bei zügigen Tempi entgegen den entsprechenden Unkenrufen die Musikalität keinesweg auf der Strecke bleiben muß. Flexible Handhabung der Tempi, das ist das zweite Stichwort. Doch wenngleich die Feinheiten stets organisch wirken, sind sie manchmal des Guten zuviel. Dann nämlich, wenn z.B. im 1. Satz der Sonate e-Moll BWV 1034 Binnenkadenzen mit einem breiten Ritardando wie Schlußkadenzen gespielt werden, und vor allem in den Tanzsätzen. Auch wenn keiner zu den Klängen einer Solopartita getanzt haben mag – der klare Rhythmus des Akzentstufentakts gehört einfach zum Wesen des Tanzes, der als solcher erkennbar sein muß.

In den Sonaten E-Dur und e-Moll wird auf eine Mitwirkung des Violoncellos verzichtet, da Kammermusik des 18. Jhs. „often" („ausschließlich" im deutschen Text ist ein Übersetzungsfehler!) nur mit Cembalo-Continuo ausgeführt wurde. Man kommt mit dieser Lösung gut zurecht, mag es am gut klingenden Ruckers-Nachbau oder an der Aufnahmetechnik liegen. Christiane Wuyts ist Jed Wentz eine ebenbürtige Partnerin, wie auch Manfred Kraemer und Marion Moonen, die auf der klanglichen Seite den ansonsten tadellos agierenden Hauptsolisten, der etwas viel Luft im Ton hat, sogar übertrifft.

Leider fehlt ein Hinweis auf die angezweifelte Echtheit der Sonaten C-Dur und Es-Dur (letztere gewiß nicht von J.S.!) und darauf, daß die Sonate g-Moll von Carl Philipp Emanuel stammt.

Ergänzt wird das Programm mit einer Übertragung dreier Sätze der Violinpartita BWV 1006.

Klaus Miehling



Neueingänge

Barockmusik für Posaune und Gesang. Werke von Mainero, Schütz, Ahle, Kuhnau, Selle, Byrd, Corelli, Praetorius. A. Scharinger (Baß), Datura-Posaunenquartett U. Schrodi, St. Geiger, O. Siefert, V. Stoll, C. Weigel (Barockcello), T. Strauß (Orgel/Continuoaussetzung), J. Gagelmann (Barockpauken/Schlaginstrumente), R. Haeger (Schlaginstrumente). Freiburger Musikforum, Nordstr. 2, 79104 Freiburg. CD, Best.-Nr. AM 1094-2

Ensemble les joueurs de flute. Werke von Rimsky-Korsakow, Mussorgsky, Lauber, Sibelius, Mendelssohn, Saint-Saens, Bizet, Fauré, Ravel, Roussel. M. Ebner, A.-K. Graf, D. Hunziker, B. Kunz, C. Kuster, M. Moldenhauer, A. Utagawa, J. Zurmühle (Flöte), Jecklin Musikhaus, CH-Zürich. CD, Best.-Nr. JD 688-2

Joseph Leopold Eybler: Requiem in C minor. B. Schlick (Sopran), I. Assenheimer (Alt), H. van Berne (Tenor), H. van der Kamp (Baß), Alsfelder Vokalensemble Steintor Barock Bremen, W. Helbich. cpo, Lübecker Str. 9, Georgsmarienhütte. CD, Best.-Nr. 999234-2

Grazer Saxophonquartett. Werke von Bach, Boccherini, Ford, Albéniz, Florenzo, Haidmayer, Joplin, Stilp. K.H. Pöschl (Sopransax.), D. Pätzold (Altsax.), W. Latzko (Tenorsax.). F. Kriebernegg (Baritonsax.). CD, Best.-Nr. PP 890001

Karl Haidmayer: Altorgano, Popludium IV, Missa secunda, Oratorium II, Romanze, Antipasmodium, Das Gebet, Pätzoludium und Toccata. D. Pätzold (Sax.), The Grazer Saxophone Quartet, Graz Senior Citizens Orchestra, Organ: E. Amtmann, Graz Chamber Choir, Choir und Orchestra of the Vienna Conservatory. CD, Best.-Nr. PP 092004

Natter Records (Ausl.: Bosworth & Co., Köln)

Hans-Jürgen Hufeisen: Classics. Blue Water, Angel of Paris, Golden Oasis. H.-J. Hufeisen (Music and Producer, Flute), R. Krüger (Arrangements), C. Fankhauser (Piano). CD, Best.-Nr. D 3-7831-1294-X.

– *Klang der Schöpfung.* C. Fankhauser, (Piano, Keyboard), M. Bröchin (Gitarre), H.-J. Hufeisen (Flöten), B. Öcal (Percussion), Bach-Streichquartett Thomas Haug, T. Dürst (Kontrabaß). 2 CDs, Best.-Nr. K 3-7831-1241-9

Kreuz Verlag Vertrieb GmbH, Breitwiesenstr. 30, 70565 Stuttgart.

– *Die neue Flöte.* Werke von Pachelbel, Plüss, Hufeisen, Telemann. H.-J. Hufeisen (Blockflöten), D. Plüss (Piano u. Keyboards), T. Adam (Percussion), Ch. Schuler (1.Vl.), G.M. Aicher (2.Vl.), S. Knapp (Vla.), A. Schuler (Vc.). CD, Best.-Nr. BLD 514 CD

– *Domino.* Werke von Hufeisen, Plüss, Telemann, Händel, Dowland. H. Hufeisen (Blockflöten), D. Plüss (Flügel, Cembalo, Keyboard, Akkordeon), H. Kandert (Percussion), D. Kellermann (1.Vl.), T. Haug (2.Vl.), B. Dobrev (Vla.), C. Bieber (Vc.), P. Reichen (Querflöte). CD, Best.-Nr. BLD 512 CD.

– *Eremitage.* Werke von Hufeisen, Bach. H.-J. Hufeisen (Blockflöten u. Arrangements), T. Adam (Percussion), Bach-Streichquartett: Barbara Burgdorf, Michael Hanko, Hans-Josef Groh, Thomas Haug, C. Fankhauser (Flügel, Cembalo u. Keyboards), T. Haug (Solovioline), H. Klaus (Gesang), D. Plüss (Flügel, Cembalo, Keyboards). CD, Best.-Nr. BLD 513 CD

Boulevard Records (Ausl.: Kreuz Verlag Vertrieb GmbH, Breitwiesenstr. 30, 70565 Stuttgart

Andrea Kollé: Flöte Solo. Werke von C.Ph.E. Bach, Firsowa, Yun, Karg-Elert, Jolivet, Wildberger, J.S. Bach. A. Kollé (Flöte). FONO Schallplatten GmbH, Zum Hagenbach 4, 48366 Laer. CD, Best.-Nr. FCD 368 328

Michael Pignolet de Montéclair: Concert pour la flûte traversière 1-4. Hedos Ensemble: B. Böhm (Flöte), A. Weigel (Viola da Gamba), J. Hübscher (Laute, Gitarre). cpo, Lübecker Str. 9, Georgsmarienhütte. CD, Best.-Nr. 999 213-2

Llibre Vermell de Montserrat: Das rote Buch. Mittelalterliche Pilgerlieder aus Spanien. P. Ceccere (Fidel, Drehleier, Schalmei, Psalterium), M. Falk (mittelalterl. und arabische Percussion), I. Harrison (Zink, Schalmei, Fidel, Dudelsack), M. Yesilcay (orientalische Laute, Rahmentrommeln), V. Ivanoff (Portativ, mittelalterl. Lauten, mittelalterl. u. arabische Perkussion); Osnabrücker Jugend Chor & Domkantorei. Jaro, Bismarckstr. 83, 28203 Bremen. CD, Best.-Nr. Jaro 4171-2

Tage Alter Musik in Herne 1992. Von Zeus bis Aeneas: Götter und Helden – Die Welt der Antike in Alter Musik, 6 Konzerte. CD 1: Musicalischer Parnassus – Le Parnasse françois – Cembalomusik aus Deutschland und Frankreich: Bob van Asperen. „Mesuré à l'antique" – Geistliche und weltliche Musik der französischen Renaissance: Ensemble Vocal Sagittarius (Michel Laplénie). CD 2: Orpheus, Apoll und die Macht der Musik – Szenen und Instrumentalmusik aus italienischen Opern um 1600: Mark Tucker, Tenor; Capriccio Stravagante (Skip Sempé). Hero und Leander und andere Sagengestalten in Kantaten des 18. Jahrhunderts: Gérard Lesne, Altus; Il Seminario Musicale. CD 3: Ariadne auf Naxos – Melodram von Georg Anton Benda: Marianne Rogée, Hans-Gerd Kilbinger, Susanne Merle. Das Neue Orchester (Christoph Spering). Metamorphosen Ovids – Carl Ditters von Dittersdorf: La Stagione Frankfurt/Main, (Michael Schneider). Stadt Herne, Kulturamt, Berliner Platz 1, 44623 Herne. 3 CDs in Kass.

ORCHESTERSTUDIEN UND PROBESPIELVORBEREITUNG FÜR FLÖTE UND PICCOLO

mit

WALTER BÜCHSEL

und

THADDEUS WATSON

vom RSO Frankfurt

Klavierassistenz:

ULRIKE GOLDBECK

Musikhochschule Würzburg

12. - 16. SEPTEMBER 1994

IN DER VILLA MARTEAU, LICHTENBERG (OBERFRANKEN)

Auskunft und Anmeldung:
Frau Warkotsch
- Verwaltung des Hauses Marteau -
Ludwigstr. 20, 95 444 Bayreuth
Tel.: 09 21 / 60 44 92 oder
Walter Büchsel, Tel.: 0 61 75 / 71 95

Die ERTA hat im ersten Jahr ihres Bestehens bei Blockflötenlehrern aller Schulgattungen (von der Musikschule bis zur Hochschule), bei Interpreten, Studenten und Schülern großen Anklang gefunden. Die Mitglieder kommen aus Deutschland, Frankreich, Italien, Belgien, den Niederlanden und der Schweiz, ja sogar aus USA, Chile und dem Irak. In Großbritannien wurde bereits eine eigene Sektion gegründet, und der österreichische Verband soll dieses Jahr im Rahmen der Grazer Blockflötentage ins Leben gerufen werden.

