TIBIA

Heft 2/96

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

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

MOECK

TIBIA · Magazin für Holzbläser

21. Jahrgang · Heft 2/96

Inhalt:

Geoffrey Burgess: Berlioz und die Oboe, Teil 1 (81)

Ewald Henseler: Neue Blockflötenmusik in Japan (96)

Das Porträt: **Dieter Klöcker** (107)

Daniel Brüggen: Das Vibrato im Blockflötenspiel, Teil 2 (116)

Summaries for our English Readers (124)

Berichte (125): Folkwang-Blockflöten-Symposium, 26.-28.1.1996 / Tage für Neue Musik Schorndorf 1995 / Koen van Slogteren †

Zeitschriften/Periodica (129)

Bücher (130)

Noten (134)

Tonträger (148)

European Recorder Teachers Association · ERTA (153)

„Jugend musiziert" – quo vadis? (155)

Leserforum (156)

Nachrichten (157)

Die Autoren der Artikel (160)

DIE GELBE SEITE (IX)

Impressum (160)

TIBIA-Kunstbeilage

Myron (tätig zwischen 480 und 400 v. Chr. in Athen)
MARSYAS ENTDECKT DEN VON ATHENE WEGGEWORFENEN AULOS

Rekonstruktion einer Bronzegruppe (um 450 v. Chr.), ehemals auf der Akropolis in Athen.
Städtische Galerie Liebighaus, Frankfurt am Main

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

Das Papier dieser Ausgabe wurde aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt.

Geoffrey Burgess

Berlioz und die Oboe (Teil 1)

Bemerkungen über den Umgang eines meisterhaften Orchestrierers mit Klang

Berlioz' burlesker auf Anekdoten basierender Roman *Les soirées de l'orchestre*, der sich auf den Trott eines ungenannten Provinzorchesters bezieht, beginnt - angemessenerweise - mit dem Einstimmen des Orchesters nach dem *a* des Oboisten Dervinck. Berlioz parodiert, was in provinziellen Opernorchestern häufig vorgekommen sein muß:

Beim ersten a *der Oboe merkten die Geiger, daß sie einen Viertelton höher als die Blasinstrumente waren. „Sieh einmal", sagte einer von ihnen, „das Orchester ist angenehm verstimmt! Laßt uns so die Ouverture spielen, das wird lustig!" Und so spielten die Musiker unerschrocken ihre Stimmen ohne auf die Zuhörer zu achten. Diese waren von der ihnen vorgeführten rhythmischen Katzenmusik entzückt und schrien „Encore" . Der Dirigent merkte, daß die Streicher in Wirklichkeit die Stimmung der Bläser übernehmen wollten. Was für ein Spaß! Man war sich einig. Die Ouverture wurde wiederholt, aber dieses Mal ohne jeden Effekt.*[1]

Man beachte, daß Dervinck sich an diesem Spaß überhaupt nicht beteiligte. Außerdem stellt er sich in den darauffolgenden Episoden als der fleißigste und sich den ihm anvertrauten Aufgaben am gewissenhaftesten widmende Musiker heraus, der sich kaum je an den Unterhaltungen beteiligt, denen sich seine Kollegen hingeben, um den Frust von Repertoireaufführungen zweitklassiger Opern zu mildern. Inwieweit ist die Schilderung dieses Oboisten übertragbar auf Spieler zur Zeit von Berlioz, und was sagt sie uns über Dervincks (franz. Wortspiel: etwa: Der Fink) Oboenklang ? Im folgenden will ich diese Frage behandeln anhand von Untersuchungen über Berlioz' Vorstellungen von der Oboe, wie sie aus seinen schriftlichen Zeugnissen und seinen Kompositionen deutlich werden.

Jede Arbeit über Orchestrierung im 19. Jahrhundert muß auf Berlioz' *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*[2] verweisen. Die Abhandlung ist eine wertvolle Quelle sowohl für technische als auch künstlerische Informationen über den Gebrauch und die symbolische Bedeutung der Orchesterinstrumente, geschrieben von einem der einflußreichsten Musiker der Romantik. In seinem Werk wollte er vor allem verdeutlichen, daß Klangfarben für den musikalischen Ausdruck genauso wichtig sind wie Melodie, Harmonie, Rhythmus, Ausdruck, Modulation, die Stelle, an der der Ton hervorgebracht wird, ihre Intensität und Vielfalt. Diese Liste von „Ausdruckmöglichkeiten, die der Kunst der Musik heutzutage zur Verfügung stehen", wurde dem Aufsatz *De la musique en générale* von Berlioz entnommen, in dem Instrumentation definiert ist als...

jedem Instrument den Part anzuvertrauen, der seiner Natur am besten entspricht und die beste Wirkung erzielt. Sie ist auch die Kunst, Instrumente so zusammenzustellen, daß ein besonderer Mischklang entsteht, der nie von einem einzelnen Instrument oder mehreren gleichen Instrumenten erzielt werden könnte. Instrumentation ist für die Musik genau das, was für die Malerei die Farbe ist. Heutzutage ist sie ein wunderbares und mächtiges Mittel, obwohl häufig überbeansprucht. Vor dem Ende des letzten Jahrhunderts wurde sie kaum genutzt. Wie beim Rhythmus, der Melodie und dem Ausdruck glaube ich auch hier , daß das Studium großer Vorbilder den Musiker auf den Pfad zur Meisterschaft führen kann, doch ohne spezielle Begabung wird er keinen Erfolg haben.[3]

In der Musik, auf die in der Abhandlung verwiesen wird, kann man die Vorbilder aufspüren, die Berlioz benutzt, um den „Pfad der Meisterschaft" zu beschreiten, einen Pfad, der ebenfalls in seinen eigenen Kompositionen klar sichtbar ist.

Jedes Kapitel des *Traité* enthält technische Bemerkungen über den genauen Umfang des Instrumentes, eine Beschreibung der Register, welche technischen Passagen möglichst zu ver-

---

[1] Hrsg.: L.Guichard, Paris: Gründ, 1968, 25.

[2] op.10, Paris: Schonenberger, 1843/44.

[3] *Voyage musical en Allemagne et en Italie, Études sur Beethoven, Gluck et Weber. Mélanges et Nouvelles* (Paris: J. Labitte, 1844, repr. Westmead: Gregg International, 1970, I, 252).

meiden sind, gefolgt von allgemeineren Bemerkungen über Charakter und Verwendung. Diese eher nüchternen Beschreibungen wurden zunächst in Fortsetzungen in der *Gazette musicale* (1841-42) veröffentlicht. 1843 wurden sie zusammengestellt und bildeten - um technische Bemerkungen ergänzt und mit musikalischen Beispielen veranschaulicht - den *Traité*[4]. Vor Berlioz' Werk waren einzig in Jean-Georges Kastners *Cours d'Instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art* (1839-42) Musikbeispiele abgebildet[5]. Indem Berlioz dem Beispiel Kastners folgte, steigerte er den Wert seines eigenen Werkes beträchtlich, denn jedes Bild (oder hier jedes musikalische Beispiel) ist, wie man sagt, mehr wert als 1000 Worte. Diese Musikbeispiele statten das Portrait jedes Instrumentes mit Fleisch und Blut aus und stellen einen Mechanismus zur Verfügung, die Entstehung der Vorstellungen, die Berlioz von jedem Instrument entwickelte, zu rekonstruieren. Einige musikalische Belege werden nicht in Partiturform zitiert, sind aber nichtsdestoweniger einer Betrachtung wert. Berlioz veröffentlichte 1855 eine revidierte Fassung, in die Beschreibungen kürzlich erfundener Instrumente mit aufgenommen wurden (Material, zu dem er zweifellos durch seine Erfahrung als Jurymitglied bei der Exposition universelle in diesem Jahr inspiriert worden war), und einen Essay über die Funktion des Dirigenten[6]. Er unterließ es dabei, die Texte der Ausgabe von 1843 zu revidieren oder neue Beispiele jüngerer Kompositionen einzufügen. Ich gebe den Text von Berlioz' Abhandlung in der deutschen Übersetzung von Alfred Dörffel aus dem Jahre 1864 wieder[7]. Richard Strauss' revidierte Ausgabe der Abhandlung von 1904 weicht in vieler Hinsicht vom Original ab und beleuchtet wichtige Veränderungen, die in der Instrumentationskunst in den 50 Jahren, die seit Erscheinen des Vorgängerwerkes vergangen waren, stattgefunden hatten[8].

Technische Anmerkungen

Wie sah die Oboe aus, die Berlioz beschrieb? Im 19. Jh. veränderten sich die Holzblasinstrumente beträchtlich. Berlioz war nicht nur in der Behandlung der Orchesterinstrumente erfahren, sondern auch äußerst versiert in der Wissenschaft der Organologie. Er betätigte sich als Richter bei den Pariser Handelsmessen und war vertraut mit den Oboen der Firma Triébert, die die Jury ab 1834 immer allen anderen gegenüber höher bewertete. Am Ende seines Lebens übernahm er den Posten eines Kurators am Musée instrumental du Conservatoire nach dem Tod dessen Gründers, Clapisson. In den 1840er Jahren entstanden im *atélier Triébert* Oboen, die in der Klappenanlage den Wiener Oboen (sog. Sellner System) von Stephan Koch ähnlich waren, sich aber in Klang und technischen Möglichkeiten deutlich unterschieden. Zur Zeit, als Berlioz sein *Traité* schrieb, war die französische Oboe außerhalb Frankreichs noch nicht sehr weit verbreitet. Die nichttechnischen Bemerkungen im *Traité*, die Berlioz vor seiner ersten Reise nach Deutschland und seiner Auseinandersetzung mit dem deutschen Stil 1842-43 geschrieben hatte, beziehen sich besonders auf den franz. Stil. Der franz. und deutsche Stil blieben für einige Zeit polarisiert: erst vom Beginn der 2.

---

[4] In einem Brief an seinen Schwager Marc Suat vom 10.8.1842 beschreibt Berlioz, wie beschäftigt er mit der Vorbereitung der Artikel für die *Gazette* gewesen sei und noch technische Kommentare schreiben müsse. (*Correspondance générale*, hrsg. P. Citron, Berlioz, *Oeuvres littéraires*, édition du centenaire Paris: Flammarion 1972-89). Mehr zum *Traité* findet man in Frédéric de La Grandville, „Recueil complémentaire des exemples d'orchestration cités dans le texte du grand traité d'instrumentation d'Hector Berlioz" (Diss., Reims, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1978, F-Pn Vmb.4179, 10 ff).

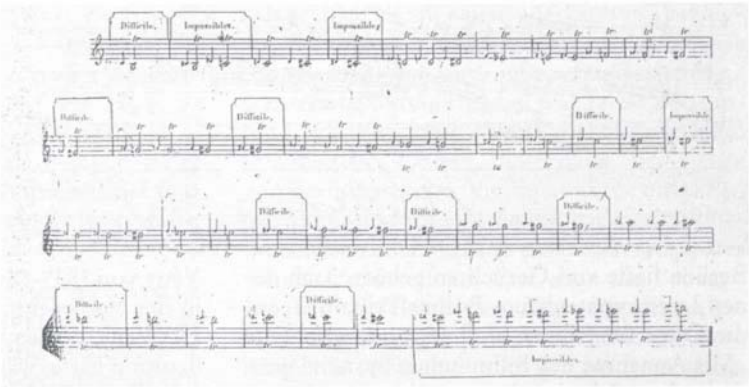
[5] Paris: A.Meissonnier et J.L.Heugel. Wie Berlioz hob auch Kastner die Verwendung der Oboe als Soloinstrument hervor und führte Beispiele an, die sich z.T. mit denen von Berlioz decken: die Romanze aus *Nina* von Dalayrac (die gleiche Melodie wie sie von Persuis verwendet wurde), *Aline et Valentine* von Berton, Rossinis *Guillaume Tell*, Beethovens *Fidelio* sowie die „Scène aux champs" aus Berlioz' *Symphonie fantastique*.

[6] *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration, nouvelle edition revue, corrigée augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés et suivie de l'Art du chef d'Orchestre*, Friedrich Wilhelm IV, König von Preußen, gewidmet, op. 10 (Paris: Schonenberger, 1855).

[7] Leipzig: G. Heinze. Die Seitenzahlen am Ende der Zitate beziehen sich auf die Ausgabe von 1864.

[8] *Instrumentationslehre* (Leipzig: C.F.Peters, 1904, u. zahlr. Nachdrucke).

Abb. 1: Tabelle schwierig auszuführender Triller aus dem *Traité* (1843), S.104.



Hälfte des 19. Jh. an begann man die franz. Oboe auch in anderen Ländern zu verwenden.

Berlioz gibt den Ambitus der Oboe von *h - f'''* an und verweist auf die Existenz von Oboen mit tiefem *b*. Keine von Triébert entwickelte Oboe bis 1844 war mit *b* ausgestattet, aber es gibt Berichte, daß Henri Brod (1799 - 1839) Oboen mit einem Umfang bis tief *a* gebaut hatte. Weil jedoch diese Töne nicht allen Oboisten zur Verfügung standen, warnte Berlioz vor ihrer Verwendung und schrieb auch in seinen eigenen Partituren nie tiefer als bis *c'*. Der *Traité* enthält auch ein detailliertes Verzeichnis von schwierigen und unausführbaren Tonkombinationen und Trillern (s. *Abb. 1*). Aus diesen Angaben läßt sich das spezielle Oboenmodell ermitteln, auf das sich Berlioz möglicherweise bezieht. Triéberts Système 3 kam im selben Jahr auf den Markt, in dem der *Traité* veröffentlicht wurde (1843/44). Bei diesem Modell war ein *c"- d"*- Triller sowie eine 2. Es-Klappe hinzugefügt, die mit der C-Klappe gekoppelt war, um die Verbindung *des-es* und *cis-dis* möglich zu machen. Berlioz war mit diesen Neuerungen offenbar nicht vertraut, denn in seinem Verzeichnis wird der *c"- d"*-Triller als schwierig, der *des"- es"*-Triller als unausführbar verzeichnet. Ohne Zweifel war er vertrauter mit dem Système 2 und älteren Modellen, wie sie für die Uraufführung der *Symphonie fantastique* 1830 verwendet wurden[9]. Gewöhnlich war Berlioz äußerst sorgfältig, selbst was die kleinsten Details der Instrumententechnik anbelangt. Alberto Mazzcato gegenüber, der die Veröffentlichung der ital. Übersetzung des *Traité* betreute, gab er zu verstehen, daß der Triller für *cis* irrtümlich als unausführbar vermerkt sei, und verlangte die Streichung dieser „lächerlichen" Anmerkung[10]. Dennoch überarbeitete er dieses Verzeichnis, um es mit den technischen Möglichkeiten modernerer Oboen zu ergänzen, von ganz geringfügigen Anmerkungen abgesehen, 1855 nicht.

Viele grifftechnische Einschränkungen dieses Typus wurden mit Erfindung von Barrets 2. System gelöst. Und doch bezieht sich Strauss noch auf Berlioz' Verzeichnis, wenngleich er deutlich macht, welche der Griffe aus Berlioz' *Traité* durch die Weiterentwicklung des Instrumentes nicht mehr gültig seien. Offenbar gab es noch viele Oboisten mit weniger weit entwickelten Instrumenten. (Dies traf, wie man vermuten darf, eher für die deutschsprachigen Länder zu, in denen sich zusätzliche Klappenmechanismen zögernder als in Frankreich durchsetzten.

Berlioz sträubte sich nicht nur dagegen, seinen *Traité* auf den neuesten Stand zu bringen, weil dies bedeutet hätte, daß die Druckplatten hätten neu gestochen werden müssen, sondern weil er erkannte, daß er, um eine möglichst weitreichende Verbreitung zu garantieren, eine eher konservative Haltung einnehmen mußte, die auch Instrumente früherer Bauart einschloß und vermied, sich auf technische Bemerkungen über die neuesten Modelle zu beschränken. Gleichzeitig mußte er sich in seiner Einstellung optimistisch zeigen, was weitere Entwicklungen betraf.

[9] Zur Beschreibung eines solchen Instrumentes s. Peter Hedrick, „A ten-keyed Oboe by Guillaume Triébert" in: Journal of the IDRS 17 (1989), 19-28.

[10] Brief an Mazzcato, 19.5.1844, *Correspondance*, a.a.O.

Abb. 2: Thema aus „Un Bal", Ausschnitt aus der *Symphonie fantastique*, autographes Incipit aus dem Musikalischen Album der Jenny Vény.

Berlioz hatte von Gerüchten gehört, nach denen Instrumentenbauer Böhms Prinzipien auf die Oboe übertragen wollten, und berichtete: „Mit Annahme des Böhm'schen Systems werden die Schwierigkeiten der Applicatur schwinden, welche die Hoboe in ihrem heutigen Zustand noch darbietet". Henri Brod wollte offenbar eine derartige Oboe bauen, andere wurden bei Triébert entwickelt[11]. Hätte eine solche Oboe allgemeine Anerkennung und Verbreitung gefunden, wäre Berlioz gezwungen gewesen, seine Gedanken zur Oboe grundlegend zu revidieren, da deren abweichende Bohrung und Tonlochanordnung den Klang und auch die technischen Möglichkeiten völlig veränderte. Allerdings setzte sich die Böhm-Oboe im Orchester niemals durch.

Oboisten, die Berlioz kannte

Berlioz blieb immer ein Enthusiast der französischen Art, Oboe zu spielen. Als er über das von Spohr und Liszt 1845 in Bonn organisierte Beethovenfest berichtete, war er entsetzt von der schlechten Qualität des Oboenspiels und kommentierte dies ironisch in *Fêtes musicales de Bonn* über die *Soirées de l'orchestre...*

Welch große Tragödie wäre es gewesen, hätte man etwa anstelle des schlechten Oboisten, der die Soli in den Sinfonien so bescheiden blies, Vény oder Verroust aus Paris, Barret aus London, Evrat aus Lyon oder einen anderen Spieler mit wirklicher Begabung und hervorragendem Stilgefühl geholt.

Es kann kein Zufall sein, daß alle, deren Namen er hier erwähnte, Schüler von Gustave Vogt waren!

L. Auguste Vény (oder Veny, Vinit) (1801-nach 1879) spielte ab 1820 im Orchester der Pariser Opéra, wo er bis zu seinem Ausscheiden 1842 als 2. Oboist tätig war. Daneben war Vény von 1839-1848 Vogts Assistent als Lehrer in der Vorbereitungsklasse am Conservatoire. Für Vény, der als Spieler nur zweitrangige Bedeutung hatte, war es eine besondere Ehre, an 1. Stelle auf Berlioz' Liste genannt zu sein. Vermutlich kannte Berlioz ihn persönlich. Er schrieb das 1. Thema des 2. Satzes seiner *Symphonie fantastique, „Un Bal"*, in das Autographenalbum von Vénys Tochter[12]. Möglicherweise erlebte Berlioz auch Salonkonzerte, in denen Vény eigene Werke spielte (s. *Abb. 2*).[13]

Nach Henri Brods plötzlichem Tod 1839 übernahm bis 1855 Stanislas Verroust (1814-1863) seine Position als 1.Oboist an der Opéra, Vogts Professur am Pariser Conservatoire übernahm er 1853.

Apollon-Marie-Rose Barret (1804-1879) verband seine Fähigkeiten als Spieler mit handwerklichem Genius und entwickelte für die Oboe technische Verbesserungen, von denen einige Berlioz' Auflistung von unausführbaren Trillern überflüssig machten. Barret war von 1820-1874 Solooboist am King's Theatre in

---

[11] s. K.Ventzke, *Boehm-Oboen und die neueren französischen Oboensysteme*, Frankfurt a. Main, 1969; W. Waterhouse, *The New Langwill Index* (London: T. Bingham, 1993).

[12] Dieses Incipit wurde fälschlich als aus „Fausts Verdammnis" stammend vermerkt in: C. Schneider u. B.Wolff, „Das musikalische Album der Jenny Vény", TIBIA 3/92, 208-13.

[13] Weitere veröffentlichte Werke: *Cavatine de l'Italienne à Alger variée avec acc. de piano ou de quatuor* (Paris: Pleyel, vor 1831); *Fantaisie*, op.7 (EH, Piano, Paris: Schonenberger, Pl. Nr.: S.938, Baron de Faseau gewidm., 1843); *1ère fantaisie en duo pour hautbois et piano* (Paris: Pleyel, vor 1831); *Mélanges sur les plus jolis motifs de l'opéra Les Martyrs de Moniz*, f. 2 Ob. (Paris: Lemoine, vor 1890); *3 sonates faciles et progressives pour le Hautbois avec acc. de basse dédiées à Mr Auguste Delugo son élève* (Paris: l'auteur, Triébert, chez Principaux Md de Musique... , vor 1831); *1e Thème varié pour Hautb. avec acc. de piano* (Paris: Petit, vor 1826); Valse, Ob., Piano, op.8 (Paris: Lemoine, vor 1890).

London, wo ihn Berlioz auf seiner Reise 1847 gehört haben muß. Berlioz empfahl ihn in einem Brief an George Hogarth, den Sekretär der Royal Philharmonic Society, für das Englischhorn-Solo in *Le Carnaval Romain*[14]. Ange-Philippe Evrat (oder Evrard) (1805-1881) errang 1825 den 1. Preis am Conservatoire und wurde später Prof. für Oboe am Conservatoire in Lyon.

Auf seinen Reisen traf Berlioz nur wenige Oboisten an, die der Qualität dieser franz. Spieler ebenbürtig waren. 1842 beschreibt er den Ton des am Dresdener Orchester tätigen Oboisten als schön, obgleich dessen Instrument und Mundstück sich von dem, was er aus Frankreich gewohnt war, wesentlich unterschied. Was Berlioz allerdings wirklich unerträglich fand, war, daß dieser Musiker auf einem seit langem bestehenden Vorrecht der Orchestersolisten beharrte, nämlich freie Verzierungen einzufügen:

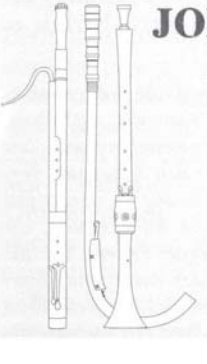
„Der 1.Oboist hat einen schönen Ton, doch eine altmodische Art zu blasen und eine irritierende Manie, Triller und Mordente einzufügen. Er nahm sich schreckliche Freiheiten heraus, besonders im Solo zu Beginn der Szene auf dem Lande. In der 2. Probe äußerte ich meine Abscheu vor diesen melodischen Mätzchen ziemlich scharf, und er enthielt sich ihrer auch in den folgenden Proben; doch war das nur eine Finte, und am Konzerttag fing die heimtückische Oboe, wohl wissend, daß ich das Orchester nicht unterbrechen und ihm öffentlich und vor dem Hofe Vorwürfe machen konnte, wieder mit seinen kleinen Schurkereien an, wobei er mich gleichzeitig mit verschmitzten Blicken bedachte, was mich beinahe vor Entrüstung und Wut umwarf."[15]

In Hannover rühmte Berlioz das „wunderbare pianissimo" des Oboisten Eduard Rose. Bedeutet das, daß die Beherrschung des piano bei anderen Berlioz bekannten Oboisten ungewöhnlich war? Um so erstaunlicher, daß gerade ein deutscher Spieler dazu imstande war, galt es doch als allgemein anerkanntes Paradigma, daß der deutsche Oboenton - im Gegensatz zum hellen und süßen französischen - schwer und durchdringend war. Diese Behauptung fußt auf dem Vergleich deutscher und französischer Oboen, die Strauss dem *Traité* von Berlioz anfügte. Vielleicht ist die obige Bemerkung ein Hinweis darauf, daß die nationalen Schulen noch nicht so polarisiert wie später waren. Unzutreffend wäre auch die Behauptung, alle Spieler hätten dieses Paradigma erfüllt. Musikalische und tonliche Ergebnisse hängen ja nicht nur von der instrumentalen Ausrüstung ab, sondern werden ebenso von der durch musikalischen Geschmack gelenkten Spieltechnik des Bläsers bestimmt[16].

Ton und Charakter der Oboe

Die Oboe nahm, ebenso wie das Englischhorn, einen besonderen Platz in Berlioz' musikalischem Bewußtsein ein. Seine technischen Bemerkungen galten für beide Instrumente gleichermaßen - für ihn war das Englischhorn „l'alto du hautbois" -, und so können beide Instrumente gemeinsam besprochen werden.

Seit Berlioz nach Paris kam, war er von der franz. Oboenspielart, die die melodischen Möglichkeiten des Instrumentes hervorhebt und seine Fähigkeit, die menschliche Stimme nachzuahmen, betont, begeistert. Eine seiner lebhaftesten Erinnerungen aus seinem ersten Jahr in Paris war eine Aufführung von *Ninas Romanze*, gespielt von Gustave Vogt auf dem Englischhorn, aus der Oper *Nina* von Nicolas Marie Dalayrac, umgearbeitet als Ballett von Luc Persuis. Vogt rührte Berlioz mehr noch als eine Sängerin an, da er Empfindungen ohne die Vermittlung des Wortes ausdrückte:


JOHN HANCHET
Historische
Holzblas-
Instrumente
Prospekt erhältlich
Beckumsfeld 4
D-45259 Essen
Tel. (0)201-46 39 01

14 23. 2. 1853.

15 *Mémoires*, hrsg. P.Citro (Paris: Harmoniques, Flammarion, 1991, 358), eig. Übers.

16 Michel Piguet hat kürzlich daran erinnert, daß aufgrund der Gleichheit der Oboenmodelle in allen Ländern die ausgeprägten nationalen Oboenspieltraditionen nicht ein Ergebnis unterschiedlicher Instrumente, sondern verschiedener Einstellung und Technik seien. *Proceedings of the International Symposium on Double Reed Instruments, Utrecht, August, 1994*, in Vorb.

Wie groß die Macht der Sängerin auch gewesen sein mochte, die den Part der Nina gestaltete, kann ich schwerlich glauben, daß sie je einen so wahrhaftigen und anrührenden Effekt vermittelt hätte wie der, den Vogts Instrument und die Darstellung durch die hervorragende Tänzerin (Bigottini) hervorriefen.[17]

Abb. 3: Dalayrac / Persuis: Romanze der Nina.

Berlioz mag diese Szene im Sinn gehabt haben, als er am Ende des 1. Aktes von *Benvenuto Cellini* (1856) ein Englischhorn die Arie des stummen Harlequin ausdrücken läßt (s. *Abb. 4*).

Das Englischhorn war für Soli besonders geeignet und dementsprechend setzte Berlioz es konsequent ein:

Schnelle chromatische oder diatonische Gänge lassen sich auf der Hoboe zwar ziemlich gut ausführen, doch bringen sie nur eine unangenehme und fast lächerliche Wirkung hervor; mit den Arpeggien verhält es sich ebenso. Die Veranlassung zu derartigen Tonfolgen dürfte ungemein selten vorkommen, wir gestehen sogar, noch keiner begegnet zu sein. Was die Virtuosen in ihren Phantasien oder Variationen hierin versuchen, ist wenig geeignet, das Gegentheil zu beweisen. Die Hoboe ist vor allem ein melodisches Instrument; sie hat einen ländlichen Character, voll Zärtlichkeit, ich möchte selbst sagen: voll Schüchternheit (S. 82).

Wer waren diese Virtuosen mit ihren *fantaisies* und *airs variées*? Einer dürfte sicherlich Vogt gewesen sein - der international anerkannteste Oboenvirtuose dieser Zeit, der in seiner Oboenschule ausführte, die Oboe sei zu mehr fähig, als einfache pastorale Weisen anzustimmen; ein anderer war Henri Brod, der aus der Feder von Berlioz die Auszeichnung „virtuose remarquable" erhielt, und zwar in einer kurzen Anekdote über Brods Tod aus Berlioz' „Les Grotesques de la musique" unter dem Titel „Sensibilité et laconisme. Une oraison funèbre en trois syllabes":

Cherubini lief während einer Pause durch das Foyer des Konzertsaales im Conservatoire. Die Musiker um ihn herum schienen traurig zu sein; sie wollten ihn vom Tod ihres Kollegen Brod informieren, des bemerkenswerten Virtuosen und Solooboisten der Opéra. Einer von ihnen näherte sich dem alten Meister: „M. Cherubini, wir haben den armen Brod verloren!"... "Eh?... Was?" (der Musiker, seine Stimme erhebend:) „Brod, unser Kollege Brod...", „Ach so!" „Er ist gestorben!" „Ach! Kleiner Ton!"[18].

Der *Traité* enthält weiterhin besondere Hinweise auf die Verbindung der Oboe mit dem Poetischen und wo er in diesem Zusammenhang die Wirkung des Instrumentes passend und unpassend findet:

Die Treuherzigkeit, die ungekünstelte Anmuth, die stille Freude oder der Schmerz eines zarten Wesens entsprechen den Tönen der Hoboe recht eigentlich und werden durch sie im Cantabile wunderschön zum Ausdruck gebracht. Auch ein gewisser Grad von Gemüthsbewegung ist ihr erreichbar, doch muß man sich hüten, ihn bis zum Schrei der Leidenschaft, bis zum stürmischen Ausbruch des Zornes, der Drohung oder des Heldenmuthes zu steigern; denn ihre kleine herb-liebliche Stimme wird dann machtlos und verfällt vollständig in's Unnatürliche. Diesen Fehler haben selbst einige große Meister, Mozart unter anderen, nicht vermieden. Man findet in ihren Partituren Stellen, deren leidenschaftliche Bestimmung und kriegerischer Anklang seltsam mit dem Tone der Hoboen, die sie auszuführen haben, in Widerspruch gerathen; daher aber schreiben sich nicht allein verfehlte Wirkungen, sondern auch störende Mißverhältnisse zwischen Scene und Orchester, zwischen

[17] *Mémoires*, 59.

[18] Paris: Librairie nouvelle, 1851, 256.

Abb. 4: Ariette d'Arlequin („Arlequin's accompagnant de la lyre chante une ariette d'un caractère doux et tendre.") , *Benvenuto Cellini*, Ges.Werke, Bärenreiter.

Melodie und Instrumentation. Das freieste, schönste, edelste Marschthema verliert seinen Adel, seine Freiheit und Schönheit, wenn die Hoboen es hören lassen; giebt man es den Flöten, so kann es seinen Character allenfalls noch bewahren; so gut wie nichts aber verliert es, wenn es von den Clarinetten vorgetragen wird (S. 83).

Diese Bemerkungen sind bezeichnend für die Beschränktheit des *Traité* und für Berlioz' Versäumnis, zu erkennen, daß die Oboe, die er kannte, sich von dem Militärblasinstrument par excellence des 18.Jh. weit weg entwickelt hatte. Eine Triébert-Oboe mag etwa beim Marsch in I, 5 aus *Cosi fan tutte*, wo 2 Oboen die Flöten verdoppeln und von Trompeten, Pauken und Streichern begleitet werden, lächerlich geklungen haben. Doch entsprach die Oboe zur Zeit Mozarts wunderbar den Anforderungen eines kräftigen martialischen Tones. Auch ließ Berlioz die Tatsache außer acht, daß Mozart einige seiner ergreifendsten cantabile-Melodien für Oboe schrieb (etwa in der Grand Partita).In seinen eigenen Kompositionen im Militärstil, wie der *Grande symphonie funèbre et triomphale* (1840), läßt Berlioz die Klarinetten durch Oboen verdoppeln. Strauss vertrat die gleiche Meinung wie Berlioz und merkte an, daß Mozart in marschartigen Stücken die Oboen am überzeugendsten im *pp* einsetzte und so den Eindruck einer weit entfernt spielenden Trompete vermittelte, und führt als Beispiel die Arie des Figaro aus *Le Nozze di Figaro* an.

In tutti-Passagen seiner Symphonik setzte Berlioz die Oboen gern im ziemlich hohen Register ein und führte sie in lauten Passagen kühn bis *e'''*. Die Stimmführung der Bläser in den letzten Takten der „Symphonie fantastique" ist ein gutes Beispiel für diese Vorliebe (s. *Abb. 5*).

Berlioz' Grundprinzip scheint gewesen zu sein, die Oboen zur Verstärkung der höheren Bläser und als Balance zwischen Klarinetten und Fagotten einzusetzen, um dem Orchester allgemein mehr Brillanz zu verleihen. Für seinen Geschmack war dies etwas, was Glucks Orchestrierung fehlte. So argumentiert er in seinem „Du Système de Gluck en musique dramatique", daß „der Hauptgrund für das völlige Fehlen von Brillanz in Glucks Orchestrierung aus dem ständigen Einsatz der Dis-

Abb. 5: Symphonie fantastique „Songe d'un nuit du Sabbat", T.496 ff. *Berlioz, Fantastic Symphony: An Authoritative Score, Historical Background, Analysis, Views and Comments*, hrsg. E. T. Cone, New York, 1971.

kantinstrumente im mittleren Bereich resultiert. (...) Ich glaube, für dieses System gibt es eine einfache Erklärung - von Gluck abgesehen ist dies auch bei anderen zu beobachten -: es liegt an der Unzulänglichkeit der Spieler der Zeit; eine Unzulänglichkeit, die Geiger schon beim Anblick eines *c* über dem Notensystem zittern ließ, die Flötisten bei Noten über dem *g'''* und Oboisten über *d'''*".[19]

Berlioz erwähnte auch ausdrücklich, daß man die Oboe in ihrem tiefsten Register vorsichtig einsetzen müsse:

Tritt der Fall ein, daß man, um der Harmonie mehr Klanggehalt und der Gruppe der in Thätigkeit gesetzten Blasinstrumente mehr Kraft zu geben, in einem Tonstück von eben bezeichnetem Character schlechterdings die Hoboen benöthigt, so müßte man sie wenigstens so schreiben, daß ihr solchem Style widerstreitender Klang völlständig von dem Klange der übrigen Instrumente verdeckt und dergestalt mit der ganzen Tonmasse verschmolzen würde, daß er nicht für sich bemerkbar werden könnte. Die tiefen Töne der Hoboe, unangenehm, sobald sie offen hervorklingen, können in gewissen seltsamen, klagenden Harmonien, vereint mit den tiefen Tönen der Clarinetten und mit dem tiefen d, e, f, g der Flöten und englischen Hörner, wirksam in Verwendung kommen (S. 83).

Beispiele, in denen Berlioz die Vorschriften genau befolgt, sind selten, doch gibt es Passagen, wo dies weitgehend zutrifft. So etwa in den „Religiosamente" bezeichneten Schlußtakten des 1. Satzes der *Symphonie fantastique*, die (nach des Komponisten Programm) den frommen Trost der Liebe ausdrücken soll. Zwei andere Beispiele stammen aus *Les Troyens* (1856-58). Im 1. Akt spielen Solooboe und Klarinette, wenn Cassandra „La mort déjà plane dans l'air, / Et j'ai vu le sinistre éclair" singt, unisono eine

[19] *Voyage musical*, II, 286 f., eig. Übers.

Abb 6: Les Troyens, V, No. 42, Scène. Ges. Werke, Bärenreiter.