Unsere diesjährige Mitgliederversammlung findet am 5.6. um 13.00 Uhr in der Musikhochschule Graz statt. Kurzer Tätigkeitsbericht des Präsidenten mit anschließender Aussprache. Im Anschluß daran konstituierende Sitzung der österreichischen Sektion.

Das insgesamt 33 Veranstaltungen umfassende Vortrags- und Konzertprogramm des ganzen ERTA-Kongresses ist bei der Geschäftsstelle erhältlich.

Veranstaltungen

Am 15.10.94 findet in Karlsruhe ein Workshop mit dem Blockflötenbauer Stephan Blezinger statt. Thema: Stimmungskorrekturen an der Blockflöte. Ein Referat befaßt sich mit dem „Blockflötenklang – Bauliche Zusammenhänge und Korrekturmöglichkeiten." Am Abend findet ein Konzert mit der Flötistin Marijke Miessen und dem Cembalisten Glen Wilson statt. Die Firma Mollenhauer veranstaltet eine Reihe von Fortbildungsseminaren mit Gisela Rothe. ERTA-Mitglieder erhalten 20 % Nachlaß bei den Teilnahmegebühren. Auskunft und Anmeldung: Conrad Mollenhauer GmbH, Postfach 1661, 36007 Fulda.

Schon jetzt sei auf ein großes Jazz-Festival für Blockflötenspieler hingewiesen, das am 21. und 22. Januar 1995 in Verbindung mit der FLAUTANDO-Gesellschaft in Karlsruhe stattfindet. Prof. Dr. Viktor Fortin hält ein Seminar mit dem Thema „Jazz- und Popmusik im Blockflötenunterricht." Am Abend des 21. Januar findet dann eine große „Jazz-Session" mit verschiedenen Spielern und Ensembles statt, bei der Originalkompositionen und Bearbeitungen für Blockflöte aus dem Jazz-Bereich in den verschiedensten Besetzungen aufgeführt werden.

Der ERTA-Kongreß 1995 wird vermutlich im Rahmen des 3. Internationalen Karlsruher Blockflöten-Symposions stattfinden. Ein Zentralthema wird die Ensemblemusik in den unterschiedlichsten Besetzungsvarianten bilden.

Ensemble-Kurs mit Han Tol

Zahlreiche Teilnehmer hatten sich zum Ensemble-Kurs mit Han Tol am 30. und 31. Oktober 1993 in Karlsruhe eingefunden. Mit sechs festen Ensembles und einem ad hoc zusammengestellten Quartett wurde dabei drei-, vier- und fünfstimmige Musik aus der Renaissance erarbeitet, wobei der Dozent jeweils wichtige Hinweise zum historischen Umfeld und aufführungspraktische Hilfen gab, die von den Teilnehmern dankbar aufgenommen wurden. Auch seine grundsätzlichen Erläuterungen zur Atmung und Intonation (Hilfsgriffe) werden bei der Arbeit der einzelnen Ensembles sicherlich nachhaltig weiterwirken.

Bei einem Konzert mit dem Titel „Vom Browning zum Blues" am Samstagabend zeigte das Trio Fontegara mit Saskia Coolen, Peter Holtslag und Han Tol (Blockflöten), wie sich die (überaus eindrucksvollen!) Interpretationen alter Werke mit der moderner Stücke mit Jazz-Anklängen verbinden lassen: Da wurden alte Themen bzw. Harmoniefolgen („La Gamba" und „La Follia") nicht einfach mühsam für drei Blockflöten eingerichtet und dann möglichst „originalgetreu" gespielt, sondern vielmehr von drei Blockflötenspielern mit gutem musikalischen Geschmack spielerisch „nach Vorbildern aus dem 16. bzw. 18. Jahrhundert" improvisiert. Da hatten dann Blues-Elemente und Jazzrhythmen zum sichtlichen Vergnügen von Spielern und Hörern genauso ihren Platz wie die altbekannten Sechzehntelketten und – ad absurdum geführte! – Triller-anhäufungen... Nach mehreren Zugaben stürzten sich die Zuhörer auf die restlichen CDs des Trios, von denen die meisten schon in der Pause verkauft worden waren.

Wochenendseminar bei der Karlsruher FLAUTANDO-Gesellschaft

Atmung und willkürliche Verzierungen standen im Mittelpunkt eines Blockflötenkurses, der am 22. und 23. Januar 1994 mit Unterstützung der ERTA bei der Karlsruher FLAUTANDO-Gesellschaft stattfand. Mit Johannes Fischer und Martin Heidecker als Blockflöten-Dozenten fanden sich hier zwei Musikerpersönlichkeiten zusammen, durch deren unterschiedlich geprägten Unterrichtsstil eine produktive und dynamische Atmosphäre entstand. In diesem Jahr erstmals als Dozentin mit dabei war Renate Fischer (Haltung und Atmung), die morgens für die körper-

liche Auflockerung und Entspannung der 25 Teilnehmer/innen sorgte und Anleitung zur Erfahrung des eigenen Körpers und seiner natürlichen Atmung gab.

Im Verlauf der beiden Tage hatten die teilnehmenden Blockflötisten/innen die Möglichkeit, verschiedene original verzierte Sätze oder atemtechnisch schwierige Stücke vorzutragen und sich der anregenden Kritik der Kursleiter zu stellen. Einige von den Teilnehmern selbst verzierte Sätze wurden in einer offenen Gruppenstunde zur Diskussion gestellt und – soweit es die Zeit erlaubte – verbessert. Auf reges Interesse stießen auch M. Heideckers Vortrag über Verzierungen, deren Entwicklung und Bedeutung im Wandel der Zeit und J. Fischers Referat über Atmung als Bindeglied zwischen Instrument und Spieler, den Atemprozeß an sich sowie erste Übungen zum Erlernen der Permanentatmung, welche zum allgemeinen Bedauern aus Zeitgründen gekürzt werden mußten. Großen Anklang fand die daraus sich entwickelnde Diskussion über Vermittlungsmöglichkeiten der richtigen Atemtechnik im Unterricht, bei der es zu einem regen Erfahrungs- und Meinungsaustausch über die verschiedensten Methoden kam. Für eine weitere musikalische Gruppenerfahrung sorgte J. Fischer mit einem schnell zusammengestellten Blockflötenorchester, welches mit einzelnen Instrumententeilen auf recht unkonvertionelle Weise Geräusche und Klänge in rhythmischer Abfolge erzeugte.

Mit in der Kursgebühr inbegriffen war auch der Eintritt zu einem Konzert des TRIO CON AFFETTO mit Hannah König, Gudrun Köhler und Ulrike Witt (Blockflöten) am Samstagabend, das die Wandlungsfähigkeit und die verschiedenen Toncharaktere der Blockflöte in verschiedenen musikalischen Epochen vorstellte und zum Abschluß mit der Uraufführung von „New Braun Bag" von Pete Rose einen überraschenden Ausflug in die Welt des Jazz unternahm, der beim Publikum besonders gut ankam. **Carmen Haas**

2. – 5. Juni

1. Internationale Grazer Blockflötentage

ERTA - Kongreß 1994

Hochschule für Musik in Graz/Österreich

SCHWEIZER FLÖTEN GESELLSCHAFT

PETER-LUKAS GRAF

Kurse 1994

28. Juni - 5. Juli — Sermoneta (Italien)
Campus Internazionale di Musica
Via Ecetra 36
I - 04100 Latina
Tel./Fax: (39)-07 73 / 66 32 64

18. Juli - 30. Juli — Salzburg (Österreich)
Internationale Sommerakademie
Mozarteum
Mirabellplatz 1
A - 5020 Salzburg
Tel.: (43)-662-88 908-200

29. August - 10. September — Lenk (Schweiz/Berner Oberland)
Musikalische Sommerakademie
Postfach 334
CH-3775 Lenk
Tel.: (41)-030-3 40 30

Bitte Prospekte bei den entsprechenden Adressen anfordern! – Please ask for brochures at the above-mentioned addresses!

Bereiten Sie auch Kammermusik für 2, 3 oder 4 Flöten vor!

Im Kursprogramm ist auch eine Einführung in das Studienheft „Check-up" von Peter-Lukas Graf vorgesehen (Verlag Schott, Mainz).

Dank an Meister Hammig

Ein Interpret und sein Instrument, eine vollkommene Verbindung, eine Art Liebe, hervorgebracht und genährt von unverhohlener Notwendigkeit. Das Instrument verwirklicht alle Vorstellungen des Musikers, die Fantasien, die Kunst selbst. Es ist die Stimme des Künstlers, sein notwendiges Medium das Ausdrucks.
Fortgeschrittene Reife des Spielers löst zuweilen neue instrumentale Bedürfnisse aus. Der Interpret empfindet den Wunsch, sein Instrument mit einem geeigneteren, passenderen zu wechseln, um die neu hinzugekommenen Bedürfnisse zu befriedigen. So erging es Roberto Fabbriciani, international bekannter Flötist, gefeierter Interpret neuer Musik, im klassischen Repertoire gleichermaßen zuhause, dreißig Jahre einer ständig aufsteigenden Karriere von seinen Flöten begleitet: Die erste, noch in seinem Besitz, bewahrt die Erinnerung an den Beginn, und dann die anderen durch die Jahre bis zu dem gegenwärtigen, prächtigen Instrument – einem Kunstwerk, gebaut von Hammig.
Johannes Hammig, der Flötenbaumeister, war sieben Jahre nach dem Kriege von Markneukirchen nach Freiburg gekommen und all die Jahre verfügbar, um die unterschiedlichen Wünsche einer heterogenen Kundschaft von Flötisten in seine Flöten zu übertragen. Faszinierend seine Werkstatt am Rande des Schwarzwalds, eine Zauberschmiede, in der mehr als zweitausend Flöten geboren wurden, jede von der anderen verschieden und vollständig von Hand gearbeitet. In diese Werkstatt begab sich Roberto Fabbriciani, um Johannes Hammig zu treffen und ihm zu erklären, wie er sein neues Instrument gerne hätte. Zwei Meister auf verschiedenem Gebiet, vereint in demselben Ziel: gute Musik.
Ein Jahr später übergab der Erbauer die Flöte an R. Fabbriciani, beide bewegt und voller Erwartung. Das Instrument, champagnerfarben und ganz von Gold, ein erlesenes Kunstwerk von eleganter Erscheinung: die offenen Deckel „in line", ausgestattet mit C- und H-Fuß und der besonderen, von Hammig patentierten B-Fis-Mechanik. Der Klang ist ausgesucht, rund und weich in allen Oktaven, extremster Virtuosität gefügig. Freundlich lächelt der alte Meister, während er Fabbriciani beobachtet, der das Instrument spielt, zufrieden, hier alles verwirklicht zu finden, was er sich gewünscht hatte. Diese Flöte von wirklich einzigartiger Schönheit, trägt die Nummer 2090. Sie ist eines der letzten Instrumente aus dem Atelier Hammig, die die Werkstatt zu Lebzeiten des alten Meisters verließen und die letzte goldene Flöte, die er ihrem Besteller noch selbst übergab. Einen Monat später hat uns der Meister verlassen.
Dank Johannes Hammig, Dank von Roberto Fabbriciani, von den Flötisten und von allen, die die Musik lieben.

Luisella Botteon

MOECK

Neuerscheinungen für Blockflöte

Franz Müller-Busch
Acht einseitige Stücke für zwei Sopranblockflöten. SpP, DM 7,40 / öS 65,00 / sFr 8,90
Z.f.S. 656/657

Die acht „einseitigen Stücke" sind geeignet, Anfänger spätestens nach Beenden einer Blockflötenschule an die Notation der zeitgenössischen Musik heranzuführen, Ängste abzubauen und dem Unterricht frische Impulse zu geben.
Die fünf ersten Stücke sind sehr leicht gehalten, die drei letzten sind etwas anspruchsvoller. Die Form des Duos verlangt die Wahrnehmung der jeweils anderen Stimme.

La Laine des Moutaines
Sechs französische Volksweisen, ausgewählt und für ein Blockflötentrio (S A A^T) bearbeitet von Angelo Zaniol.
SpP, DM 4,80 / öS 42,00 / sFr 5,80
Z.f.S. 658
Frankreich besitzt ein unvergleichlich reiches Erbe an Volksliedern von großer Schönheit, die durch wunderschöne Melodien und ausgesprochen witzige Texte bestechen. Diese alten Lieder verlieren natürlich nichts von ihrem Charme, wenn sie nicht gesungen, sondern auf Melodieinstrumenten aller Art, z.B. auf Blockflöten, gespielt werden. Eventuell könnte man ihre Wirkung durch den Einsatz von Schlaginstrumenten noch steigern.

Ernest Krähmer
40 fortschreitende Übungsstücke, op. 1 (1821) für Sopranblockflöte solo.
DM 12,00 / öS 105,00 / sFr 14,50
Ed. Moeck Nr. 1131
Herausgegeben von Hugo Reyne
Im Gegensatz zur verbreiteten Legende stirbt die Blockflöte, gemordet von der bösen Traversflöte, nach 1750 nicht ganz aus. Unser Instrument hat sehr wohl im 19. Jahrhundert noch existiert, hauptsächlich – neben Überbleibseln der alten Macharten – in Form der verschiedenen Flageolette und Czakane, die nicht etwa zum Spiel alter Musik gedacht waren (die hatte man vergessen), sondern für die damalige zeitgenössische Musik.

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Friedrich von Huene 65 (20. 2. 94)

Friedrich Baron von Hoyningen-Huene, genannt von Huene, eine der prägenden Persönlichkeiten im historischen Holzblasinstrumentenbau, kommt ins „Pensionsalter". Nun, untätig wird er weiterhin in seinem Metier nicht sein, aber er hat schon seit etlichen Jahren seine Söhne mit in seinem Geschäft in Boston, an dem als Zunftzeichen eine vergoldete Baßflöte angebracht ist.

Friedrichs Vater, aus einer baltischen Adelsfamilie, fiel im Krieg, und seine Mutter, geborene Amerikanerin, zog mit ihren Kindern dann in ihre Heimat.

Zu seinem 50. Geburtstag zitierte ich (vgl. TIBIA 2/79): „... ein liebenswürdiger Fellow, verträumt, eine Art deutscher Dichter, der beschlossen hat, Musikinstrumente zu machen".

Anfang der 60er Jahre bekam er ein Stipendium der Ford-Foundation zum Besuch der Instrumentenmuseen in aller Welt. Auf dieser Reise hat er alles vermessen und angespielt, was zu vermessen und anzuspielen war, und hatte damit ein Allgemeinwissen auf seinem Gebiet wie fast keiner. In dieser Zeit entstand auch unsere Freundschaft und unser gemeinsames Projekt Rottenburgh-Blockflöten.

Man begegnet Friedrich und seiner rührigen Frau Ingeborg öfter auf Ausstellungen in Paris, London, Herne oder wo auch immer und in seiner kommunikativen Art im lebhaften und freundschaftlichen Gespräch mit Kollegen.

TIBIA wünscht Friedrich von Huene noch viele erlebnisreiche Jahre! **Hermann Moeck**

Musiklehrgänge 1994

Mit dem Jahresprogramm „Musiklehrgänge 1994" veröffentlicht der Internationale Arbeitskreis für Musik (IAM) ein vielseitiges Angebot an Musizierwochen, Fortbildungskursen und Fachlehrgängen verschiedenster Thematik und Dauer.

Schüler-, Jugend- und Familienwochen in den Schulferien, internationale Jugendbegegnungen im europäischen Ausland und Deutschland sowie Chor- und Instrumentalwochen bieten zahlreiche Möglichkeiten zu gemeinsamem Singen und Musizieren für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Berufsmusiker, Musikpädagogen, Musikstudenten und interessierte Laien finden in Fachlehrgängen (Chor- und Instrumentalleitung, Alte und Neue Musik, Jazz, Tanz, Improvisation) und Instrumentalkursen (u.a. Flöte, Blockflöte, Viola da gamba, Klavier, Violine und Violoncello) Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten.

Das Jahresprogramm kann angefordert werden beim **Internationalen Arbeitskreis für Musik,** Heinrich-Schütz-Allee 29, D-34131 Kassel.

Meisterkurse für Oboe und Fagott in Südfrankreich

Vom 24.9. - 2.10.1994 finden in La Garde Freinet (Dept. Var) Meisterkurse für Oboe (Christian Schneider) und Fagott (William Waterhouse) sowie Kurse in Alexander-Technik (Elizabeth Waterhouse) statt. Günstige Möglichkeiten zum Einkauf von Rohrholz. Das Dept. Var gilt als Hauptanbaugebiet für arundo donax. Informationen und Anmeldung über: Prof. Christian Schneider, Luegplatz 1, D-40545 Düsseldorf, Tel./Fax: 0211 / 55709 07.

The International Baroque Institute at Longy, Cambridge, Massachusetts/USA, bietet vom Freitag, den 29. Juli bis Samstag, den 7. August 1994 folgenden Kurs an: **London, center of musical activity during the 17th and 18th century** (Blow, Locke, Purcell, Händel, de Fesch, Geminiani, J.C. Bach u.a.). Mit: Phoebe Carrai (Boston) - Cello, Manfred Kraemer (Köln) - Violine, Jed Wentz (Utrecht) - Traverso, Arthur Haas (New York) - Cembalo und Paul Leenhouts (Amsterdam) - Blockflöte, Leitung. Informationen und Anmeldung: The International Baroque Institute at Longy (IBIL), Longy School of Music, One Follen Street, Cambridge, MA 02138 / USA.

Am 9. und 10. Juli 1994 findet im Kultur-/Tagungszentrum Gasteig in München der II. Europäische Kongreß für Musikermedizin statt. Thema des Kongresses ist **Prävention, Diagnose und Therapie berufsspezifischer Erkrankungen von Musikern und anderen Künstlern.** Die wissenschaftliche Leitung hat Dr. med. A.C. Lahme, München/Ulm/Bad Wiessee. Weitere Informationen gibt das Kongreßbüro, Frau Angelika Stärker, Rednitzstraße 47, D-90449 Nürnberg, Tel. 0911 / 642 70 77, Fax: 0911 / 642 70 80.

2. Rendsburger Fagottseminar, Stephan Weidauer, 2. – 4.9.94. Auf den im 1. Rendsburger Fagottseminar gelegten fagottistischen Grundlagen aufbauend, natürlich aber für neue Teilnehmer/inner offen, werden etwas spezialisiertere Themen behandelt, wie z. B. Vibrato – mehrfacher Zungenstoß – Probebeispielsituation – Fagottpädagogik für kleinere Kinder – Barockfagott – Opernliteratur für Fagott.
15 Teilnehmer. Gebühr (einschl. Unterkunft und Verpflegung): DM 220,00. Zielgruppe: fortgeschrittene Fagottschüler, Studenten, Pädagogen.
Informationen: Landesverband der Musikschulen/ Fortbildung, c/o nordkolleg rendsburg, Am Gerhardshain 44, 24768 Rendsburg. Tel.: 0 43 31 / 50 84, Telefax: 0 43 31 / 50 87.

Vom 26.6. - 7.8 finden im Rahmen der **Holland Music Sessions** viele Internationale Meisterkurse für unterschiedliche Instrumente statt. Für die Kurse für Flöte haben sich Andràs Adorjàn, Rien de Reede und Karlheinz Zoeller zur Verfügung gestellt. Die Veranstaltungen finden statt am Conservatorium van de Hogeschool Alkmar, weitere Informationen und Anmeldung: Holland Music Sessions, Russenplein 2, NL-1861 JR Bergen, Tel. 0031 72 183 550, Fax: 0031 72 113199.

20. - 23. Mai, **Consortmusik der Renaissance.** Workshop Ensemblespiel mit Heida Vissing. Instrumente: Blockflöte, Gambe, Krummhorn, Gemshorn, Pommer, Dulcian, Zink. Weitere Informationen: Thüringische Sommerakademie, Hauptstr. 129, 98701 Böhlen, Tel. 03 67 81 / 99 34.

Seminar für
BLOCKFLÖTE UND KÖRPERBEWUSSTSEIN
(Feldenkrais)
mit Jérôme Minis und Silvia Hoffmann, Maastricht
3. - 5. Juni 1994
Bad Kreuznach
Info: 02 41 / 77 66 3 oder 06 71 / 46 24 3 (abds.)