Bindung von *c'* nach *h*. Berlioz charakterisiert die unheimliche Szene der Geistererscheinung im 5. Akt durch ausgehaltene Akkorde zuerst in Hörnern und Fagotten, dann durch ein Ensemble von Flöte, Oboe, Englischhorn und Klarinetten und den eine Gänsehaut hervorrufenden Effekt extrem hoher Flageoletts der Violinen (s. *Abb. 6*). Die Bläserzusammenstellung entspricht den Vorschriften im *Traité*, nur daß nicht alle Instrumente in vorgeschriebener Weise eingesetzt werden. Dennoch genügen diese Beispiele, um zu zeigen, daß Berlioz durchweg das tiefe Register der Oboe mit finsteren oder übernatürlichen Effekten in Verbindung brachte.

Für Berlioz waren Gluck und Beethoven die beiden Vorgänger, die die Oboe am besten einzusetzen verstanden. Die Mehrzahl seiner musikalischen Beispiele stammen aus ihren Werken. Berlioz lernte Glucks Opernpartituren zunächst in der Bibliothèque du Conservatoire kennen, bevor er sie in den 20er Jahren an der Pariser Opéra erlebte; wie immer ist sein Lob der Gluckschen Orchestrierung voll Leidenschaft.[20]

Was Gluck anlangt, so brauche ich nur das Hoboen-Solo in der Arie des Agamemnon in der Iphigenie in Aulis *anzuführen: „Welch ein grausam Gebot, daß ein Vater" (1. Akt, 3. Szene). Kann dieses Klagen einer unschuldigen Stimme, dieses beständige, immer dringlichere Flehen wohl irgend einem Instrumente so wie der Hoboe zustehen? ... Dann das berühmte Ritornell in der Arie der* „Iphigénie in Tauris"*: „O laßt mich Tiefgebeugte weinen" (2. Akt, 4. Szene). ... Und dieses Kindesschreien des Orchesters, als Alceste mitten in der Begeisterung ihrer heldenmüthigen Aufopferung plötzlich von dem Gedanken an ihre kleinen Söhne ergriffen wird und die Stelle das Thema: „Leben ohne dich, mein Gemahl" hastig unterbricht, um dieser rührenden Aufforderung der Instrumente mit dem herzzerreißenden Ausrufe: „Geliebte Kinder" zu antworten (1. Akt, 5. Szene). ... Und die Dissonanz der kleinen Sekunde, welche in der Arie der Armide bei der Strophe vorkommt: „Rette mich vor Liebesgluth" (3. Akt, 3. Szene). ... Dies Alles ist erhaben, nicht allein wegen des dramatischen Gedankens, wegen der Tiefe des Ausdruckes, wegen der Hoheit und Schönheit der Melodie, sondern auch wegen der Instrumentation und der bewunderungswürdigen Wahl, die der Autor betreffs der Hoboen unter der Menge der übrigen, zur Hervorbringung derartiger Eindrücke unzulänglich oder unfähig sich erweisenden Instrumente getroffen hat (S. 84).*

Agamemnons Arie aus der *Iphigénie en Aulide* und der Ausschnitt aus *Armide* sind im *Traité* vollständig wiedergegeben. Das bedeutet im 2. Beispiel vier Partiturseiten, um den Zusammenhang des unangenehmen Effektes von Vorhalten und Dissonanzen in den Oboenpartien zum Ausdruck zu bringen. Das Oboensolo „d'un effet poignant et vraiment sublime"[21] in der Arie Agamemnons ist eher für seine Einfachheit und die Verwendung aufsteigender Vorschläge bekannt , die die Angstschreie von Agamemnons Tochter darstellen, während er

20 Zum Einfluß Glucks auf die Neubestimmung der Oboe in Frankreich s. auch G. Burgess, „The Evolving Persona of the Oboe in the 19th Century as Seen Through French Literature", *Proceedings of the International Symposium on Double Reed Instruments*, in Vorb.

21 *Voyage musical*, II,11.

Zahle Spitzenpreise für alte
Musikinstrumente
Dipl.-Ing. Winfried Schmitz · Rotdornweg 16
50 189 Elsdorf · Telefon: 02271 / 64080

Abb. 7: Agamemnons Arie aus: Gluck, *Iphigénie en Aulide*, T.16-31, *Traité*, S.106.

über seine Verpflichtung, sie den Göttern zu opfern, grübelt (s. *Abb. 7*).

„O malheureuse Iphigénie" regte Berlioz zu einem besonders gefühlvollen Abschnitt in seinen „Les soirées d'orchestre" (1852) an...

Bei ihrer Arie „O malheureuse Iphigénie", wo das alte Kolorit, der feierliche Ton, die angemessene trübsinnige Melodie und Begleitung die Erhabenheit eines Homer, die einfache Größe des heroischen Zeitalters heraufbeschwören und die Herzen mit diesem unergründlichen Gram erfüllt, zu dem die Erinnerung an die erhabene Vergangenheit immer Anlaß gibt, da erblaßte (der Konzertmeister) Corsino und hörte auf zu spielen[22].

Von allen Gluckschen Beispielen ist dies das konventionellste, und vielleicht druckte Berlioz deshalb diesen Satz in seinem *Traité* nicht ab. Im Eröffnungsritornell stellt die Oboe die Gesangsmelodie mit Begleitung von Streichern und Fagott, die Tonika- und Dominantharmonien aushalten, vor (s. *Abb. 8*).

Wenn für Berlioz Gluck ausschließlich den düsteren Charakter der Oboe nutzte, illustrierte Beethovens Musik die Verwendung der Oboe in einem größeren Ausdrucksspektrum hin bis zu freudigen Ausbrüchen. Berlioz suchte wieder Solopassagen aus - aber nicht Beethovens bekannteste:

Beethoven hat mehr den freudigen Ausdruck der Hoboen verwerthet: dies bezeugt das Solo im Scherzo der Pastoral-Symphonie (Nr. 6), das im Scherzo der neunten Symphonie, das im ersten Satze der B-dur Symphonie (Nr. 4), u.s.w.; aber es ist ihm nicht minder wohl gelungen, ihnen traurige und verzagende Melodiegänge anzuvertrauen. Man sieht dies in dem Mollsolo der zweiten Hälfte des ersten Satzes der A-Dur-

[22] *Les soirées de l' orchestre*, 323.

Abb. 8: Gluck, „O malheureuse Iphigénie“, *Iphigénie en Tauride*, Sämtl. Werke, Bärenreiter.

SASSMANN
Meisterwerkstätten für historische Tasteninstrumente
Instrumente erlesener Qualität
Tradition und Innovation
42499 Hückeswagen - Wiehagen · Tel: 02192/4031
Cembalobau
Hammerflügel
Virginale
Spinette
Clavichorde

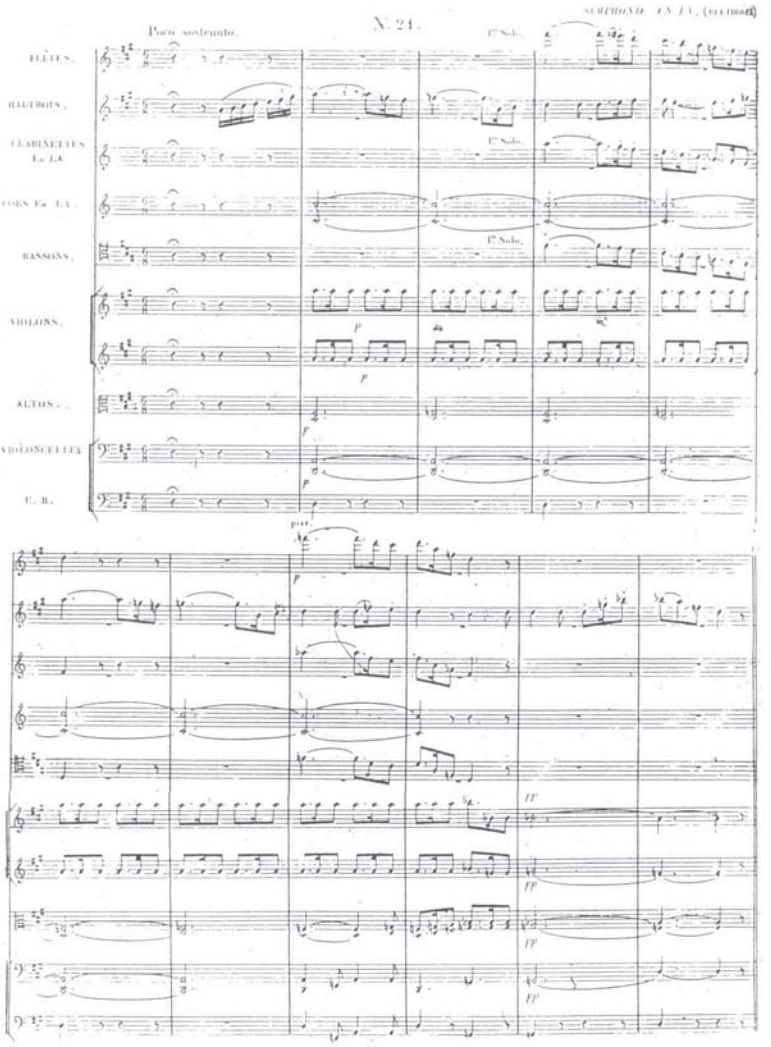


Abb. 9: Beethoven, 7. Sinfonie, 1. Satz aus: *Traité*, S.114.

Symphonie (Nr. 7), in dem episodischen Andante des Finale der Eroica (Nr. 3), und namentlich in der Arie im Fidelio, *wo Florestan, sterbend vor Hunger, im Wahnsinne der Todesangst sich von seiner weinenden Familie umgeben glaubt, und seine Angstrufe den schluchzenden Lauten der Hoboe beigesellt (S. 84).*

Den Auszug aus dem Scherzo der Pastoralsymphonie erwähnt Berlioz abermals in seinem Aufsatz über Beethovens Symphonien: „Das alte Fagott bläst seine zwei Töne immer dann, wenn die Oboe wie ein junges Mädchen im Sonntagskleid eine einfache und fröhliche Melodie zu singen beginnt."[23] Wenn Berlioz ein typisches Beispiel dafür, wie Beethoven die Oboe zum Ausdruck von Kummer und Verzweiflung einsetzt, anführen wollte, warum gab er dann das ziemlich lebhafte 2. Thema der 7. Sinfonie mit seiner einleitenden energischen Aufwärtsbewegung an statt die schmachtende Melodie zu Beginn der Sinfonie[24] oder das Solo im langsamen Satz der 3. Sinfonie *Marcia funebre*? (s. *Abb. 9*)

[23] *The Art of Music and Other Essays (A travers chant)*, übers. u. hrsg. E. Csicsery-Rónay (Bloomington and Indianapolis: Indiana Univ. Press, 23, eig. Übers.).

[24] An anderer Stelle erregte dieser Satz seine Aufmerksamkeit als „ein orchestraler Effekt, dessen Erfinder zweifellos Beethoven ist", a.a.O. 26.

Abb. 10: Beethoven, *Fidelio*, aus: *Traité*, S.119.

Auch der Hinweis auf *Fidelio* scheint seiner Absicht zu widersprechen. Sicherlich ist diese Szene berühmt wegen ihres schwermütigen Charakters, aber die Oboe stimmt beim Tonartwechsel nach F-Dur einen Hoffnungsschimmer an, der durch das Orchester bricht. Sie verkörpert die Gegenwart der Leonore in den Halluzinationen des Florestan; das Gegenteil von Kummer und Verzweiflung (s. *Abb. 10*).

Übersetzung: Christian Schneider

Dieser Artikel wird in TIBIA 3/96 fortgesetzt.

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

Bärenreiter präsentiert zum »Schubert-Jahr 1997«

FRANZ SCHUBERT
Sämtliche Kammermusik-Werke im Taschenbuch

Höchste Qualität – unerhört preiswert!

Sämtliche Kammermusik-Werke
Studienausgabe in drei Bänden

Band 1: Kammermusik unterschiedlicher Besetzung
Band 2: Sämtliche Streichquartette
Band 3: Kammermusik mit Klavier
Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe

Vorworte deutsch/englisch
1860 Seiten, 3 Bände kartoniert im Schuber
Format 16,8 x 22,5 cm
ISBN 3-7618-1280-9

Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe
Urtext of the New Schubert Edition

Die Studienausgabe enthält sämtliche Kammermusikwerke Schuberts im Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe in verkleinerter Wiedergabe.

Der Inhalt der neun Gesamtausgaben-Bände der Serie VI Kammermusik wurde unverändert übernommen, bekanntgewordene Fehler wurden revidiert. Die Studienausgabe wurde außerdem noch durch die englischen Übersetzungen der Band-Vorworte ergänzt.

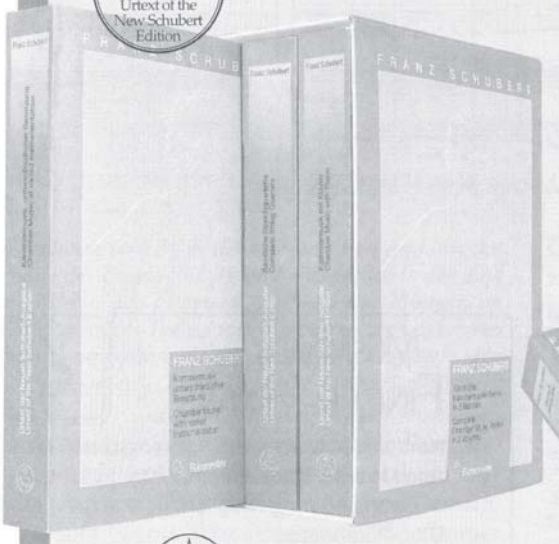
Die Ausgabe wendet sich gleichermaßen an Studierende, Wissenschaftler, Fachmusiker und vor allen Dingen an den großen Kreis der Freunde Schubertscher Kammermusik.

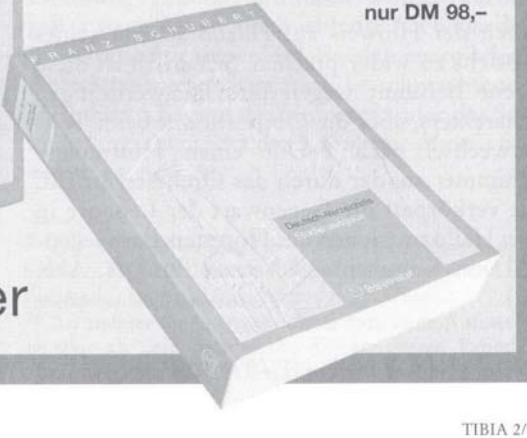
Subskriptionspreis bis 31.03.1997

nur DM 193,–

Ladenpreis ab 01.04.1997 DM 238,–

Im größeren Format (19 x 27 cm):
Deutsch-Verzeichnis · Studienausgabe
ISBN 3-7618-1258-2
nur DM 98,–





Bärenreiter

Holzbläser-Editionen

Eine Auswahl für Unterricht, Vorspiel und Konzert.

BLOCKFLÖTE

– **César Franck** (1822-1890): **12 Miniaturen** aus „L'Organiste", eingerichtet für Blockflöten oder Streicher (Roelcke) [2/3]. M 40.164. Spielpart. DM 26,00

NEU **Hans-Georg Lotz** (*1934): **Mississippi-Suite** für 2 S-Bfl. und Klavier [2/3]. M 41.250-01. DM 20,00

Mit fünf kleinen Stücken wird ein Hauch von Südstaaten-Atmosphäre gezaubert.

NEU **Georg Philipp Telemann** (1681-1767): **Konzert B-Dur**. Ausgabe für 2 Alt-Bfl. und Klavier (Redepenning) [3]. M 41.251. DM 19,00

Immer wieder wurde nach einem Klavierauszug zu diesem beliebten Konzert gefragt – le voilà!

– **Hans Poser** (1917-1970): **Zehn kleine Stücke** für S-Bfl. solo [2]. M 41.001. DM 14,00

– **Antonio Vivaldi** (1678-1741): **La Follia**. Triosonate (op. 1, 12) bearbeitet für 2 Alt-Bfl. und Bc (Nitz) [3]. M 41.238. DM 28,00

NEU **Markus Zahnhausen** (*1965): **Lux aeterna** für Alt-Bfl. solo [3/4]. M 22.448. DM 10,00

„Die perfekte Balance von Form, Inhalt und idiomatischer Schreibweise ist es, die sowohl seine Musik als auch die Blockflöte dorthin bringen, wohin sie gehören: in die Herzen der Zuhörer!" (Dan Laurin)

KLARINETTE

NEU **Harald Heilmann** (*1924): **Elegie und Scherzo** für Klarinette und Klavier [3]. M 21.612. DM 9,50

Ein zweiteiliges „Dreingabestück". Knapp in der Form, klar disponiert, in den gegensätzlichen Charakteren auf die Ausdrucksmöglichkeiten der Klarinette eingehend.

NEU **Hans-Georg Lotz** (*1934): **Mississippi-Suite** für 2 Klarinetten und Klavier [2/3]. M 41.250-02. DM 20,00 (s.a. „Blockflöte")

NEU **Friedrich Milde** (*1918): **Variationen über Leopold Mozarts „Schwabentanz"** für 3 Klarinetten [3]. M 42.041. Spielpart. DM 13,00 (s.a. „Oboe")

QUERFLÖTE

– **Dieter Acker** (*1940): **Nachtstücke**. Duo für Flöte und Altquerflöte (G) [4]. M 21.032. Spielpart. DM 14,00

Lyrische, dunkelsamten tönende Miniaturen von Dieter Acker, Professor für Komposition an der Musikhochschule München.

– **Joh. Seb. Bach** (1685-1750): **Sonaten** für Querflöte und Gitarre (Bc) (Buttmann) [3/4].
Nr. 1 in C (BWV 1033). M 24.654. DM 18,00
Nr. 2 in e (BWV 1034). M 24.652. DM 19,50
Nr. 3 in E (BWV 1035). M 24.653. DM 18,00
Die Gitarre gewinnt als Continuo-Instrument zu Recht immer mehr Freunde. Eine zusätzliche Streichbaß-Stimme liegt allen Heften bei.

NEU **Sefton Cottom** (*1928): **Various Trouts**. Forellen-Variationen für 3 Flöten [3]. M 21.034. DM 22,00

Schuberts berühmte „Forelle" wird hier in sieben unterhaltsamen „Zubereitungen" serviert: einfach (Müllerin Art), lateinamerikanisch (alla Rumba), Wiener Art, traurig, als Ragtime, Tango und zuletzt ... enteilend.

NEU **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791): **Rondo D-Dur**. Ausgabe für Flöte und Klavier (Haag) [3/4]. M 41.244. DM 17,50

Den Flötisten wird hier ein Konzertsatz (nach KV 373, das Orchestermaterial erschien in der Reihe „Corona") voll Mozartschem Charme und Grazie geschenkt.

OBOE

– **Johann Friedrich Fasch** (1688-1758): **„Darmstädter" Konzert d-moll**. Ausgabe für Oboe und Klavier (Hoffmann) [3]. M 41.240. DM 16,50

NEU **Friedrich Milde** (*1918): **Variationen über Leopold Mozarts „Schwabentanz"** für 2 Oboen und Englisch Horn [3]. M 42.041. Spielpart. mit EH-Stimme DM 13,00

Charmante und farbige Variationen aus der Hand von Friedrich Milde, dem ehemaligen Solo-Oboisten im Radiosinfonieorchester Stuttgart und Professor an der dortigen Musikhochschule.

Möseler Verlag · Postfach 1661 · D-38286 Wolfenbüttel

möseler

Ewald Henseler

Neue Blockflötenmusik in Japan

Japan ruft in Europa die verschiedensten Vorstellungen wach: Geisha(s), Kirschblüten (im Hintergrund natürlich der Berg Fuji), ein Zenkloster mit meditierenden Mönchen, aber auch: Videogeräte, Autoexporte...

Nun, die Welt der Blockflöte sieht dagegen weniger „exotisch" aus. Bekannt ist folgendes: „In 1929, a Japanese gentleman (Keiichi Kurosawa,[1] E.H.) who had graduated from the University of Cambridge brought some recorders back to Japan, and in the 1930s the German government sent some recorders and music as gifts to two Japanese professors. Shortly after World War II, an American (Leo Traynor, E.H.) came to Japan with recorders and provided an important impetus to the introduction of the recorder in post-war Japan."[2] Weniger bekannt scheint jedoch zu sein, daß während seines Studienaufenthaltes in Deutschland auch der Hindemith-Schüler Yoshitaka Sakamoto das Instrument kennenlernte und daß bei seiner Rückkehr im Jahre 1939 sich drei Herwig-Blockflöten (Sopran, Alt, Tenor) im Gepäck befanden. Daß nach alter japanischer Tradition die Instrumente sofort nachgebaut wurden, verstand sich dann von selbst. Erfolg hatte man dabei wahrscheinlich nur bei der Sopran-Blockflöte, denn Sakamoto veröffentlichte im Jahre 1943 die erste japanische *Schule für die Sopran-Blockflöte* (2 Bde., 24 bzw. 50 S.), d.h. für, wie er sie nannte, die „Holz-Flöte" („kibue"), obwohl es weder geeignete Instrumente noch geschulte Lehrkräfte gab. Erwähnt werden muß dabei noch, daß beide Publikationen die ersten des Verlages Ongaku no Tomo Sha waren.

Doch nicht Sakamoto (von dem übrigens keine Blockflöten-Komposition bekannt ist), sondern der heute in Japan angesehene Komponist Hikaru Hayashi schrieb im Jahre 1947 als 16jähriger (!) das wohl erste Stück eines Japaners für die Blockflöte; es ist seine noch unveröffentlichte *Sonatine für Blockflöte* (*Abb. 1*).[3]

Danach wurde es lange, lange still um die Blockflöte; es sei denn, Gäste besuchten unser Land: Hans-Martin Linde (1962), Gustav Scheck (1963), im Jahre 1973 dann Frans Brüggen („and created a sensation")[4] und Ferdinand Conrad im Jahre 1974. In dieser Zeit erschien auch die Zeitschrift *Recorder*, die aber nach drei Nummern wieder eingestellt wurde (1967). Ihre „Auferstehung" feierte sie fünf Jahre später, sie erschien nun regelmäßig bis zum Jahre 1985 (Nr. 57). Die Nachfolge-Zeitschrift *Consort* überlebte zwölf (1986-1988), *Ricordo* der *Recorder-Society* nur acht Nummern (1987-1991). Gehalten hat sich dagegen bis heute *Entrée*, ein Magazin für alte Musik; es erscheint monatlich seit dem Jahre 1987.

Vor einiger Zeit stellte ich nun mit Yoshie Tokimitsu eine Liste japanischer Blockflötenkompositionen zusammen.[5] Obwohl wir Bearbeitungen, Musik für Kinder (Orff), Stücke für „any instrument" usw. nicht aufnahmen, fanden wir 177 Kompositionen von 86 Komponisten; fast ein Drittel war davon veröffentlicht worden, nämlich 52 (darunter allein 7 Werke von Ryôhei Hirose). Zeitlich eingeteilt ergab sich folgende Übersicht:[6]

bis 1959: 1
1960-1969: 11
1970-1979: 63
1980-1989: 78
1990-1994: 23

Und im Hinblick auf die Besetzung:

I) 52(1) Kompositionen waren für Blockflöte (Solo, Ensemble)

II) 94 für Blockflöte und westliche(s) Instrument(e), einschl.Tonband usw.

III) 30 für Blockflöte und japanische(s) Instrument(e), wie Shakuhachi oder Koto

---

[1] In Japan setzt man den Familiennamen vor den persönlichen Namen; in der Regel halten wir uns aber auch bei Japanern an den westlichen Brauch.

[2] I. Tada: *The recorder in Japan*, Early Music, Bd.10(1), S.39 (1982); vergl. auch: Y. Arimura: *Japan*, Early Music, Bd.12(1), S.159 (1984).

[3] Herrn Hayashi, der mir für diese Veröffentlichung seine Komposition zur Verfügung stellte, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

[4] I. Tada, a.a.O., S.39.

[5] *Recorder Music by Japanese Composers*, MLAJ Newsletter,Nr.16(1), S.47-54 (1995).

[6] Eine Komposition konnte leider zeitlich nicht eingeordnet werden.

Abb. 1

bis 1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1994
I) 1	3	17	23	8
II)	6	31	43	14
III)	2	15	12	1

Diese große Zahl überraschte uns, ist doch die Blockflöte in Japan weder in einem „healthy state", noch wird ihr „special sympathy... because of its likeness to the shakuhachi"[7] entgegengebracht. Sie ist immer noch die „Schulblockflöte" und wird daher auch an fast keiner Musikhochschule (Universität) im Hauptfach unterrichtet – es fehlen einfach die Studenten! Damit scheint die Blockflöte das Schicksal japanischer Instrumente (wie Shakuhachi, Koto usw.) zu teilen. So fehlt z.B. „japanische Musik" auch im Vorlesungsverzeichnis unserer Elisabeth University of Music hier in Hiroshima. Dies überrascht aber nicht, da das Erlernen eines japanischen Instrumentes von einer jeweiligen Familientradition geprägt ist – eine Eigenart, die nur schwer in ein westliches Universitätssystem einzubringen ist. Hinzu kommt ein Aspekt, der im Westen oft übersehen wird, daß nämlich viele Japaner selbst eine weitverbreitete Geringschätzung ihrer eigenen traditionellen Musik an den Tag legen.

Doch kommen wir zum eigentlichen Thema zurück: Der sprunghafte Anstieg an Blockflöten-Literatur ab 1970 kommt nicht von ungefähr. Gerade in dieser Zeit kehrten nämlich viele junge Blockflötenspieler von ihren Studien aus Europa zurück. Vor allem ist hier Kôdô Uesugi zu nennen – allein bis 1975 hatte er mehr als zwanzig Erstaufführungen! Hinzu kamen u.a. Hitomi Endô, Kazuo Hanaoka, Takayasu Shibata, nicht zu vergessen Shigeharu Yamaoka, der auch unter dem Namen Hirao als Blockflötenbauer bekannt ist und dessen Instrumente wohl mit denen von Fred Morgan zu vergleichen sind.

Im folgenden wollen wir einige Werke vorstellen – jedoch nicht die, die bereits zum „Pflichtprogramm" eines jeden Blockflötisten zu

[7] E. O'Kelly: *The Recorder Today*, S.19 (1990).

zählen sind (wie etwa Hirose, Ishii, Shinohara), vielmehr weniger bekannte, z.T. noch unveröffentlichte Kompositionen. Wir unterscheiden dabei zwischen der japanischen und einer (traditionellen bzw. avantgardistischen) westlichen Musiktradition:

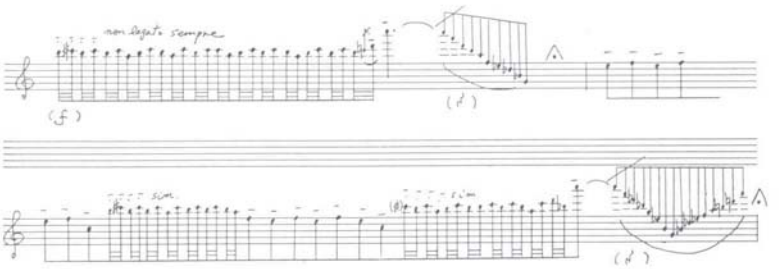
I) jap. Tradition
- ↗ a) traditionell
- II) westl. Tradition ↗ westl. Instrumente
- ↘ b) avantgardistisch
- ↘ jap. Instrumente

Aus Platzgründen geht es uns aber nicht so sehr um die unter IIa) genannten „traditionellen" Komponisten (wie z.B. Sadao Bekku, Jiro Censhu, Yasuji Kiyose oder den weniger bekannten Genzmer-Schüler Noriyuki Waki), sondern ausschließlich um Werke der japanischen Avantgarde. Dies mag die Leser enttäuschen, die sich für die japanische Musiktradition [Punkt I] interessieren und nach den Kompositionen von Bondai Fujii fragen oder nach denen der Kotospieler Shin Miyashita, Kichô Takano oder Enshô Yamakawa. Doch ein Blick in die Noten soll hier genügen (*Abb. 2*): überlieferte, festgelegte Formen, die typische Reihung kleiner Motive („pattern") – für Musikethnologen wohl interessanter als für Blockflötisten.

Ein Vergleich zeigt nun, daß die sogenannte japanische Avantgarde sich von der europäischen kaum unterscheidet: Aleatorik, instrumentale Verfremdungseffekte, Mehrklänge, die Einbeziehung technischer Medien usw. sind gewiß

Abb. 2

Abb. 3



nicht als typisch japanisch anzusehen. In Tomoyuki Hisatomes *Song of a Hunchbacked Piper*, dem wohl wichtigsten Stück der letzten Jahre, wechseln sich minimalistische Läufe (*Abb. 3*) mit tänzerischen Rhythmen ab (*Abb. 4*).

Abb. 4

Gewiß kein leichtes Stück; es ist traditionell notiert und in mehrere Abschnitte gegliedert, deren Titel, wie z.B. *Introduzione di Immobilità*, *Andante Cantabile un po' Eccentrico*, das Studienland des Komponisten verraten – der dabei jedoch an tanzende Hopi-Indianer dachte. Auf *Krishuna* (Krishna) bezog sich dagegen Masaru Hashiramoto:[8] auch ein Werk im westlichen Avantgarde-Stil (*Abb. 5*), wo lediglich in der Vorliebe für Glissandi japanischer Einfluß evtl. erkennbar sein könnte; 1992 uraufgeführt, ruht es seitdem in einer Schublade.

Mai (Tanz) von Yôko Kurimoto wurde, obwohl es sich um eine Auftragskomposition (1987) handelte, gar nicht erst aufgeführt. War das z.T. ohne Taktstriche notierte Werk für den Auftraggeber zu wenig „japanisch"? (*Abb. 6*)

Vermutlich werden viele Blockflöten-Kompositionen hier in Japan das gleiche Schicksal erleiden. Schade, aber es gibt kaum staatliche Zuschüsse, überhaupt wenig, viel zu wenig offizielle oder private Förderung (Verlage!).

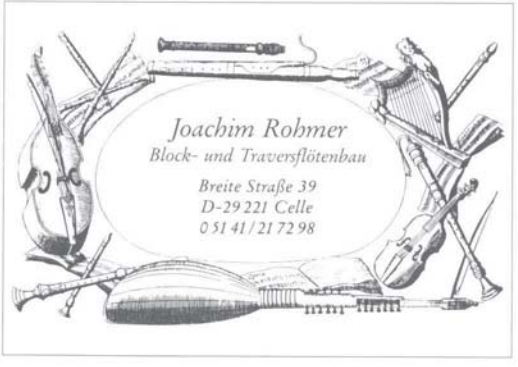
[8] Von Indien „träumte" auch Ryôhei Hirose (*Pôtaraka, Karavinka*), Enshô Yamakawa (*Indo no inshô*), von Arabien dagegen Kikuko Masumoto (*Pastorale*).

Abb. 5

Abb. 6

Allerdings besteht jetzt der Plan, einige dieser Stücke (nach unserer Bibliographie über 100) mit finanzieller Unterstützung der Music Library Association Japan (MLAJ) nach und nach zu veröffentlichen - doch alles braucht im Fernen Osten seine Zeit.

Zum Schluß soll noch kurz auf „die Shakuhachi und ihren Einfluß auf moderne japanische Blockflötenkompositionen“[9] eingegangen werden. Ob es wirklich einen Einfluß gibt, kann nach meiner Meinung nicht einfach mit einem Ja oder Nein beantwortet werden; wir müssen jedes Werk einzeln befragen. „Als ob es eine Shakuhachi wäre“, so jedenfalls wünscht sich Keiki Okasaka in *Manyôshû ni yoru rôdoku* (Lesung nach [der Gedichtsammlung] Manyô)



[9] So der Titel der wissenschaftlichen Hausarbeit von Anne-Elisabeth Kaal (Freiburg 1989).

Abb. 7

die Blockflöte (*Abb. 7*) – hier gibt es Einflüsse, doch darf nicht verallgemeinert werden.

Wir dürfen nämlich in diesem Zusammenhang nicht vergessen, daß, wie die Blockflöte, auch die Shakuhachi von den japanischen Komponisten („western-educated") erst recht spät - und zwar in den 60er Jahren „entdeckt" wurde.[10] Ferner sind die Unterschiede beider Instrumente (z.B. in Dynamik, Artikulation) groß[11], so groß jedenfalls, daß Kikuko Masumoto daraus ein Kompositionsprinzip machen konnte (*Abb. 8*).

[10] Wer erinnert sich noch an Makoto Morois Ausspruch, daß traditionelle japanische Musik für ihn „exotisch" klinge? Und daß das erste Shakuhachi-Stück der Avantgarde nicht etwa von einem Japaner, sondern wohl von Henry Cowell (*The Universal Flute*, 1946) stammen dürfte?

[11] Vgl. u.a. K. Uesugi: *Die japanische Shakuhachi und ihre Spielweise*, TIBIA, Jg.3(2), S.152-161 (1978).

BLOCKFLÖTENUNTERRICHT

Duette alter Meister ab c' - d'' für S/S bzw. ab f' - g'' für A/A jeweils 4 Hefte, je etwa 40 Seiten und Großformat, 14,-- DM/Heft, methodisch für das frühe und fortlaufende Ensemblespiel.

W. Lutz · Hauptstr. 20 · 97714 Oerlenbach

Blockflöten aus Privatbesitz, a' - 440Hz

Elfenbein-Alt (**Fehr**) DM 1.800,–

A. Dolmetsch: Palisander-Alt mit Elfenbeinmundstück DM 450,– / Rosenholz-Alt DM 400,– / Rosenholz-Sopran DM 250,– / Palisander-Sopranino DM 200,–

Chiffre-Nr. 001/2/96

VERKAUFE

Cembalo-Virginal

Modell „Hubert Bédard"

DM 3.900,--

Tel. 0 81 42 / 5 26 28

In *Kaikô* (Begegnung) aus dem Jahre 1974 „begegnen" sich Blockflöte und Shakuhachi, d.h. die westliche und die östliche Welt. Beide Sphären werden aber nicht vermischt: die Instrumente werden ihren spezifischen Eigenschaften gemäß eingesetzt – die Blockflöte bleibt Blockflöte, die Shakuhachi eine Shakuhachi. „Zwei völlig fremde Welten begegnen sich, erklingen, trennen sich aber wieder" (Masumoto). Ihr geht es also nicht (nur) um den exotischen Reiz alter Instrumente, ihr Ziel ist das Zusammentreffen, die „Begegnung" zweier Welten. Mit anderen Worten: Japanische Komponisten, die bisher jeden westlichen Stil kritiklos übernahmen, wollen der „Neuen Musik" nun ihrerseits neue Impulse geben.

Bibliographie

Zusammengestellt von Ewald Henseler und Yoshie Tokimitsu (Elisabeth University of Music, Hiroshima); aus 177 Kompositionen (vgl. Recorder Music by Japanese Composers, MLAJ Newsletter, Nr.16/1, S. 47-54) wurden 120 Werke ausgewählt.

Genannt werden (soweit zu ermitteln): Name / Instrumentation / Jahr / Spieldauer / Verlag

In Japan setzt man den Familiennamen vor den persönlichen Namen; wir halten uns aber an den westlichen Brauch. Ist der Name der Komposition in Japanisch und in einer europäischen Sprache, dann wird nur der europäische Titel genannt. Ist er nur Japanisch, wird die Umschrift gegeben, aber keine Übersetzung (außer für Begriffe wie „Suite" usw.).