Die **Musikakademie Dümmer-See** bietet folgende Fortbildungsangebote für Musiker, Studierende, Musiktreibende und Interessenten an:
– vom 22. - 24. April ein *Informationswochenende für Studienbewerber im Fach Musik,* in Verbindung mit dem Konservatorium Osnabrück, mit den Dozenten Dr. Folker Schramm, Prof. Michael Schmoll u.a. Inhalte: Musiktheorie, Gehörbildung, Vorspiel, Beratung über Berufe der Musik;
– vom 27. - 29. Mai einen Kurs in *Gehörbildung und Musiktheorie* zur Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfung zum Musikstudium; ab November 1994 eine einjährige, qualifizierende Fortbildung für Musiklehrer mit dem Inhalt *Musiktheorie/Gehörbildung* an Musikschulen und allgemeinbildenden Schulen.
Infos und Ausschreibungen bei der **Musikakademie Dümmer-See,** Büro Osnabrück, Mönkedieckstr. 8, 49088 Osnabrück (Tel. 0 541 / 187 543 · Fax 188 355).

Internationale Meisterkurse Trier

vom 08. August bis 23. Oktober 1994

22. – 28. August	**Fagott:** Dozent: Prof. Alfred Rinderspacher
23. – 25. September	**Blockflöte:** Dozent: Prof. Günther Höller
26. – 30. September	**Querflöte:** Dozent: Prof. Eckart Haupt

Auskunft: Internationale Meisterkurse Trier
Oerenstraße 15
54290 Trier
Tel.: 06 51 / 4 31 47
Fax: 06 51 / 718 - 24 47

Kurs **Ensemblespiel mit Traversflöte,** 23. - 25.9.1994 in Fahrenbach; Leitung: Peter Thalheimer. Informationen und Anmeldung: Dr. G. Pillat, Bahnhofstr. 20, D-74 864 Fahrenbach, Tel. 0 62 67 / 15 20.

Interpretationskurs **W. A. Mozart: Flötenkonzerte,** 9.-11.9.1994 in Fahrenbach; Leitung: Peter Thalheimer. Informationen und Anmeldung: Dr. G. Pillat, Bahnhofstr. 20, D-74 864 Fahrenbach, Tel. 0 62 67 / 15 20.

Rencontres Musicales de Geneve, 16. - 31.08.1994, Meisterkurse u. a. mit dem Flötisten Craig Goodman, Anmeldeschluß ist der 15. Juni. Information und Anmeldung: Artlife, 48 Ave. des Tilleuls, F-75016 Paris.

Ensemblespiel-Kurs **G. Forster: Frische teutsche Liedlein,** 12. - 15.5.1994 in Fahrenbach; Leitung: Peter Thalheimer. Informationen und Anmeldung: Dr. G. Pillat, Bahnhofstr. 20, D-74 864 Fahrenbach, Tel. 0 62 67 / 15 20.

Huismuziek bietet vom Freitag, den 17. bis Dienstag, den 21. Juni 1994 einen Blockflötenkurs an mit dem **Amsterdam Loeki Stardust Quartet** (Daniël Brüggen, Bertho Driever, Paul Leenhouts und Karel von Steenhoven) in Hoeven/Niederlande. Informationen und Anmeldung: Huismuziek, Stichting LOAM, Keizerstraat 3, NL-3512 EA Utrecht. Tel.: 00 31 30 302 301, Fax: 00 31 30 300 280.

From August 23rd until August 28th, as well as from August 29th until September 3rd, the **Dutch flutist Wil Offermans** will be giving a six-days flute course on contemporary techniques, like bamboo tones, harmonics, circular breathing, multiphonics, whisper tones and improvisation. For further information write to: Studio E, Vrolikstraat 195 D, NL-1091 TX Amsterdam, Tel.: 0031 (20) 668 / 2478, Fax: 0031 (20) 665 / 1425.

„27. - 29.5.1994 Österreich"
Kurs für Blockflöte, Barockvioline und Kammermusik mit Yvonne Weichsel, Solistin des Ensembles „Il Parnaso Musicale" und Professorin an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, und Dario Luisi, Solist und Konzertmeister, Genua.
Anmeldung und Auskunft: Ferienkurse in Österreich, Sekretariat, A-8011 Graz, Postfach 67, Tel. 00 43 / 316 / 82 74 70.

Séminaire Estival de Musique Ancienne en Wallonie bietet vom Mittwoch, den 13. bis Samstag, den 23. Juli 1994 einen Barockinterpretationskurs an mit Robert Kohnen - Cembalo, Christine Kyprianides - Gambe und Cello, Enrico Gatti - Violine, Karl Kaiser - Traverso, Lorenzo Alpert - Fagott. Daniël Brüggen und Paul Leenhouts - Blockflöte, Béatrice Massin - Barocktanz und Jean-Pierre Boullet - Kammermusik. Informationen und Anmeldung: Jean-Pierre Boullet, 45 Rue de Hermée, B-4680 Oupeye. Tel. 00 32 41 644 816.

STIMU & **Holland Festival Early Music Utrecht** & **University of Utrecht**

present the

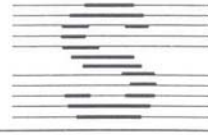
INTERNATIONAL EARLY DOUBLE REED SYMPOSIUM UTRECHT 1994

26 - 29 AUGUST 1994

In the course of four days leading scholars, performers and builders will discuss important subjects concerning early double reed instruments. Attention will be paid to repertoire, performance practice, iconography, restoration and construction of shawms, dulcians, oboes and bassoons. There will be lectures, forum discussions and masterclasses.
Among the participants are: Rob van Acht, Alfredo Bernardini, Geoffrey Burgess, Marc Ecochard, Paul Goodwin, Paul Hailperin, Rebecca Harris-Warrick, Bruce Haynes, Beryl Kenyon de Pascual, Douglas Kirk, Marc Minkowski, Keith Polk and Wolfgang Reich.

During this symposium several concerts featuring early double reed instruments are planned to take place as part of the Holland Festival Early Music Utrecht 1994. If you would like to receive the festival programme (to be published in May), please write to the Organization Early Music, Postbox 734, 3500 AS Utrecht, The Netherlands.

For more information on the symposium, please contact:
STIMU
Postbox 565
3500 AN Utrecht, The Netherlands
Tel. ...31 30 322787



EARLY FRENCH FLUTES FOR SALE

LOUIS LOT (Nr. 6654): Silver, O/H in line
(Sterling Pounds) £ 3,800
BONNEVILLE (Nr. 4434): Silver, seamed tube,
O/H in line – £ 3,000
BONNEVILLE (Nr. 5182): Silver plated, O/H in line – 1,500
tel. (London UK) [0044] 81 653 5945

VERKAUFE **Subbaß-, Großbaß-, Baß-Blockflöte (Moeck)**

Tel.: 02 21/ 68 26 03

Die Autoren der Aufsätze

Karl Ventzke, Paradiesstr. 50, 52349 Düren, geboren 1933, arbeitet als Prokurist in einem Wirtschaftsunternehmen. Nebenher zahlreiche Veröffentlichungen auf dem Gebiet des Musikinstrumentenbaus und der Instrumentenkunde.

Peter Spohr, Postfach 701011, 60560 Frankfurt, geboren 1949. Dipl.-Ing. und Geschäftsführer in Frankfurt. Boehmflötenunterricht in Frankfurt (bei Werner Richter) und Beschäftigung mit historischen Querflöten (u.a. in Kursen mit Stephen Preston). Querflötensammlung mit Instrumenten von der Barockzeit bis ins 20. Jahrhundert. Vorträge und Veröffentlichungen zu Aufführungspraxis, Instrumentenbau und Instrumentenkunde.

Gian-Luca Petrucci, via Nostra Signora di Lourdes, 100, I-00167 Roma, geboren 1951 in Terni, studierte am Konservatorium Palermo. Konzert- und Orchestertätigkeit, Lehrstelle am Konservatorium „Santa Cecilia" in Rom, Herausgeber italienischer Flötenliteratur bei Zanibon u.a., beschäftigt sich (Aufsätze und Bücher) mit der Geschichte des Flötenspiels in Italien, seinen Komponisten (Mercadante) und Interpreten (Gazzeloni).

Eckhart Kuper, Kl.-Buchholzer Kirchweg 31, 30659 Hannover, geboren 1961. Studium von Kirchenmusik (Orgel bei U. Bremsteller und H.-Chr. Becker-Foss) und Komposition (bei A. Koerppen) in Hannover. 1986-88 Orgelstudium (Konzertfach) bei H. van Nieuwkoop am Sweelinck-Conservatorium Amsterdam, dann bis 1991 Cembalostudium (Soloklasse) bei L. Rovatkay in Hannover (Konzertexamen 1991). Seit 1990 Lehrbeauftragter für Orgel an der Hochschule für Künste in Bremen.

XXIV.
INTERNATIONALE MEISTERKURSE VADUZ IM RHEINBERGERHAUS

4. – 16. Juli 1994 Edward H. Tarr, Trompete

11. – 23. Juli 1994 Werner Tripp, Querflöte
Ernest Rombout, Oboe
Frank van den Brink, Klarinette
Hermann Jeurissen, Horn
Peter Gaasterland, Fagott

11. – 23. Juli 1994 Sylvia Geszty, Gesang

Prospekte und alle Auskünfte durch:
Prospectus et toutes informations par:
Leaflets and all informations through:
Internationale Meisterkurse
Liechtensteinische Musikschule
Postfach 435 · FL-9490 Vaduz
Fürstentum Liechtenstein
Telefon: 075/ 232 46 20
Telefax: 075/ 232 46 42

DOLCE

NEU!

ERSTVERÖFFENTLICHUNG

JACQUES PAISIBLE
5 Sonaten (ca. 1695) für Altblockflöte und B.c. (Mezger/Simmonds) mit ausführlichem Vorwort (engl./dt.) u. krit. Kommentar
DOL 250 DM 29,00

DOLCE

MUSIK FÜR BLOCKFLÖTE: Kompositionen von Ernst Krähmer (9 Titel).

REIHEN: Solomusik für Blockflöte, Ensemblemusik für Blockflöte.

AUSWAHL: Susato, Dowland, Gabrieli, Frescobaldi, Hook, Boismortier, Händel, Vivaldi.

Bitte Katalog anfordern!

Alleinauslieferung für Deutschland:
COSMOTON GMBH
Postfach 101313 · 47403 Moers
Fax: 0 28 41 - 50 95 28

Thomas Kiefer, Feldmarkstr. 73, 45883 Gelsenkirchen, geboren 1954 in Freiburg/Br. Studium mit Hauptfach Fagott in Würzburg und München. Künstlerische Staatsprüfung München 1980. Gründete 1992 das „Sextuor de Sarrussophones", spielt im „Ottetto Amsterdam" Harmoniemusik auf historischen Instrumenten. Seit 1980 tätig als Orchestermusiker, Fagott und Kontrafagott ebenso Heckelphon und Sarrusophon. Theoretische und praktische Beschäftigung mit der Geschichte historischer und außergewöhnlicher Rohrblattinstrumente sowie mit Studien zum Repertoire und den Besetzungen der klassischen Bläserharmonien.