Abb. 8

Abkürzungen

Rec	Recorder
...-ens	...Ensemble
...-pl	...Player
Sn,S,A,T,B	Sopranino, Soprano, Alto, Tenor, Bass
Fl	Flute
Ob	Oboe
Vn	Violin
Va	Viola
Vc	Violoncello
Pf	Piano
Org	Organ
Cem	Cembalo
Hp	Harp
Guit	Guitar
Lu	Lute
Synth	Synthesizer
Comp	Computer
Perc	Percussion
Mba	Marimba
Vib	Vibraphone
Sop	Soprano
Bar	Baritone
Chor	Chorus
Shaku	Shakuhachi

Verlage

AM	Akademia Music, Tôkyô
ARI	Ariadne, Wien
CJMS	Contemporary Japanese Music Series
JFC	The Japan Federation of Composers
MK	Maekawa, Tôkyô
MO	Moeck, Celle
O	Ongaku Geijutsu (Magazine)
OGT	Ongaku no Tomo, Tôkyô
R	Recorder (Magazine)
RB	Research-Bulletin („Kenkyû-Kiyô")
ST	Schott, Mainz
TR	Trekel, Hamburg
ZO	Zen-On Music, Tôkyô

Kyôko ABE (1950-)
Metamorphose I / 1 Rec-pl(Sn,S,A,T), Cem, Tape / 1977 / 11'25'' / ARI
Hiromi ADACHI (1935-)
Kada, Odori / Rec-ens(2A,2T/Sn-S-A,A,T,T-B), Perc / 1982 / 14'
Suite *Kotoba asobi uta* / Rec-ens(S,A,T,B), Chor / 1987 / 10'
Hymn and Dance / Rec-ens(Solo S-T,2S,2A,3T,3B), Perc / 1990 / 10'
Takayoshi AOKI (1951-)
Aubade / 2 Rec, 2 Va da Gamba / 1982 / 10'
Siesta / Rec, 2 Mba, Vib / 1984 / 10'
Les Grandes Vacances de Imagination / Rec / 1986 / 8'
Reiko ARIMA (1933-)
Chronos / Rec(S), Guit / 1979 / 12'-13'
Sadao BEKKU (1922-)
Sonatina *Twilight* / Rec(S), Cem / 1990 / 13'
Jiro CENSHU (1934-)
In Bloom As Those Days / Rec(A), Cem / 1988 / 10'
Masao ENDÔ (1947-)
Wind's Corridor / Rec(A), Guit / 1977 / ca.8' / AM
Bondai FUJII (1931-1994)
Divertimento / Rec(T), Koto / 1970 / 11'
Yutaka FUJIWARA (1960-)
Suite *Mura no seikatsu* / Rec(A), Cem / 1986 / 14'
Postlude / Rec-ens(2S,A,2T,B,Great-B,Contra-B) / 1987 / 5'
Ritmico / 2 Rec(A,A) / 1987 / 7'
Pea-green Interlude / 2 Rec(A,A) / 1988 / 8'
Lavender-Blue Postlude / Rec(A) / 1989 / 7'
Pastorale / Rec-ens(2A,T,B,Contra-B) / 1990 / 6'
Pavane in Compound Duple Time / Rec-ens (2A, T,B,Contra-B) / 1990 / 6'
Hideo FUKUTOMI (1950-)
Improvisation II / 2 Rec(A,A) / 1980 / 8' / RB (Mimasaka Women's College)
Sai für Blockflötenspieler und Begleiter / Rec(A), Cem or Pf, Perc / 1981 / 10'
Masaru HASHIRAMOTO (1956-)
Krishuna / 1 Rec-pl(Sn,S,A) / 1992 / 5'
Hikaru HAYASHI (1931-)
Sonatine für Blockflöte / Rec(S) / 1947 (!) / ca.10'

BLOCKFLÖTEN
nach
Terton, Rottenburgh,
Stanesby, Bressan,
Denner usw.
Alto ab DM 1850,--

TRAVERSI
nach Rippert, Hotteterre, Kirst;
Grenser + Rottenburgh (beide auch als **Studentenmodelle**) ganz aus Buchsbaum, prof. Qual. von Ansprache und Intonation: **Nur DM 1500,--**
direkt aus Vorrat lieferbar!

OBOEN
nach
Denner, Stanesby
und Schlegel
ab DM 1950,--

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

HÜLLER-FAGOTT
guter Zustand, mit Koffer
DM 2.800,--
Lothar Greve · Stuifenstraße 5 · D-72525 Münsingen
Tel. 0 73 81 / 32 02

Ryôhei HIROSE (1930-)
Pôtaraka / Rec(A), Vc, Hp / 1972 / 11'42" / AM(not yet publ.)
Karavinka / Rec, Ob, Vn, Va, Vc, Perc / 1973 / 10'52" / AM (not yet publ.)
Mitsu no mai / Rec, Guit / 1974
Mitsu no uta / Rec, Perc, Koto / 1974
Lamentation / Rec-ens(A,A,T,B) / 1975 / 7'-8' / ZO
Meditation / Rec(A or T) / 1975 / ZO
Idyll 1 / Rec-ens(S-A,A,T-A,B) / 1976 / 6'-6'30" / ZO
Tenrai-Chikyô / 4 Rec, 4 Perc, Shaku, etc. / 1976 / 24'
Topography I / 2 Rec, Perc, etc. / 1976 ?
Kâma / 1 Rec-pl(Sn-B), Va da Gamba, Cem, etc. /196? (arr. for Rec 1978 ?)
Hymn / Rec(A) / 1979 (arr. for Fl, 1982) / 8' / OGT (Fl)
Ode I / 2 Rec-pl(A-B,T-B) / 1979 / ca.5' / ZO
Ode II / 2 Rec-pl(A-B,A-T-B) / 1980 / 8' / ZO
Idyll 1 / Rec / 1982 / 8'
Aki / 2 Rec(A,T) / 1969 (arr. for Rec 1988) / ZO
Tomoyuki HISATOME (1955-)
Song of a Hunchbacked Piper / Rec(A) / 1994 / ca.10'
Maki ISHII (1936-)
Black Intention, op.27 / 1 Rec-pl(S,Baroque-S,T, etc.) / 1975 / 7'30" / ZO
east-green-spring, op.95 / Rec(T) / 1991 / 8' / MO
Toshihiro KAMIMOTO (1953-)
Voice on the Field II („Ones Who Flap the Wings") / Rec, Guit / 1990 / 14'
Yoshihiro KANNO (1953-)
Kaze no fue / 1 Rec-pl(Sn,A,T,B,Great-B), Sampling machine / 1987 / 30'

+ S-O-S +
Notfall: Noten
wir helfen: **Notenschlüssel**
wir versenden Noten, Bücher, Partituren, Faksimiles und Blockflöten - schnell und zuverlässig
Metzgergasse 8 72070 Tübingen Tel. 07071-26081

Masanobu KIMURA (1941-)
Print-Temps, op.168 / Rec(S), Cem, Guit / 1986 / 6'
Concerto-Consort, op.177 / Rec-ens(2S,A,T,B), Guit or Cem / 1986 / 10'
Canon, op.205 / 2 Rec(S,A), Guit / 1988 / 6' / RB (Ôtani Women's Univ.)
Yayoi KITAZUME (1945-)
Me / 2 Rec(A,A), 3 Koto / 1974 / ca.11'
Yasuji KIYOSE (1900-1981)
Quartet / Rec-ens(S,A,T,B) / 1969 / ca.13' / ZO
Komoro umago uta / 2 Rec(T,B), Shaku / 1969 ? / ca.2' / R
Duet for Recorder and Piano by Japanese Modes / 1 Rec-pl(S,T), Pf / 1970 / ca.11'
Trio / 3 Rec(A,T,B) / 1972 / 9' / ZO
Jun KÔDA (1957-)
Fantasia / Rec, Cem / 1983
Nagako KONISHI (1945-)
The Memory from the Wind / 2 Rec(S,S), Cem / 1990 / 5'
Shûji KOZAKURA (1938-)
Suite / Rec(S) , Guit / 1991 / ca.17'30" / RB (Nagoya College of Music)
Yôko KURIMOTO (1951-)
June End Songs / Rec(A), Guit / 1982 / ca.11' / JFC
Dârumasama ga koronda / Rec, etc. / 1987 / 20'
Mai / 1 Rec-pl(S,A,Castanets) / 1987 / 15'
Tomoko KUSUNOKI (1949-)
Duet / Rec, Koto / 1986 / ca.15'
Sen / Rec(A), Shaku, Koto / 1989 / ca.12'
Kikuko MASUMOTO (1937-)
Pastorale / 1 Rec-pl(S,T) / 1973 / 13' / CJMS, ZO
Kaikô / 2 Rec-pl(Sn-S-T, Sn-A-T), 2 Shaku / 1974 / ca.14'15"
Trio / 1 Rec-pl(Sn,T), Va d'amore, Cem / 1978 / ca.10'20"
Yori-Aki MATSUDAIRA (1931-)
Interchanging / Rec(A)/ 1988 / 10'
Hinoharu MATSUMOTO (1945-)
De l'autre fois / Rec, Comp / 1991 / 14'
Le premier oiseau / Rec, Vc, Comp / 1991 / 17'
L'oiseau invisible / Rec, Vn, Vc, Pf, Comp / 1991 / 16'
L'oiseau du vent / Rec, Vn, Comp / 1992 / 17'
Michiharu MATSUNAGA (1927-)
Reeds, Twigs, Wind and... / 1 Rec-pl(S,A), Mba, Wind-bells /1970 / 15' / CJMS, OGT
Canticum / 1 Rec-pl(A,Reciting) / 1972 / 6' / O, OGT
The twelve zodiacal signs / Rec, Shaku, Tape / 1972 / 20'
Counter Performance / Rec, Synth / 1974 / 10'
Polyperformence / Rec, Vn, Perc, Tape / 1975 / 50'
Rhyme in Concentration / Rec(A) / 1986 / 7'
Yuna / Rec-ens(2T,B,Great-B) / 1986 / 10'
Tunes from *Two North Poles* / Rec, Perc / 1991 / 20'

Satoko MINAMI (1946-)
Ashi / 3 Rec / 1982 / 8'
Shô / Rec, Guit / 1983 / 8'
Junichi MIYAGI (1952-)
Aion III / 1 Rec-pl(S,A), Cem, Shaku / 1987 / 10'
Shin MIYASHITA (1941 -)
Shiwa / Rec, Koto / 1972 / ca.14'
Purizuma / Rec, Koto / 1973 / ca.12'
Ayako MURAKUMO (1949-)
Polymorph II / Rec, Guit / 1989 / ca.12'
Yuriko NAGANAWA (1956 -)
Anzu no shi / 2 Rec, Pf, etc. / 1984 / 10'16''
Katsutoshi NAGASAWA (1923-)
Fantasia / Rec, Shaku / 1970 / 5'
Tsuneo NAKAJIIMA (1937 -)
A faint Image / 1 Rec-pl(S,A), Tape / 1974 / ca.8'
Shigenobu NAKAMURA (1950-)
Lyrical Dances / 2 Rec(S,A), Va da Gamba, Cem, Lu / 1987 / ca.9'30''
Divertimento / Rec-ens(S,A,T,B) / 1989 / 9'50''
Satoru NAKANISHI (1934-)
Suite *Village's Holiday* / 2 Rec(A,A) / 1973 / 10' / ZO
Ken NIIKURA (1951-)
3 Vocalizes for *Gîtâñjali* / 1 Rec-pl(Sn,A,B), Hp, Sop / 1986 / 15'
Canon in Summer / Rec-ens(Sn-S,A,T,B) / 198 ? / ZO
Teruyuki NODA (1940-)
Kokiriko (Variations on a Japanese Folk-tune) / Rec(S), Guit /1976 / 4'36'' / OGT
Keiki OKASAKA (1940-)
Manyôshû ni yoru rôdoku / 1 Rec-pl(S,T), Vn, Maracas, etc. /1974 / 12'
Silent...and...hesitative / 1 Rec-pl(S,T,B), Lu / 1978 / 10'30''/ JFC
Construction / Rec-ens(A,T,B,Great-B) / 1980 / 10'30''
Satoshi ÔMAE (1943-)
Märchen / 1 Rec-pl / 1983 / 12'
Ôsaka '83 / Rec, Guit, Perc, Koto / 1983 / 10'
Ko / Rec or Fl / 1984 / 3'
Trailing Away (Cross-stitch Version) / 2 Rec, Guit, Perc / 1988 / 10'
Sômei SATÔ (1947-)
Kaze no kyoku II / Rec
Minao SHIBATA (1916-1996)
Concerto a 8, no.37 / 8 Fl (3 Rec) / 1971 / ca.13'
Takuchô SHIBUYA (1930-)
3 Movements / Rec, Pf / 1982 / 9'
Gensô / Rec, Va da Gamba, Synth, etc. / 1982 / 18'
Takehito SHIMAZU (1949-)
Runde II (rev.) / 1 Rec-pl(Sn,2S,2A,T,B), Vc, Hp / 1988 / 15'
Hifumi SHIMOYAMA (1930-)
Essay / 1 Rec-pl(A,T) / 1988 / 10'
Makoto SHINOHARA (1931-)
Fragmente / Rec(T) / 1968 / 4'-8' / ST
Mieko SHIOMI (1938-)
Do you hear the theorem by Pythagoras? / Rec, Guit, Mba / 1979 / 13'
Meirô SUGAHARA [Méireau SOEGAHARAT] (1897-1988)
Meditazione / Rec, Vn, Guit / 1984 / 5'
Gikan TAKAESU (1942-)
Bonnô -Kaisetsu / Rec, Pf, Perc, Shaku, Koto / 1975 / 15'
Sea Space / Rec, Guit, etc. / 1976 ?
Hae no uta / Rec, Perc, Shaku, Koto / 1977 / 12'
Kichô TAKANO (1924-)
Hana no yorokobi / 1 Rec-pl(S,A) or Shaku, Koto / 1985 / 9' 30'' / MG
Kaze no katarai / Rec(A) or Shaku, 2 Koto / 1985 / ca.9' / MG
Ashi no sasayaki / 1 Rec-pl(S,A) or Shaku, Koto / 1992 / 7'40''
Noriyasu TANAKA (1952-)
Twilight / Rec(A) / 1992 / 8'
Satoshi TANAKA (1956-)
Interlude II / Rec(A), Vc, Hp / 1985 / 14'
Terumichi TANAKA (1951-)
4 Sonnets / 5 Rec / 1979
Akira TANBA (1932-)
Transhumance / 4 Rec / 1988 / 14'
Suguru TANINAKA (1947-)
Wave / Rec-ens(Sn,2S,3A,2T,2B) / 1985 / 8'40'' / AM
Kunio TODA (1915-)
Triptychon / Rec(A), Guit, Bar / 1967 / TR
Noriyuki WAKI (1935-)
Sonata / Rec(A), Pf / 1979 / ca.10'
Enshô YAMAKAWA (1909-1984)
Suite *Indo no inshô* / Rec, Ob, Perc, Koto, etc. / 1974 ?

European Recorder Teachers Association e.V.

Blockflötensymposion
ERTA - Kongreß 1996

6. - 9. 6. 1996
Kassel

Die Blockflöte in der modernen Musik
Komponistenworkshops,
Vorträge, Konzerte, Musikalienausstellung

Erta e.V., Leopoldshafenerstr.3,
D - 76149 Karlsruhe, Fax.0721-788102

Neuerscheinungen für Flöte

Frühjahr '96

Streifzug durch Irland
Traditionelle irische Lieder und Tänze, bearbeitet für Sopranblockflöte mit Gitarrenakkorden von Richard Voss
Umfang: 32 Seiten
Sy. 2609
DM 19.50

Willkommen in Irland
Traditionelle irische Lieder und Tänze, bearbeitet für Altblockflöte mit Gitarrenakkorden von Richard Voss
Umfang: 32 Seiten
Sy. 2610 **DM 19.50**

Zu verwenden als Literatursammlung (zu jeder Schule) und als Begleitheft (mit Querverweisen) zur Altblockflötenschule, Band 1 von Manfredo Zimmermann

Spielen und Musizieren Band 1
Manfredo Zimmermann und Brigitte Meier, Spielstücke für 2 und 3 Altblockflöten
Umfang: 28 Seiten
Sy. 2630 **DM 21.–**

Etüden und Solostücke
Eine Sammlung für Altblockflöte, "Ein Lehrwerk für Anfänger und Fortgeschrittene", Band 2 von G. Braun und J. Fischer
Umfang: 60 Seiten
Sy. 2612 **DM 26.50**

Lern Querflöte spielen in der Gruppe
Band 2 der Gruppenschule von Weinzierl und Wächter
Umfang: 136 Seiten
Sy. 2598 **DM 38.50**

RICORDI
– und Musik macht Freude

Dieter Klöcker

Dieter Klöcker wurde 1936 in Wuppertal geboren. Seine Ausbildung erhielt er bei Karl Kroll und später bei Jost Michaels in Detmold. Mehrere Stationen als Soloklarinettist in deutschen Orchestern gingen einer Karriere als Solist und Kammermusiker voraus, mit der er seinen Ruf als einer der international angesehensten Klarinettisten begründete. Das seit 1965 bestehende *Consortium Classicum* ist „sein Kind". 1975 wurde er als Professor an die Hochschule in Freiburg berufen. Klöckers Domäne ist das klassisch-romantische Repertoire, von ihm um viele Neuentdeckungen bereichert. Davon zeugt unter anderem eine gut 150 Seiten starke, doch längst nicht abgeschlossene Diskographie. Nach dem dreißigsten Geburtstag des *Consortium Classicum* im vorigen Jahr feiert Klöcker am 13. April 1996 seinen sechzigsten. Wir beglückwünschen ihn dazu und hoffen mit ihm auf weitere erfolgreiche Jahre.

Nikolaus Delius führte kürzlich ein Gespräch mit Dieter Klöcker, das wir hier in Auszügen wiedergeben.

Delius: Du hast in letzter Zeit durch das Jubeljahr des Consortium Classicum *manch Interview absolviert, wobei die gedruckten Fassungen wohl auch unautorisierte, mißverständliche Formulierungen enthalten. Es gab da eine Frage nach der textgetreuen Ausführung. Ist jede Ausgabe so manipuliert, daß man ihr nicht trauen kann?*

Klöcker: Natürlich nicht so prinzipiell, aber man muß schon kritisch sein. Z. B. habe ich es gerade mit den Konzerten von Michel Yost zu tun und die Ausgaben mit den Manuskripten aus Einsiedeln verglichen. Da ist vieles völlig anders. Die Drucke kann ich nicht verwenden. Es gibt viele Abweichungen in Artikulation und Phrasierung, mit denen man nicht einverstanden sein möchte, auch harmonisch ist manches verändert. Darum gehe ich eben gerade bei Standardwerken gerne auf eine frühe Quelle zurück. Auch beim Mozart-Konzert habe ich das so gemacht. Es gibt in Prag eine Handschrift vom Ende der 90er Jahre mit einigen Änderungen im Chalumeauregister, die sehr geschickt gemacht sind. Es war ja ursprünglich ein Bassetthornkonzert. Oder nimm die Es-Dur-Serenade von Mozart. Da spielt die Klarinette eine technisch schwierige Stelle in einer unmöglichen, hohen Lage. Das

Dieter Klöcker

war natürlich „Chalumeau" (also 8va bassa). Jetzt fand ich in Brünn eine Olmützer Handschrift aus der Zeit, in der Chalumeau schon druntersteht. Auch im letzten Satz des Mozart-Konzerts ist eine – ganz unangenehme – Stelle, wo die Geigen das Thema haben und die Klarinettisten bis heute immer wieder oben spielen (T.311-313). So etwas darf man nicht einfach übernehmen. Das ist eine Chalumeaustelle und quasi Begleitung.

In meiner Festschrift hast du etwas von einem neuen Mozart-Konzert geschrieben. Kannst du dazu noch etwas sagen?

Das war so: Von dem Braunschweiger Kollegen Rauschenbach habe ich nach seinem Tode durch den Sohn ein Konvolut Noten, auch ein Paket Mundstücke und einen Satz Klarinetten erworben. Rauschenbach war ein kluger Mann, sein „Stammbaum" als Klarinettist geht über Seemann, Sobeck, Vater Heinrich und Sohn Carl Baermann auf Josef Beer zurück, mit dem Mozart befreundet war, und dadurch kam die Verbindung zu Stadler zustande. Unter den Noten waren Quartette von Mozart für Klarinette und Streichtrio, höchstwahrscheinlich von André bearbeitet, und das Manuskript eines Divertimentos von Salieris Neffen Girolamo, einem Klarinettenvirtuosen aus Oberitalien. Dieser hielt sich auch in Wien auf, war

mit Stadler befreundet, schrieb selbst eine Menge, z.B. bearbeitete er im Alter Rossinithemen für Klarinette und Orchester, immer Introduktion, Thema und Variationen. Ganz tolle Musik, sehr geschickt gemacht, man könnte meinen, er habe bei seinem Onkel Unterricht gehabt. Auf den freien Seiten der Handschrift befinden sich aber noch eine ganze Menge Noten. Darunter steht „Klarinettenkonzert von Mozart", aber dick durchgestrichen und mit Bleistift in „Stadler" geändert. Ich habe mir gesagt, na ja, das ist natürlich eine glatte Fälschung, vieles aber sieht doch nach Mozart aus. Dann hörte ich hier das Es-Dur-Violinkonzert, das ja als zweifelhaft gilt. Ich habe mir das Orchestermaterial von André besorgt und darübergelegt, es paßt ganz genau zur Handschrift. Nur im Rondo wurde etwas gekürzt. Im Vergleich zum Violinkonzert ist es dem Klarinettisten wie in die Hand geschrieben.

Jetzt spiele ich es erst einmal, egal, ob dann einer kommt und sagt, es sei falsch. Die Musik ist so gut. Manchmal denke ich, da hat Süßmayr seine Hand im Spiel gehabt. Sein Klarinettenkonzert hat frappierend ähnliche Abläufe. Wenn Unterschiebung, dann tippe ich auf Süßmayr. Aber das ist noch lange nicht das letzte Wort.

Auch Abert spricht in Zusammenhang mit dem Konzert von Süßmayr.

Richtig, aber wie dem auch sei, das Konzert ist so gut, und übrigens im 1. Satz in den Taktzahlen mit dem A-Dur-Konzert fast identisch. Das ist ja nun wiederum anfänglich kein Klarinettenkonzert gewesen. Das muß man mal sagen. Es gibt von Mozart kein Klarinettenkonzert, es gibt nur ein Bassetthornkonzert. Davon haben wir 199 Takte im Autograph. Aber kein Mensch hat es auf dem Bassetthorn gespielt. Alle spielen es heutzutage auf der Bassett- oder A-Klarinette.

Warum spielt es keiner auf dem Bassetthorn?

Das frage ich mich auch, und ich verstehe es auch nicht. Wenn du 199 Takte von Mozart hast und das andere aus dem André-Druck, dann ist doch naheliegend, den Rest zu übertragen und das Ganze auf dem Bassetthorn zu spielen. Das wäre fällig.

Gibt es nicht Nachbauten wie bei allen anderen Instrumenten auch, rekonstruierte Bassetthörner?

Nach Vorbildern aus der Zeit? Weiß ich nicht. Man ist ja dem Bassetthorn lange Zeit ausgewichen. Wenige Musiker spielen Bassetthorn, auch wenn sie sonst auf „Originalinstrumenten" spielen. Bassettklarinette – ja, da gibt es gute Rekonstruktionen, aber nach welchen Vorbildern?

Was ist der Unterschied zwischen Bassetthorn und Bassettklarinette?

Das Bassetthorn ist ein historisches Instrument, eine Altklarinette, meist in F, auch G. Bassettklarinette ist eine moderne Bezeichnung von Kratochvíl für eine bis *c* erweiterte Klarinette, wie sie wohl bereits Stadler benutzt hat.

Also Unterschiede in der Konstruktion und damit auch in der Mensur?

Ja, äußerlich schon in der Form mit gekrümmtem oder gewinkeltem Korpus. Der gravierendste Unterschied liegt für mich aber in An-

Blockflötentaschen

zum Zusammenrollen

- Praktisch für unterwegs
- Für mehrere Blockflöten
- Geschützt vor Kälte und Feuchtigkeit
- Aus Nylongewebe, weich gefüttert
- Tolle Farben

9 Fächer DM 119.-
z.B. für Tenor / Alt / Alt / Sopran / Sopranino

4 Fächer DM 79.-
z.B. für Alt / Sopran

EXCLUSIV bei
Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin
+ Fax 030 / 691 62 25

sprache und Beweglichkeit. Das Bassetthorn bietet nicht die Möglichkeit, sich so elegant zu bewegen, und die andere Ansprache erschwert diese leichte Anmut, die bei Mozart in der doch auch melancholischen Musik des Konzerts mitschwingt.

In der autographen Partitur schreibt Mozart ja ein Bassetthorn in G vor, später wechselt er in die A-Stimmung. Hatte er es sich anders überlegt?

Das bleibt unklar, es gibt ja auch nur dieses autographe Fragment. Sicher hat auch Stadler experimentiert. Das Wesen dieses Konzertes liegt ja gerade in der Eroberung der Tiefe, die Mozart hier in genialer Weise vorführt.

Die Klarinette war im Barock ein hohes Instrument, die Eroberung der Tiefe hat erst in der Klassik eingesetzt. Das war dann eigentlich erst die typische Klarinette. Nimm mal Hoffmeister, da dudelt die Klarinette immer in der Tiefe herum. Die Wiener haben gestaunt, daß man so virtuos in der Tiefe spielen konnte, so etwas war in der Barockzeit nicht möglich, es ging nicht unter *c'* bzw. *b* bei der B-Klarinette.

Veränderungen an Instrumenten oder Neukonstruktionen haben ja in der Regel klangästhetische Gründe, was Experimente nicht ausschließt. Für den Komponisten kommt das Weiterwirken der auch in der Klassik schon „historischen" Tonartencharakteristik hinzu, aber auch die Instrumentengerechtigkeit einer Tonart wie D-Dur bei der Flöte. Jedenfalls bedeutete es etwas für ihn, wenn er in A-Dur schrieb. Mozart muß sich ja wohl gerade wegen der Tiefe das Bassetthorn gewählt haben, und ohne Fagotte, um das Soloinstrument nicht zuzudecken.

Es war aber wohl ein gescheitertes Experiment. Natürlich konnte er aufgrund der Möglichkeiten des Bassetthorns anders disponieren, mußte keinen Akkord brechen (wie in der neuen Ausgabe). Das ist ganz schlüssig. Darum ja heute auch die Verfechter der Bassettklarinette. Das ist schon legitim, aber nicht so praktikabel. Und in seinem eigenen Werkverzeichnis erscheint es dann doch als Klarinettenkonzert.

Demnach wären die Rekonstruktionsversuche nicht sinnvoll?

Ich halte sie für interessante, aber anfechtbare Versuche. Man hat ein paar tiefe Töne dazugewonnen, man kann bis *c* spielen. Daß man dann sehr früh auf die A-Klarinette kam, ist der größtmögliche Kompromiß. Und noch etwas anderes: Jede Transposition ändert die Intonationsverhältnisse und die ihnen entsprechende Ästhetik. Vielen heute ist das ja egal mit den Tonarten. Man transponiert eben mal auf eine andere Stimmung – fertig. Daß dadurch die Ästhetik verlorengeht, stört sie nicht. Wenn Haydn eine Sinfonie in *C* schreibt, dann hat er eine weiße Sinfonie, das ist fast so wie Winteranfang.

Um der Sache näher zu kommen, also vielleicht doch mal eine Fassung in G-Dur und damit herunter bis zum großen G?

Ich würde so etwas nicht machen. Für mich hat sich die traditionelle Fassung auf der A-Klarinette am besten bewährt. Wenn aber überhaupt, dann auf dem Bassetthorn, nicht auf der Bassettklarinette. Ich vermisse bei der jungen Generation und ihrem ganzen Originalklangfetischismus, daß einer aufsteht und sagt: Ich blase jetzt die 199 Takte auf dem Bassetthorn. Das macht keiner.

Warum nicht?

Ich weiß auch nicht. Ich kann es nicht begreifen. Ich gehöre ja nicht dazu und mache nicht diese Klassifizierung in alte Musik und moderne usw., diese Verengung ist nicht meine Sache. Du würdest ja auch nicht ein Experiment aus barocker Zeit heute zum Idol erheben.

Ich habe den Eindruck, daß im Unterschied zu anderen Holzbläsern sich bei den Klarinettisten auffallend wenige auf den „Originalklang" spezialisieren. Stimmt das?

Was heißt Originalklang? Ist Stadler auferstanden, bläst er wieder mit? Die Frage nach den Menschen und ihrem Zeitgefühl müßte auch in diesen Zusammenhang gestellt werden. Aber es gibt natürlich die verschiedensten Gründe. Klarinettisten sind ja doch irgendwo frühromantisch „geschädigt".

Das liegt dann wohl an der Literatur.

Ja, die besten Werke für Klarinette sind die aus dem 19. Jahrhundert. Es gab weniger Stücke als in der Klassik, aber besonders gute.

Wie ist es z. B. in Holland? Was spielen für Klarinettisten im Orchester bei Brüggen?

Ich kenne die nicht, befürchte jedoch, daß sie zwar auf alten Klarinetten spielen, aber auf modernen Mundstücken blasen, nicht umgekehrt mit dem Blatt nach oben. Es gibt noch ganz wenige, die das Blatt umdrehen und mit dem Doppelansatz blasen. Das aber ist eigentlich die Tonerzeugung auf der klassischen Klarinette.

Dann hat man es auch mit völlig anderen Druckverhältnissen zu tun?

Natürlich, völlig anders. Du mußt ganz anders stützen, ein Staccato wird gehechelt, und noch weit ins 19. Jahrhundert hinein hat man so geblasen. Ich habe selbst mit einem Klarinettisten in Norwegen zu tun gehabt, der spielt heute noch wie ein Oboer mit beiden Lippen über den Zähnen, übrigens wunderschön. Man kriegt zwar nie so ein brillantes Staccato, aber einen schönen weichen Stoß und eine brillante Höhe. Auch der Vater von Busoni lehrt in seiner Klarinettenschule am Ende des 19. Jahrhunderts, daß man so blasen solle. Den „neuen Ansatz" und das brillante Staccato hat Joseph Beer mitentwickelt. Baermann ist dann der prominenteste Verfechter dieser neuen Richtung geworden und konnte damit einen chromatischen Lauf so staccatissimo blasen, daß die Leute wild geworden sind vor Begeisterung. Aber man verliert ja auch immer etwas, der sogenannte Fortschritt hat auch seine Nachteile. In den Klarinettenkonzerten von Michel Yost, die ich gerade aufnehme, sind so einige Sachen im mittleren Register, wo ich mich mit Gabelgriffen heute schwertue. Das war damals leichter.

Da ist die Mechanik im Weg.

Ja. Jede Klappe mehr ist ein neuer Kompromiß. Auch für die Intonation. Es ist nicht so, daß sie früher schlechter gestimmt haben. Es gab zwar Sachen, die gingen überhaupt nicht, aber was wirklich gut durchdacht war, stimmte natürlich besser, sprach besser an, war dadurch auch wieder besser in der Intonation und viel angenehmer in der Mischung mit den anderen Instrumenten, weil der Ton nicht so metallisch war. Er war nicht so obertonreich, aber doch sehr verbindlich. Also, es hat alles seine Vor- und Nachteile.

Das ist bei den Flötisten ja ähnlich. Das Böhmsystem hat nicht nur Vorteile. Und jede Zeit hatte ihre Literatur und ihr Instrument.

Gesetzt den Fall, ihr hättet Schumann-, Brahms- und zehn Reger-Sonaten, dann wäre die Entwicklung auch durch die Literatur wohl anders verlaufen. Die Flöte tobt sich im 19. Jahrhundert technisch doch mehr aus als die Klarinette. Wenn ich die Literatur betrachte, dann sind die technischen Möglichkeiten für die Flöte eigentlich unbegrenzt.

Flötisten haben gerade im 19. Jahrhundert immer versucht, mit der Geige und ihren Möglichkeiten an Virtuosität gleichzuziehen. Schon Fürstenau hat das bereits als ein Ziel beschrieben. Vor diesem Hintergrund erscheint es dann nicht außergewöhnlich, wenn Rampal in seinen Erinnerungen sagt, er habe es sich zur Aufgabe gemacht zu zeigen, daß ein Flötist ebenso gut ein Solist sein könne, wie das bei Geigern üblich sei.

Es wäre vielleicht nur gut, die Musik auch in ihrer Zeit zu sehen und inzwischen gewonnene Kenntnisse zu verwerten, die es z. B. vor 60 Jahren nicht gab.

Ja, aber es war etwas Neues für das Gefühl der Zeit, und man wollte so spielen. Ich finde es schlecht, jetzt zu sagen, wir hätten den Stein der Weisen gefunden.

Richtig, der ist immer nur relativ.

Das freut mich zu hören. Diese Spezialisierung ist doch dann Wahnsinn, wenn ein Musiker, der Haydn und Schönbergs *Verklärte Nacht* aufführt, nicht mehr in der Lage sein sollte, auch ein Stück von Philipp Emanuel Bach richtig zu spielen. Das ist doch ohne weiteres möglich, ohne daß man ein altes Instrument nimmt.

Natürlich. Du legt nur heute insofern einen anderen Maßstab als vor vielleicht 60 Jahren an, als du selbstverständlich von ihm erwartest, und ich finde zu Recht, daß er dabei von einem besseren Wissensstand ausgehen sollte.

Und dazu gehört für uns natürlich auch, daß man ein Material hat, auf dem das zu verwirklichen ist. Das ist ganz klar. Ich suche mir natürlich für barocke oder frühklassische Literatur anderes Material, wo ich beweglicher bin, biegsamer als bei einer Bruckner-Sinfonie.

Wenn man das nicht erkennt, scheitert man natürlich. Dann wird man durchschnittlich und spielt alles im gleichen Stil mit der gleichen Artikulation. Ich glaube, daß es auch diese Art zu musizieren ist, die uns allen sehr geschadet hat. Aber in erster Linie ist es der Geist und das Wissen um alte Dinge sowie Verantwortungsgefühl, mit dem wir an die Musik herangehen müssen.

Eben, und ich denke, es gibt da schon einen Fortschritt, auch wenn Fortschritt immer mit Verlust verbunden ist, aber auch noch viel Mangel in der Kenntnis des Backgrounds der jeweiligen Musik. Ein Problem liegt eigentlich darin, und das wird natürlich wachsen, daß wir von Generation zu Generation immer mehr „alte Musik" haben.

Da wage ich zu widersprechen. Nein, wir sind am Ende. Die moderne Musik kommt ja nicht nach.

Das ist übertrieben. Ich meinte, für die nächste Generation ist Strawinski alte Musik.

Es kommt ja aber nichts Neues hinzu. Wir haben die Grenze erreicht. Es ist ein hoher Grad an Scharlatanerie erreicht, wo die Kriterien fehlen. Jeder sagt nur, das gefällt mir oder es gefällt mir nicht. Die Klappe muß natürlich klappern, das Blatt muß rauschen, und alle diese Dinge, die man sonst wegzukriegen versucht – das ist Verlust der Klangästhetik. Wenn du im selben Konzert ein experimentelles Werk zusammen mit dem Schubert-Oktett spielst, scheitert ein Klarinettist am Material. Du verlierst quasi 200 Jahre Musikkultur. Das heißt, du wirst durch die Literatur und die neuen Techniken in die Spezialisierung getrieben.

Hans-Peter Schmitz hat immer gesagt: Wenn einer viel moderne Musik auf der Flöte spielt, dann ist das mit dem Ansatz nichts mehr.

Wir merken überhaupt nicht, daß wir uns schon ganz weit von der Ästhetik entfernt haben. Schon die Herstellung des Materials gibt zu denken. Heute benutzen die meisten Klarinettisten Maschinenblätter. Keiner weiß, wie er mit einem Blatt umgehen muß, um ein g' sauber zu machen. Die suchen 20 Blätter aus, legen 50 Mark hin, und auf einem Blatt geht etwas. Wenn es nicht mehr geht, dann klingt das Stück eben schlechter.

Aber es ist tatsächlich so, und das ist ein Vorteil der Musiker, die auf alten Instrumenten spielen, daß sie sich sehr viel mehr um ihr Material in Verbindung mit der Literatur kümmern. Manchmal sind es wohl – jetzt sage ich etwas Böses – Musiker, die nicht ins Orchester wollen oder konnten, aber sie sind oft interessante Menschen, die sich stilistisch auskennen und wissen, wie das geht, nur ist das dann manchmal zu wenig. Eigentlich müßten gerade die besten Musiker diese alte Musik retten, damit sie nicht den Geruch des Dilettantischen hat.

Da hat sich aber viel getan. Es gibt da eine ganze Menge gute Sachen, auch gute Ensembles.

Ja, es gibt heute Ensembles, die sind hervorragend. *Concerto Köln*, das ist wirklich toll, ganz toll. Die spielen perfekt. Und es ist natürlich schön, wenn du mit einem alten Flügel spielst und hast eine alte Klarinette. Da stimmt das Gleichgewicht, eine klangliche Balance läßt sich ganz anders realisieren.

Es ist schon traurig, daß „große" Profis allzu oft in dieser Richtung wenig sensibel sind.

Da gebe ich dir völlig recht. Ich habe kürzlich einen der ganz großen Geiger mit dem A-Dur-Violinkonzert gehört..., der hat das abgezogen, ganz toll, da stimmte alles, das war richtig und so, auch laut genug, aber stilistisch blieben viele Wünsche offen. Das werfe ich den Kultursportlern vor. Sie haben oft Angst, sich diesen Fragen zu stellen, weil sie genau wissen, wenn ich mich erst einmal in der Aufführungspraxis verstricke, dann muß ich meinen Interpretatitonsstil überprüfen, und das geht bis ins Technische. Dann kannst du nicht montags Tschaikowski spielen und kurz danach das A-Dur-Violinkonzert, um bei Mozart zu bleiben.

Vielleicht nicht von einem auf den anderen Tag. Dann mußt du halt eine Woche Pause machen. Aber das geht, wenn für alles, was du musikalisch willst, die technischen Voraussetzungen vorhanden sind. Man müßte sich eben bemühen.

Es gibt zu viele Nivellierungen in der Musik. Das bringt zwar viel Geld, aber wenig Erfüllung. So ist es ja auch mit der Ausbildung von Musikern. Wir bilden doch immer mehr Quantität aus und immer weniger Qualität.

Mal eine ganz andere Frage. Wir haben auch von Mendelssohn auf der Flöte gesprochen. Wie siehst du das Verhältnis von Original und Bearbeitung?

Ich kann dir da ein Beispiel nennen: Vater und Sohn Baermann waren auf der Reise nach Moskau. Sie gingen über Berlin, trafen dort Mendelssohn und baten ihn, etwas für die Rußlandreise zu komponieren. Vater Baermann war ein toller Koch. Das wußte Mendelssohn noch von München her und meinte „heute abend müßt ihr mir was kochen". Also haben sie Mendelssohn ins Wohnzimmer geschickt, der hatte zu komponieren, und die „Baermänner" haben gekocht. Mendelssohn schrieb ihnen die Duette für Klarinette und Bassetthorn mit Klavier. *Für Dampfnudel und Rahmstrudel* steht drüber oder *Die Schlacht bei Prag.* Später stellte Mendelssohn noch eine Orchesterfassung her, in seiner Vorstellung war es eigentlich immer ein Orchesterwerk. Dann schrieb er an Heinrich Baermann (sinngemäß): Hier ist das Manuskript, füge hinzu, nimm weg, schreibe Kadenzen, verbrenne es, mach, was du willst. Das wirft ein bezeichnendes Licht auf seinen Begriff von Original und Bearbeitung. Es ist auch ein Beispiel für den Einfluß des Interpreten auf Werke der Frühromantik. Da wird heute stundenlang diskutiert über einen Vorhalt bei Weber, aber in Wirklichkeit ist man doch sehr kühn umgegangen mit der Komposition. Die Virtuosen haben sich viel herausgenommen, sehr viel dazugetan. Abgesehen von Einzelfällen (Beethoven, Mozart, Haydn) haben die Komponisten wie heute ja und amen dazu gesagt. Sie waren ja froh, daß ihre Werke gespielt wurden. Eine Werkentstellung durch den Virtuosen gab es schon, ich ersehe das aus ganz vielen Handschriften.

Entstellung nennst du das, das ist ein gutes Stichwort, bei dem man sich lange aufhalten könnte.

Natürlich, bei den Klassikern ist es das auch. Aber was wir heute so negativ beurteilen, hat man damals nicht so empfunden. In vielen Fällen hat der Komponist auch von vornherein erwartet, daß dieses und jenes hinzugefügt oder geändert wurde.

CONSERVATOIRE
DE LAUSANNE

Schuljahresanfang September 1996

Anmeldung für die Berufsklassen von:

Horn	Lehrer	Olivier **Alvarez**
Oboe	Lehrer	Vincent **Gay-Balmaz**
		Jean-Paul **Goy**
Fagott	Lehrer	Dagmar **Eise**

Für weitere Informationen und Anmeldung:
Conservatoire de Lausanne
Rue de la Grotte 2 · Case postale 2427
CH-1002 Lausanne
Tél.: 00 41 / (0) 21 / 312 26 08

Aber du setzt voraus, daß wir heute nicht entstellen?

Bei Bartók und Strawinsky wagst du es nicht, bei Janacek auch nicht, bei Brahms sowieso nicht, da ist wirklich alles festgelegt, da kann man nichts mehr machen. Bei Schumann sieht die Sache schon anders aus. Wir entstellen aber eben, wenn wir es schlecht spielen, wenn wir den Komponisten also schlecht behandeln.

Weber hat ja ein ganz anderes Klarinettenkonzert geschrieben als das, was heute landläufig gespielt wird. Durch Baermann aber geht eben die Sache am Original ganz stark vorbei. Bei Weber kann man nicht die Urform entstellen, dann zerstört man sein Wesen. An einer Stelle z. B. jagt Baermann einen Lauf hoch, Weber macht das anders, er punktiert die Stelle im Aufgang. Das war eine Webersche Eigenart. Wenn man das ändert, dann zerstört man sein Idiom. Deswegen kann man das eigentlich nicht mehr machen. Andererseits bei Mozart, wo es angebracht wäre, zu verzieren oder bei Fermaten eine geschmackvolle, kleine Kadenz zu machen, wie von ihm beispielhaft überliefert, herrscht vollkommene Passivität. Das traut sich kein Virtuose, und bei Weber oder Spohr spielen sie unbesehen, was gedruckt ist.

Aber das macht man doch auch...

Nur die allerwenigsten. An die Verzierungen traut sich doch kein Mensch ran, wenn du mal die Aufnahmen hörst. Also, ich werde mir die Nase demnächst damit verbrennen, daß ich das Mozart-Konzert verziere.

Aber zur Flöte. Wenn ihr ein Brahms-Konzert hättet, dann würdet ihr natürlich nicht so ausweichen. Daß ein Virtuose wie Adorjan das Mendelssohn-Violinkonzert auf der Flöte spielt, ist toll, zweifellos, mag auch legitim sein, aber auf solche Idee käme ein Geiger gar nicht, der hat tausend andere Möglichkeiten.

Sicher schon deshalb nicht, weil er ja seine eigene Literatur wegen des Umfangs kaum bewältigen kann.

Man will mehr sein, als das Instrument hergibt. Das ist eine Marktfrage. Man will mitmischen, und dann muß man ein paar Sachen hinstellen.

Wenn ich doch aber mein Instrument gewählt habe, habe ich doch auch...

... eine Leidenschaft gewählt.

Und doch auch seine Literatur.

Ich habe z. B. alle Harmoniemusiken von Mozart aufgenommen.

Ich weiß. Auch sie gehören zu meiner Frage. Das sind natürlich alles Bearbeitungen. Mir geht es hier auch darum, ob ich eine Grenze ziehen kann, wo ich eine Bearbeitung mit gutem Gewissen akzeptieren kann und wo das gute Gewissen aufhört. Originalfassung bezieht sich ja auch auf Instrumentation.

Ich weiß noch, wie ich gesagt habe, ich werde nie eine Bearbeitung und nur Originalliteratur spielen. Das hat sich auch gewandelt. Alle Opern wurden bearbeitet, es gibt wirklich fast unendlich viele, gerade auch für Harmoniemusik. Die Menge wird unterschätzt. Es gibt – du weißt es ja – tausende, zentnerweise – und gute Sachen. Solche Komponisten wie Salieri, Weigel, die haben auch bearbeitet.

Die Grenze für die Harmoniemusik liegt für mich bei Donizetti, Rossini. Nach Weber hört es eigentlich auf, bei Schubert endgültig.

Wir legitimieren eine zeitgenössische Bearbeitung ja gern, indem wir sagen, sie entsprach der Aufführungspraxis der Zeit.

Es ist da nicht einfach, die richtigen Kriterien zu finden. Viele Werke der dramatischen Musik sind ja nicht an der Musik, sondern am Libretto gescheitert, sehr viele gute Musik, gerade auch Opern. Wir haben den *Barbier von Sevilla* von Paisiello und *Palmira* von Salieri aufgenommen. Wer würde die Opern sonst hören? Man hört eine Menge guter Musik, ohne durch das Libretto gestört zu sein. Man muß eben wissen, wie weit man gehen kann. Die *Freischütz*-Ouvertüre läßt sich eigentlich nicht mehr bearbeiten, weil die Musik zu klangspezifisch ist. In der Romantik geht das nicht mehr. Dann wird es eben komisch. Man muß die Spreu vom Weizen trennen, denn viele gute Übertragungen aus der Zeit sind von sehr guten Leuten gemacht, die auch als Komponisten auf dem Höhepunkt der Zeit waren wie z. B. Triebensee. Manche seiner Werke wurden sogar Schubert zugeschrieben. Heidenreich dagegen, der arrangierte fantasielos.

Man muß eben aufpassen.

Das ist wohl der Punkt, deswegen ist die Zauberflöte von Wendt eben gut. Klangspezifisch ist die ältere Musik natürlich auch, Original und Bearbeitung werden sich da immer unterscheiden.

Du kannst aber eine *Entführung* besser auf Blasinstrumente übertragen als den Anfang der *Freischütz*-Ouvertüre.

Ich denke dabei auch an Cellokonzerte für die Flöte, z. B. von Haydn, von Ebers auf die Flöte übertragen.

Das geht meiner Ansicht nach nicht. Ebers hat auch das *Concertino* von Weber für die Oboe arrangiert. Das geht auch nicht. Überleg mal – eine Flötenkomposition von Fürstenau auf die Klarinette übertragen, völlig unmöglich. Aber Ebers hat alles gemacht. Beethoven hat ja gegen ihn gewettert und Weber auch.

Man darf aber auch nicht den soziologischen Charakter dieser Bearbeitung verkennen.

Die merkantile Seite und die Veränderung des Musikbetriebs.

Ganz bestimmt war es auch eine Finanzfrage. Und vor allem öffnete sich das Musikleben fürs Publikum.

Und das Publikum holte sich die Musik ins Haus, bearbeitet für eine entsprechende Besetzung.

Richtig, der Dilettant im positivsten Sinn und die Bearbeitung oft genug einmalig zweckgebunden. Das ist eine andere Form von Daseinsberechtigung für solche Musik.

Baermann hat Mendelssohn um ein Klarinettenkonzert gebeten. Daraus wurde nichts. Mendelssohn hat ihm aber das d-Moll-Violinkonzert geschickt mit der Bemerkung, er solle sich daraus ein Klarinettenquintett machen. Ich habe es mal aufgenommen, es ist gut, aber im Konzert möchte ich es doch nicht spielen.

Und unser Fehler liegt wohl darin, daß wir einerseits so etwas heute ins öffentliche Konzert tragen, zugleich aber meinen, es müsse immer Mozart oder Mendelssohn sein.

Natürlich, aber das ist eine falsche Einstellung. Auch das ist ein gesellschaftliches Problem. Sieh mal die Darstellung der Künstler. Wie stellt sich ein Künstler heute dar? Er muß ganz viele Festivals bedienen.

Er muß oder er möchte?

Er muß, wenn er nicht runterfallen will. Na ja, er muß nicht unbedingt, aber wenn er kann. Vielleicht möchte er auch gerne. Auf jeden Fall – auf allen Festivals von Stockholm bis Neapel liest du dann dieselben Namen, und die spielen immer das gleiche. Das betrifft natürlich viele Musiker, die diesen Zirkus mitreiten. Und das ist das Dilemma. Wenn man heutzutage die Klarinette gewählt hat, kann man eben nicht überall spielen, denn ein Klarinettist, der mir sagt, er kann jede Woche auf einem große Festival eine Höchstleistung bringen, dem fehlt die kritische Distanz. Er hat einfach nicht soviel Material, nicht so viele gute Blätter.

Ein Pianist bringt notfalls seinen Flügel mit...

Wenn man sich zuviel mit Blättern beschäftigt, dann vergißt man die Musik und bekommt „die Blattern". Wenn man es ernst nimmt und auch klangästhetisch orientiert ist, dann ist wichtig, wie ein Ton klingt. Die Schönheit des

Internationales Seminar für alte Musik

LANDESBILDUNGSZENTRUM
SCHLOSS ZELL AN DER PRAM, OÖ.
AUSTRIA

28. Juli – 4. Aug. 1996

Musik aus dem Raum der Hansa

Deutschland – Polen – Schweden – Niederlande

Wolf Matthias Friedrich, München • *Gesang*
Helmut Schaller, Wien • *Blockflöte*
Ernst Kubitschek, Innsbruck • *Blockflöte*
Kate Clark, Amsterdam • *Traversflöte, Renaissancetraversflöte*
Marianne Rönez, Innsbruck • *Barockgeige, Viola d'amore*
Michaela Cutka, Wien • *Barockgeige*
Christa Pesendorfer, Wien • *Cembalo, Orgel, Generalbaßpraxis*
Arno Jochem, Luxemburg • *Viola da gamba, Barockcello, Violone*
Michael Freimuth, Essen • *Laute*
Gösta Müller, Innsbruck • *Korrepetitor*

Auskunft und Anmeldung:
Christa Pesendorfer
A-3001 Mauerbach b. Wien, Hauptstr. 61b
Tel.: 0043/1/9795898

Tons macht die Musik, nicht, ob er nur da ist und stimmt. Als Klarinettist mußt du dich beschränken. Die Beschränkung kann aber zum Vorteil sein. Du kannst länger spielen, auf höherem Niveau, dich gewissenhafter vorbereiten, in die Werke tiefer eindringen, alles das tun, was „sportlichen" Musikern von heute versagt bleibt.

Dann mußt du aber aus diesem Karussell raus, mußt aussteigen und auf das Karussell verzichten.

Nicht unbedingt. Du mußt nur lernen, *nein* sagen zu können, sehr gut sortieren, dich sehr genau prüfen. Aber ich glaube, daß man dann mehr von der Musik hat und auch länger Musik machen kann. Und vor allem – was wichtig ist – man hat mehr Freude.

Aber dieses Sportliche an der Musik, wo Hundertstelsekunden aus einem Gewinner einen Verlierer machen, ist der Tod der Kunst. Wie trainiert die junge Generation heute? Jogging, Muskeltraining, langes sinnloses Üben, und hernach geht das maschinell. Du wirst kein besserer Instrumentalist, wenn du Tag und Nacht spielst, kannst nichts anderes mehr lernen, keine Partitur mehr schreiben, nichts mehr entdecken. So sehe ich das Musikleben. Es ist ein Tanz ums goldene Kalb.

Das Leben ist als Musiker nicht leichter geworden, auch durch die Möglichkeiten des Jet-Set. Darauf darf man sich nicht einlassen. Da kommt die Seele wirklich nicht mit. Das sind natürlich Probleme unserer Zeit. Die klangliche Sensibilität ist verloren.

– oder verändert.

In der Regel ist das Verständnis für Klang schon verdorben. Das fängt bei den Kopfhörern an. Es muß schon ein besonders gutes Publikum sein, wenn du dir als Interpret ein Piano leisten willst, bei dem die Ohren des Publikums auf die Bühne kommen.

Wie sind deine Erfahrungen mit der Akzeptanz von Kammermusik im heutigen Konzertbetrieb?

In Europa geht's noch. In Amerika kann man nur sagen: Vergiß es, da hat Kammermusik kaum eine Chance. Und im übrigen außereuropäischen Ausland eigentlich auch nicht so. Bei uns war es mal besser. Wenn ich Angebote als Klarinettist bekomme, dann nicht für das Brahms-Trio, sondern für das Mozart-Konzert oder Weber f-Moll, auch die Spohr-Konzerte, aber die sind mir im Konzert zu schwer.

Überall wird die Sensation gesucht, und da sind wir wieder beim Zeitgeist. Wenn einer ganz allein dasteht – der Held wird verlangt. Er kommt auf die Bühne, spielt ganz schnell, ganz laut und hoch und tief usw. Das Gefühl fürs Detail geht uns ja verloren, und nicht nur in der Musik. Gerade die Kammermusik verlangt ja doch Gefühl fürs Detail, fürs Intime, für die Verinnerlichung, auch, sich Zeit zu lassen, die Musik zu entdecken.

Du bist jetzt gut 20 Jahre in Freiburg. Es muß ja nun schon eine Weile her sein, da hast du mir gesagt: „Wenn ich 50 bin, höre ich auf."

Das stimmt. Das ist so eine Sache. Künstler sind ja oft sensibler als normal, und es gibt Lebensumstände, wo man sich fragt, ob alles richtig ist, was man macht.

Nun wirst du ja 60. Daß es ein bedeutender Abschnitt sei, finden meist nur die anderen, aber sechs Jahrzehnte sind ja auch schon was. Hast du vor, zukünftig vielleicht Schwerpunkte anders zu setzen, etwas zu ändern?

Nein, ich habe immer versucht, diesen Spagat zu schaffen zwischen Unterricht und Konzertieren, was bei mir ja auch immer Suchen und Entdecken bedeutet. Wenn man viel spielt, verlangt das auch Opfer. Ich hatte Glück, da muß man auch dankbar sein, ich konnte viel spielen, und so war immer dieses Gleichgewicht da. Das soll auch so bleiben. Ich würde so lange wie möglich weitermachen, d. h. solange man mir die Möglichkeit gibt. Aber ich werde mich nicht aufdrängen. Wenn das Publikum will, dann merkst du es, wenn man aber merkt... nichts ruinieren, das ist wichtig.

Das ist gut gesagt, ein Künstler sollte sein Denkmal nicht selbst ruinieren. So wünschen wir dann auch mit dir, daß deines immer gut erhalten bleibe.

Danke. Aber *Denkmal* ist mir ein zu großes Wort.

Daniel Brüggen

Das Vibrato im Blockflötenspiel (Teil 2)

8. Das Atemvibrato, spieltechnisch betrachtet

Dieses Vibrato kommt, wie schon erwähnt, durch wechselnden Atemdruck oder variierende Geschwindigkeit des Luftstroms zustande. Bei höherer Luftgeschwindigkeit steigt der Ton, er wird lauter und verändert seinen Klang. Ein langsamerer Luftstrom bzw. ein niedrigerer Luftdruck dagegen erzeugt einen tieferen, leiseren Ton mit dünnem Klang. Dadurch entstehen gleichzeitig Schwingungen in Tonhöhe, Klang und Dynamik, also auf drei verschiedenen Ebenen, was einen Ton natürlich sehr viel ausdrucksvoller werden lassen kann. Außerdem ist das Atemvibrato von Griffen unabhängig und jederzeit anwendbar. Obgleich diese Vorteile überzeugend klingen mögen, wird das Atemvibrato nur selten effektiv eingesetzt. Mangelnde Vertrautheit mit dieser Technik und zurückhaltende Einschätzung der eigenen Fähigkeiten sind wohl die Gründe dafür.

Um den Umgang mit Tonhöhe, Klangfarbe und Dynamik flexibel zu halten, muß der Ausgangspunkt so gewählt sein, daß man von dort aus verschiedene Richtungen einschlagen kann. Es verhält sich wie beim Autofahren: Fährt man ganz links auf der Fahrbahn, kann man nur nach rechts ausweichen, da man sonst vom Wege abkäme. Fährt man hingegen ganz rechts, bietet nur die linke Seite Platz zum Ausscheren. Obgleich man ungehindert geradeausfahren kann, schränkt man seine Ausweichmöglichkeiten jeweils um die Hälfte ein. Nur von der Mitte der Fahrbahn aus hat man nach beiden Seiten Raum.

Wo ist nun aber die Mitte unseres Instruments, die Mitte, die uns die Freiheit gibt, sowohl höher, lauter und schärfer als auch tiefer, leiser und sanfter zu spielen? Um dies herauszufinden, muß man einmal die Extreme kennengelernt haben, um dadurch schließlich die dazwischenliegende Mitte zu finden.

PRIVAT ZU VERKAUFEN

Camac Andenflöte in F, Palisander DM 40,00 / Seery Irish Flute in D, Palisander/Silber DM 500,00 / Howard Low Whistle stimmbar, in C DM 80,00 / Riedl Gemshorn, in C, aus Kuhhorn DM 40,00 / Rogge Dudey, Dudelsack in F, 3 Bordune DM 400,00 / Shawn, Northumbrian Shuttle Pipe, Dudelsack in D, 3 Bordune, Blasebalg DM 900,00
MOECK-Instrumente: Altflöte Rottenburgh, Rosenholz DM 200,00 / Altflöte Steenbergen, Ind. Buchs DM 500,00 / Altkortholt DM 350,00 / Cornetto muto (Stiller Zink) in A, D. Hagge DM 120,00 / Diskant Pommer (in C), nach Denner DM 500,00 / Sopranflöte Steenbergen, Ind. Buchs DM 350,00 / Sopranflöte Kynseker, Pflaume DM 250,00 / Tenor Cornamuse DM 300,00
Peter Brigel · 089 / 613 37 56

Der Ton der Mitte ist weder leise noch besonders laut, und sein neutraler Klang, seine Tonhöhe und der dazugehörige Atemdruck stellen den Ausgangspunkt dar. Der Ausdruck des Tons ergibt sich aus dem Instrument selbst. Verläßt man jedoch die Mitte, indem man lauter oder leiser spielt, so gibt man dadurch dem Ton einen eigenen Charakter und erzielt entweder Kraft oder Sanftheit.

Um die Mitte sowie die äußeren Extreme an beiden Seiten zu finden, verwende ich folgende Übemethode, die auf einer von 1 bis 7 reichenden Skala des Atemdrucks basiert, wobei 1 den allerleisesten Ton bezeichnet, 7 den lautesten:

1 sehr leise
2 leise
3 etwas unterhalb der neutralen Lautstärke
4 neutrale Lautstärke
5 etwas oberhalb der neutralen Lautstärke
6 laut
7 sehr laut

Ein Ton der Stufe 7 steht also kurz vor dem Überblasen und klingt entsprechend unsauber und 'ungehobelt', während ein mit 1 eingestufter Ton so schwach ist, daß er kaum noch als Ton wahrnehmbar ist. Die Mitte zwischen diesen beiden liegt bei Stufe 4.

Stufe 4 ist das Herz des Instruments – ein Ton, den man weder als besonders laut noch als besonders leise empfindet. Sein Atemdruck bildet den Ausgangspunkt des Spiels, und er trägt die Ausdruckskraft des Instruments in sich, nicht aber die des Spielers.

Diese Stufe 4 muß zu jeder Zeit erreichbar sein, und man sollte genau wissen, wo sie liegt. Die Wege zwischen dieser Mitte und den Extremen erkundet man, indem man gewissermaßen 'Slalom fährt': Man spiele z.B. eine Reihenfolge von Tönen, die den Stufen 4, 1, 7, 4, 5, 6, 7, 1, 4, 3, 6, 2, 4 etc. entsprechen.

Ziel der Übung ist es, eine bewußte Verbindung zwischen Spielgefühl und akustischem Ergebnis herzustellen. Um ein geschmeidiges Vibrato zu erzielen, sollte man doch einigermaßen gewandt mit den Lautstärkestufen umgehen können.

Denn nur wenn man sich des Luftstrom-Volumens sowie dessen Formung bewußt ist (vergleichbar der Bewegung des Bogens bei Streichern), wird dies auch in Momenten reproduzierbar, wo man sich selbst nicht hören kann. Das kann z.B. der Fall sein, wenn man von Instrumenten überstimmt wird, die den gleichen Ton spielen, oder in einem Ensembleklang untergeht. Kein Tuttistreicher würde plötzlich fortissimo spielen, wenn er sich nicht mehr hört und dadurch verunsichert ist. Man vertraue also nicht allein dem Gehör, sondern verwende das Gefühl für Technik als Gedächtnisstütze und Inspirationsquelle.

Ein weiterer Vorteil dieses 'Technik-Gedächtnisses' ist, daß das Stimmen und Zusammenspielen mit anderen Blockflöten einfacher wird. Hier gilt dasselbe Prinzip wie beim Atemvibrato: der zum Instrument gehörende, durchschnittliche Atemdruck bildet den Ausgangspunkt. Leider wird dieser Grundsatz jedoch im Ensemblespiel oft mißachtet, um die Intonation aufrechtzuerhalten. Zu schnell reguliert sie der Spielende mit dem Atem, und sogar Fortgeschrittene neigen oft dazu, sich sofort anzupassen und in der Gruppe akustisch 'unterzugehen'. Durch dieses Aufeinanderabstimmen mag zwar ein intonationsreiner Zusammenklang entstehen, doch gleichzeitig kann sich ein solch elender und ungelenker Gesamtklang bilden , daß die Ausdrucksmöglichkeiten sehr eingeschränkt werden. In einem solchen Fall bleibt lediglich ein Gesamteindruck von 'nicht unsauberem' Spiel zurück. Techniken, deren eigentliche Aufgabe es ist, nur die besonderen Stellen hervorzuheben und Effekte zu erzielen, sollten nicht dazu benutzt werden, grundsätzliche Probleme aus dem Weg zu schaffen. Es ist also wichtig, daß ein Ensemble zunächst das Fundament eines guten Klangniveaus erreicht, indem jeder einzelne seinen idealen Klang findet. Erst wenn jeder den für sich richtigen Atemdruck gefunden hat, kann gestimmt werden. Die zu hoch gestimmten Instrumente korrigieren die Intonation durch Ausziehen des Instruments, ein Anpassen einzelner Töne mit dem Atem während des Spiels sollte dagegen nur die allerletzte Notlösung sein, denn das würde schon im voraus so gut wie alle Möglichkeiten des Ausdrucks und der Dynamik ausklammern.

Wie groß ein Atemvibrato auch immer ausfällt, wie waghalsig man sozusagen die Kurven nimmt – man darf nicht 'vom Wege abkommen', und in musikalisch-spieltechnischer Hinsicht muß die Tonhöhe konstant bleiben: eine einleuchtende Tatsache, die in der Praxis aber leicht mißachtet wird. Ist es allein schon oft nicht einfach, die Mitte zu finden und sie dann beizubehalten, so wird es bei sich fortwährend ändernder Tonhöhe um so schwieriger, sie im Auge zu behalten.

Ein zweites Problem entsteht bei fast allen Blockflötisten, wenn es um 'Steigerung' oder 'Zunahme' geht. Sehr leicht wird versucht, ein musikalisches Vertiefen durch stärkeres Blasen, mehr Bewegen, besser Hinsehen und noch mehr Anspannung zu erreichen. Das beruht jedoch auf einem Mißverständnis, denn oftmals ist 'Intensivierung' nicht gleichbedeutend mit mehr Expressivität oder stärkeren Effekten. Es geht eher um ein Weglassen als ein Hinzufügen. Das Vibrato ist hier ein Ausdrucksmittel, das sich nur schwer im Übermaße anwenden läßt, da ein größeres Vibrato neben höheren Schwingungen

SB

STEPHAN BLEZINGER

Meisterwerkstätte für Flötenbau

Deutscher Musikinstrumenten Preis 1996

Das Instrument -

Altblockflöte nach einem Vorbild von JACOB DENNER in 415 Hz.

Testen Sie das Siegerinstrument -

etwa bei den Rüsselsheimer Musiktagen 17. - 19. Mai 1996

oder in meiner Werkstatt.

Rufen Sie mich einfach an!

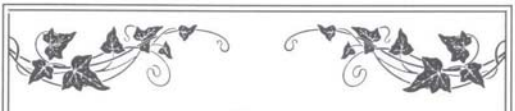
Informationen über dieses und andere Instrumente sende ich Ihnen gerne zu.

Karl-Marx-Straße 8
D-99817 Eisenach
Tel. 03691-212346

gleichzeitig Stellen mit ganz schwachem Luftstrom in sich trägt (sofern sich der Spieler an das Prinzip der konstanten mittleren Tonhöhe hält).

Zum Vergleich: Wenn Wasser Wellen schlägt, bedeutet das nicht, daß der Wasserspiegel insgesamt steigt. In gleichem Maße, wie die Wellenberge höher werden, werden die Wellentäler dazwischen tiefer. Steigt eine Schwingung von Stufe '4' auf Stufe '7', sollte sie daraufhin auf Stufe '1' zurückfallen, um danach wieder den neutralen Klang zu erreichen. Dieser Verlauf ist eine einzige Schwingung mit gleichbleibender mittlerer Tonhöhe. Das Zurückfallen auf Stufe 1 ist meist am schwierigsten. Es entsteht ein derart schwacher Ton, den man zunächst nicht mit einem großen Vibrato assoziiert. Aber umgekehrt führen Kraft und Anstrengung allein auch nicht zu einem ausladenden Vibrato.

Trotz alledem ist bei Blockflötisten oft eine sichtliche, spürbare Anstrengung zu beobachten, die aber ohne Wirkung bleibt. Während der Spieler an seine eigenen Grenzen stößt und dafür maximale Anstrengungen unternimmt, treten dem Zuhöher vor allem die Grenzen des Instruments vor Augen. Ein Ton, der lauter und höher wird, vermittelt zwar den Eindruck von Steigerung (mehr Einsatz, größere Dynamik und ein höherer Ton gehen im Ausdruck alle in diese Richtung), mehr Lebendigkeit entsteht dadurch allerdings noch nicht unbedingt. Man vergleiche dies mit dem Abschmecken einer Speise: Will man den Geschmack noch intensiver wahrnehmen, muß man seinen Geschmackssinn darauf konzentrieren, und nicht etwa 'heftiger' abschmecken. Dies würde nur lächerlich wirken und hätte keinen Nutzen.



MARTIN PRAETORIUS

MEISTERWERKSTATT
FÜR BLOCKFLÖTENBAU
UND -REPARATUREN

Altblockflöten nach Stanesby 440 u. 415 Hz

Voice-Flute nach Stanesby

Renaissance-Consort Blockflöten 440 Hz

Dulciane 440 / 466 Hz

Bitte fordern Sie meine Preisliste an!

Am Amtshof 4 • D-29355 Beedenbostel
Tel.: 0 51 45 / 9 32 34 Fax: 0 51 45 / 9 32 35

Ein größeres oder lebhafteres Vibrato entsteht vielmehr, indem die Anzahl der Schwingungen pro Zeiteinheit zunimmt und/oder die Schwingungsweite (Amplitude) sich sowohl nach oben als auch nach unten vergrößert. Wenn die Schwingungen die Mitte nur über-, aber kaum unterschreiten, entsteht eine andere durchschnittliche Tonhöhe: Man spielt einen höheren, lauterenTon mit einem an sich flacheren Vibrato.

Der Atemdruck wird vom Atemapparat reguliert. Es ist leicht, die Anweisung zu geben, mehr oder weniger Luft zu verwenden - aber nicht immer so leicht, dies zu befolgen. Doch gerade die Art der Ausführung hat einen immens großen Einfluß auf das Ergebnis. Andererseits ist es riskant, den Atemapparat im einzelnen zu erläutern, da dies erfahrungsgemäß mehr Probleme hervorruft als es Lösungen anbietet. Deshalb möchte ich folgende allgemeine Richtlinien geben, die für den Gebrauch des Vibratos von Belang sind: Beim Atemvibrato geht es um erhöhten und verminderten Druck, um mehr oder weniger Luft und um die Geschwindigkeit des Luftstroms.

Brustkorb und Zwerchfell, die die Lunge umschließen, können die Menge der auszuatmenden Luft regulieren. Kehle, Kehlkopf und Mundhöhle dienen als weitere Regulatoren des Luftstroms und fungieren als eine Art Ventil. Bei der Lunge geht es eher um Druck, im Falle von Kehlkopf und Mundhöhle aber um Geschwindigkeit und Richtung. Brustkorb und Zwerchfell können eher langsamere Schwingungen im Luftdruck hervorrufen, wogegen der Kehlkopf wiederum schnellere Schwingungen hervorbringt. Die Erfahrung lehrt, daß in der Spielpraxis die beiden Formen nur selten ganz getrennt voneinander eingesetzt werden, sondern meist in kombinierter Form in Aktion treten. Außerdem wird jeder Spieler letztlich seine persönliche Art entwickeln, ein Vibrato zu spielen. Dabei ist es besonders wichtig, daß nicht nur die Technik vom Gehör lernt und gemäß akustischer Ideale entwickelt wird, sondern daß sich das Gehör umgekehrt auch von der Technik leiten läßt.

9. Das Fingervibrato, spieltechnisch betrachtet

Ein Fingervibrato besteht aus mit den Fingern hervorgerufenen Tonhöheschwingungen. Man bedient sich hierbei der Grundtechnik, wobei durch Wegziehen eines oder mehrerer Finger von bedeckten

Löchern der Ton erhöht, durch Hinzuschieben von Fingern auf freie Löcher dagegen der Ton in der Regel gesenkt werden kann (das gilt nicht bei einem Registerwechsel).