William Waterhouse, 86 Cromwell Ave., GB-London N6 5HQ, geboren 1931, bekannter britischer Fagottist; Lehrer seit 1966 am RNCM Manchester. 1965, 1975 1984 und 1990 Juror beim ARD Musikwettbewerb in München. Er schrieb Artikel für das New Grove Dictionary und brachte zahlreiche Publikationen heraus. Sein *New Langwill Index: Dictionary of Musical Wind Instrument Makers and Inventors* ist soeben in London erschienen (vgl. S. 141).

Die beiden Multi-Klarinettisten **Beate Zelinsky** (1956 in Hannover geboren) und **David Smeyers** (1952 in Detroit, Michigan/USA geboren) arbeiten seit 1980 als DAS KLARINETTENDUO zusammen und sind seitdem in vielen Ländern Europas sowie in den USA und Kanada aufgetreten. Als DAS KLARINETTENDUO sowie mit anderen Kammerensembles spielten sie eine Reihe von LPs und CDs ein.
Durch Ihre Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten unterschiedlichster Stilrichtungen entstanden über zwanzig neue Klarinettenduos, die ihnen gewidmet und von ihnen uraufgeführt wurden. Ihr umfangreiches Instrumentarium umfaßt die gesamte Klarinettenfamilie von der Hoch-As bis zur Kontrabaßklarinette (nebst Tárogató und Saxophonen).
Sowohl für englisch- wie für deutschsprachige Publikationen verfaßten sie Artikel über Neue Musik. Demnächst erscheint ihr Band „PRO MUSICA NOVA – Studien zum Spielen Neuer Musik" bei Breitkopf & Härtel.

Impressum:
TIBIA · Magazin für Holzbläser · 19. Jahrgang · Heft 2/94

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

Schriftleitung: Sabine Haase
Postfach 31 31, D-29 231 Celle, Telefon 0 51 41 / 88 53 0

TIBIA ist offizielles Organ der Schweizer Flöten Gesellschaft (SFG) Bern. Ehrenpräsident: James Galway; Präsident: Peter-Lukas Graf; Schriftleitung: Urs Peter Salm. Geschäftsstelle: SFG, Wyttenbachstr. 40, Postfach, CH-3000 Bern.

TIBIA ist 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 / Einzelheft DM 13,00; Jahresabonnement im Ausland DM 37,00 / öS 289,00 / sFr 38,00 / Einzelheft DM 15,00 / öS 117,00 / sFr 16,00; 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. 13, DM 70,00 ($^1/_{16}$ Seite) bis DM 790,00 ($^1/_1$ 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

© 1994 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany
ISSN 0176-6511

TIBIA 3/94 erscheint im Juli 1994 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Peter Thalheimer: Das große Querflötenensemble

Hermann Moeck: Con flauti dolci. Zur Historie des Blockflötenzusammenspiels

Susanne Himmelheber: Ensemblespiel auf Blockflöten

Brigitte Emmel: Der Übeprozeß im Instrumentalunterricht

sowie ein Porträt der Leiterin des Blockflötenchors an der Musikschule Berlin-Steglitz, Ingrid Tietsch

Mirjam Nastasi

Näher betrachtet:

FAURÉS SICILIENNE
(in der Fassung für Flöte und Klavier)

Gabriel Fauré (1845-1924) schrieb die *Sicilienne* als opus 78 (1893, publ. 1898) ursprünglich für Cello und Klavier. Später integrierte er dieses Werk in einer Bühnenmusik zu Maurice Maeterlincks „Pelléas et Mélisande" (op. 80) und machte als dritten Satz dieser Suite eine Orchesterfassung daraus, in der die Flöte eine wichtige Rolle spielt. So wundert's nicht, daß diese Orchesterfassung wiederum Modell stand für ein Arrangement für Flöte und Klavier, das von Henri Büsser bei Hamelle in Paris herausgegeben wurde. Dieses Arrangement genießt auch heute noch als beliebtes Anfängerstück, aber auch als dankbare Zugabe große Popularität. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der Zahl der Ausgaben (Hamelle, Eulenburg, Musica Budapest, IMC und Chester Music). Da neben der Flöte auch die Harfe in der Orchesterfassung ständig präsent ist – ihr Part wird im Arrangement vom Klavier weitgehend übernommen –, ist auch die Fassung für Flöte und Harfe (Hamelle) sinn- und reizvoll. Im übrigen entstand Faurés berühmte Fantaisie für Flöte und Klavier (op. 79!) in derselben Zeit wie „Pelléas et Mélisande", dies nur nebenbei.

Neben der ältesten Fassung für Flöte und Klavier, der Bearbeitung von Henri Büsser, ist auch eine Ausgabe von Robert Bigio (Chester Music, London 1978) hierzulande weitverbreitet. Letztere folgt der alten Hamelle-Edition weitgehend, weicht davon in wichtigen Details jedoch ab. Sie betreffen vor allem die Artikulation – wovon noch die Rede sein wird – sowie kleine Änderungen in der Dynamik, zum Beispiel von *p* nach *pp* oder *p dolce*, wobei der Zusatz *dolce* so oft erscheint, daß seine Bedeutung für diesen Satz, der ohnehin vom Dolce-Charakter gekennzeichnet ist, jedesmal inflationärer wird. Eine zweite Änderung betrifft die Überschrift bzw. die Tempoangabe, wobei Bigio statt der von Fauré stammenden Bezeichnung „Allegretto molto moderato" „Andantino" verwendet. So viel zunächst zu den Ausgaben.

Die Erstellung eines Arbeitsplans

Da so manche(r) die *Sicilienne* in den ersten Jahren des Flöte-Spielens kennenlernt, soll im folgenden versucht werden, Wege zum Erarbeiten dieses Werkes aufzuzeigen, die auf den beginnenden Flötisten abgestimmt sind. Voraussetzung für eine sinnvolle Arbeit ist allerdings, daß gewisse Basisfähigkeiten auf der Flöte, z. B. tonliche Sicherheit im Bereich c' - g'', eine elementare Atemtechnik sowie fingertechnische Gewandtheit auch in sog. „b-Tonarten" (doppelte Daumenklappe?!) vorhanden sind. Außerdem soll der Umgang mit den Basis-Taktarten und -Rhythmen vertraut sein.

Form und Charakter

Die *Sicilienne* war als Tanzform innerhalb von Suiten und Sonaten im Barockzeitalter weit verbreitet. Am Ende des 19. Jahrhunderts jedoch wirkte sie eher antiquiert, eine Wirkung, die von Fauré wohl beabsichtigt war, um, quasi assoziativ, einen „historischen" Bezug zur Thematik von „Pelléas und Mélisande" herzustellen.

Traditionell bezeichnet die *Sicilienne* (Siciliana) einen in mäßig schnellem Tempo ausgeführten Tanz. Später bekam sie immer mehr „gesangliche" Züge (Wiegenlied!), wobei der 6/8- oder 12/8-Takt zusammen mit dem punktierten Rhythmus charakteristisch blieb. Faurés Bezeichnung „Allegretto molto moderato" ist wohl als Hinweis darauf zu verstehen, daß das Tempo nicht zu schnell genommen werden sollte, um dem lyrisch-kantablen Charakter keinen Abbruch zu tun.

Die Form entpuppt sich als dreiteilige Liedform, in deren Eckteilen in g-Moll weitgehend gleiches, im Mittelteil dagegen kontrastierendes Material erklingt, vor allem hinsichtlich Tonart (Es-Dur), Umfang (bis F''') und Melodieführung (kein Auftakt, melodische Linie von oben nach unten statt umgekehrt). Hier sollte, nach dem Prinzip „Wirkung durch Kontrast", im Vortrag der etwas melancholischen Grundstimmung dieses Werkes ein Schuß Heiterkeit beigegeben werden, in dem man z. B. den punktierten Rhythmus etwas lebendiger, sprich: überpunktierter gestaltet.

Erste Übeschritte

Wenden wir uns zunächst dem ersten Abschnitt (T. 1 - 6) zu. Um die schöne, elegische Melodie sauber spielen zu können, sollten wir uns zuerst in die Tonart g-Moll „einhören", wobei unterschiedliche Varianten derselben vorkommen (s. *Notenbeispiel 1*).

Wo lauern Gefahren für das Umsetzen auf der Flöte? Jawohl, die Intonation! Ausgehend vom tiefen d' im *p dolce* durchschreiten wir innerhalb eines Taktes anderthalb Oktaven, wobei wir vermutlich mit jedem steigenden Intervall höher werden. Deshalb wäre eine Vorübung, die Melodie weniger linear als vielmehr harmonisch zu erfassen, hier sinnvoll; gleichzeitig ist die Kontrolle über die Intonation mittels Oktavsprüngen wesentlich leichter als die Kontrolle über die einzelnen linearen Intervalle. So ergibt sich eine weitere Übung (s. *Notenbeispiel 2*).

Ein weiterer Schritt: Klang und Dynamik

Versuchen wir nun, im Hinblick auf eine Erweiterung der Flexibilität von Ansatz und Blasdruck, dieselben Oktavsprünge in unterschiedlichen Lautstärken zu spielen und, vorausgesetzt daß dies immer eine saubere Oktave ergibt, weitere Varianten „auszutesten" (s. *Notenbeispiel 3*).

Noch ein Schritt weiter wäre es, zusätzlich die Klangfarbe zu variieren, so daß wir aus mehreren Möglichkeiten die jeweils am besten geeignete Kombination für das immer wiederkehrende Thema auswählen können. Damit erreichen wir, daß die Wandlungsfähigkeit in der Klanggestaltung nicht nur in technischer, sondern auch in musikalisch/gestalterischer Hinsicht erweitert wird.

Die Finger...nur die Finger?