Da aber der Ton in seiner Tonhöhe erkennbar bleiben soll, müssen die verschiedenen Töne – wie schon unter Punkt 2 in Teil 1 dieses Artikels (TIBIA 1/96) beschrieben – dicht nebeneinander liegen, damit man nicht statt dessen einen Triller erhält. Anstreben sollte man ein Intervall, das kleiner als ein Halbton ist. Dies geschieht, indem man ein Loch nur teilweise öffnet, was eine Erhöhung des Tons um weniger als einen Halbton bewirkt. Auch umgekehrt braucht beim Senken des Tons nur ein kleines Abrutschen der Tonhöhe zu erfolgen. Um das Loch nur teilweise zu bedecken, eignet sich am besten ein Finger, der einen Ton normalerweise um einen Halbtonschritt erniedrigen würde. Auch ein Finger, der sich jenseits des zuunterst gedeckten Lochs bewegt, kann kleinere Abweichungen des Tons bewirken. Auch hierbei sollte man das Prinzip der Wellenbewegung nicht aus den Augen verlieren. Einen Triller auf einem Ton mit nur kleiner Tonhöhendifferenz nimmt man wohl kaum als sehr lebendig wahr, sondern eher als eine sehr statische, mechanisch verlaufende Bewegung. Auch dies kann ein sehr brauchbarer Effekt sein, eine echte Wellenbewegung liegt dabei aber nicht vor.

Bei einer fließenden Wellenbewegung nach unten etwa sind eine Reihe von Zwischentönen nötig, bis man am tiefsten Punkt ankommt. Daraufhin geht man über dieselben Zwischenstufen zurück zur ursprünglichen Tonhöhe. Der Ton darf nicht plötzlich 'springen'. Die Finger, die hierbei in Aktion sind, müssen eine gewisse Zeit 'unterwegs' sein, parallel zu dem allmählichen Tieferwerden des Tons. Das ist auf verschiedene Weise möglich: Eine Trillerbewegung auf der Lochkante ist meist eine zu eckig klingende Verzierung. Die notwendigen Zwischenfarben entstehen hingegen, indem der entsprechende Finger sich dicht über der Lochkante vor und zurück bewegt oder aber in der Luft eine Art Kreisbewegung beschreibt, wobei der untere Rand dieses Kreises die Lochkante berührt. Hier wird durch eine größere Bewegung derselbe Effekt erzielt, wobei aber die Schwankungen fließender verlaufen und mehr Übergangsfarben entstehen.

Der große Vorteil liegt dabei darin, daß eine vollständige Wellenbewegung – also die Hin- sowie auch die Rückbewegung- auch spieltechnisch einen in sich geschlossenen Vorgang darstellt.

Schwieriger als einen Ton niedriger zu machen ist es, ihn nach oben gleiten zu lassen. Das kommt dadurch, daß ein nicht ganz geschlossenes Loch nicht nur eine höhere Intonation, sondern auch eine ganz andere Klangfarbe mit sich bringt. Ein neutraler Ton verliert plötzlich sein Klangvolumen und klingt, als würde er nur ganz sachte angeblasen. Diese Eigenart sollte man bei der Anwendung dieser Technik berücksichtigen. Wählt man Ausgangslautstärke und -Klangfarbe aus demselben Bereich, so werden die Veränderungen im Klang kleiner. Übrig bleibt allein das Steigen der Tonhöhe. Es ist nicht einfach, den 'Weg' so lang wie möglich zu gestalten. Neben der Suche nach einem dem ursprünglichen vergleichbaren Klang ist es wichtig, große Muskelanspannungen beim Schließen der Löcher zu vermeiden. Dabei wäre der Weg von Spannung nach Entspannung zwar lang, aber leider nicht hörbar.

Eine der Charaktereigenschaften des Fingervibratos ist die, daß es schon bei relativ kleinen Bewegungen sehr effektiv werden kann: ein kleines und langsames Fingervibrato etwa vermag eine große Spannung hervorzurufen. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich wiederum ein Beispiel aus dem Film heranziehen: In einem Film kann das langsame Drehen eines Türknaufs (eine an sich kleine Bewegung), im richtigen Moment eingesetzt, bedeutend mehr Spannung erzeugen als eine schnelle, dramatische Bewegung. Das Fingervibrato ist eine Farbe, die auf einen neutralen Untergrund aufgetragen werden kann, der sich, wie in unserem Fall der Atem, im Kontrast dazu 'still' verhält. Dadurch kann es durch relativ kleine Veränderungen sehr stark zur Wirkung kommen.

Flattement

Eine weitere, in historischen Quellen behandelte Art des Vibratos ist das Flattement. Es ist ein Fingervibrato, das auf längeren Tönen angebracht wird. In der französischen Barockmusik hat man das freie Verzieren zu einer eigenen Kunstform erhoben: keine Note, die nicht mit irgendwelchen Besonderheiten ausgestattet wäre. Durch eine Aneinanderreihung unendlich vieler Verzierungen, die so farbenreich wie möglich umgesetzt werden, bleibt die Musik kontinuierlich in Bewegung.

Was für uns zuweilen übertrieben wirken mag, entsteht durch eine Summe kleiner Details und nicht durch die Art des einzelnen Ornaments. Das Flattement ist so ein Detail, das selbst nicht extrem ist, aber zusammen mit anderen Figuren wie etwa *port du voix, double cadence, battement* oder *accent* in die Palette der reichhaltigen Verzierungen der französischen Musik hineinpaßt. Die Töne werden geschmückt, als ob sie mit allerlei Farben bemalt würden.

Die Instruktionen von Hotteterre etwa scheinen sich nur an Amateure zu richten: Bis ins letzte Detail wird angegeben, welcher Griff für welche Note gilt und welcher Finger bei welchem Triller oder Flattement

eingesetzt werden muß. Ein Klangideal als Zielsetzung wird jedoch selten beschrieben: „Folge nur den Anweisungen, und du gelangst zum idealen Klang", scheint als Leitsatz den *Principes de la flûte* zugrunde zu liegen. Hier also lernt das Gehör von der Technik. Möglicherweise war man zu dieser Zeit mit dem Klangideal so vertraut, daß es nur die technische Ausführung zu erklären bedurfte. Auf jeden Fall kam es wohl hauptsächlich darauf an, das Verlangte genau auszuführen.

Geht man davon aus, daß die durchschnittliche Tonhöhe als die eigentliche empfunden wird, würde ein Flattement genaugenommen eine zu tiefe mittlere Tonhöhe und damit einen intonationsunreinen Ton hervorrufen. Doch dies stimmt in der Praxis nur zum Teil. Man darf nämlich nicht vergessen, daß dieser Ton am Anfang und am Ende ja die richtige Tonhöhe besitzt. Hierdurch wird die Erwartung hinsichtlich der Tonhöhe auf eine bestimmte Schiene gelenkt, und es ist nicht so leicht, davon abgebracht zu werden, wenn das Flattement oder Fingervibrato immer wieder regelmäßig zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Kehrt der Ton dagegen nicht zu seiner anfänglichen Tonhöhe zurück, gerät man leichter von dieser Spur ab. Ebenso wenn der Ton bei einer ganz anderen Tonhöhe beginnt – dann gerät man auf gar keine solche Schiene, und die durchschnittliche tiefere Tonhöhe wird wieder hörbar. Übrigens bedeutet ein Flattement gemäß Hotteterre nicht unbedingt fließende Tonhöhenveränderungen. Es geht um einen Ton, der eine 'Schönheitsbehandlung' erfahren hat und der genausogut als flacher Triller nach unten bezeichnet werden kann. Sicherlich passen aber beide Formen, nennt man sie nun 'Flattement/Triller' oder 'Fingervibrato nach unten', sehr gut in die Reihe der französischen Verzierungen. Das Flattement gehört dabei zu den verfügbaren 'Farben'. Seine Besonderheit ist aber dies: Während ein Atemvibrato dazu neigt, andere Verzierungen in den Hintergrund zu drängen oder nur noch als überflüssiges Beiwerk erscheinen zu lassen, bewahren Flattement und Triller - die ja gewissermaßen derselben Familie angehören - noch die subtilen Kontraste.

10. Anwendungsmöglichkeiten und Beispiele

Es ist verführerisch, direkt anhand von Musikbeispielen vorzuschreiben, wo ein Vibrato einzusetzen ist und wo nicht und wie stark es zu sein hat. Es ist jedoch unmöglich, jemandem seinen persönlichen Umgang mit Farben vorzuschreiben und somit zu begrenzen. Abgesehen von der ohnehin unendlichen Fülle der Möglichkeiten widerspricht dies auch der Natur des Vibratos. Logik ist in der Kunst keine Notwendigkeit und Vorhersehbarkeit oftmals eine schlechte Eigenschaft. Dennoch erscheint es mir sinnvoll, gerade wegen der erwähnten Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten, das bisher Gesagte anhand der drei folgenden Musikbeispiele zu erläutern, die einem Solostück, einer Komposition für Blockflöte und Basso continuo sowie einem vierstimmigen Satz entnommen sind:

Solo

Jacob van Eycks Variationen über *Amarilli mia bella* beginnen wie in Notenbeispiel (*NB*) *1* (die Noten sind leichterer Besprechung halber numeriert).

Der Anfang des Stückes besteht aus halben und Viertelnoten. Die Melodie verläuft mit fallender Tendenz von d (1) nach a (7). Das b (3) bildet den Leitton zum a, von dem aus die Melodie sich auf das g (8) zu bewegt und schließlich, am Ende der Phrase, dort zur Ruhe kommt. Die Melodie strahlt einen seufzenden Charakter aus. Häufig entscheidet man sich für ein Atemvibrato, um das Gesangliche eines Stücks hervortreten zu lassen. Die halben Noten (hier 3, 6 und 7) werden dabei meist als die dafür geeigneten Stellen angesehen, da sie die meiste Zeit dazu geben. Allerdings liegt hierin gleichzeitig auch ein Problem: Ein Vibrato auf der ersten halben Note beispielsweise läßt die beiden Anfangstöne auftaktisch erscheinen. Die Abwärtsbewegung der Melodie wird durch die nun auftaktische Funktion des d, das eigentlich den markanten Anfangspunkt der Linie darstellt, abgeschwächt. Ein Vibrato auf den letzten beiden Halben (6 und 7) würde die Differenz zwischen diesen aufheben, was ein Verlust wäre. Schon ein Atemvibrato auf nur einer der beiden Noten würde eine viel interessantere Färbung ergeben. Die letzte Note (7) kann durch ein Vibrato einen weichen und klagenden Charakter annehmen oder aber die Tonwiederholung verdeutlichen und die Spannung vor der Auflösung zum g (8) erhöhen. Als weitere Möglichkeit ist es denkbar, dem vorletzten Ton (6) ein starkes Atemvibrato zu geben. Dadurch tritt der letzte Ton (7) eher zurück, er wird in den Schatten des vorhergehenden gestellt und wirkt leiser. Dasselbe geschieht, wenn nur die letzte Note (7) ein kleines Vibrato mit ruhiger Frequenz bekommt. Das mildernde Element der Tonhöhenschwingungen läßt den Ton an Stabilität und Sicherheit verlieren. Ein heftiges Vibrato auf der Schlußnote dagegen ist besonders reizvoll, da es auf den weiteren Verlauf neugierig macht.

NB 1:
Jacob van Eyck (1590-1657)
Amarilli mia bella

Daniel Brüggen

Es besteht hier eine Zweideutigkeit, die dadurch zustande kommt, daß der Schlußton leiser und zarter, durch die Bewegung jedoch gleichzeitig auffälliger wird und sogar einen starken Akzent bekommt, was der musikalischen Bewegung mehr Richtung verleiht. Bei einer musikalischen Linie wie dieser sollte ein weiterer Aspekt angesprochen werden: die Bewegung in den Viertelnoten gegenüber der Ruhe der Halben. Man kann die Unruhe der Viertelnoten durch ein schnelles Vibrato verstärken (1, 2, 4 und 5) und dadurch der Bewegung mehr Richtung geben. Die langen Noten erhalten dann im Kontrast zu den Vierteln etwas Nachdenkliches. Auch die letzte Note fällt dadurch aus dem Rahmen, daß sie die Regelmäßigkeit von je zwei Viertelnoten, auf die eine halbe folgt, unterbricht. Das hebt sie hervor und bildet einen interessanten Gegensatz zu den vorhergehenden, bewegten Vierteln. Es gibt also in diesem Bereich eine Menge an Möglichkeiten.

Beispiel mit Continuo

Bei *NB 2* bietet es sich an, auf den langen Tönen Flattement anzuwenden. Es handelt sich hier um den Anfang der Blockflötensonate d-Moll von Anne Danican Philidor, also um französische Musik aus der Zeit der Principes de la flûte von J. J. Hotteterre.

Hier haben wir in der oberen Stimme einen sehr langen Ton, dem im Baß eine Melodie gegenübergestellt wird. Dies wird auf anderer Stufe und mit inhaltlich-musikalisch gesteigertem Niveau wiederholt. Es gibt verschiedentliche Möglichkeiten, diesen musikalischen Verlauf mit Hilfe des Vibratos zu beleben - wovon aber läßt man sich in einem solchen Falle leiten?

Sicherlich kann man sich vom Zufall und von spontaner Inspiration führen lassen, ein paar Hinweise jedoch möchte ich geben: In einem Dialog zweier Instrumente muß die eine Stimme die andere beeinflussen können - denn sonst würden sie nicht miteinander sprechen, sondern nur gleichzeitig Monologe halten. In diesem Sinne ist auch denkbar, daß die Entwicklung des langen Tons von der Baßstimme bestimmt wird. So wird die eine Stimme zum Auslöser für die Bewegung der anderen. In dem Moment, in dem in der Harmonie eine Spannung entsteht, überträgt sich diese in Form eines Vibratos auf die Oberstimme; gleich einem plötzlich aufkommenden 'harmonischen Wind', der in eine Bewegung eines bisher bewegungslosen Elements (hier das ausgehaltene d in der Blockflötenstimme) übersetzt wird. Daß dieses d in Bewegung gerät, wird auch schon aus der Komposition ersichtlich.

Der lange Ton wirft am Ende 'ein paar Falten', indem benachbarte Töne hinzukommen. Da die Spannung zunimmt, ist man leicht geneigt, auf dem langen Ton ein Crescendo zu spielen. Hier jedoch wäre das riskant, da dadurch das Rollenspiel zwischen Blockflöte und Continuo verloren zu gehen drohte. Es entstünde der Eindruck, die Baßstimme würde von der Blockflöte dirigiert, was aber nicht der Fall ist. Hier hat der Baß am meisten zu erzählen – die Aufgabe der Blockflöte ist es, dies zu ergänzen und zu unterstreichen.

Für die Blockflöte ist es weder besonders wichtig, auf die Schlußnote (9) hinzuspielen, noch sich völlig auf die Verzierung (3-6) zu konzentrieren, die lediglich eine Umspielung des d darstellt. Interessanter ist es, Flattement oder Vibrato, wie auch die einkomponierten 'Falten' (3-6) als Schlußfolgerung von etwas Vorausgegangenem zu betrachten: in diesem Fall als Reaktion auf den 'Wind', der die Dissonanz oder

NB 2:
Anne Danican Philidor
(1681-1731)
Lentement

harmonische Spannung verursacht. Diese Spannung entsteht im zweiten Akkord durch das e (a-e im Continuo), das gegen das d der Oberstimme eine Dissonanz bildet. Sie löst sich zunächst auf und erscheint im dritten Akkord erneut. Natürlich bleibt dieser harmonische Verlauf hörbar, wie immer das Vibrato auch gestaltet wird; trotzdem hat es seinen Reiz, eine Verbindung zur Musik herzustellen. Dadurch werden die musikalische Entwicklung und das Verhältnis der Stimmen untereinander besser verständlich. Man könnte sich vorstellen, daß der Finger, der das Flattement ausführt, durch den Baß in Bewegung gesetzt wird.

Welches Tempo kommt für ein Flattement in Frage?

Betrachtet man die Sechzehntel des in Bewegung gebrachten d als Höhepunkt, kommen dafür alle Notenwerte in Betracht, die langsamer sind als diese Sechzehntel. Ein etwas schnelleres Flattement wäre so auffällig, daß es drohen würde den Höhepunkt zu übertönen. Ein deutlich schnelleres Flattement wiederum wäre denkbar; es würde sich im Tempo derart von dem der Baßlinie und der Sechzehntel unterscheiden, daß es auf den musikalischen Verlauf nicht einwirken könnte, sondern einem aufgesetzten Farbton gleichkäme. Wie groß oder tief ein Flattement ausfällt, wird davon bestimmt, in welchem Grad sich die Spannung steigern soll. Gewiß hat es seinen Reiz, ein Stück mit einer effektvollen Introduktion zu beginnen. Oft muß man aber im späteren Verlauf des Stückes dafür büßen, nämlich dann, wenn die Musik Steigerung verlangt, der anfänglich gesetzte Höhepunkt aber nicht mehr zu übertreffen ist.

Vierstimmig

Als letztes Beispiel möchte ich einige Takte aus einer vierstimmigen Vokalkomposition von **Tomàs Luis de Victoria** heranziehen, die sich auch sehr gut mit tiefen Blockflöten besetzen läßt, d.h. mit Tenor – f-Basset – c-Baß und f-Subbaß. Diese Besetzung, die mit der originalen Stimmlage der vier Singstimmen übereinstimmt, bietet einem Blockflötenensemble diverse Möglichkeiten.

Dabei kann man entweder versuchen, so nahe wie möglich an eine gesungene Version heranzukommen, oder aber das Gegenteil anstreben , nämlich sich entschieden davon fernhalten.

Die instrumentale Version läuft jedoch Gefahr, 'kahler' zu klingen als eine Ausführung mit Gesangsstimmen, während wiederum das um 'gesanglichen' Charakter bemühte Spiel leicht eine gewisse Unbeholfenheit ausstrahlen kann. Bei einer instrumentalen Interpretation gerät der Klang leicht einseitig; außerdem werden die Artikulationsarten einfacher, und rhythmisch wird die Ausführung oft steif. Wird ein einheitlicher Klang angestrebt, neigen viele Ensembles dazu, wie eine einfache Orgel zu funktionieren, die in der Artikulation recht unflexibel ist und einen sehr geraden Ton hat. Das kann ästhetisch sein, birgt jedoch die Gefahr, daß das Spiel 'blutleer' wirkt. Für welchen dieser beiden Ansätze man sich entscheiden mag - das Vibrato bleibt neben der Artikulation in jedem Falle unentbehrlich.

Als Beispiel dafür möchte ich besonders die letzten Takte des Stücks hervorheben *(NB 3)*.

Insbesondere möchte ich den Schlußtakt hervorheben: Alle Stimmen enden auf einer Brevis. Bei einer instrumentalen 'Gesangsversion' muß man den Schlußton mehr oder weniger ausklingen lassen, anstatt ihn wie einen Orgelton zu behandeln, bei dem man die Hände gleichzeitig vom Manual nimmt.

Als Methode hierfür bietet sich ein Decrescendo an (durch Griffänderung und leiseres Blasen erreicht), allerdings wird man so dem strahlenden Klangcharakter eines gesungenen 'Al-le-lu-ia' nicht gerecht, sondern erzielt oft einen zu zaghaften Klang. Eine 'Orgelversion' dagegen erweist sich auch nicht unbedingt als überzeugender. Bei angehaltenem Schlußton, der in allen Stimmen genau gleichzeitig abbricht, sollte die Anlehnung an den Orgeleffekt bewußt vermieden werden. Es mutet seltsam an, wenn das, was man von einem Orgelakkord erwartet, von vier Musikern nachgeahmt wird, und dieser Effekt eines 'abgeschnittenen' Akkords wird sicher auch nie als besondere Bereicherung empfunden. Hier verhilft uns das Vibrato wiederum zu einer befriedigenden Ausführung.

NB 3:
Tomàs Luis de Victoria (1548-1611)
Motette 'O decus Apostolicum'

NB 4

Das Stück sollte mit einem lebendigen Akkord ausklingen. Dabei können entweder eine oder mehrere Stimmen ein Vibrato spielen, das Vibrato kann in verschiedenen Stimmen hintereinander oder auch gleichzeitig erklingen, wobei Schwingungsweite und Tempo nicht einmal aufeinander abgestimmt sein müssen. Jede Komposition wird in dieser Hinsicht an das jeweilige Ensemble wieder ganz andere Anforderungen stellen. Dadurch bleibt es nicht nur faszinierend, sondern auch notwendig, viele Varianten auszuprobieren.

Im *NB 4* sollte der Subbaß in seiner Funktion als Klangfundament so rein und so deutlich wie möglich sein, ohne Vibrato und ohne Decrescendo.

Wie durch die Wellenlinien angegeben, läuft hier eine Vibratobewegung durch die drei Oberstimmen. Sie weht wie eine Brise durch den Akkord, was Leben in ihn bringt und ihn auf einfache Weise natürlich ausklingen läßt. Nun ist hier nicht nur die Länge, sondern auch die Bewegung des Schlußakkords definiert. Der Klang kommt fließend zur Ruhe, was durch ein Decrescendo allein nur in abgeschwächter Form möglich wäre. Ganz am Ende aber kann das kleinste Decrescendo noch eine effektverstärkende Wirkung haben.

Obgleich ich die Ausführungen zu diesen Beispielen nicht als bindende Vorschriften verstanden haben will, hoffe ich doch, daß sie einen breiteren Blickwinkel auf die Fälle der sich bietenden Möglichkeiten vermitteln.

Für den Blockflötisten ist es von wesentlicher Bedeutung, die eigenen Möglichkeiten verschiedener Klangfarben und Interpretationen kennenzulernen. Dabei kann der Wind der Inspiration aus ganz verschiedenen Richtungen wehen; das Experiment sollte nicht gemieden, sondern vielmehr gesucht werden. Die Kombination von Quellenstudium und Experimentieren mit dem Instrument hat sich hier schon immer als außerordentlich fruchtbar erwiesen. Daß theoretisches Wissen allmählich ganz den Platz des Experiments einnimmt und das Spiel dadurch an Spontaneität verliert, bleibt jedoch eine Gefahr. Diese wird aber um so mehr gebannt, je bewußter der Spieler das Vibrato in sein Spiel miteinbezieht und je besser er damit umzugehen weiß. Im Umgang mit dem Vibrato wird der Spielende ganz von selbst vertraut mit dem Spektrum seiner eigenen Fähigkeiten, dem seines Instruments und dem der Musik. Niemand, der eine Leidenschaft für das Instrument besitzt, darf deshalb die Möglichkeiten des Vibratos ungenutzt lassen.

Übersetzung: Gabriele Wahl

VERKAUFE

neuwertiges Tenor-Krummhorn mit Etui

Fa. Moeck, Bj. 1980, VHB DM 650,--

G. Dullat · Tel. u. Fax 06152/6538

STIMU

(Foundation for Historical Performance Practice)

NEW

The Recorder in the 17th Century

Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993

(David Lasocki, ed.)

Recent research by Ruth van Baak Griffioen, Beryl Kenyon de Pascual, Barthold Kuijken, David Lasocki, Eva Legêne, Patricia Ranum, Thiemo Wind, and others. Numerous illustrations and music examples, as well as an extensive bibliography and an index.

296 pages, price: Dfl. 55,-

ISBN 90-72786-06-8

STIMU
Postbox 565
NL-3500 AN Utrecht
tel. +31 30 2362250
fax +31 30 2322798

Geoffrey Burgess

Berlioz and the Oboe (part 1)

In numerous articles, but particularly in his "Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes" Berlioz spoke decidedly about the characteristics of the individual orchestra instruments. Much attention is given to the description of oboe and English horn, which played a special role in his tonal concepts. In detail he describes their characteristics and their possible use in orchestral writing, without, however, always consistently pursuing these ideas in his musical examples. *English by S. Seidel*

Ewald Henseler

New Recorder Music in Japan

Following a brief survey on the history of the recorder in Japan a few yet unpublished compositions are introduced. Distinguished is in the process between a Japanese and a Western (traditional or avantgarde) music tradition. The bibliography, in which arrangements etc. are not incuded, lists 120 compositions; this great number is surprising, but shows at the same time the growing interest of contemporary Japanese composers in our instrument.

English by S. Seidel

Daniel Brüggen

The vibrato in recorder playing (part 2)

This article has the intention to deal with vibrato in its various forms and characteristics without being a "school". It is based upon the principle that an artistic process is stimulated by information while at the same time leaving a maximum of creative freedom.

The idea came from a supposed difference between "recorder schools" in Europe. I believe this supposed difference is based upon a romantic idea of differences in musical styles of composition and performance at the time of Quantz. The discussion with reference to performance practice is in danger of solely referring to the "sources" which in my opinion is no licence to neglect personal rhetoric research with a degree of actuality. In the spirit of Quantz one must try to discuss taste and possibilities as lively, and with as much actuality as possible. *English by D. Brüggen*

Folkwang-Blockflöten-Symposium, 26. - 28. Jan. 1996

Ulrike Volkhardt, Professorin für Blockflöte an der Folkwang Hochschule, Essen, ist die Initiatorin dieses Symposiums, das in Zukunft regelmäßig stattfinden soll.

Thema des 1. Symposiums war die Entwicklung der zeitgenössischen Blockflötenmusik und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musik allgemein. In drei Schwerpunktveranstaltungen wurde diese Thematik beleuchtet: Walter van Hauwe zeichnete in seinem Vortrag *Zur aktuellen Situation der Neuen Blockflötenmusik* die Entwicklung der „Blockflötensprache" seit der Neuentdeckung des Instruments in den 30er Jahren nach: von der „behutsamen" Einführung neuartiger Klänge unter Wahrung der alten Formen über eine Phase der Negation etablierter Formen und der kompromißlosen Klangexperimente mit dem Instrument (und seinen Einzelteilen) hin zu ausgereifteren Kompositionen, die aus der Kenntnis des Instruments erwuchsen. Waren es in der Experimentierphase vornehmlich die Blockflötisten selbst, die sich ihre Musik schrieben, so ist die Blockflöte mit ihrem heutigen Profil eigentlich interessant genug für zeitgenössische Komponisten - so die These van Hauwes. Daß sie aber von diesen noch nicht als selbstverständlich angenommen wird, zeigte sich in der Diskussion, die dem Workshop *Aspekte des Komponierens im „Fin de millénaire"* folgte.

Walter van Hauwe Foto: Voss

Bei dieser Veranstaltung stellten die Komponisten Wolfgang Hufschmidt, Dirk Reith, Mauricio Rosemann und Dieter Torkewitz Prinzipien zeitgenössischen Komponierens an eigenen Arbeiten vor und veranschaulichten sie durch Hörbeispiele. Hier trat offen zutage, daß die Blockflöte ihren Platz im Bewußtsein zeitgenössischer Komponisten erst noch finden muß, gilt sie doch als eher langweiliges Instrument von leisem Ton, geringem Ambitus und eingeschränkten Klangfarben. Gegen diese weitverbreitete Ansicht wandten sich Walter van Hauwe und auch einige Diskussionsteilnehmer aus dem Publikum ganz entschieden. Die Blockflöte sei ohne Frage ein eher zurückhaltendes, leises Instrument, an Klangfarben fehle es ihr aber nicht, und was den Ambitus beträfe, so gelte dieser tatsächlich vorhandene Mangel des Einzelinstruments nicht, sobald die Blockflöte im Ensemble gespielt werde. Der Ambitus reiche dann vom Sopranino bis zum Großbaß. Die Klangsprache der Blockflöte werde (nach der Experimentierphase der 60er und 70er Jahre, die notwendigerweise das Solospiel förderte,) heute konsequent von Ensembles weiterentwickelt. Hier sieht van Hauwe auch die Zukunft der Blockflöte. Sein Konzert zu Beginn des Symposiums allerdings war ein Solokonzert, in dem van Hauwe bewies, daß die Blockflöte ein ungemein ausdrucksstarkes Instrument sein kann, wenn sie virtuos gespielt wird.

Eine ganz andere Art des Umgangs mit zeitgenössischer (aber auch mit Alter) Musik stellte Ulrike Volkhardt mit einer Videodemonstration und Erläuterungen verschiedener Performances vor, die sie in den letzten Jahren erarbeitet und aufgeführt hat. Ausgangspunkt dieser Darbietungen ist der Gedanke, daß unterschiedliche Künste und Medien ein und derselben „Idee" auf verschiedene Arten Ausdruck verleihen können und daß eigentlich erst die Gesamtheit der Künste diese Idee vollends realisieren kann. So wirken z.B. Musik, Tanz oder auch literarische Texte und ein Bühnenbild (mit Video- und Lichtinstallationen) in einer Performance zusammen, um einer „Idee" um so nachdrücklicher ans Licht zu verhelfen. „Performances mit ihren mehr oder weniger konkreten Bildern wollen Auge, Ohr und Nachdenklichkeit auf Ideen lenken, zur aktiven Beschäftigung mit Inhalten anregen" - so Ulrike Volkhardt.

Ulrike Volkhardt Foto: Voss

Am Samstag und am Sonntag gab es Meisterkurse, in denen die Teilnehmer zeitgenössische Blockflötenmusik ihrer Wahl mit Walter van Hauwe einstudierten. Außerdem stellte van Hauwe seinen *Catalogue for Contemporary Blockflute Music (CCBM)* vor, eine Übersicht über die zeitgenössische Blockflötenliteratur, an der er schon seit mehreren Jahren arbeitet. Er katalogisiert alle Originalstücke ab 1900, die für den Konzertvortrag geschrieben sind. Eine Wertung findet nicht statt. Für jedes Stück gibt der Kata-

log Informationen über Komponist (kurze Vita), Titel, Besetzung, Widmung, Jahr der Komposition, Jahr der Uraufführung, Dauer, Schwierigkeitsgrad bzw. Zeit, die ein professioneller Spieler zum Einstudieren des Stückes braucht, Verlagsdaten wie Name des Verlags, Editionsnummer, Erscheinungsjahr, Umfang und Ausgabe, Tonträgereinspielungen, Radioaufnahmen sowie eine kurze Charakterisierung des Stücks und ein Notenbeispiel. Diese Informationsblätter können gegen eine Schutzgebühr angefordert und zu einer Loseblattsammlung zusammengestellt werden. Noch allerdings ist es nicht ganz soweit. van Hauwe hofft aber, den ersten Teil von ca. 200 Informationsblättern noch in diesem Jahr anbieten zu können.*

Das nächste Symposium, das in ca. 2 Jahren stattfinden soll, wird das „Mittelalter" zum Thema haben. In Konzerten, Workshops, Vorträgen und Meisterkursen sollen blockflötenrelevante Gebiete aus diesem Themenkreis vorgestellt und erarbeitet werden. Man kann nur hoffen, daß das 2. Folkwang-Blockflöten-Symposium sich ebenso instruktiv und anregend gestalten wird wie das erste. **Miranda Voss**

Jack Brymer

KLARINETTEN-SERIE

mit musikalischen, grifftechnischen und didaktischen Anmerkungen für das Deutsche bzw. Oehler-Griffsystem von Ulrich Mehlhart. Bietet mit Originalkompositionen und Bearbeitungen von Carl Maria von Weber, Robert Schumann, Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Rudolf Jettel, Johannes Brahms, u.a. eine Fülle von Vortragsstücken vom Schülervorspiel bis zum Profi-Recital. Eine Bereicherung des traditionellen Repertoires für

KLARINETTE UND KLAVIER

Band 1: 26 Stücke, leicht bis mittelschwer

Band 2: 14 Stücke, mittelschwer bis schwer

je 42,50 DM

WEINBERGER

Josef Weinberger GmbH,
Oeder Weg 26, 60318 Frankfurt

Weiteres Informationsmaterial zur Klarinettenserie und unser Holzbläserverzeichnis erhalten Sie bei Ihrem Musikalienhändler.

Tage für Neue Musik Schorndorf 1995

Die vom 19. - 26. November erstmals veranstalteten *Tage für Neue Musik Schorndorf 1995* boten unter dem Titel „Zeitklang" mit einem vielfältigen Programm vom Jazz bis zum Tanztheater einen interessanten Überblick über das zeitgenössische Musikschaffen. Dabei zog sich das Schwerpunktthema „Blockflöte" wie ein roter Faden durch die insgesamt 25 Veranstaltungen und dokumentierte den neuesten Stand der zeitgenössischen Blockflötenmusik.

Das begann bereits beim einleitenden „Happening" mit Erhard Karkoschkas *mit/gegen sich selbst* – interpretiert und szenisch gestaltet durch Olaf Sommer. Blockflötenensembles und Solisten der Schorndorfer Musikschule boten in einem gutbesuchten Kammerkonzert Werke von Paul Leenhouts, Pete Rose u. a. auf hohem spieltechnischen Niveau (Preisträger von „Jugend musiziert") und bewiesen damit die Vertrautheit der jungen Generation mit der zeitgenössischen Tonsprache. Gerhard Braun de-

Johannes Fischer an seiner „Blockflötenmaschine" (Ausschnitt)

* TIBIA-Leser werden über dieses Projekt und seine Weiterentwicklung kontinuierlich informiert werden.

monstrierte in einem Seminar (u.a. anhand seines Buches *Neue Aspekte im Blockflötenunterricht*), daß die neue Klangwelt des Instruments vom elementaren Anfangsunterricht über leichte Spielstücke für Anfänger bis zum artistisch-konzertanten Werk ein wichtiger Bestandteil eines modernen Blockflötenunterrichts ist. Eine Ausstellung mit seinen *Klanglandschaften* bot Einblicke in den Bereich der musikalischen Grafik.

In einem Gespräch im alten Rathaussaal mit dem *Trio con affetto* wurden vom Komponisten Ensemble- und Solowerke aus den letzten Jahren vorgestellt. Großen Anklang fand die abschließende musikalische Szene *Hexentanz* für 3 Blockflötenspielerinnen und verschiedene Hilfsinstrumente.

Absoluter Höhepunkt jedoch war die Performance von Renate und Johannes Fischer im Schorndorfer Figurentheater, wo mit Werken von Berio, Braun, Rose, Schweizer und Thorn die ganze enorme Bandbreite der zeitgenössischen Blockflötenmusik präsentiert wurde. Johannes Fischers zu unerhörten Klängen fähige „Blockflötenmaschine" wurde ebenso bestaunt und bewundert wie Renate Fischers tänzerische Umsetzung und Gestaltung der musikalischen Vorlagen.

The Voice of the Crocodile von Benjamin Thorn und *Bass-Burner* von Pete Rose waren die artistischen instrumentalen Einlagen in diesem begeistert aufgenommenen Programm.

Die enorme Anstrengung der Veranstalter vom Kulturforum Schorndorf (großzügig gestaltetes Programmheft) haben sich gelohnt und lassen eine Fortführung dieser Initiative wünschenswert erscheinen.

Eberhard Abele

26.
INTERNATIONALE MEISTERKURSE IM RHEINBERGERHAUS VADUZ

8. – 20. Juli 1996	Linda Brunmayr, Traversflöte Hans Maria Kneihs, Blockflöte
8. – 18. Juli 1996	Kurt Widmer, Gesang
8. – 17. Juli 1996	Gerhard Mantel, Cello
22. – 27. Juli 1996	**JAZZ-WORKSHOP** Alice Day, Vocals Bob Lanese, Trompete Jasper Blom, Saxophon Bart van Lier, Posaune Klaus Flenter, Gitarre Rob van Kreeveld, Piano Wim Essed, Kontrabaß Hans van Oosterhout, Schlagzeug

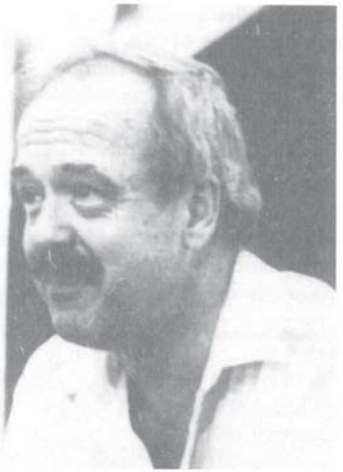
Prospekte und alle Auskünfte durch:
Prospectus et toutes informations par:
Leaflets and all informations through:

Internationale Meisterkuse
Liechtensteinische Musikschule
Postfach 435 · FL-9490 Vaduz
Fürstentum Liechtenstein
Telefon: 075/232 46 20 · Telefax: 075/232 46 42

Koen van Slogteren †

Am 14. Dezember 1995 verunglückte der holländische Oboist Koen van Slogteren in Essen tödlich. Wir verlieren in ihm einen liebenswerten, stets anregenden Kollegen, ich einen Freund.