Im zweiten Melodieabschnitt (T. 4 - 5) begegnen uns außer Intonationsfragen vor allem Probleme der Fingertechnik: gerade im punktierten Rhythmus, dazu noch um dessen kürzesten Wert c'', müssen wir zweimal hintereinander fast sämtliche Finger wechseln. Lassen wir zunächst also die Punktierung weg und versuchen, die Balance in Körperhaltung, Händen und Fingern zu wahren bzw. den Wechsel der Finger präzise, aber dennoch ohne große Bewegungen zu vollziehen. Sind wir imstande, den Wechsel d'' - c'' auszuführen, ohne daß

a) sich die Finger unterschiedlich von den Klappen lösen?
b) die Finger sich zu weit von den Klappen entfernen?
c) der linke Daumen unkontrolliert wegrutscht?
d) die ganze Flöte quasi nach innen kippt?

Wenn nicht, so wären (Hand)haltung sowie die Richtigkeit der Haltepunkte zu überprüfen. Darüber hinaus sollte man vor allem jene Finger kontrollieren, die sich beim Griffwechsel nach oben, also von der Klappe weg, bewegen, denn diese bilden in der Hierarchie der motorischen Abläufe die „schwachen" (und damit die „späten") bzw. entziehen sich oft völlig der bewußten Kontrolle.

Atem: Phrasierung und Registerausgleich

Wenn wir nun die ersten acht Takte hintereinander spielen, so sollten wir darauf achten, daß diese eine Einheit bilden. Vorder- und Nachsatz sind durch eine Achtelpause voneinander getrennt, welche im Normalfall für die Atmung ausreichen sollte. Als zusätzliche Atemstellen kämen jene zwischen den Bögen in Betracht (T. 3 bzw. 7). Ein gewisser Ausgleich zwischen dem tiefen (leiseren) Register und den von Natur aus lauteren Tönen des oberen Mittelregisters wäre wünschenswert, zumal in der ersten Phrasenhälfte *kein* Crescendo vermerkt ist. Um so wirkungsvoller wird dann das Crescendo der zweiten Phrasenhälfte sein, das die harmonische Spannung in Takt 7 vertieft, so daß sich diese im *pp* von Takt 8 lösen kann.

In den nächsten Takten (10 - 19) tauschen Klavier und Flöte ihre Rollen: das Klavier hat nun die Melodie, die Flöte ist begleitend (harmonische Mittelstimmen!). Reizvoll ist der nun folgende Abschnitt, in dem beide Instrumente nacheinander mit der Dur- und Mollterz von der Tonart G zu spielen scheinen, ein Element von tonaler Ambivalenz, das bereits am Anfang in der Dominanttonart D vorsichtig eingeführt wurde (Klavier: T. 4 und 5, Flöte: T. 12 und 13). Diese Ambivalenz, zusammen mit den vielen modalen Wendungen in Harmonie und Melodie, lassen bereits Charakteristika des späteren französischen Impressionismus erahnen!

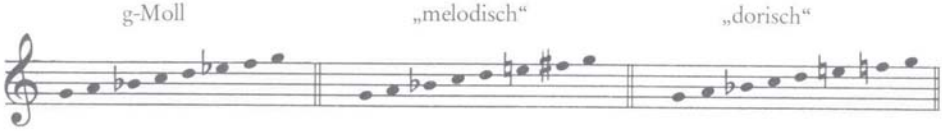
Artikulation

Die *Sicilienne* ist ein Legato-Stück, d.h. die gebundenen Passagen dominieren. Einige wenige Ausnahmen bilden die „begleitenden" Achtel (Klavier: T. 4, Flöte: T. 12). Diese sind in der Orchesterfassung als Streicherpizzicato notiert, das gelegentlich auch von Bläsern (z. B. in T. 50) imitiert wird; sie sollten also keinesfalls gebunden gespielt werden (wie es Büsseres Ausgabe vorsieht).

Weitere Aufmerksamkeit verdienen die vielen sforzando-Stellen, bei denen nicht nur die Zungenbewegung, sondern auch der Intonationsausgleich bewältigt werden muß (s. *Notenbeispiel 4*).

Hier liegt das Problem hauptsächlich darin, daß wir, wie z. B. in Takt 25, am Ende unserer Atemkapazität angelangt sind, dennoch aber ein sauberes Diminuendo (von unten nach oben!) zustandebringen müssen. Außerdem folgt unmittelbar danach auf demselben Ton das Sforzando, wobei vorher geatmet werden muß!

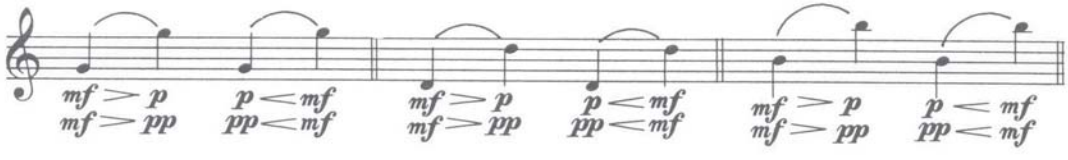
Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2

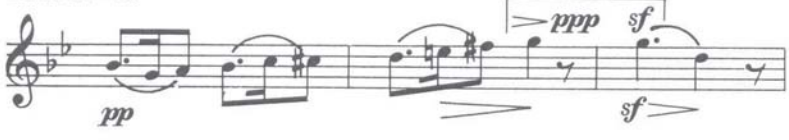
Sicilienne, Anfang der Flötenstimme

Notenbeispiel 3



Notenbeispiel 4

Takte 24 - 26



Hier ist also ein Höchstmaß an Ausgleichsfähigkeit im Bereich Intonation/Dynamik gefragt.

Erinnern wir uns:

1. Leiser werden heißt: Verringerung der Luft*menge*, also Druckverlust. Damit die Tonhöhe dennoch konstant bleibt, ist mehr Blasdruck (Mundinnendruck + „Stütze") erforderlich, wobei die höheren Register mehr Blasdruck benötigen als das untere.
2. Je leiser der Ton, desto weniger sollte das Blasloch des Kopfstückes bedeckt und der Luftstrom nach unten gerichtet sein, wobei gewährleistet sein sollte, daß auch eine kleinere „Blasdüse" sich im richtigen Winkel und Abstand zur Mundlochkante befindet.
3. Umgekehrt erfordert Zunahme der Lautstärke einen größeren Luftaufwand usw. Somit soll das sich ständig verändernde Verhältnis zwischen Atemmenge und dem jeweils erforderlichen Blasdruck – in bezug auf Tonhöhe *und* Lautstärke – nicht nur mit der sog. Stütze, sondern auch durch Flexibilität des Ansatzes kontinuierlich ausgeglichen werden.

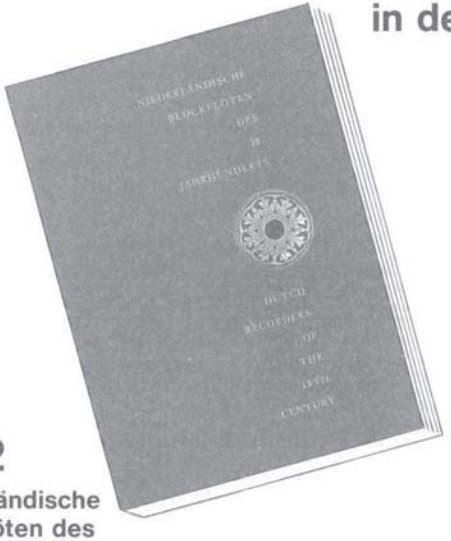
Damit wären wohl die wichtigsten Übeprobleme bei der Erarbeitung von Exposition und Reprise (Takt 1 - 43 bzw. 70 bis Ende) zusammengefaßt.

Was den Mittelteil betrifft, so dürfte, abgesehen vom leisen Phrasenanfang im hohen Register (Takt 44 bzw. 49), die größte Herausforderung darin bestehen, die Stellen mit mehreren zusätzlichen *b*-Vorzeichen (Takt 45/46 sowie 60/61) mit korrektem Griffwechsel (linken Zeigefinger rechtzeitig heben!), sauberer Intonation (es″ hoch, des″ tief) und Klangausgleich zwischen den Registern zu spielen.

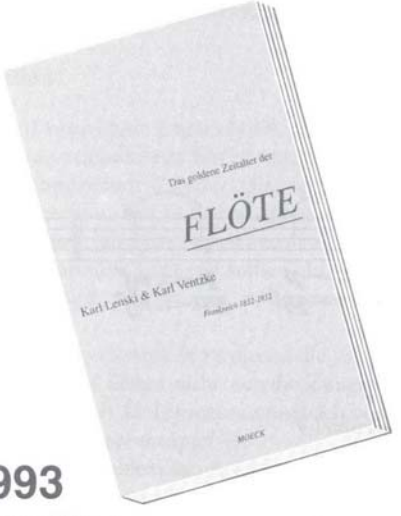
In der Reprise, in der das Thema ein letztes Mal vollständig erklingt, bilden die letzten acht Takte eine Art Epilog oder Coda (bei den Punktierungen und Überbindungen gut auf das Klavier hören!). Die dynamischen Angaben sind dem Orchestersatz entnommen (ständig dim.!), wirken aber eher überflüssig oder gar sinnlos, da sie hier nicht etwa einem Klangausgleich zwischen solistisch geführten Orchesterinstrumenten dienen.

Schließlich endet die Flöte nicht auf dem Grundton, sondern, ganz dem „dolce misterioso" gemäß, auf der Quinte der Tonica, quasi als verklingendes Echo eines direkt vorangehenden Motivs (Soloklarinette!), das vom zarten Streicherklang (con sordino bzw. pizzicato) umrahmt wird. Mit der hier zum letztenmal erklingenden harmonischen Ambivalenz zwischen es′ und e′ – die Harmonie als „Farbe" – endet der reizvolle Zauber nach knapp vier Minuten Dauer...

Deutscher Musikeditionspreis in der Kategorie Musikbücher



1992
Niederländische Blockflöten des 18. Jahrhunderts in der Sammlung von Haags Gemeentemuseum
Ed. Moeck Nr. 4045



1993
Das goldene Zeitalter der Flöte
Ed. Moeck Nr. 4047

MOECK

AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET PRESENT:

DANIEL BRÜGGEN
BERTHO DRIEVER
PAUL LEENHOUTS
KAREL VAN STEENHOVEN

Antonio Vivaldi: Konzert C-Dur, für Blockflötenquartett (A A T B) arrangiert von Bertho Driever. Ed. Nr. 2801.

Karel van Steenhoven: Wolken, für 4 Altblockflöten oder 4 gleichgestimmte Instrumente. Ed. Nr. 2802.

When shall the sun shine? Für Blockflötenquartett arrangiert von Paul Leenhouts. Ed. Nr. 2803.

Trees Hoogwegt: Tekanemos, für 2 Blockflöten, S T. Ed. Nr. 2804.

On the trail of the Pink Panther (H. Mancini). Für 4 Blockflöten (A T B B^{T} GB) arrangiert von Paul Leenhouts. Ed. Nr. 2805.

Frans Geysen: Installaties, für Blockflötenquartett. Ed. Nr. 2806.

Henry Purcell: Pavane c-Moll (g-Moll) und Fantasie a-Moll (d-Moll). Für 4 Blockflöten (A A A B / A T B GB) arrangiert von Daniel Brüggen. Ed. Nr. 2807.

Tarquinio Merula: Zwei Canzonen, für Sopranblockflöte, obligates Violoncello und Basso continuo. Herausgegeben von Bertho Driever. Ed. Nr. 2808.

Paul Leenhouts: Big Baboon, for tenor recorder solo. Ed. Nr. 2809.

Daan Manneke: Archipel I, für vier Blockflöten, T/A, T/A, T/A, B/T. Ed. Nr. 2810.

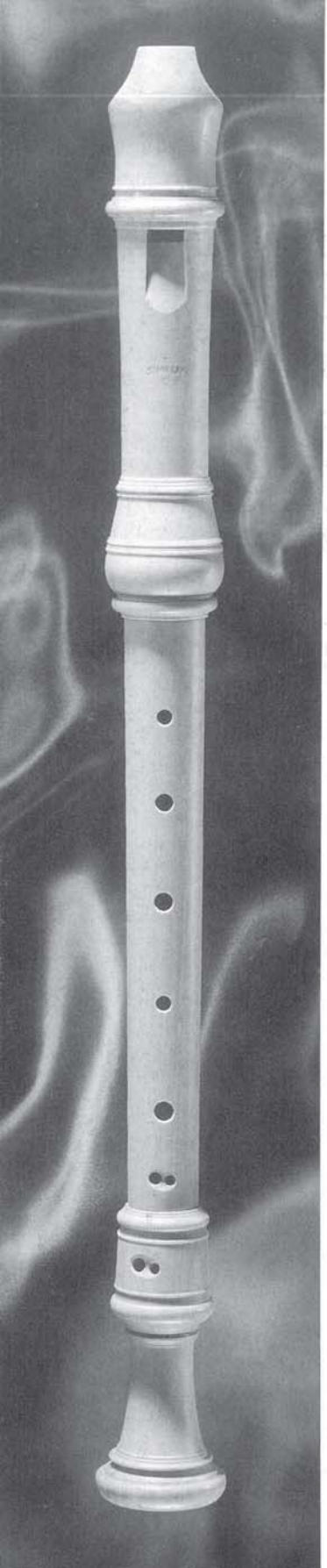
Joseph Bodin de Boismortier: 2 vierstimmige Sonaten. Sonate V, d-Moll und Sonate VI, c-Moll. Herausgegeben von Daniel Brüggen und Bertho Driever. Ed. Nr. 2811.

Joe Garland: In the Mood. Chorus I: A A A T T, Chorus II: S^{ino} S S A A, Chorus III: B B c-B c-B, Rhythmusgruppe ad lib. Arrangiert von Paul Leenhouts. Ed. Nr. 2812.

Bart de Kemp: Lieto, für Blockflötenquartett, S A T B. Ed. Nr. 2815.

Pete Rose: Tall P, für Blockflötenquartett, A T B GB. Ed. Nr. 2816.

MOECK
VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE



Eine exzellente Neuheit bei Moeck ...

Altblockflöte nach

Thomas Stanesby
senior (1668 - 1734, London)

Original in der Sammlung
Frans Brüggen, Amsterdam
Rekonstruktion Ralf Ehlert

Indisch Buchsbaum, natur oder
antik gebeizt, geölt.
Im Lederfutteral

Nr. 930 a' = 440 Hz
Nr. 930A a' = 415 Hz

Die Stanesby in Brüggens Sammlung ist die wohl berühmteste überlieferte Altflöte aus der Barockzeit, tonlich besonders charakteristisch und ausgeglichen in Tiefe, Mittellage und Höhe.

MOECK

Verlag und Musikinstrumentenwerk
D-29231 Celle

Mirjam Nastasi

Näher betrachtet:

FAURÉS SICILIENNE
(in der Fassung für Flöte und Klavier)

Gabriel Fauré (1845-1924) schrieb die *Sicilienne* als opus 78 (1893, publ. 1898) ursprünglich für Cello und Klavier. Später integrierte er dieses Werk in einer Bühnenmusik zu Maurice Maeterlincks „Pelléas et Mélisande" (op. 80) und machte als dritten Satz dieser Suite eine Orchesterfassung daraus, in der die Flöte eine wichtige Rolle spielt. So wundert's nicht, daß diese Orchesterfassung wiederum Modell stand für ein Arrangement für Flöte und Klavier, das von Henri Büsser bei Hamelle in Paris herausgegeben wurde. Dieses Arrangement genießt auch heute noch als beliebtes Anfängerstück, aber auch als dankbare Zugabe große Popularität. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der Zahl der Ausgaben (Hamelle, Eulenburg, Musica Budapest, IMC und Chester Music). Da neben der Flöte auch die Harfe in der Orchesterfassung ständig präsent ist – ihr Part wird im Arrangement vom Klavier weitgehend übernommen –, ist auch die Fassung für Flöte und Harfe (Hamelle) sinn- und reizvoll. Im übrigen entstand Faurés berühmte Fantaisie für Flöte und Klavier (op. 79!) in derselben Zeit wie „Pelléas et Mélisande", dies nur nebenbei.

Neben der ältesten Fassung für Flöte und Klavier, der Bearbeitung von Henri Büsser, ist auch eine Ausgabe von Robert Bigio (Chester Music, London 1978) hierzulande weitverbreitet. Letztere folgt der alten Hamelle-Edition weitgehend, weicht davon in wichtigen Details jedoch ab. Sie betreffen vor allem die Artikulation – wovon noch die Rede sein wird – sowie kleine Änderungen in der Dynamik, zum Beispiel von *p* nach *pp* oder *p dolce*, wobei der Zusatz *dolce* so oft erscheint, daß seine Bedeutung für diesen Satz, der ohnehin vom Dolce-Charakter gekennzeichnet ist, jedesmal inflationärer wird. Eine zweite Änderung betrifft die Überschrift bzw. die Tempoangabe, wobei Bigio statt der von Fauré stammenden Bezeichnung „Allegretto molto moderato" „Andantino" verwendet. So viel zunächst zu den Ausgaben.

Die Erstellung eines Arbeitsplans

Da so manche(r) die *Sicilienne* in den ersten Jahren des Flöte-Spielens kennenlernt, soll im folgenden versucht werden, Wege zum Erarbeiten dieses Werkes aufzuzeigen, die auf den beginnenden Flötisten abgestimmt sind. Voraussetzung für eine sinnvolle Arbeit ist allerdings, daß gewisse Basisfähigkeiten auf der Flöte, z. B. tonliche Sicherheit im Bereich c' - g'', eine elementare Atemtechnik sowie fingertechnische Gerwandtheit auch in sog. „b-Tonarten" (doppelte Daumenklappe?!) vorhanden sind. Außerdem soll der Umgang mit den Basis-Taktarten und -Rhythmen vertraut sein.

Form und Charakter

Die *Sicilienne* war als Tanzform innerhalb von Suiten und Sonaten im Barockzeitalter weit verbreitet. Am Ende des 19. Jahrhunderts jedoch wirkte sie eher antiquiert, eine Wirkung, die von Fauré wohl beabsichtigt war, um, quasi assoziativ, einen „historischen" Bezug zur Thematik von „Pelléas und Mélisande" herzustellen.

Traditionell bezeichnet die *Sicilienne* (Siciliana) einen in mäßig schnellem Tempo ausgeführten Tanz. Später bekam sie immer mehr „gesangliche" Züge (Wiegenlied!), wobei der 6/8- oder 12/8-Takt zusammen mit dem punktierten Rhythmus charakteristisch blieb. Faurés Bezeichnung „Allegretto molto moderato" ist wohl als Hinweis darauf zu verstehen, daß das Tempo nicht zu schnell genommen werden sollte, um dem lyrisch-kantablen Charakter keinen Abbruch zu tun.

Die Form entpuppt sich als dreiteilige Liedform, in deren Eckteilen in g-Moll weitgehend gleiches, im Mittelteil dagegen kontrastierendes Material erklingt, vor allem hinsichtlich Tonart (Es-Dur), Umfang (bis F''') und Melodieführung (kein Auftakt, melodische Linie von oben nach unten statt umgekehrt). Hier sollte, nach dem Prinzip „Wirkung durch Kontrast", im Vortrag der etwas melancholischen Grundstimmung dieses Werkes ein Schuß Heiterkeit beigegeben werden, in dem man z. B. den punktierten Rhythmus etwas lebendiger, sprich: überpunktierter gestaltet.

Erste Übeschritte

Wenden wir uns zunächst dem ersten Abschnitt (T. 1 - 6) zu. Um die schöne, elegische Melodie sauber spielen zu können, sollten wir uns zuerst in die Tonart g-Moll „einhören", wobei unterschiedliche Varianten derselben vorkommen (s. *Notenbeispiel 1*).

Wo lauern Gefahren für das Umsetzen auf der Flöte? Jawohl, die Intonation! Ausgehend vom tiefen d' im *p dolce* durchschreiten wir innerhalb eines Taktes anderthalb Oktaven, wobei wir vermutlich mit jedem steigenden Intervall höher werden. Deshalb wäre eine Vorübung, die Melodie weniger linear als vielmehr harmonisch zu erfassen, hier sinnvoll; gleichzeitig ist die Kontrolle über die Intonation mittels Oktavsprüngen wesentlich leichter als die Kontrolle über die einzelnen linearen Intervalle. So ergibt sich eine weitere Übung (s. *Notenbeispiel 2*).

Ein weiterer Schritt: Klang und Dynamik

Versuchen wir nun, im Hinblick auf eine Erweiterung der Flexibilität von Ansatz und Blasdruck, dieselben Oktavsprünge in unterschiedlichen Lautstärken zu spielen und, vorausgesetzt daß dies immer eine saubere Oktave ergibt, weitere Varianten „auszutesten" (s. *Notenbeispiel 3*).