Christian Schneider



Koen van Slogteren

„Durch diesen blöden Unfall ist alles schiefgegangen". Diese Worte, die Koens neunjährige Tochter Elena bei der Trauerfeier sagte, scheinen mir letztlich die beste Beschreibung des verhängnisvollen Sturzes zu sein, der ein schaffensreiches Leben, das bis zum letzten Augenblick der Musik in Liebe gewidmet war, plötzlich beendete. Wir haben einen Menschen verloren, der einen immensen Einfluß auf das Oboenspiel, seine Pädagogik und Kammermusik in den Niederlanden hatte.

Koen van Slogteren war 73 Jahre alt, doch aktiv und energiegeladen, als ob er zwanzig Jahre jünger wäre. Entsprechend der holländischen Gesetzgebung hatte er im Alter von 65 Jahren seine Tätigkeit als Lehrer am Sweelinck Konservatorium in Amsterdam beenden müssen, aber zu seiner großen Freude erhielt er die Möglichkeit, seine enormen Erfahrungen als Kammermusiklehrer an der Kölner Musikhochschule und später an der Folkwangschule in Essen an die Studenten weiterzugeben. Hier starb er am 14. Dezember 1995.

Doch der Unterricht in Deutschland war nicht seine einzige Tätigkeit in den letzten Jahren. Koen mußte zu jeder Minute aktiv und kreativ sein. Sein großer Wunsch war es, eine Organisation zu schaffen, die es jungen Doppelrohrblattspielern in den Niederlanden und anderen Ländern ermöglichte, sich auszutauschen. Er übernahm daher – mit großem Erfolg – die Initiative, eine holländische Sektion der *International Double Reed Society* zu gründen. Der absolute Höhepunkt seiner Aktivitäten war das *IDRS*-Festival, das im vergangenen August in Rotterdam stattfand. Koen, der zwischenzeitlich zweiter Vizepräsident der *IDRS* geworden war, wäre nicht Koen gewesen, wenn er nicht für die Gestaltung dieser Konferenz ganz neue Ideen gehabt hätte, nämlich Doppelrohrblattinstrumente aller Zeiten, aller Kulturen und in allen musikalischen Disziplinen vorzustellen: Klassische Musik, Volksinstrumente, neue Instrumente, Jazz, Improvisation und Elektronik. Harte Arbeit für das Organisationskomitee, aber das Ergebnis war ein wirklich musikalisches Ereignis voll Abwechslung und Farbe.

In einem Interview, das er 1995 „Entr'Acte", einer der führenden holländischen Musikzeitschriften, gab, machte er drei wichtige Phassen seiner Karriere deutlich:

1940-1945 – 2. Weltkrieg und Koens Studienzeit,
1945-1970 – 25 Jahre Kammermusik mit dem Flötisten Frans Vester, der großen Einfluß auf ihn ausübte und mit dem er 13 Jahre im berühmten *Danzi-Quintett* spielte.
Die Zeit nach 1970 – seine Entwicklung als Pädagoge.

Koen hatte am Königl. Konservatorium in Den Haag bei Jaap Stotijn studiert, dem berühmten Begründer der holländischen Oboentradition mit ihrem klaren, offenen, beweglichen Ton. Seine Studienzeit traf unglücklicherweise mit der deutschen Besetzung zusammen. Wie viele andere junge Männer auch wurde er zum Arbeitsdienst in Deutschland gezwungen und konnte daher seine Studien am Konservatorium nicht abschließen. Das hinderte ihn allerdings nicht daran, direkt nach dem Krieg Solooboist des holländischen Rundfunkorchesters zu werden, wo er dann zu Beginn der 50er Jahre mit dem Flötisten Frans Vester zusammentraf (dessen Buch über die Interpretation von Mozarts Bläsermusik 1995 posthum veröffentlicht wurde). Das war der Anfang von Koens kammermusikalischer Karriere.

Er spielte mit Vester in einem Ensemble namens „Arte Fiato", wo man bereits einen authentischen Weg zur Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts zu finden bemüht war. 1955 gründeten sie zusammen mit dem Fagottisten Brian Pollard, dem Klarinettisten Piet Honingh und dem Hornisten Adriaan van Woudenberg, der für seine Interpretation vieler Neuer Musik bekannt werden sollte, das *Danzi-Quintett*. Viele Komponisten widmeten dem *Danzi-Quintett* Werke, und sie konzertierten in der ganzen Welt. Dem *Danzi-Quintett* kommt eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der holländischen Kammermusikkultur zu.

In dieser Zeit erwarb sich Koen Kenntnisse und Erfahrungen, die ihn zu dem großen Kammermusikpädagogen machen sollten. Er erwarb sich die Fähigkeit, in kurzer Zeit komplizierte Partituren zu analysieren.

Koens Fähigkeit zum Analysieren erwies sich auch als sehr nützlich beim Unterrichten. Sein Interesse daran erwachte nach 1970: Er beschloß, Pädagogik zu studieren, und befaßte sich besonders mit Oboenmethodik. Hier entwickelte er sehr klare und anwendbare Vorstellungen zu Atmung und Stütze, Ansatz, Vibrato, Rohrbau und Analyse technischer Probleme. Als Lehrer an den Konservatorien von Amsterdam, Maastricht und Zwolle hatte er eine große Zahl von Studenten, denen er die Prinzipien der Stotijn-Tradition weitergab. Viele seiner ehemaligen Schüler sitzen jetzt in holländischen Orchestern und Ensembles wie auch als Lehrer an verschiedenen Konservatorien und Musikschulen.

In seiner Freizeit spielte Koen weiterhin Oboe, vor allem interessierten ihn neue Stücke. Er gab Kammermusikkurse in den USA und, unter anderem, in Weikersheim. Er wirkte als Jurymitglied beim Oboen-Wettbewerb auf der Insel Wight/England. Und immer fand er noch Zeit, das zu tun, was ihm schließlich die tiefste musikalische Befriedigung gab: die schönen Oboenpartien in Bach-Kantaten zusammen mit dem Orchester der Westerkerk in Amsterdam zu spielen. In dieser Kirche fand auch die Trauerfeier für ihn statt, bei der die Arie gespielt wurde, die er am meisten liebte und die er als letztes Stück hatte spielen wollen, wenn er seinen eigenen Ansprüchen beim Blasen nicht mehr genügt hätte. Dazu sollte es nicht mehr kommen.

Endlich, endlich wird mein Joch
Wieder von mir weichen müssen.
Da fahr ich wieder auf von dieser Erden
Und laufe sonder matt zu werden.
J. S. Bach: Kreuzstabkantate

Wir wünschen Koens Frau Marian und seiner Tochter Elena viel Kraft, um diesen Verlust zu ertragen.

Pauline Oostenrijk
Amsterdam, 16. Februar 1996
(Übersetzung: Christian Schneider)

SYRINX, Bullettino Ufficiale dell'Accademia Italiana del Flauto, Anno VII, 1995, Nos.23-26. I

Im letzten Jahrgang von SYRINX finden sich Fortsetzungen bereits angelegter Serien (Morini: *Neue Techniken*; Bignardelli: *Literatur des 19. Jahrhunderts – Briccialdi, Neapels Flötisten*), diesmal aber auch vermehrt historisch orientierte, lesenswerte Beiträge. Das Querflöteninstrumentarium der Renaissance von L. Verzulli (24) wird ergänzt durch seinen guten Aufsatz über die 27 Chansons von 1533 bei Attaignant (*convenables a la fleuste d'allemand...!*) und seine Aufführungsmöglichkeiten. Ein ikonographisch gestützter Exkurs untersucht das Zusammenwirken von Flöte und Harfe in der Musikgeschichte (Benedictis/Peretti in 23 und 25). Weiter interessant eine Arbeit über Jolivets Flötenmusik (M. Caroli in 23) und Informatives zur Flötenmusik Mercadantes nebst Bibliographie von Lisa Friend (24, 26). Dieselbe verantwortet (in 23) auch einen biographischen Versuch über „Flautisti Compositori" mit deutlich fragwürdiger Gliederung nach Epochen – leider eher desinformativ (A. B. Fürstenau unter FRANCIA.) Eine Bauchlandung.

Schön ist, unter den „Porträts" mal Julius Baker zu begegnen (23), aber auch jungen Italienern, die Karriere gemacht haben (Conti, Pretto). Und noch schöner ist, daß es lebhaft zugeht. „A proposito di Moyse": Guiot antwortet Dick auf dessen provozierende Sätze in 1994/21, und Luigi Ottaiano, Neapel, entgegnet als Direktor des Wettbewerbs „Emmanuele Krakamp"auf eine Kritik von Riccardo Ghiani, welche sich am Verfahren und besonders an der vorgeschriebenen Literaturauswahl entzündet, z.B. C. P. E. Bach Solosonate nur Ed. Berbèn. Für Außenstehende keine sehr überzeugende Entgegnung.

Nikolaus Delius

flöte aktuell 1995 / Concerto 1995

Von den deutschen Musikzeitschriften war im Jahr 1995 besonders das Doppelheft 2/3 von *flöte-aktuell* interessant. Es brachte z. B. einen lange vermißten Überblick über die Studienmöglichkeiten im Fach Querflöte an deutschen Musikhochschulen mit Angabe der jeweiligen Dozenten.

Unter dem Titel „galant und gelehrt" versucht dann Gero Schließ einen kritischen Vergleich aller derzeit verfügbaren Einspielungen der Bachschen Flötensonaten, wobei auch die Interpretationen mit Traversflöte einbezogen werden. Ein Unterfangen, das bei mehr als zwei Dutzend verschiedenen Versionen trotz aller Bemühungen um Objektivität wohl nicht ganz frei von subjektiven Vorstellungen und Vorlieben sein kann.

Die Ansätze der einzelnen Interpreten liegen „erschreckend weit auseinander": Angesichts derartig disparater Interpretationsversuche drängt sich die Frage nach dem richtigen, sinnvollen Zugang auf. Gibt es ihn überhaupt?

„Farbig und kontrastreich zeigt sich die ganze Palette möglicher Darstellungen, und der Rezensent empfiehlt schließlich: „Wer sich den Bachschen Flötenkosmos erschließen und auf Nummer Sicher gehen möchte, besorgt sich am besten gleich mehrere Aufnahmen." Ist das die Lösung?

Im gleichen Heft gibt Martin Wenner einen knappen, aber instruktiven Überblick über „Flötenbau vom 16. Jahrhundert bis heute" (mit schönen Farbfotos von Peter Spohr). Dabei beschränkt er sich allerdings ausschließlich auf „quer geblasene" Instrumente. Wortreich und etwas unübersichtlich versucht schließlich Wolfgang Siggemann Interpretationshil-

COMPOSER PRESS

Serie für Blockflöte

Neuerscheinungen 1996

von Donald Bousted
Four Pieces for Two Alto Recorders
This is Hell für zwei Alt Blockflöten
Pieces for Dorothy (Part One and Part Two) für Sop.,Alt Bfl. u. Cembalo
Three Virtuosic Pieces für zwei Alt Blockflöten

bearbeitungen von Peter Bowman
Four Chorales J.S.Bach (S.A.T.B.)
Toccata Widor (S.2A.2T.B)

Goodmusic
tel. (UK) +44 1242 239793
fax. (UK) +44 1242 573441

fen zur Erarbeitung von Honnegers *Danse de la Chevre* zu geben (Fortsetzung von Heft 1/95). Viele Ratschläge werden den Querflötenlehrern da selbstverständlich vorkommen („Der in Takt 14 beginnende Teil *Danse-Vif* sollte so präzise ausgeführt werden, wie es der Komponist fordert"). Aber immerhin wird die vielen jungen Spielern oft unbekannte literarische Vorlage wieder einmal in direkte Beziehung zum Notentext gesetzt.

Es gibt dann noch interessante Hinweise auf „Kleine Querflöten" (Christoph Haarmann) für den frühen Unterrichtsbeginn und einen schönen Nachruf von Hartmut Gerhold auf den großen Flötenlehrer Hans-Peter Schmitz.

In ***Concerto*** (Januar 1995) ist ein Interview mit Frans Brüggen über seine Arbeit mit dem *Orchester des 18. Jahrhunderts* lesenswert. **Gerhard Braun**

BÜCHER

Jean-Pierre Rampal: Erinnerungen. Aus dem Französischen von Carola Gerlach, Zürich u. Mainz 1995, Atlantis Musikbuchverlag, 215 S. Ln., DM 48,--

Trevor Wye: Marcel Moyse. An Extraordinary Man. A Musical Biography, Iowa 1993, Winzer Press, 134 S Pb., keine Preisangabe in DM

Ann McCutchan: Marcel Moyse. Voice of the Flute, Portland, Oregon 1994, Amadeus Press, 326 S. gbd., keine Preisangabe in DM

Rampals Erinnerungen erschienen bereits 1989 in New York unter dem Titel *Music My Love.* Der Titel ist besser, weil er für Person und Gegenstand gleich bezeichnend erscheint. In seinem Porträt Rampals (TIBIA 3/95) empfahl Robert Aitken das Buch als „weiterführende" Lektüre, und wirklich, wenn man es in die Hand nimmt, gibt es einem das Gefühl, nicht die Fortsetzung, aber den Hintergrund zu den Gesprächen gefunden zu haben. In Charakter und Stil bleibt er sich treu, dort wie hier ein charmanter Plauderer, ein Weltmann, den seine Karriere, weitgehend selfmade, an die internationale Spitze getragen hat. Typisch französisch möchte man sagen, wobei solch vage Charakteristik ihre Definition am besten durch die Person selbst findet. Selbstzufriedenes Schmunzeln scheint da durch manche Zeile, und der Leser mag genauso schmunzelnd dies oder das übergehen, was sich vielleicht nur aus der Sicht des Erzählers als Faktum darstellt. Immerhin fand eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Barockmusik, damals Inbegriff alter Musik, auch in anderen Teilen Europas und der Welt statt, sogar früher. Das mindert nicht die unbändige Lebensfreude und Erzähllust, mit der Rampel seine Fans an den ersten rund 70 Jahren seines erfolgreichen Lebens teilnehmen läßt. Ein Buch voll ansteckender Spontaneität und Liebe zur Musik. Eine heimliche Aufforderung, es ihm nachzutun.

Moyse, in mehr als einem Sinne eine Art Gegenpol, hat keine Memoiren geschrieben. Das haben nun andere für ihn getan. Die beiden Bücher über ihn sind so unterschiedlich, daß sie sich auch wieder ergänzen.

Der Autor des einen, Trevor Wye, Profi und Insider, erscheint eher in der Rolle des Dokumentators. Das altehrwürdige *Galpin Society Journal* bringt hierzu in seiner Märzausgabe 1995 die Rezension eines gewissen Robert Biggio, die sich weniger in der negativen Meinung über dieses „Album" (scrap-book), wie er es nennt, erschöpft als in einer Attacke gegen Marcel Moyse mit so unverhohlen ehrabschneiderischem Tenor, daß sie den Rezensenten selbst disqualifiziert. (Auch hier macht der Ton die Musik!) Dabei ist Biggio zuzustimmen, wenn er meint, Wyes Buch sei keine Biographie. Es ist wirklich ein Album, eine auf einen „ungewöhnlichen" (extraordinary) Mann bezogene „Musikgeschichte in Bildern", angereichert mit Geschichten von und über, zugegeben, ein Sammelsurium von Marginalien, weniger zum Lesen als zum Blättern. Insofern mag es nicht der Erwartung entsprechen, die man in eine „musikalische Biographie" zu setzen pflegt.

Das Vorwort schrieb Louis Moyse – auch für das Buch von Ann McCutchan. Klar, daß Doubletten tendenziell unvermeidlich waren, schließlich geht es ja auch um Korrekturen (die „berühmte" Ansatzkritik). Alles sehr sympathisch, noch mehr das warmherzige Vorwort von Pamela Robinson.

McCutchan ist Journalistin und Outsider. Das erweist sich als Vorteil für die Darstellung ihres Themas, weil (und solange) sie es aus recherchierten Fakten entwickelt (die gewissenhafte Journalistin!). Aus dem Abstand des Outsiders heraus gewinnt sie zugleich die für den Leser „objektivere" Sicht auf den Menschen Moyse. Nachteile allerdings treten da auf, wo fachliche Kompetenz gefragt wäre, sei es bei der kuriosen Definition von Klarinetten als Blockflöten (Abb. 19) oder der Fehleinschätzung der „Noch

nicht"-Böhmflöte und ihrer Literatur. Aber das kann auch anderen passieren.

Die Datierungen der verschiedenen Interviews, die Anmerkungen und Quellenzitate belegen eine Vorarbeit von vielen Jahren für diese Biographie. Man mag sich fragen, ob es der 10 Kapitel mit über 200 Seiten bedurfte (der Rest ist Bibliographie, Discographie etc.), um Material auszubreiten, das einerseits an essentieller Biographie wenig hergibt, andererseits wieder übertrieben detailliert erscheint, wenn es um Aufzählung von Konzertdaten oder/und Mitwirkenden geht, sich gar darin zu verlieren scheint. Demgegenüber gewinnt man aber schnell die Einsicht, daß es der Autorin gerade auf dem Wege über nicht unmittelbar biographische Daten gelingt, das Umfeld aufzubauen, aus dem heraus Moyse in seiner menschlichen wie künstlerischen Entwicklung gesehen (und verstanden) werden muß. Es ersteht das lebendige Bild eines (im Wortsinne) außer-gewöhnlichen Mannes, dem nichts an harten Erfahrungen erspart geblieben ist, dessen Begabung liebevoller Förderung wie harter Entbehrung begegnete, dem „Schicksal" und Umstände mal wohl, mal übel wollten, der sich sein Ziel erkämpfen und bewahren mußte, sein Ideal von klanglicher Schönheit ständig vor Ohren im Sinne des „Alle Wege müssen dahin führen": *Voice of the Flute.* Man versteht auf einmal, daß er an seinen Opern hing, warum an welchen, daß und warum seine Fantasie sich immer wieder aus Urerlebnissen und der Vorstellungswelt seiner Jugendjahre erneuern konnte, die er stets als die glücklichsten seines Lebens bezeichnete. Aus dieser Quelle schöpfte er seine Ideen verbaler Illustrationen als Interpretationshilfen für den musikalischen Ausdruck, seine ganze Musikanschauung. Und von diesen Wurzeln hat sich Moyse als Mensch so wenig gelöst wie als Künstler. Sie bestimmten sein musikalisches Weltbild, das in sich geschlossen, aber auch nach außen verschlossen war.

McCutchan führt uns durch alle Höhen und Tiefen dieses Lebens, zeigt einen Künstler in all seiner Anfechtbarkeit, aber auch alle Anfechtungen, denen er sich physisch und psychisch ausgesetzt sah, einen Mann, der sich seines Könnens wohl bewußt war, aber nicht ohne Selbstzweifel, der stolz war, aber nicht eitel und psychisch da Schaden nehmen mußte, wo er Verletzungen aus eigener seelischer Kraft nicht mehr ausgleichen konnte, gerade dann, wenn die physische Konstitution nicht ausreichte.

Kein schönfärberisches Buch, das wohl nur aus diesem Abstand so geschrieben werden konnte. Mehr als die Zitate ahnen lassen, wird Louis Moyse seinen Anteil daran haben. Auch ihm sei's gedankt.

Nikolaus Delius

Margret Löbner

Fachhandlung für Blockflöten und historische Holzblasinstrumente

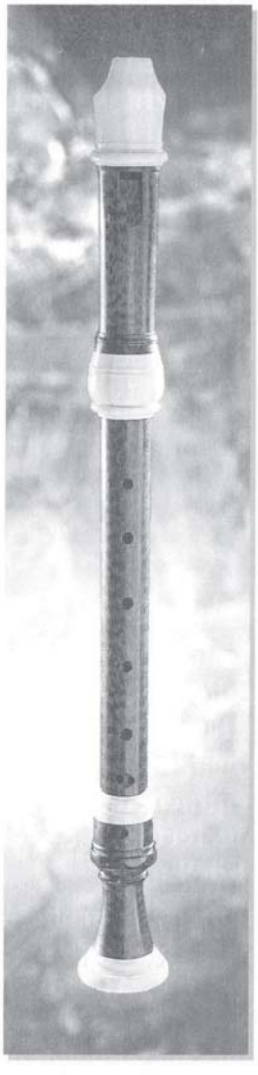
Sie können in meiner Fachhandlung die Blockflöten aller führenden Hersteller miteinander vergleichen. Mein Angebot reicht von der einfachen Schulflöte bis zum handgefertigten Soloinstrument aus Edelholz.

Sie haben die große Auswahl von der Garkleinflöte bis zum Sub-Kontrabaß. Alle Instrumente sind von mir auf Stimmung und Ansprache eingehend geprüft.

Gerne stelle ich Ihnen Ansichtssendungen zusammen. Rufen Sie mich einfach an. Meinen Katalog schicke ich Ihnen kostenlos zu.

Margret Löbner
Osterdeich 59a, 28203 Bremen
Tel. 0421-702852

Blockflöten des Hochbarock



Ralf Ehlert

Meisterwerkstatt für
Blockflötenbau
Gartenkamp 6
29229 Celle

Tel.: (05141) 930181 · Fax: 930081

Manfred Frank: Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive. Leipzig 1995, 247 S. RBL 1537, DM 24,--

Eckhard Henscheid: Verdi ist der Mozart Wagners. Ein Opernführer für Versierte und Versehrte. Stuttgart 1992, 270 S. mit zahlr. Notenbeispielen, DM 19,80

Reclam-Verlag, Leipzig/Stuttgart

Unendliches Unterwegssein und heillose Erstarrung in Frost und Eis – das sind die beiden Pole, zwischen denen der Tübinger Philosoph und Germanist Manfred Frank „Die Geschichte des Fliegenden Holländers" untersucht. *Die unendliche Fahrt,* die zugleich eine „in die Unendlichkeit der menschlichen Seele" ist, wird an zahlreichen Textbeispielen von Horaz bis Richard Wagner, von Dantes Eishölle bis zu Schuberts „Winterreise" und zu Caspar David Friedrichs Gemälde „Das Eismeer" nachgezeichnet. Auch wenn der Schwerpunkt der Untersuchung auf dem Gebiet der Literatur liegt, ergeben sich doch zahlreiche aufschlußreiche Querverbindungen zur Musik und ihren philosophisch-geistesgeschichtlichen Hintergründen. Dabei sprengt Frank in souveräner Überschau auch die Grenzen der Nationalliteratur: Seine Belege zeigen eindrucksvoll den großen Motivzusammenhang der Künste, verweisen zugleich aber auf die „Krise der Reflexion", die seit der Romantik ihren Ausdruck in Motiven wie dem des *Fliegenden Holländers,* des *Ewigen Juden* oder dem der todesschwangeren *Winterreise* findet. Franks Aussagen über die „Entgrenzung des Texts über den das Subjekt sein Selbstverständnis vermittelt", lassen sich ohne Mühe auch auf die Musikgeschichte übertragen. Wagners „unendliche Melodie" rückt damit in einen größeren historischen Zusammenhang, der *Fliegende Holländer* wird zum Paradigma der künstlerischen Entwicklung in der Moderne; die „unendliche Fahrt" findet ihr Pendant in der Entgrenzung der musikalischen Struktur.

Das Satyrspiel zu Franks ernst-philosophischer, aber stets mit Gewinn zu lesender Darstellung bildet Eckhard Henscheids Opernverführer, der im Reclam-Verlag in einer erweiterten Neuausgabe erschienen ist. Auch er pendelt zwischen Extremen: zwischen dem schweren Kaliber der intellektuellen Analyse und der leichten Kavallerie der Kalauer! Dieses unvergleichliche Oszillieren macht auch die Lektüre zu einem ständigen Schaukelritt zwischen Staunen und Sich-Ärgern, freilich einem, der begeisternde Rundblicke in die unendlichen Landschaften der Opernwelt und faszinierende Detailaufnahmen aus den Dschungeln der gesungenen Bühnenhandlung bietet. Neben einer „affengeilen" *Wotan*-Charakteristik in Youngster-Sprache („Ein beknackter Kacker")

zeichnet da beispielsweise ein subtil ausgepinseltes, psychologisch wie musikanalytisch vertieftes Porträt „Seine Nobilität, den Landedelmann Don Ottavio"; neben einer Auflistung der unterschiedlichen „Io t'amo - je t'aime - Ich liebe dich"-Phrasen wird die „Sphinx Kaskade" ebenso untersucht wie die „Opern-Geographie" oder „Das ‚Ohimè' oder ‚Ahimè' in der italienischen Oper", eines der „nachweislich unwichtigsten Gegenstände" dieses Genres. Ein Kostpröbchen aus der „38. Folge über Wesen und Infrastruktur eben der italienischen Oper" soll hier die Empfehlung schließen und zum Erwerb des ernsthaft-parodistischen Büchleins begeistern: Das „Ohimè"/"Ahimè" tritt auf, wenn „der zuvor noch fröhliche Mensch merkt, daß das Göttlich-Numismatische bzw. Numinöse in Gestalt daimonischer Verstrickung sich anschickt, in seine gut geordnete individuelle Existenz einzugreifen, kurz, wenn der Mensch spitzkriegt, daß es so nicht weitergeht, daß es geschlechtlich nicht läuft, wie es soll – oder einfach, daß ihm was weh tut, weil ihn vielleicht einer erstochen oder ihm besonders kraftvoll die Hand gegeben hat."

Ulrich Schmid

The NFA 20th - Anniversary Anthology of American Flute Music, hrsg. von John Solum, New York und Oxford 1993, Oxford University Press, 187 und 33 S., ISBN 0-19-385875-4, £ 50.--

Zu ihrem zwanzigjährigen Bestehen hat Amerikas „National Flute Association" (NFA) sich selbst mit einer noblen Festgabe bedacht: einer Anthologie aus 60 Jahren Flötenmusik in unterschiedlichen Besetzungen von 18 namhaften amerikanischen Komponisten der Jahrgänge zwischen 1897 (Quincy Porter) und 1950 (John Anthony Lennon). Die Stücke wurden von einem eigens eingesetzten Komitee aus über 250 Einsendungen ausgewählt und sind (mit einer Ausnahme) Erstveröffentlichungen. Der breitgefächerten Entstehungszeit der Kompositionen – zwischen 1928 und 1989 – entsprechen deren stilistische Vielfalt und die sehr unterschiedlichen Schwierigkeitsgrade, so daß sich dankbare Stücke für die verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten in Musikschule, Studium und für das anspruchsvolle Konzert finden. Dazu tragen auch die abwechslungsreichen Besetzungen bei. Neben mehreren Kompositionen für Flöte solo, 2 Flöten und Flöte (bzw. Piccolo) mit Klavier enthält die Sammlung auch Beispiele in den Besetzungen Flöte und Gitarre, Flöte und Schlagzeug, Flöte und Streichtrio sowie ein Duo für Flöte und Altflöte.

Die Reihe der beteiligten Komponisten reicht von Hugh Aitken und Milton Babbit über John Heiss, Ezra Laderman und Mel Powell bis zu Gunther Schuller, Harvey Sollberger und Richard Wilson, wenn man auch die Namen einiger der - aus mitteleuropäischer Sicht - „ganz Großen" Repräsentanten amerikanischer Musik des 20. Jahrhunderts vergeblich sucht. Dem sorgfältig gedruckten, in Leinen gebundenen Band mit den kompletten Partituren liegt eine separate Flötenstimme für die Duos mit Klavier bei.

Hartmut Gerhold

Neueingänge

Bruce Haynes: Pitch Standards in the Baroque and Classical periods. Volume I: Thesis, Volume II: Appendices.(Ph. D. Dissertation, Université de Montréal) Bruce Haynes, 3589 Rue Ste-Famille, Montréal H2X 2L2, Canada. 644 S., spiralgebundene Kopie, Can. $ 48.20

Colin Lawson: The Cambridge Companion to the Clarinet. Cambridge University Press, The Edinburgh Building, Shaftesbury Road, GB-Cambridge CB2 2RU. ISBN 0 521 47668 2 (paperback) £ 14.95 (US$ 19.95), ISBN 0 521 47066 8 (hardback) £ 40.00 (US$ 59.95)

Mansfield Thomson: The Cambridge Companion to the Recorder. Cambridge University Press, The Edinburgh Building, Shaftesbury Road, GB-Cambridge CB2 2RU. ISBN 0 521 35816 (paperback) £ 13.95 (US$ 18.95), ISBN 0 521 35269 X (hardback) £ 37.50 (US$ 54.95)

MOECK

Jetzt lieferbar!

Reprint des Maschinenskriptums der Dissertation von 1951

362 Seiten · Ed.-Nr. 4063 · ISBN 3-87549-062-2
DM 52,00 / öS 406,00 / sFr 53,50

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Manfredo Zimmermann: Die Altblockflöte - spielen - lernen - musizieren - Band 2; 1. Auflage 1994, Sy. 2571, DM 32,--

Manfredo Zimmermann: Die Altblockflöte - spielen - lernen - musizieren - Lehrerheft: Gedanken zum Blockflötenunterricht; 1. Auflage 1995, Sy. 2572, DM 9,50

Ricordi & Co, München

Während der erste Band der Altblockflötenschule sehr viele Kompositionen und phantasievolle Begleitungen des Autors enthielt, um den Anfang auf der Altblockflöte so abwechslungsreich wie möglich zu gestalten, wird im zweiten Band verstärkt auf bereits vorhandene Literatur zurückgegriffen. Die Fortsetzung beginnt mit dem 8. Kapitel, das die Töne gis', fis' und gis" einführt. In Kapitel 9 bis 11 wird dann mit e'"/es'", f'"/ g'" und fis'"/gis'"/a'" die Reihe der Basistöne auf der Altblockflöte abgeschlossen. Die zahlreichen Spiel- und Übungsstücke sind meist 2stimmig und zusätzlich harmonisiert, um Akkordinstrumenten das Mitspielen zu erleichtern. Neben Volksliedern findet man in dieser Schule sorgfältig ausgewählte Beispiele alter Musik von kompositorischer Schönheit und musikalischer Tiefe, an denen sich Lehrer und Schüler gleichermaßen erfreuen können. Die Repertoirebreite reicht von Gherardellus de Florentia über William Lawes bis hin zu einem Stück des argentinischen Tangokönigs Carlos Gardel.

Auf den ersten Blick kann man durch den Schwierigkeitsgrad von Rhythmen oder die Undurchschaubarkeit der modernen Notation eingeschüchtert werden. Doch geht man ganz methodisch vor und arbeitet Kapitel für Kapitel durch – wobei ja die beiden Bände der Schule als eine Einheit zu verstehen sind – treffen die befürchteten Probleme nicht ein. In dem Abschnitt „Chorische Notation" sind 9 Stücke eine Oktave tiefer als gewöhnlich notiert, um den Schüler an das Oktavieren zu gewöhnen, eine Technik, die – wie z.B. auch das Lesen verschiedener Schlüssel – für Blockflötisten zu den notwendigen Lernzielen gehört.

Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit zeitgenössischer Musik und deren interessanten Klangmöglichkeiten und Ausdrucksformen. Die durch den ersten Band mit dieser Spielart schon vertrauten Schüler werden jetzt an Mehrklänge und Akkordtöne, Vibrato-Arten und Mikrointervalle herangeführt.

An diese Kapitel schließen sich anspruchsvolle Übungen zu Tonleitern, Dreiklängen und Intervallen an. Zum Schluß findet man eine der gründlichsten, aber auch unübersichtlichsten Grifftabellen, die je in einer Schule abgedruckt wurden. Die Ratschläge sind gut formuliert und gut gemeint, aber es ist nun mal schwer vorauszusehen, mit welchem Flötenmodell der Schüler dieses Buch bewältigen wird.

Manfredo Zimmermann setzt die Zielgruppe der jugendlichen Spieler ab 10 Jahren an. Auch ab diesem Alter werden nur die über dem Durchschnitt liegenden Musikschüler ihre Freude an dieser Schule haben, denn es gehört Musikalität und schnelle Auffassungsgabe dazu, sich mit dieser phantasievoll gestalteten, abwechslungsreichen Blockflötenlehre auseinanderzusetzen. Nicht zufällig stellt der Autor das Musizieren über das bloße Erlernen der Grundtechniken. Dieses Heft hält ein hohes Niveau und ist eine Bereicherung des bereits vielfältigen Angebots an Altblockflötenschulen.

Das Lehrerheft beginnt mit einem Vorwort, das die beim Durchlesen der Schule entstandenen Fragen beantworten soll und das pädagogische Konzept von Manfredo Zimmermann untermauert. Die Kapitel

KONTRABASS-
BLOCKFLÖTEN • A=415

Manchmal baue ich ungewönliche Instrumente, auch sehr große Blockflöten. Ich habe jetzt schon zwei Bestellungen für Kontrabaßblockflöten mit Kammerton a=415 Hz von wohlbekannten Blockflötenquartetten aus Holland und Belgien, und bin bereit, noch eine dritte anzunehmen. Im September 1996 möchte ich mit der Arbeit anfangen. Für drei Aufträge beträgt die Lieferzeit etwa ein Jahr, und der Preis $15,000 pro Instrument. Bitte schreiben Sie oder rufen Sie an falls Sie interessiert sind und genauere Angaben wünschen.

Friedrich v. Huene

Friedrich von Huene
65 Boylston St., Brookline, MA 02146, USA
Tel (617) 277-8690; Fax (617) 277-7217

des Heftes beschäftigen sich mit der Haltung, dem Ton, Artikulation, Intonation, Atemführung, Vibrato sowie der zeitgenössischen Musik bis hin zu Pflegehinweisen für das Instrument.

Auf 46 Seiten hat Manfredo Zimmermann einen interessanten und zur Diskussion anregenden Diskurs über das Blockflötenspiel geschrieben.

Ohne den Zeigefinger allzusehr zu erheben, gibt er konstruktive Anregungen, einige Grundtechniken neu zu überdenken. So ist für ihn z.B. eine ausbalancierte Haltung des ganzen Körpers Voraussetzung für das Erlernen eines Blasinstruments. Statt mit direkten Anweisungen wie „Kopf hoch-" „Schultern fallen lassen" zu arbeiten, rät er zu bildlichen Vorstellungshilfen und nennt Stabilität, Biegsamkeit und Reaktionsgeschwindigkeit als Schlüsselwörter in seinem Unterricht. Im Kapitel Artikulation geht er auf eines der Tabuthemen ein, das Tonende durch Zungenabschluß, das er befürwortet. Bei der Doppelzunge läßt er degge und did'll gleichwertig nebeneinander bestehen. Aus der Tatsache, daß eine gute Blockflöte bei zwei professionellen Spielern total anders klingen kann, zieht er im Abschnitt Tongestaltung den logischen Schluß, daß der Mundraum und die Stellung des Zungenrückens Geschwindigkeit, Intensität und Verwirbelung des Atemstroms beeinflussen. Ausgehend von einem Tonzentrum, können dann Schüler und Lehrer gemeinsam auf die Suche nach dem verborgenen Klang gehen. Das Kapitel Intonation gibt konkrete Hilfestellung und nennt grundsätzliche Gegebenheiten. Dieses kleine Heft ist ganz unabhängig von der Blockflötenschule allen Kollegen als Lektüre zu empfehlen. **Ines Zimmermann**

Henry Purcell: Sonata VI in four parts für 2 Altblockflöten, Gambe/Cello und Basso continuo; hrsg. von Paul Leenhouts mit einer Generalbaßaussetzung von Andreas Spering; Celle 1995, Moeck Verlag, Ed. Moeck Nr. 2818; DM 28,--

Die *Sonata VI* erschien 1697, zwei Jahre nach Purcells Tod, zusammen mit 9 weiteren unter dem Titel „Ten Sonatas of four parts" in vier einzelnen Stimmbüchern in einem Druck voller Fehler. Im Gegensatz zu den anderen Sonaten besteht sie nur aus einem einzigen Satz in Form einer Chaconne. Sie wurde dem Umfang der Blockflöte entsprechend von g-Moll nach c-Moll transponiert. An einigen Stellen waren zusätzlich Oktavierungen notwendig, die sich im Gesamtbild nicht störend auswirken.

Diese ansprechende Ausgabe hat einen ausgeprägt praktischen Charakter. So gibt es eine Partitur ohne Generalbaßaussetzung mit einem freien System und einer separaten Einlage mit Aussetzung. Andreas Spering hat den Generalbaß fantasievoll und zum Charakter der einzelnen Variationen passend ausgesetzt. Aufgrund der Länge des Stückes sind die beiden Blockflötenstimmen als Einzelstimmen abgedruckt und ermöglichen keinen direkten Vergleich beider Stimmen.

Purcells Chaconne ist eine Bereicherung für das bereits umfangreiche Repertoire an Triosonaten für die Besetzung 2 Altblockflöten, Baßinstrument und Continuo. Es ist dennoch ausgeprägte Streichermusik und verlangt von den Interpreten Einfühlungsvermögen in die Idiomatik eines anderen Instrumentes sowie eine interpretatorische und klangmäßige Bearbeitung für die Blockflöte. Die vom Moeck-Verlag herausgegebene Bearbeitung ist eine gute Hilfe für diejenigen, denen das Transponieren vom Blatt schwer fällt. **Ines Zimmermann**

Hans-Joachim Teschner: Hibum - Sorza - Wanz, für Sopranblockflöte und Klavier, Celle 1995, Moeck Verlag, Ed. Moeck Nr. 1563, DM 17,--

Drei kurze Stücke, ebenso ungewöhnlich wie die Titel. Statt eines Vorwortes nur ein rätselhaft wirkendes Gedicht. Der Spieler darf seiner Phantasie freien Lauf lassen. Wer „Hibum" im Schweinsgalopp durcheilt, „Sorza" schweigend erlebt, um schließlich „Wanz" aushufend zu beschließen, darf dann selbst entscheiden, ob es sich bei den vorliegenden Stücken um ein auskomponiertes Fiasko oder um kleine Meisterwerke handelt. Diese so vollkommen unkonventionell geschriebenen Stücke (herkömmlich notiert und technisch relativ einfach) erwarten vom phantasiebegabten Spieler allerdings die Bereitschaft, eine Klangwelt zu entdecken, die mit Ausnahme des lyrischen Mittelsatzes „Sorza" zwar recht deftig und ungehobelt wirkt, die aber in ihrer märchenhaften Tonsprache doch zu faszinieren vermag. Wer sich mit dieser Musik beschäftigt, wird sicher immer wieder Neues entdecken, auf jeden Fall aber viel Spaß an diesen drei ebenso liebenswerten wie originellen Stücken haben. **Thomas Mengler**

Guus Janssen: Largo für Tenorblockflöte, Celle 1995, Moeck Verlag, Ed. Moeck Nr 1552, DM 11,--

Das 1989 komponierte etwa neunminütige Werk strahlt Ruhe aus. Ein Lamento aus dem schottischen Dudelsack-Repertoire diente dem holländischen Komponisten Guus Janssen als Vorbild. Diese traditionellen Instrumentalstücke bestehen aus einem Thema mit Variation. In *Largo* gibt es fünf wiederkehrende Motive, die ganz unterschiedliche Charaktere haben. Die naive, fröhliche Anfangsmelodie wechselt sich mit teils aggressiven, leidenschaftlichen, aber auch beschaulichen Motiven ab. Die Hauptnoten der Melodie bewegen sich in Intervallen von hauptsächlich Quinten oder bleiben auf einem Ton stehen. Häufig werden auch Quarten und große Sekunden verwendet. Zum Ende des Stückes erwei-

Barock-Festspiele CH-Thun 1996

12. bis 21. Juli

Konzerte
u.a. mit Hortus Musicus Tallin (Violinkonzerte von Bach und Vivaldi), Musica Poetica (szenisches Programm), Elisabeth Glauser (F. Schubert, Schwanengesang), John Holloway

Ausstellung
12. bis 14. Juli: Nachbauten historischer Musikinstrumente

Workshops, 13. bis 14. Juli
Cembalo-Pflege und -Stimmung
mit MICHAEL SCHEER (BRD)
Schnupperkurs Barockoboe, Barockfagott
mit TUOMAS KAIPAINEN für Spieler moderner Doppelrohrblattinstrumente
Blockflöten-Pflege mit ANDREAS SCHÖNI, Bern
Eine Kopie, warum? mit GUIDO KLEMISCH (NL), Gegenüberstellung Original–Kopie
Gestik für Sängerinnen und Sänger, 19. bis 21. Juli mit BARBARA SEGAL (London): Gestik und ELISABETH GLAUSER (Bern, Freiburg): Gesang; MUSICA POETICA: Aufführungspraxis

Kurse
Interpretation Kammermusik, 15.–19. Juli

Barockvioline	ANDRES MUSTONEN, Tallin
Cembalo, Generalbass	BERNHARD GILLITZER, München
Traversflöte, Blockflöte	SABINE KAIPAINEN, Thun
Barockoboe, -fagott, Blockflöte	TUOMAS KAIPAINEN, Thun
Barocktanz, 15.–19. Juli	BARBARA SEGAL, London

Vorverkauf ab 28. Juni: Thun Tourismus Organisation, Telefon 033 22 39 39

Information: Freunde alter Musik Thun, Lauenenweg 47 e, CH-3600 Thun, Telefon 033 22 72 02

tert sich die Melodie vom Ambitus der Quinte aus immer mehr nach oben und unten und erreicht einen Abstand von zwei Oktaven. Auch die Notenwerte werden kürzer, die anfänglichen halben Notenwerte werden bis zu 32steln diminuiert, bevor das 4. Motiv das Stück sanft und wohlbekannt ausklingen läßt.

Es ist die Ornamentik, mit der fast jede Note umspielt wird, die den Melodien ihre Originalität gibt. Diese Verzierungen werden so schnell wie möglich gespielt. Guus Janssen nennt dies im Vorwort: „...als tanzten sie (die Verzierungen) mit äußerster Virtuosität auf der Stille der Unterlage..."

Das Tempo wird so gewählt, daß sich die Musik am Rande des Stillstands bewegt. Doch wird weder der Spieler noch der Zuhörer diese Ruhe als Langeweile empfinden. Das Stück ist ganz traditionell notiert und kommt ohne den Gebrauch von modernen Spieltechniken aus. Der Ambitus (c' bis es''') liegt im gut spielbaren Tonbereich einer Tenor- oder Voiceflute.

Largo ist ein Solostück, daß schon nach einmaligem Hören einen nachhaltigen Eindruck hinterläßt. Mit dieser Veröffentlichung der Handschrift des Komponisten wird hoffentlich dazu beigetragen, daß man dieses Stück öfter hören wird. **Ines Zimmermann**

Andreas Habert und Bettina Seeliger: „all'improviso" – vom Bordun zum Ground; improvisierte Tanzmusik im 16. und 17. Jahrhundert. Für ein Melodieinstrument mit Begleitung; Begleitstimmen für Gitarre/Laute/Tasteninstrument oder ein 3stimmiges Ensemble, bestehend aus zwei Melodie- und einem Baßinstrument; CD mit Begleitmusik (Cembalo); Musikverlag Pan AG, Zürich; 1. Aufl. 1995; pan 172; DM 45,--

Der erste Band von *all'improviso* von Andreas Habert gibt eine Anleitung für das Improvisieren über eine ostinaten Harmoniefolge. Eine Variationsform bietet sich als Einstieg zur Improvisation geradezu an und wurde von den Autoren geschickt gewählt.

Nach einer kurzen Einführung kann man sofort mit Hilfe der von Bettina Seeliger auf dem Cembalo eingespielten Begleitung beginnen und über einen Bordun auf C oder d improvisieren. Die Harmonie bleibt gleich und ermöglicht, erste Erfahrungen ohne die Angst vor falschen Tönen zu machen. Dabei werden verschiedene Tanzsätze und Taktarten benutzt: die Pavane (4/2-Takt), die Galliarde und Basse Danse (beide im 6/4-Takt) und ein Branle Double (4/4-Takt).

Das Buch ist sehr übersichtlich aufgebaut. Behutsam werden die Anforderungen erhöht. Im zweiten Kapi-

tel wird zwischen zwei Harmonien abgewechselt. Wieder werden die Tänze Pavane und Branle Gay benutzt, um über einem Wechselbordun zu improvisieren. Für jeden Tanz werden verschiedene Beispiele der Melodieführung angeboten, die von Habert als „guidelines" bezeichnet werden. Diese Grundmelodien können kombiniert und abgewandelt werden, bis die Fantasie des Schülers eigenständige Melodien produziert. Auch rhythmische Motive helfen dem Schüler, seine Oberstimme abwechslungsreicher zu gestalten. Diese Gehversuche in einer Stilart des 16. und 17. Jahrhunderts ebnen dem Spieler gleichzeitig den Weg, andere Variationstechniken auszuprobieren: vom Diminuieren einer Madrigaloberstimme der Renaissance bis zum „Komponieren" eines „Doubles" im Stil des französischen Barock.

Das dritte und letzte Kapitel führt den gelehrigen Improvisationsschüler zu einer der populärsten Baßlinien, die mehr als 150 Jahre die Komponisten faszinierte, dem „Passamezzo antico". Über ihn ist z.B. die Recercada primera von Ortiz geschrieben sowie verschiedene Tänze bei Gervaise.

Auch der heute noch beliebte Ground von Greensleeves, der unregelmäßig zwischen „passamezzo antico" und Romanesca wechselt, wird erklärt und zum Improvisieren freigegeben.

Die Harmoniefolgen der beiden Baßlinien unterscheiden sich nur wenig:

Passamezzo antico: | **d** | C | d |A | **d** | C | d A | d ||

Romanesca: |**F** | C | d | A |**F** |C |d A |d ||

Zusammen mit verschiedenen Taktarten und der Transposition nach g-Moll bietet sich auch hier eine Vielzahl von Variationsmöglichkeiten.

Doch dieses Heft beschäftigt sich nicht allein mit der Variation der Melodie. Es bietet auch an, die abgedruckte Begleitung abzuwandeln. Bei der Angabe des Akkordmaterials der Begleitung wird zwischen Haupt- und Nebennoten unterschieden. Die Hauptnoten werden auf die betonten Taktzeiten gespielt, während die Nebennoten erst dann benutzt werden, wenn man mit Harmonie und Rhythmus vertraut ist. Somit ist das Heft für alle Einsteiger, seien es Melodieinstrumente oder Tasteninstrumente, interessant und lehrreich.

Die allgemeinen Hinweise, die Habert reichlich gibt, sind nützlich und ehrlich. Denn ihm kommt es mehr auf eine fantasievolle Oberstimme oder Begleitung an, als auf eine 100% stilgerechte Improvisation. Trotzdem nennt er einige wichtige Unterschiede zwischen den Renaissancetänzen und späterer Barockmusik. Als zum Barock gehörende Floskeln bezeichnet er Sequenzen und gebrochene Dreiklänge und die rhythmische Fixierung auf Taktschwerpunkte. In der Renaissancemusik geschehen Veränderungen zum größten Teil planlos, quasi um die Musik in Bewegung zu halten. Im Barock, so sagt Andreas Habert, erhält jede Variation einen eigenen Charakter, ein Ziel, das in der Renaissancemusik nicht angestrebt wird.

Etwas problematisch ist der niedrige Stimmton der CD (eine ungefähre Messung ergab ein a' = ca. 437,5 Hz). Moderne Fabrikmodelle von Blockflöten sind heutzutage oft wesentlich höher als a' = 440Hz. Muß die Flöte zu weit herausgezogen werden, sind allgemeine Intonationsprobleme vorprogrammiert.

All'improviso ist als Anleitung für das Selbststudium wie auch für den Unterricht an der Musikschule gedacht und gut geeignet. Die Idee, die Grundregeln der Variationstechnik zu lehren, wurde anschaulich und überzeugend umgesetzt. Die Cembalobegleitung von Bettina Seeliger ist inspirierend. Man hat sofort Lust, mitzumachen. Dabei spielen Alter und Leistungsstand der Schüler keine Rolle. Schon mit wenigen Tönen und sehr einfachen Rhythmen können mit dieser Methode unmittelbare Lernerfolge und Erfolgserlebnisse erzielt werden.

Mit dem Zitat „Lebe wohl , liebe Leserin, und verzeihe mir meine Fehler" beschließt Andreas Habert sein ausgezeichnetes Werk. Doch diese Bescheidenheit ist unangebracht. Man kann ihm nur zu seiner Professionalität und seinem Engagement gratulieren und sich auf den zweiten Band freuen.

Ines Zimmermann

Johannes Bornmann: Anfang auf der Sopranblockflöte, Band 1-3, 1995, MVB 31, je DM 18,--

Fritz Kreisler: Liebesfreud aus „Altwiener Tanzweisen", hrsg. von Johannes Bornmann, für Blockflöten-Quartett (SATB), 1995, MVB 28, keine Preisangbe

Henry Purcell: Fantazia, Three Parts upon a Ground, hrsg. von Johannes Bornmann, für Blockflöten-Quartett (AAAB), 1995, MVB 27, DM 28,--

Henry Purcell: Chaconne c-Moll, Two in one upon a Ground, hrsg. von Johannes Bornmann, für Blockflöten-Quartett (AAAB), 1995, MVB 26, DM 18,--

Musikverlag Bornmann, Schönaich

Der kleine Musikverlag Bornmann aus Schönaich hat sich seit einigen Jahren mit Ausgaben vorwiegend für den Blockflötenunterricht einen guten Namen machen können. Herausgegeben werden pädagogische Werke sowie Spielmaterial bis hin zu anspruchsvollen Originalkompositionen, die in dieser Form nicht in anderen Ausgaben vorliegen. Gemeinsam ist allen

bislang erschienenen Heften neben der unprätentiösen, aber sehr geschmackvollen Aufmachung vor allem, daß die Inhalte in jahrelanger täglicher Musikschul-Praxis erprobt sind und vor ihrer Veröffentlichung sicher so manche Korrektur durch die Praxis erfahren mußten.

Dies scheint mir das hervorstechende Merkmal der Bornmannschen Ausgaben zu sein: es handelt sich vor allem bei den Schul- und Studienwerken nicht um modische oder bemüht „neuartige" Konzepte, es sind vielmehr Editionen, die aus den Bedürfnissen der Praxis für die Praxis entstanden sind und somit völlig ohne „Mätzchen" der täglichen Unterrichtsarbeit als zuverlässige Begleiter dienen können.

Johannes Bornmann versteht es blendend, seine fundierte Ausbildung als Block- und Traversflötist (u. a. an der Schola Cantorum Basel) und die dort erworbene Sorgfalt der Musik gegenüber mit engagierter und liebevoller pädagogischer Arbeit auch an der untersten Basis zu verbinden, eine selten gewordene Fähigkeit, denn allzuoft werden ja auf der einen Seite Blockflötenschulen von Autoren geschrieben, die den täglich Alltag an der Musikschule schon seit langem nicht mehr kennen, auf der anderen Seite unterrichten allzuoft verhinderte Virtuosen frustriert und unwillig an der Musikschule.

Der neue „Schwung" mit Ausgaben enthält eine Sopranblockflötenschule in drei Teilen und drei Ausgaben mit Spielmaterial.

Zur Sopranblockflötenschule: Sie ist konzipiert als Schule von der ersten Blockflötenstunde an für ein Alter ab ca. 6 Jahre und ganz bewußt auch für die Verwendung im Gruppenunterricht (bis max. 5 Schüler) gedacht. Die phantasievoll ausgewählten Lieder, Tänze und Übungen sind progressiv angeordnet und durchgehend mehrstimmig und mit rhythmischer Begleitung ausgeführt. Alle Stimmen sind auf dem gleichen Niveau ausführbar. Es können also mehrere Schüler in verschiedenen Funktionen im selben Stück mitmachen. Konsequent sind allen Liedern die Texte unterlegt, so daß sie, wie Bornmann ausdrücklich empfiehlt, vor dem Spielen gesungen werden können. Die Hefte enthalten zahlreiche Bilder, die jedoch von den Kindern wie in einem Malheft ausgemalt werden sollen, so daß ganz individuelle, für jeden Schüler eigene Hefte entstehen können. Hinweise zu Haltung und Atmung, Pflege der Blockflöte etc. finden sich im Vorwort. Ihr Einsatz im täglichen Unterricht ist der Verantwortung des Lehrers überlassen.

Die preiswerten Hefte seien allen Lehrkräften empfohlen, die für ihre tägliche Basisarbeit ein Schulwerk suchen, das ausreichendes Spielmaterial in optimal aufbereiteter Form bereithält, den Lehrer aber in keiner Weise gängelt.

Anfang auf der Sopranblockflöte

das neue, grundlegende Schulwerk
- ideal für den Gruppenunterricht -

Musik, die Kinder genau anspricht

durchgehend mehrstimmige Sätze

sämtliche Lieder mit Texten unterlegt

liebevolle Zeichnungen zum Ausmalen

3 Bände
Preis pro Band: DM 18,-

Musikverlag Bornmann
Theodor-Storm-Weg 12
D-71101 Schönaich
Tel 07031 - 65 21 30
Fax 07031 - 65 21 36

Nicht zuletzt durch die Programme des Loeki Stardust Quartets sind Arrangements auch „leichterer" Musik bei Blockflötisten populär geworden. Das Arrangement von Kreislers *Liebesfreud* für Blockflötenquartett stellt jedoch vom Repertoire eine Novität dar. Das Stück erfordert, um den richtigen „Schmäh" zu bekommen, ein gutes Gefühl auch für die rhythmische „Inégalité" eines Walzers: und diese Erfahrung tut auch Blockflötenschülern einmal gut!

Mit den beiden Purcell-Arrangements begeben wir uns in die Sphäre ganz großer Musik: *Three parts upon a ground* ist sicher nur von fortgeschrittensten Spielern der Oberstufe adäquat darstellbar, dennoch ist dieses dissonanzengespickte Stück, dessen Baßverlauf hier dem Umfang der Baßblockflöte angepaßt worden ist, schon für viele Spieler ein Einstieg in die ernsthafte und überaus gehaltvolle Musik des englischen 17. Jhds. geworden.

Die technisch wesentlich einfachere *Chaconne* c-Moll aus „Dioclesian" ist hier anstelle einer Generalbaßaussetzung für das Cembalo mit einer vom Herausgeber hinzugefügten 3. Altblockflötenstimme versehen worden, so daß die beiden Chaconnen in der gleichen Besetzung aufgeführt werden können.

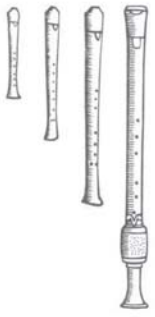
Puristen mögen die Nase rümpfen, daß der Basso continuo in beiden Ausgaben nicht für ein Tasteninstrument ausgesetzt wurde. Doch: Wann stehen in

Musik für
Blockflöten-Quartett

Henry Purcell:
Chaconne c-moll (A A A B).
Partitur und Einzelstimmen,
mit komplettem Faksimile.
Preis: DM 18.-

Henry Purcell:
Fantazia F-Dur (A A A B).
Partitur und Einzelstimmen,
mit komplettem Faksimile.
Preis: DM 28.-

Henry Purcell:
Suite G-Dur (S A T B).
Partitur und Einzelstimmen,
(Ouverture, Air, Bourrée,
Minuet, Rigaudon, Gigue)
Preis: DM 22.-



Musikverlag Bornmann
Theodor-Storm-Weg 12
D-71101 Schönaich
Tel 07031 - 65 21 30
Fax 07031 - 65 21 36

der Musikschule schon wohlgestimmte Cembali für eine solche Kammermusikaufgabe zur Verfügung? – und dann scheint es mir allemal besser, ein solches Arrangement heranzuziehen, als ein verstimmtes Pianino zu benutzen oder den Baß gar wegzulassen, der ja zum Verständnis dieser beiden Stücke völlig unabdingbar ist.

Ein Beweis für die trotz der Adaption hohe editorische Sorgfalt dieser Ausgaben ist, daß sie Editionsberichte und – als besonderes Bonbon – Faksimiles der Originalhandschriften bzw. Erstdrucke enthalten, eine Praxis, die man sich bei so mancher Blockflötenausgabe renommierter Verlage wünschen würde (Corelli-Sonaten!) und die aus meiner Sicht schon allein die Anschaffung der Hefte lohnen!

Michael Schneider

Gordon Jacob: Introduction & Allegro alla Tarantella für Flöte, Oboe und Klavier; Emerson Edition LTD. / North Yorkshire, England; 1. Auflage, 1995, E 168, Preis unbekannt

Dieses heitere Kabinettstückchen des 1984 verstorbenen englischen Musiktheoretikers und Komponisten Gordon Jacob trägt alle Züge seines besonderen Kompositionsstils, reduziert sozusagen zu einer Essenz. Das nur 6minütige einsätzige Trio für Flöte, Oboe und Klavier ist mit der gleichen Professionalität und Klarheit geschrieben, die alle seine Werke auszeichnet. Kritiker seiner Musik haben die manchmal akademisch anmutende Anwendung seiner kompositorischen Talente beklagt. Deutlich ist jedoch, daß er sein Handwerk versteht. Der häufige Gebrauch von Chromatik, die Ausschöpfung der dynamischen Möglichkeiten der Instrumente und ein über zwei Oktaven gehender Ambitus der Bläserstimmen sind typische Elemente der Kammermusik von Jacob. Die unterschiedlichen Klangqualitäten von Flöte, Oboe und Klavier werden wirkungsvoll miteinander vermischt und ergeben einen interessanten Ensembleklang. In diesem Allegro ist die Flötenpartie im Gegensatz zu Gordon Jacobs berühmter Suite nur für eine Querflöte und nicht für eine Blockflöte geeignet.

Ines Zimmermann

Carl Philipp Emanuel Bach: Sonate g-Moll, für Vl. (Fl.) und obl. Cemb., hrsg. von Anne Marlene Gurgel, Leipzig 1981, C.F. Peters, EP 9856, DM 19,50 + 1 CD, Nr. MP 9856

Johann Sebastian Bach: Suite h-Moll (Ouverture Nr. 2), BWV 1067, für Fl., Streicher und B.c., hrsg. von Erich List und Johannes Weyrauch, Ausg. für Fl. und Klav., Leipzig 1962/1990, C.F. Peters, EP 4921, DM 28,50 + 1 CD, Nr. MP 4921

„Music Partner" bietet nun auch zu diesen seit langem bekannten Notenausgaben eine CD zum Mitspielen an. Music promotion für Einsame. Über den Sinn (oder Unsinn) ließe sich manches sagen, was hier nicht Platz hat. MMO gibt es schon lange. Daß der zur Scheibe geschrumpfte Partner weiter um sich zu greifen scheint, halte ich nicht für einen gesellschaftlichen Gewinn, im Gegenteil. Wenn man denn aber meint, es gehe nur so – unbewegt und unbeweglich (aber nur so geht es), dann genügt nicht die Hilfestellung von ein paar Voraus-Schlägen (Achtung, fertig, los!) und a' = 442 (der „Kammerton" ist ja wohl eine internationale Vereinbarung auf 440?), dann sollte man vielleicht auch eine Metronomangabe machen, damit der lebendige Partner vorher weiß, wohin ihn die Maschine treibt. Oder man könnte z. B. auch vorher sagen, daß nicht wiederholt wird (in der Ouverture bei Bach) oder – ... Wie schön ist doch lebendige Musik und das Musizieren mit einem wenn auch noch so unvollkommenen, aber lebendigen Partner!

Nikolaus Delius

Edison Denissow: „Widmung" für Flöte, Klarinette und Streichquartett, Leipzig 1995, Deutscher Verlag für Musik, DVfM 8567, Partitur 28 S., DM 31,--

Edison Denissow, Jahrgang 1929, Professor für Instrumentation am Moskauer Konservatorium, gehört zu den bekanntesten russischen Komponisten der älteren Generation. Vor seinem Kompositions-

Reparaturen Aufarbeitungen

Sie haben viel Geld in eine Blockflöte investiert und sind noch unzufrieden? Oder Sie haben noch eine "alte Krücke", die Sie nicht wegwerfen mögen?

Lassen Sie Ihre Flöte von Meisterhand aufarbeiten! Wir machen mehr aus Ihrer Flöte... (Alle Fabrikate)

Einfach per Post an folgende Anschrift senden:

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

☎ + Fax 030 / 691 62 25

Internationale Meisterkurse Trier

26. August - 01. September – **Fagott**
Prof. Alfred Rinderspacher

23. - 26. September – **Querflöte**
Prof. Eckart Haupt

04. - 06. Oktober – **Blockflöte**
Prof. Günther Höller

Informationen:
Internationale Meisterkurse Trier
Oerenstraße 15, D-54290 Trier
Telefon: (0651) 4 31 47
Fax: (0651) 718 - 24 47

studium, zu dem Schostakowitsch ihn seinerzeit ermunterte, hatte er ein Mathematikstudium abgeschlossen. In seinem reichen Kammermusikschaffen hat Denissow die Holzblasinstrumente ausgiebig bedacht, mit einer deutlichen Präferenz für die Flöte. Im „Canon en memoire d'Igor Stravinsky" für Flöte, Klarinette und Harfe aus dem Jahre 1979 sind dabei schon einmal auf charakteristische Weise die beiden Blasinstrumente gemeinsam verwendet, die auch der „Widmung" in Verbindung mit dem Streichquartett eine ganz eigentümliche Farbe und Stimmung verleihen. In dieser einsätzigen Komposition aus dem Jahre 1991 mit einer Aufführungsdauer von etwa 12 Minuten, die dem Nash-Ensemble gewidmet ist, treten die Bläser den Streichern bald als Klangfarbenregister oder Strukturkontrapunkt gegenüber, bald vermischen sie sich mit diesen zu irisierenden und changierenden Farb- und Bewegungsfeldern, die gleichzeitig Spannung zu erzeugen und Ruhe auszustrahlen vermögen. Zu diesem Eindruck tragen die stark von Halb- und Vierteltonchromatik geprägte Melodiebildung (die größere Intervalle als die Terz fast gänzlich vermeidet) und die daraus resultierende Harmonik ebenso bei wie die häufig bevorzugte sehr enge Lage der Instrumente zueinander mit fast durchweg recht hoch geführten tiefen Streichern. Wenn die „Widmung" auch – etwa in der Mitte – eines dramatischen Ausbruchs und hoher Expressivität nicht entbehrt, braucht das Stück insgesamt einen großen ruhigen Atem (vor allem bei den Bläsern) und - bei den Streichern - eine ruhige Hand. Die klanglichen Möglichkeiten dieser aparten Besetzung stimmen nachdenklich im Hinblick auf die Frage, weshalb dafür nicht schon während der vergangenen 200 Jahre mehr Stücke entstanden sind, als wir heute kennen. **Hartmut Gerhold**

Johann Sebastian Bach: Sonate h-Moll, BWV 1030, für Flöte und Cembalo hrsg. von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1995, Breitkopf & Härtel, EB 8582, 47 S., DM 21,--

Wenn heute eine Neuausgabe einer der bekanntesten und bedeutendsten Kompositionen mit Flöte, die uns von Bach überliefert ist, erscheint, muß dies gute sachliche Gründe haben, wenn nicht nur eine kommerzielle Absicht des Verlegers vermutet werden soll. Die von Kuijken besorgte, jetzt von Breitkopf vorgelegte Edition kann etliche solcher guten Gründe für sich in Anspruch nehmen. Der Notentext bietet sich übersichtlich dar, die Wendestellen in der Flötenstimme sind umsichtig bedacht. Ausgehend vom Autograph werden wichtige Lesarten anderer Quellen oder – mit souveräner Zurückhaltung – empfehlende Ergänzungen des Herausgebers unaufdringlich und ohne das klare Notenbild zu stören, deutlich gemacht. Der praktische Gebrauch wird so

zum Vergnügen. Ihren besonderen Wert erhält die Ausgabe durch das kenntnisreiche, ausführliche Nachwort von Barthold Kuijken, das mit seinem zweisprachigen Text (deutsch und englisch) fast so umfangreich ist wie die gesamte Cembalostimme. Mit großer Liebe zum und Verantwortung gegenüber dem Detail werden Überlegungen zur Edition dargetan und die verschiedenen Quellen, deren Überlieferung und Abweichungen voneinander beschrieben. „Aufführungspraktische Hinweise" nennt in sympathischem Understatement Kuijken das zentrale Kapitel seines Kommentars. Darin werden mit klugem, analytischem Blick auf die auch im Sinne der Zeit ungewöhnlich komplexe Komposition Fragen der Aufführungspraxis an konkreten Beispielen einfühlsam diskutiert und Lösungsvorschläge mit Zitaten aus zeitgenössischen Quellenwerken einleuchtend belegt. Der umfangreiche kritische Bericht ist an Genauigkeit und Akribie kaum zu übertreffen. Die Ausgabe stellt insgesamt eine Bereicherung der Bibliothek eines jeden Spielers, Lehrers und Liebhabers der Flöte und Bachscher Musik dar.

Hartmut Gerhold

Elisabeth Weinzierl / Edmund Wächter: Lern Querflöte spielen in der Gruppe, Bd. 1, Feldkirchen 1994, G. Ricordi & Co., Sy. 2597, DM 34,50

Eine Flötenschule für den Gruppenunterricht - darauf hat die (Flöten-)Welt gewartet! Hat sie auf dieses Lehrwerk gewartet? Es versteht sich als „eine Schule sowohl für den Gruppenunterricht als auch für das Ensemblespiel, das den Einzelunterricht ergänzt", und geht von „Kleingruppen" aus „von zwei oder drei Schülern". Bei nur zwei Schülern „übernimmt der Lehrer eine von drei Stimmen". Aha!, Gruppenunterricht im Sinne der Verfasser heißt also vor allem: dreistimmiges Spiel. Tatsächlich sind sämtliche 77 Musikstücke für drei Flöten gesetzt, davon etwa zwei Fünftel „Bearb.: E. W." - welcher der beiden Verfasser auch immer sich hinter diesem Kürzel verbirgt. So mag der Band denn immerhin als Sammlung von Beispielen für weniger anspruchsvolles Triospiel dienen. Der ernsthafte und verantwortungsbewußte Lehrer (und vielleicht auch Schüler) wird jedoch nicht nur sämtliche Quellenangaben vermissen. Er/sie wird vielmehr manchen willkürlich erscheinenden Eingriff in Originalkompositionen als störend empfinden und sich fragen, ob der völlige Verzicht darauf, „Fragen des Stils und der Interpretation" auch nur ansatzweise zu erörtern oder auf andere Weise ins Spiel zu bringen, der pädagogisch-künstlerisch-wissenschaftlichen Weisheit letzter Schluß ist. Begrüßenswert ist die angestrebte stilistische Vielfalt der Musikstücke. Fragwürdig wird die Auswahl jedoch, wenn aus dem bekannten Hoffmeister-Terzett „Henne, Kuckuck und Esel" lediglich

UE BLOCKFLÖTE

Neuerscheinungen

ROUNDABOUT RECORDER
Time & Rhythm 3
Leichte Stücke für Sopranblockflöte
(S, A, piano, guitar & percussion ad lib. in flexible instrumentation)
(Fortin / Heidecker) [2]
UE 30270 DM 19,–

Christa Roelcke
Interpretation Kreativ
Band 2: Artikulation
Lieder und Spielstücke des 13. - 20. Jahrhunderts
für 2 Sopranblockflöten bzw. Sopran- und Altblockflöte
Text: dt., engl., franz. [1/2] UE 30197 DM 22,–

„Take Five" • „Harry Lime Theme"
für Blockflötenquartett bearbeitet vonHeidi Brunner [2]
Partitur und Stimmen UE 30256 DM 21,–

• Universal Blockflöten Edition

Charles F. Dieupart
Sechs Sonaten
für Altblockflöte und Basso continuo
Band 3: Sonaten Nr. 5 und 6
(Devroop/ Petrenz) [3] UE 19934 DM 24,–

Willem de Fesch
Sechs Sonaten op. 9
für 2 Altblockflöten
(Braun) [1/3] UE 30249 DM 21,–

Tommaso Antonio Vitali
Ciaconna g-Moll
für Altblockflöte und Basso continuo
(nach der Ciaconna für Violine und Basso continuo)
(Devroop/Petrenz) [4] UE 30210 DM 19,–

Viktor Fortin
Liebeserklärungen an die Baßblockflöte
Vier Stücke für Baßblockflöte und Gitarre [3/4]
UE 30213 DM 19,–

UE UNIVERSAL EDITION • WIEN

Böhmflöte für Kinder

Die Kinderflöte

für den Anfängerunterricht an Musikschulen

Böhmflöte, entwickelt von Christian Jäger

MAX HIEBER am Dom
Liebfrauenstr. 1, 80331 München
Tel. 089/29 00 80-12; Fax 22 97 82
Beratung (Herr Jäger): 089/8888742

das Trio des Menuetts abgedruckt wird und dabei auch noch sämtliche originalen Triller getilgt werden; oder wenn, quasi aus heiterem Himmel, eine „Fuge (aus „Das wohltemperierte Klavier")" (nämlich die zweite in c-Moll aus dem 1. Band) erscheint, bei der die „Bearb.: E. W." sich auf das teils gelegentliche, teils durchgängige Transponieren der Stimmen um eine oder zwei Oktaven beschränkt, sich aber keinerlei Hinweise z. B. zu Besonderheiten des Stils, des Tempos, der Dynamik oder Artikulation finden. So wird eindrucksvoll die Strapazierbarkeit des Bachschen Kontrapunkts demonstriert, nicht jedoch beispielhaft und anregend auf die Fülle vorhandener Originalliteratur in diesem Stilbereich und für diesen Schwierigkeitsgrad hingewiesen. Noch so gut und „lusterweckend" gemeinte Übungen zur Tonbildung, Artikulation und Fingertechnik verfehlen ihr Ziel, wenn sie wohl ein dutzendmal mit dem drohend fettgedruckten Hinweis eingeleitet werden: „Schwierige Griffverbindungen". Andererseits ist nicht jeder Flötenlehrer ein Anhänger der „Nun-wollen-wir-mal"-Pädagogik (Beispiel: „Ein Flötenton entsteht dadurch, daß wir Atemluft auf die Mundlochkante blasen") - insbesondere dann nicht, wenn bei anderen Gelegenheiten vom „imperativen Infinitiv" freigebig Gebrauch gemacht wird: „Unisono und im Satz spielen" oder: „Auf vollklingende Tiefe achten". Ob schließlich „Ringklappenflöten" tatsächlich „für Anfänger besonders zu empfehlen" sind und ob auf Griffe mit dem B-Hebel oder auch nur auf dessen Erwähnung oder Andeutung bei schematischen Griffdarstellungen wirklich verzichtet werden sollte, mag dahinstehen. Insgesamt vermag das spürbare Engagement der Verfasser, gestützt auf eine erkennbar solide eigene Unterrichtstätigkeit, sein angestrebtes Ziel, eine „Schule für den Gruppenunterricht" hervorzubringen, auch deshalb nur teilweise zu erreichen, weil in den erläuternden Texten und Fotos nicht klar wird, ob die Schüler angesprochen oder Kollegen, die mit dem Lehrwerk unterrichten, von der Methode der Verfasser überzeugt werden sollen. So muß die (Flöten-)Welt wohl weiter warten und hoffen und sich trösten mit dem Stern am Seitenrand, der das Auffinden aller Weihnachtslieder erleichtert.