Noch ein Schritt weiter wäre es, zusätzlich die Klangfarbe zu variieren, so daß wir aus mehreren Möglichkeiten die jeweils am besten geeignete Kombination für das immer wiederkehrende Thema auswählen können. Damit erreichen wir, daß die Wandlungsfähigkeit in der Klanggestaltung nicht nur in technischer, sondern auch in musikalisch/gestalterischer Hinsicht erweitert wird.

Die Finger...nur die Finger?

Im zweiten Melodieabschnitt (T. 4 - 5) begegnen uns außer Intonationsfragen vor allem Probleme der Fingertechnik: gerade im punktierten Rhythmus, dazu noch um dessen kürzesten Wert c'', müssen wir zweimal hintereinander fast sämtliche Finger wechseln. Lassen wir zunächst also die Punktierung weg und versuchen, die Balance in Körperhaltung, Händen und Fingern zu wahren bzw. den Wechsel der Finger präzise, aber dennoch ohne große Bewegungen zu vollziehen. Sind wir imstande, den Wechsel d'' - c'' auszuführen, ohne daß

a) sich die Finger unterschiedlich von den Klappen lösen?
b) die Finger sich zu weit von den Klappen entfernen?
c) der linke Daumen unkontrolliert wegrutscht?
d) die ganze Flöte quasi nach innen kippt?

Wenn nicht, so wären (Hand)haltung sowie die Richtigkeit der Haltepunkte zu überprüfen. Darüber hinaus sollte man vor allem jene Finger kontrollieren, die sich beim Griffwechsel nach oben, also von der Klappe weg, bewegen, denn diese bilden in der Hierarchie der motorischen Abläufe die „schwachen" (und damit die „späten") bzw. entziehen sich oft völlig der bewußten Kontrolle.

Atem: Phrasierung und Registerausgleich

Wenn wir nun die ersten acht Takte hintereinander spielen, so sollten wir darauf achten, daß diese eine Einheit bilden. Vorder- und Nachsatz sind durch eine Achtelpause voneinander getrennt, welche im Normalfall für die Atmung ausreichen sollte. Als zusätzliche Atemstellen kämen jene zwischen den Bögen in Betracht (T. 3 bzw. 7). Ein gewisser Ausgleich zwischen dem tiefen (leiseren) Register und den von Natur aus lauteren Tönen des oberen Mittelregisters wäre wünschenswert, zumal in der ersten Phrasenhälfte *kein* Crescendo vermerkt ist. Um so wirkungsvoller wird dann das Crescendo der zweiten Phrasenhälfte sein, das die harmonische Spannung in Takt 7 vertieft, so daß sich diese im *pp* von Takt 8 lösen kann.

In den nächsten Takten (10 - 19) tauschen Klavier und Flöte ihre Rollen: das Klavier hat nun die Melodie, die Flöte ist begleitend (harmonische Mittelstimmen!). Reizvoll ist der nun folgende Abschnitt, in dem beide Instrumente nacheinander mit der Dur- und Mollterz von der Tonart G zu spielen scheinen, ein Element von tonaler Ambivalenz, das bereits am Anfang in der Dominanttonart D vorsichtig eingeführt wurde (Klavier: T. 4 und 5, Flöte: T. 12 und 13). Diese Ambivalenz, zusammen mit den vielen modalen Wendungen in Harmonie und Melodie, lassen bereits Charakteristika des späteren französischen Impressionismus erahnen!

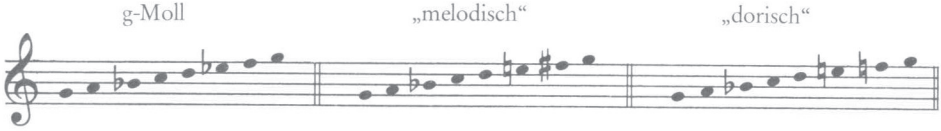
Artikulation

Die *Sicilienne* ist ein Legato-Stück, d.h. die gebundenen Passagen dominieren. Einige wenige Ausnahmen bilden die „begleitenden" Achtel (Klavier: T. 4, Flöte: T. 12). Diese sind in der Orchesterfassung als Streicherpizzicato notiert, das gelegentlich auch von Bläsern (z. B. in T. 50) imitiert wird; sie sollten also keinesfalls gebunden gespielt werden (wie es Büsseres Ausgabe vorsieht).

Weitere Aufmerksamkeit verdienen die vielen sforzando-Stellen, bei denen nicht nur die Zungenbewegung, sondern auch der Intonationsausgleich bewältigt werden muß (s. *Notenbeispiel 4*).

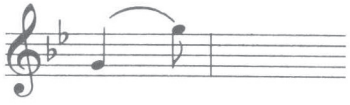
Hier liegt das Problem hauptsächlich darin, daß wir, wie z. B. in Takt 25, am Ende unserer Atemkapazität angelangt sind, dennoch aber ein sauberes Diminuendo (von unten nach oben!) zustandebringen müssen. Außerdem folgt unmittelbar danach auf demselben Ton das Sforzando, wobei vorher geatmet werden muß!

Notenbeispiel 1

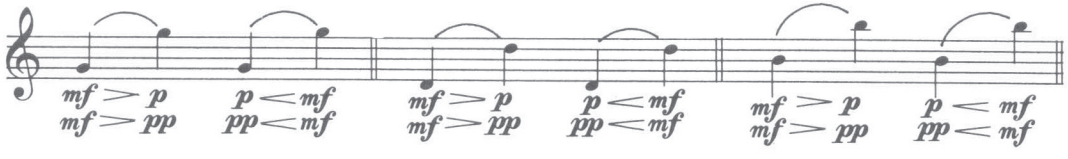


Notenbeispiel 2

Sicilienne, Anfang der Flötenstimme



Notenbeispiel 3



Notenbeispiel 4

Takte 24 - 26

Hier ist also ein Höchstmaß an Ausgleichsfähigkeit im Bereich Intonation/Dynamik gefragt.

Erinnern wir uns:

1. Leiser werden heißt: Verringerung der Luft*menge*, also Druckverlust. Damit die Tonhöhe dennoch konstant bleibt, ist mehr Blasdruck (Mundinnendruck + „Stütze") erforderlich, wobei die höheren Register mehr Blasdruck benötigen als das untere.
2. Je leiser der Ton, desto weniger sollte das Blasloch des Kopfstückes bedeckt und der Luftstrom nach unten gerichtet sein, wobei gewährleistet sein sollte, daß auch eine kleinere „Blasdüse" sich im richtigen Winkel und Abstand zur Mundlochkante befindet.
3. Umgekehrt erfordert Zunahme der Lautstärke einen größeren Luftaufwand usw. Somit soll das sich ständig verändernde Verhältnis zwischen Atemmenge und dem jeweils erforderlichen Blasdruck – in bezug auf Tonhöhe *und* Lautstärke – nicht nur mit der sog. Stütze, sondern auch durch Flexibilität des Ansatzes kontinuierlich ausgeglichen werden.

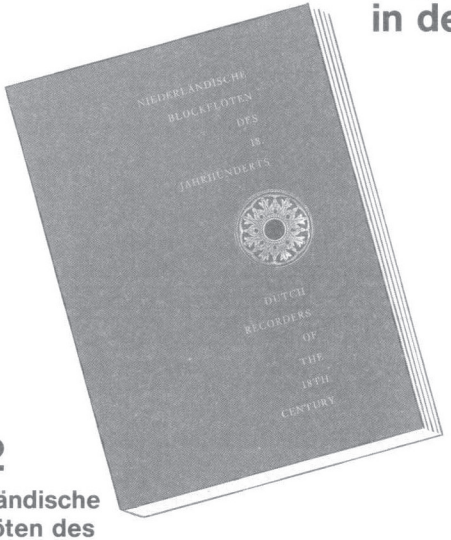
Damit wären wohl die wichtigsten Übeprobleme bei der Erarbeitung von Exposition und Reprise (Takt 1 - 43 bzw. 70 bis Ende) zusammengefaßt.

Was den Mittelteil betrifft, so dürfte, abgesehen vom leisen Phrasenanfang im hohen Register (Takt 44 bzw. 49), die größte Herausforderung darin bestehen, die Stellen mit mehreren zusätzlichen *b*-Vorzeichen (Takt 45/46 sowie 60/61) mit korrektem Griffwechsel (linken Zeigefinger rechtzeitig heben!), sauberer Intonation (es″ hoch, des″ tief) und Klangausgleich zwischen den Registern zu spielen.

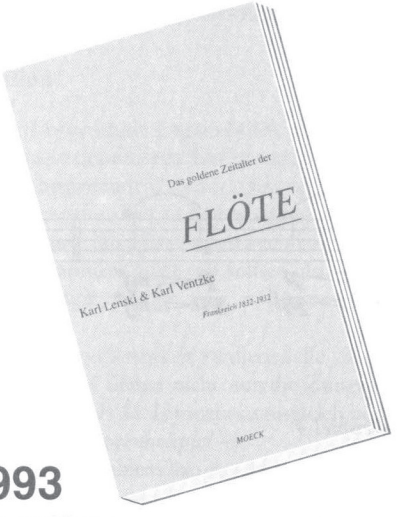
In der Reprise, in der das Thema ein letztes Mal vollständig erklingt, bilden die letzten acht Takte eine Art Epilog oder Coda (bei den Punktierungen und Überbindungen gut auf das Klavier hören!). Die dynamischen Angaben sind dem Orchestersatz entnommen (ständig dim.!), wirken aber eher überflüssig oder gar sinnlos, da sie hier nicht etwa einem Klangausgleich zwischen solistisch geführten Orchesterinstrumenten dienen.

Schließlich endet die Flöte nicht auf dem Grundton, sondern, ganz dem „dolce misterioso" gemäß, auf der Quinte der Tonica, quasi als verklingendes Echo eines direkt vorangehenden Motivs (Soloklarinette!), das vom zarten Streicherklang (con sordino bzw. pizzicato) umrahmt wird. Mit der hier zum letztenmal erklingenden harmonischen Ambivalenz zwischen es′ und e′ – die Harmonie als „Farbe" – endet der reizvolle Zauber nach knapp vier Minuten Dauer...

Deutscher Musikeditionspreis in der Kategorie Musikbücher



1992
Niederländische Blockflöten des 18. Jahrhunderts in der Sammlung von Haags Gemeentemuseum
Ed. Moeck Nr. 4045



1993
Das goldene Zeitalter der Flöte
Ed. Moeck Nr. 4047

MOECK