Hartmut Gerhold

Pierre-Yves Artaud: Flûtes au présent, Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flûtistes, Paris 1995, Gérard Billaudot, 131 S., Text französisch-englisch, G 5542 B, keine Preisangabe in DM

Eine größere Zahl von Veröffentlichungen verschiedener Autoren mit Griffen und Spielanleitungen für die Realisierung unterschiedlicher Einzelaspekte der sog. „neuen Spieltechniken" liegt bereits vor. Artaud unternimmt es nun in seinem Traktat, als erfahrener Praktiker den Dingen auf den Grund zu gehen und die Zusammenhänge von klanglichem Ereignis und instrumentaler und bläserischer Voraussetzung für die Praxis professioneller Flötisten und Komponisten umfassend und systematisch darzustellen. Dies ist ihm in eindrucksvoller Weise gelungen. Kurz und knapp gehen die Texte zur Sache, werden Notation und Klang, Griff-, Atem- und Ansatzverhältnisse in Zusammenhang gebracht. Die übersichtliche Gliederung ermöglicht eine rasche Orientierung über die verschiedenen Themenbereiche, wie Triller und Tremoli, Vibrato und Smorzando, Flatterzunge, Partial- oder Flageolett-Töne, Klangfarben-Varianten oder „Bisbigliando", Mikrointervalle, Glissandi, Multiphonics und viele weitere Spezialeffekte. Den Beschluß bildet eine Reihe von Originalzitaten aus zeitgenössischen Kompositionen für Flöte mit einem Dutzend charakteristischer nichttraditioneller Spielweisen. Es erhöht den Gebrauchswert dieser praktischen „Handreichung", daß alle Klangeffekte hinsichtlich ihrer Realisierbarkeit auf den vier Hauptvertretern der Flötenfamilie, Piccolo, Große Flöte, Altflöte in g, Baßflöte in C, untersucht und dargestellt werden. Gewöhnungsbedürftig ist die schematische Darstellung von Griffen: Ziffern und Großbuchstaben für die verschiedenen Klappen und

Hebel in vertikaler Anordnung. Angesichts der für manch einen gewiß unerwartet großen Zahl von Griffvarianten für einen Ton oder Klang empfiehlt es sich für besonders ambitionierte Flötisten, gelegentlich noch Werner Richters „Griffweise der Flöte" ergänzend zu Rate zu ziehen, da hier zahlreiche Griffe und Töne sehr detailliert unter physikalischen, klanglichen und spieltechnischen Aspekten diskutiert und beschrieben werden. Gewarnt seien Komponisten, „den Artaud" ohne Rückkopplung mit einem versierten Flötisten einfach als Katalog oder Steinbruch für wohlfeil zu verwertende Klangbausteine anzusehen. Mancher Effekt „geht" auf manchem Instrument oder bei manchem Flötisten „so" vielleicht doch nicht immer. **Hartmut Gerhold**

Charles Keller: 3 Fantaisies op. 51, für Flöte solo, hrsg. von Nikolaus Delius, 1994, FTR 162, DM 18,--

Niccolò Dôthel: Trio e-Moll, für drei Querflöten, hrsg. von Nikolaus Delius, 1995, FTR 161, DM 26,--

Schott Musik International, Mainz

Zwei hochinteressante und erfreuliche Neuerscheinungen!

Von Keller waren bisher nur drei Fantasien op. 28 (1982 im Nova-Verlag) und sechs Divertissements (ein Reprint des Peters-Erstdrucks bei Bärenreiter) bekannt. Ein *Divertissement* in D aus op. 16 findet sich in Band III: Romantik der schönen Sammlung „Die Soloflöte", der von Mirjam Nastasi bei Peters herausgegeben wurde.

Mit der Neuausgabe der *3 Fantasien* op. 51 rundet sich unser Bild eines Flötisten-Komponisten, und es weitet sich zugleich das Repertoire der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts um eine weitere Facette. Den naheliegenden Vergleich mit Kuhlau und Fürstenau auf dem Gebiet der Solo-Fantasie besteht Keller ohne weiteres.

Der Form nach sind die Fantasien dreisätzig, die einzelnen Teile durch Halbschlüsse miteinander verbunden. Die Themen sind eingängig, lebhaft und immer geschmackvoll, die Figurationen voll musikalischen Schwungs. Das Schriftbild des Reprints ist vielleicht ein wenig gewöhnungsbedürftig: zerfasernde Notenzeilen und zuweilen zu enge Taktfüllung. Durch die Wiedergabe des ursprünglichen Notenbildes sind auch einige wenige Druckfehler stehengeblieben, sie sind aber leicht zu erkennen.

Es sind sehr inspirierte Werke, die *allen Flötisten, die sich zu bilden Lust haben, höchst erwünscht seyn werden*, wie man damals gesagt hätte.

Von Dôthel (1721-1810) kannte man bisher noch nichts, außer seinem Werkverzeichnis in Vesters *Flute music of the 18th century*. Dort waren sie *innig ver-*

NEU!!! NEU!!! NEU!!!

TAKEYAMA
HIRAO

Blockflöten

Japanische Präzision
und Zuverlässigkeit

Von bekannten Solisten empfohlen
Fordern Sie einen Prospekt an!

DEUTSCHLAND-REPRÄSENTANT:

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Colin Jardine

Fürbringerstr. 19
10961 Berlin
Tel./Fax 030 / 691 62 25

bunden mit den Werken des schottischen Komponisten James Oswald, der Dôthels Namen gern als Pseudonym benutzte. Nikolaus Delius hat in der Festschrift zu Hans-Peter Schmitz' 75. Geburtstag einen wertvollen Beitrag zur Identifizierung beider Komponisten geleistet.

Das vorliegende Trio steht in der für Flöten günstigen Tonart e-Moll und wird durch interessante harmonische Ausweichungen nach c-Moll und f-Moll belebt. Einfallsreiche motivische Arbeit läßt alle drei Stimmen am musikalischen Geschehen teilnehmen, rhythmisch reizvoll wird es durch manch unerwartete Wendung. Die fein gearbeitete Fuge „liegt" gut. Ein Stück, das richtig Spaß machen kann.

Leider fehlen in der Partitur – nicht in den Stimmen – einige Vorzeichen. Das nicht aufgelöste *fis* nach dem *as* in I, 63 (2. Stimme) war damals kein Problem, für den heutigen Spieler hätte man doch besser ein Auflösungszeichen einfügen sollen. In der 1. Stimme I, 63 scheint mir *f* besser als *g* zu sein.

Flötenliebhaber werden an diesem ersten Beitrag zur Geschichte der italienischen Flötenmusik viel Freude haben. **Željko Pešek**

Scott Joplin: Magnetic Rag, bearbeitet von Uwe Müller für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte; 35 S. Inhalt, 21 x 29,5cm, 1. Auflage 1995, ISMN M-50062-010-5, DM 19,90

Johann Strauß: Kaiser-Walzer op. 437, bearbeitet von Ralf Müller für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte und Kontrabaß; 65 S. Inhalt, 24 x 32cm, 1. Auflage 1995, ISMN M-50062-002-0, DM 46,50

Edition Molinari, Regensburg,

Im letzten Jahr bereicherte die Edition Molinari in Regensburg die Kammermusikliteratur um zwei Bearbeitungen für ähnliche Bläserbesetzungen. Uwe Müller bearbeitete den Magic Rag von Scott Joplin für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte. Ralf Müller machte den Kaiser-Walzer op. 437 von Johann Strauß der gleichen Besetzung, ergänzt um einen Kontrabaß, zugänglich.

Die Bearbeitungen machen einen professionellen Eindruck. Eine ausgewogene instrumentenspezifische Stimmverteilung, eine abwechslungsreiche Stimmführung und eine interessante Instrumentierung sorgen für eine gute Spielbarkeit und ein angenehmes und gefälliges Klangbild.

Diese Ausgaben erschienen mit Partitur und komplettem Instrumentalsatz. Die Herstellung (Satz und Gestaltung) sind perfekt. Das Notenbild ist stets angenehm klar, die Stimmen gut blätterbar und die Partitur übersichtlich.

Braun, M.

Sechs Sonaten op. 4 für 2 Blockflöten in 2 Heften (Schmidt-Laukamp)
RL 40150-60 je DM 22,–

Die Identität des Komponisten ist nicht eindeutig geklärt. Die ca. 1730 entstandenen Sonaten op. 4 wurden hier nach dem Erstdruck neu herausgegeben.

Gardane, A.

Elf Bicinien für 2 Blockflöten (Delius)
RL 40270 DM 18,–

Ursprünglich zum Singen gedacht, eignen sich die Bicinien auch hervorragend zum Musizieren im Instrumentalunterricht.

Bodinus, S.

Trio G-Dur für Flöte und 2 Fagotte (Delius)
RL 40290 DM 17,–

ROBERT LIENAU · MUSIKVERLAG
AUSLIEFERUNG: ZIMMERMANN FRANKFURT

Diese äußerst gelungenen Bearbeitungen eignen sich nicht nur besonders gut dazu, Schülerkonzerte um musikalische Leckerbissen zu ergänzen, sondern sind auch als Einspielungen für Rundfunk und Tonträger empfehlenswert und reizvoll. **Thomas Heptner**

Frank Michael Beyer: Nachtstück, für Oboe und Klavier, Berlin 1995, Bote & Bock, B&B 23622/1770, DM 27,--

Frank Michael Beyer, Berliner des Jahrgangs 1928, Kompositionsschüler von Ernst Pepping, seit 1968 Professor für Komposition an der Hochschule der Künste Berlin, hat dem Musikleben seiner Heimatstadt vielfältige Impulse gegeben (u. a. in der Leitung der „Berliner Bach-Tage"). Sein kompositorisches Œuvre umfaßt, mit Ausnahme der Oper, alle Gattungen; unter den Interpreten der Uraufführungen seiner Werke finden sich so bedeutende Namen wie Belohlávek, Cambreling, Gardiner, Gielen, Holliger, Leinsdorf, Maazel, Ozawa, Sawallisch, Sinopoli und Zender!

1993 schrieb Beyer ein *Nachtstück* für Oboe und Klavier, das Christian Schneider im darauffolgenden Jahr in Düsseldorf zusammen mit dem Komponisten am Klavier uraufführte.

Vom Anfangston *e* ausgehend, „in schwebender Bewegung", entwickelt sich das Geschehen durch Aus-

weitung, Auffächerung, Zersplitterung in ornamentale Figurationen, bei ständig wechselnden Taktarten, deren Konturen freilich durch fortwährende Synkopierungen sowie reichlichen Pedalgebrauch wieder verschwimmen. Die Taktwechsel vollziehen sich bis zur Mitte des Stücks in arithmetischer Folge (7- 6- 5- 5- 4- 5- 6- 7- 6- etc. Achtel-Takte), die in den das Stück abschließenden elf Takten wiederkehrt. In der zweiten Hälfte werden die Taktarten noch vielgestaltiger und kleingliedriger (5/16, 7/16, 10/16, 4/8 + 3/16 usw.), auch steigern sich das Tempo und die Dynamik, die zuvor überwiegend im *piano*-Bereich angesiedelt war. Mit dem Eintritt eines aus dem abfallenden Sept-Intervall entstehenden Motivs – dem der Komponist die Erläuterung „wie ferne Rufe" hinzusetzt – steuert die Dynamik wieder dem leisen Bereich zu, wobei als neues Element im Klavier vollgriffige und rhythmisch synchron strukturierte Akkordmixturen eingeführt werden; diese werden in der Folge durch schnell dahinhuschende virtuose Figuren „verscheucht". Mit einer komplementär sich ergänzenden zweistimmigen Partie („zart fließend, wie ein Glockenspiel") wird der Eingangston *e* wieder ins „Blickfeld" gerückt, was durch entsprechende Spielanweisungen noch eigens hervorgehoben wird; das *Nachtstück* endet jedoch mit dem „al niente" gehauchten *d'* der Oboe.

Hohe Anforderungen werden an die Interpreten gestellt, vor allem im Hinblick auf minutiös genaues Zusammenspiel in der Wiedergabe vertrackter Rhythmen.

Die Druckausgabe ist von angenehmem und übersichtlichem Erscheinungsbild. **Georg Meerwein**

Franz Tausch: Concertante No. 2, op. 26, für 2 Klarinetten und Orchester, F-Monteux 1995, Musica Rara MR 2219, ohne Preisangabe

Franz Tausch wurde 1762 in Heidelberg geboren und starb 1817 in Berlin. Sein musikalisches Weltbild entwickelte sich aus den Erkenntnissen der Mannheimer Schule, wobei in späteren Jahren die „Berliner Bläserschule", welche – ja auch – böhmisch geprägt war, einen ganz besonderen Einfluß auf seine zahlreichen Kompositionen nahm. Als einer der größten Klarinettenvirtuosen des frühen Virtuosenzeitalters schuf Tausch eine größere Anzahl von Werken für sein Instrument, wobei er bereits – wie sein Kollege Joseph Beer – darauf bedacht war, zu dem Lager der Klarinettisten zu gehören, die mit dem Blatt zur Unterlippe bliesen, im Gegensatz zu jener konservativen Richtung, die noch das alte Blasideal pflegte, nämlich das Blatt zur Oberlippe zu halten. Diese neue Blasweise, welche sehr energisch Joseph Beer und Heinrich Baermann kultivierten, hatte den Vorteil, daß ein besseres Staccato erzielt wurde und der Ton eine dunklere Farbe bekam. Insofern war Tausch ein Avantgardist; denn noch um 1824 – so der Klarinettist Backofen – soll etwa die Hälfte der Klarinettisten in Europa die Klarinette mit nach oben gewendetem Blatt geblasen haben. Das Staccato wurde durch Hecheln erzeugt, was zu einer ungenauen Ausführung vieler Stellen führen mußte.

Tauschs Klarinettenkompositionen belegen, wie herrlich er es verstand, mit der neuen Art zu experimentieren. In seinen Konzerten geht er bis in die viergestrichene Oktave und nutzte die Tiefe fast schon in Weberschem Sinne eindrucksvoll aus, aber auch die durchschnittlichen Abläufe im mittleren Register zeigen einen Tonschöpfer und Klarinettisten, der sich von Vergangenem gelöst hat. Seine *Concertante No. 2* op. 26 für 2 Klarinetten erschien jetzt in einer kompetenten Ausgabe bei Musica Rara, betreut von John P. Newhill, eine verdienstvolle Angelegenheit, zumal die Literatur für 2 Klarinetten und Orchester sehr begrenzt ist. Wie in seinen anderen Klarinettenkonzerten nutzt hier Tausch alle Möglichkeiten seines Instruments aus und kommt zu schönen klanglichen und thematischen Ergebnissen. Im langsamen Satz stellt Tausch die Interpreten vor eine ganz besondere Aufgabe, läßt er doch Raum für ein nicht begleitetes Duo, um hernach wieder in einen choralartigen langsamen Satz zurückzufallen.

INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART

INTERPRETATIONSKURS

im Rahmen der Sommerakademie
Johann Sebastian Bach 1996

Weihnachts-Oratorium BWV 248
und weitere Werke von J. S. Bach

Jean-Claude Gérard
Flöte
23. August - 7. September

Der Kurs mündet in Konzerte

Internationale Bachakademie Stuttgart,
Johann-Sebastian-Bach-Platz,
70178 Stuttgart, Telefon: 07 11/6 19 21-33
Senden Sie mir bitte Informationen:

Name

Straße

PLZ/Wohnort Tib

Newhills Ausgabe ist sauber durchgearbeitet, wenngleich man über manche Phrasierungsanregungen streiten kann. Doch es ist kein Sakrileg, wenn der moderne Klarinettist, klassischen Vorbildern entsprechend, seinen eigenen Weg zu einer ihm gemäßen Phrasierung findet.

Da das Werk nicht nur im Klavierauszug, sondern auch mit dem kompletten Orchestermaterial erhältlich ist, kann ich es nur bestens empfehlen.

Dieter Klöcker

Neueingänge

ACCOLADE Musikverlag, Tölzer Str. 10, 83607 Holzkirchen

Haydn, J.: Partita B-Dur für 2 Klar., 2 Hr. u. 2 Fg., ACC. 4004
Molter, J.M.: Konzert in B-Dur für Fg. u. Klav., ACC. 1002
Posegga, H.: Trio für Fl., Fg. u. Klav., ACC. 1050

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Händel, G.F.: Elf Sonaten für Flöte und Basso continuo. Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV, Band 3 mit eingelegter Stimme, BA 4057

Gérard Billaudot Editeur, F-Paris

Grieg, E.: Peer Gynt, Suite N° 1 (op. 46), Suite N° 2 (op. 55) für Fl. u. Klav., G 5799 B
Klassische Stücke für Ob. u. Klav., G 5769 B
Le Hautbois baroque für Ob. u. Cemb., G 5629 B
Paubon, P.: Pour quatre flûtes für Fl. in C u. Picc., 2 Fl. in C u. Altfl. in G, G 5707 B
Proust, P.: Automne für Fl. u. Klav., G 5956 B
Reinhart, H.: Concerto en si♭ majeur für Ob. u. Cemb., G 5452 B
Rossum, F. v.: Petite pièce op. 3 für Klar. in B u. Klav., G 5876 B

Bote & Bock, Berlin

Yun, Isang: Ost-West-Miniaturen für Ob. u. Vc., bb 1836
Yun, Isang: Quartett für Ob., Vl., Vla. u. Vc., bb 1837
Yun, Isang: Quintett II für Klar. u. Streichquartett, bb 1840

Emerson Edition Ltd., Windmill Farm, Ampleforth, GB-North Yorkshire YO6 4HF

Flute in Church für Fl. u. Org./Klav., E260
Jacob, G.: Trio für Fl., Ob. u. Cemb./Klav., E266

Flautando - Edition (Ausl. Musiklädle, 76149 Karlsruhe)

Braun, G.: Neue Aspekte im Blockflötenunterricht (Wiederauflage), FE C - 001
Braun, G.: Omnia tempus habent, Version A für 1 Tänzerin, 1 Blfl.-Spieler u. Schlaginstrument, FE A-006 A
Braun, G.: Omnia tempus habent, Version B für 1 Blfl.-Spieler u. Assistentin (konzertante Fassung), FE A-006 B
Kong, Eun Jung: Ssi .Saat für Blfl., Vl., Vc. u. Klav., FE A - 022

Girolamo Musikverlag, Marktplatz 3, 75365 Calw

Acht Englische Lieder für Sopran- od. Tenorblfl. od. Singst. u. B.c., G 12.006
Bononcini, G.: Arien und Duette aus der Oper Il Trionfo di Camilla für 2 Altblfl. od. B.c. od. Baßinstrument, G 12.005
Händel, G.F.: Pensieri notturni di Filli, HWV 134, Kantate für Sopran, Altblfl. u. B.c., G 11.001
Linde, H.-M.: 3 Brentano-Lieder für hohe Singst. u. Tenorblfl. od. Querfl., G 11.004
Locke, M.: For Several Friends, Bd. I: Suiten Nr. 1 und 2 für Sopran- u. Tenorblfl. u. B.c., G 12.001
Locke, M.: For Several Friends, Bd. II: Suiten Nr. 3 und 4 für Sopran- u. Tenorblfl. u. B.c., G 12.002
Müller-Busch, F.: Blue Duets für Sopran- u. Altblfl., G 21.001
Pepusch, J.Ch.: Menelaos, Kantate für Sopran- u. Altblfl. u. B.c., G 11.003
Pepusch, J.Ch.: When Loves soft passion, Kantate für Sopran, Altblfl. u. B.c., G 11.002

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Sabbagh, P.: Ein Klangbild für Querfl. u. Klav., N 2360

Robert Lienau Musikverlag (Ausl. Musikverlag Zimmermann, Frankfurt)

Corelli, A.: Sonate F-Dur für Altblfl. u. B.c., RL 40260
Gouvy, T.: Sonate op. 67 für Klar. u. Klav., RL 40230

Mieroprint Musikverlag, Münster

Geysen, F.: Erste Begegnung für Tenorblfl. u. Klav., EM 1048
Lämmer, L.: Duo für Sopranblfl. u. Klav., EM 1047
Michel, W.: "Glissgliss" für Piccoloblfl. u. Klav., EM 1050
Pollmann, U.: appoggiatura für Altblfl. u. Klav., EM 1049

Moeck Verlag, Celle

Dadiani, J.: Zwei georgische Kirchengesänge für drei u. vier Blfl., ZfS 681
Maute, M.: Lamento/Dornroosje für Alt- u. Tenorblfl./2 Baßblfl., Ed. Moeck Nr. 1565
Maute, M.: Suitte en Trio für Tenor-, Baß- u. Großbaßblfl., Ed. Moeck Nr. 1566
Poglietti, A.: Canzon uber dass Henner und Hannergeschrey für Blfl.-Quartett, ZfS 680

2 FLÖTEN

Das Flötenbuch Friedrichs des Großen (Auswahl)
mit einer 2. Flötenstimme versehen (Geller)
ZM 30830 DM 25,–

Hummel, J. N.
12 Deutsche Tänze und Coda nach op. 28
(Richter)
ZM 30470 DM 17,–

Kummer, C.
Opernmelodien mit und ohne Variationen
(Richter)
ZM 23660 DM 24,–

3 FLÖTEN

Croubelis, D. S.
Sonata per tre flauti traversi (Kremer)
ZM 30440 DM 22,–

Lidarti, C. G.
Trio F-Dur (Delius)
ZM 31400 DM 18,–

4 UND MEHR FLÖTEN

Boismortier, J. B.
Konzert a-Moll für 3 Flöten und Altflöte in G (Eppel)
ZM 30400 DM 20,–

Offermans, W.
Jungle Dance für Flaschen und Flöten
ZM 31430 DM 28,50

KAMMERMUSIK

Bierwald, R.
Suite für Altblockflöte (Querflöte) und Viola
ZM 30580 DM 19,–

Dulon, F. L.
Duo G-Dur op. 6,2 für Flöte und Viola (Riedel)
ZM 28820 DM 20,–

Godard, B.
Suite op. 116 für Flöte und Gitarre
(Eppel/Höh)
ZM 30300 DM 18,50

120 Jahre Musikverlag Zimmermann

ZIMMERMANN·FRANKFURT

Quartettsätze nach Stücken von Georg Friedrich Händel, Heft 1, Suite in G-Dur, Ed. Moeck Nr. 2128
Quartettsätze nach Stücken von Georg Friedrich Händel, Heft 2, Suite in d-Moll, Ed. Moeck Nr. 2129
Quartettsätze nach Stücken von Georg Friedrich Händel, Heft 3, Suite in a-Moll, Ed. Moeck Nr. 2130
Spirituals für drei Blfl., ZfS 682
Tsoupaki, C.: Charavgi für Renaissance-Altblfl., Ed. Moeck Nr. 1567

Edition Molinari, Regensburg

Müller, R.: Quintfagottschule, Band 2, ISMN M-50062-013-6
Pokorny, F.X.: Concerto in Es-Dur, Partitur für Ob. u. Orchester, ISMN M-50062-018-1
Pokorny, F.X.: Concerto in Es-Dur, Klavierausz. für Ob. u. Orchester, ISMN M-50062-025-9
Tschaikowsky, P.I.: Nocturne op. 14 Nr. 4 für Fg. u. Klav., ISMN M-50062-028-0

Noetzel Edition (Ausl. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven)

Merula. T./**Cima,** G.P.: La Strada & Sonata à 3 für 2 Sopranblfl., Vc. u. B.c., N 3846

Novello (Ausl. Music Sales Limited, Newmarket Rd., Bury St Edmunds, GB Suffolk IP33 3YB

Wye. T.: Very First Flute Book, NOV 120783

Musikverlag Pan AG, Zürich

Musik aus Südostasien für 2-3 Blfl., pan 779
Witt, F.W.: Drei Märsche für 4 Blfl., pan 714

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt

Allers, H.-G.: Musica Vespertina op. 59,2 für 3 Fl., ZM 30680
Andersen, J./Mozart, W.A.: Figaro - Fantasie für 4 Fl., ZM 30410
Bönisch, J.: Mosaik für 2 Fl., ZM 31870
Debussy, C.: Suite bergamasque für Fl. u. Klav., ZM 30590
Devienne, F.: 6 Sonaten, Heft 1 für Fg. u. B.c., ZM 30010
Devienne, F.: 6 Sonaten, Heft 2 für Fg. u. B.c., ZM 30020
Hasse, J.A.: Sonate F-Dur für Klar. (B) u. Klav., ZM 30540
Hummel, B.: Trio opus 95 c für Fl., Ob. u. Klav., ZM 31290
Klassische Evergreens, Heft 2 für Fl. u. Klav., ZM 28720
Mozart, W.A.: 5 Sätze aus den Sinfonien KV 95, 181, 183, 385, 550 für 3 Fl., ZM 30710
Offermans, W.: Für den jungen Flötisten für Solo-Fl. u. Fl.-Ensemble, ZM 30880
Weihnachtslieder für 2-3 Fl., ZM 31910

Friedrich Hartmann Graf: 6 Flötenquartette für Flöte, Violine, Viola und Violoncello; Konrad Hünteler, Traversflöte; István Kertész, Violine; Péter Ligeti, Viola; Reszö Pertorini, Violoncello; Detmold 1994, Dabringhaus und Grimm, 1 CD, Best.-Nr. MDG 311 0520-2

Der 1727 geborenen Friedrich Hartmann Graf begann seine musikalische Karriere als Pauker in einer holländischen Militärkapelle. Nach Verwundung und Kriegsgefangenschaft konzentrierte er sich nach seiner Freilassung auf die Traversflöte und wurde ein erfolgreicher Solist, der nicht nur für sein Spiel, sondern bald auch für seine Kompositionen gerühmt wurde. So verwundert es nicht, daß die Flötenstimme seiner Werke sehr instrumentenspezifisch komponiert wurde. Die vorliegenden Quartette haben weder Opus- noch Jahreszahl, doch wird durch einen Zusatz auf dem Titelblatt der Erstausgabe wahrscheinlich, daß sie während Grafs Augsburger Zeit entstanden sind, circa 1775. Für diese Besetzung hat er insgesamt 30 Quartette komponiert. Die Flötenstimme ist gegenüber den Streichern in konzertanter Weise hervorgehoben. Damit unterscheiden sich diese Quartette in der kompositorischen Anlage vom „klassischen" Streichquartett, bei welchen die vier Stimmen sich durch Individualität und Gleichberechtigung auszeichnen.

Grafs Flötenquartette folgen mit ihrer durchweg dreisätzigen Anlage (schnell-langsam-schnell) auch formal der Konzertform. Eine Ausnahme bildet das 5. Quartett mit den Sätzen Allegro und Tempo di Minuetto.

Konrad Hünteler ist der bekannteste deutsche Traversflötist. Sein kraftvolles vitales Spiel und seine individuelle Klanggebung unterscheiden sich in vieler Hinsicht von seinen ausländischen Kollegen und machen ihn zum Protagonisten einer speziellen Spielweise, die Schule macht. Als Zuhörer kann man sich seiner Ausstrahlung wie auch seiner direkten, einnehmenden Spielweise nicht entziehen. Bei dieser Aufnahme ist es manchmal nicht mehr zu hören, ob hier auf einer Holzflöte oder einer Silberflöte gespielt wird. Doch das soll kein Kritikpunkt sein.

Hartmanns Quartette haben eine profunde musikalische Aussage, die mit leichter professioneller Hand geschrieben und ebenso eingespielt wurde. Die Interpretation der melodiösen langsamen Sätze ist einfühlsam und schmeichelnd, wie z. B. der intime und innerliche Ausdruck im Adagio des 2. Quartetts in B-Dur oder des 4. Quartetts in A-Dur. Konrad Hünteler und seine Begleiter spielen die schnellen Ecksätze virtuos, zum Teil auch brillant. Die galanten und einschmeichelnden Themen gehen in eine leichtfüßige Virtuosität über. Leider läßt der polierte Streicherklang die individuelle Klangqualität historischer Instrumente vermissen.

Die Aufnahme entspricht dem Klangkonzept von MDG. Es wird bewußt auf Manipulationen mit künstlicher Akustik, Filtern und sonstigem verzichtet. Das Ergebnis ist, wie so viele Dinge, Geschmackssache. Der Zuhörer wird hier in die erste Reihe, direkt vor die Spieler gesetzt und hört das Ensemble weniger als Einheit, sondern jeden einzelnen der Musiker, die zeitlich – aber nicht räumlich – zusammenspielen. Hier hätte etwas mehr Konzeption und etwas weniger „Zurück zur Natur" ein wesentlich besseres Ergebnis erzielt.

Friedrich Hartmann Graf, der zu Lebzeiten sowohl Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie war und in Oxford eine Ehrung zum Doktor der Musik erhielt, verdient auch in unserem Jahrhundert Beachtung und viele Zuhörer. **Ines Zimmermann**

J. S. Bach: The authentic flute sonatas, BWV 1013, 1030, 1034, 1035. Marten Root, Flöte; Viola de Hoog, Violoncello, Richard Egarr, Cembalo, 1 GLOBE-CD, Hel Glo 5102

Marten Root und seine Mitstreiter/in Viola de Hoog und Richard Egarr sind bekannt für sehr erfolgreiches Bemühen in der Sache der Alten Musik, für das Ausloten sämtlicher in einer Komposition liegenden Möglichkeiten. Bei dieser Aufnahme stellt sich allerdings die Frage: Rechtfertigt Bachs Musik eine derart abgehobene Interpretation?

Überhaupt kein Zweifel: Bachs Musik ist hohe Kunst, die dem Interpreten Höchstes abverlangt. Bach betrachtete sich als ein Gefäß Gottes, indem er das aufschrieb, was ER ihm eingab. Zu dieser Auffassung mag ein moderner Mensch stehen, wie er will, wenn sich aber schon der Komponist, der eigentliche Manifesteur des Werkes, als Ausführender im Dienste der Musik sieht, wie sehr muß dann erst der Interpret sich unterordnen, steht er doch im doppelten Dienst: Er muß versuchen, die Anweisungen des Komponisten auszuführen und, dem nonverbalen Charakter der Musik entsprechend, die inliegende Botschaft oder Atmosphäre möglichst verständlich wiedergeben. Keinesfalls darf er dem Zuhörer klarmachen wollen, daß hier gerade eine starke Persönlichkeit etwas erzählt, und nicht nur das, sondern auslegt, deutet, so lange, bis der Erzähler interessanter wird als die Geschichte.

Bestes Beispiel dafür ist die *Bourrée Anglaise* aus der Partita a-Moll für Flöte solo. Bach ging mit der über-

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Blockflöten
führender Hersteller
Historische Kopien
Traversflöten

Reparaturannahme

Colin Jardine

Fürbringerstr. 19
10961 Berlin
Tel./Fax 030 / 691 62 25

Berlin-Kreuzberg
U-Bhf Gneisenaustr. (U7)
oder Hallesches Tor (U6)

Interpretationskurs mit
Anne Utagawa und
Dominique Hunziker

im Museo d'Intragna
Tessin, Schweiz.
20.- 27.Juli 1996

Anmeldung bis 10.Juni 1996

Information und
Kursunterlagen durch:

Urs Buchmann
Pastificio vecchio
CH-6654 Cavigliano, Schweiz
Telefon/Fax
+41 91 - 796 29 16

18. Flöten-Woche Intragna

kommenen Form sehr frei und virtuos um, Marten Root jedoch verläßt den Boden des Tanzes ganz und gar, indem er durch lange Auftakte die Schwerpunkte verwischt und den Rhythmus durch starke Agogik verzerrt. Rechtfertigt Bachs Spielen mit der Form, das aber dennoch die *Bourrée Anglaise* erkennen läßt, ein Verschleiern auch dieser letzten Bezüge? Darf man ein Kunstwerk so aus seiner Verankerung reißen?

Diese Verzerrungen finden sich an vielen Stellen der CD: Neben dem 1. Satz der Sonate E-Dur und dem langsamen Satz der Sonate h-Moll möchte ich vor allem das Andante der Sonate e-Moll erwähnen, das hier (bei gleichbleibendem Grundschlag) in den eine so starke Binnenagogik aufweist, daß oftmals zu hören ist, obwohl der Bindebogen vorgeschrieben ist. Eine lombardische Ausführung wurde normalerweise ausdrücklich bezeichnet.

Nicht nur die Verständlichkeit der Musik leidet unter dieser Manieriertheit, sondern auch die gleichmäßige spieltechnische Ausführung. Manches schlüpft durch Dehnen und Zusammenziehen ganz ungleich durch die Finger, viele Verzierungen kommen fast unhörbar schnell und verwischt. Auch die Intonation in der Flöte leidet gelegentlich unter mißverstandener Expressivität.

Einige Momente dieser CD packen den Zuhörer so, wie man es von anderen Aufnahmen Marten Roots gewöhnt ist, als Beispiel der Presto-Satz der Sonate h-Moll und der anschließende Tripla-Teil: sauber und mitreißend musiziert, im Schlußteil von unglaublicher Präzision.

Die Stimmführung im Cembalo ist dank differenzierter Agogik und Artikulation sehr deutlich, vielleicht hat aber auch die Aussteuerung der Aufnahme ihren Teil dazu beigetragen, die das Klangbild ein wenig zugunsten des Cembalos verschiebt.

Im beiliegenden Heft wird von der Authentizitätsproblematik über die Instrumente bis zur Stimmung alles erläutert, was der kritische Hörer wissen möchte, es fehlt nur ein Hinweis darauf, warum die bisher als authentisch geltende Sonate A-Dur nicht zu hören ist.

Alles in allem eine CD, die zur Diskussion Anlaß gibt.

Antje Gerlof

Franz Xaver Richter: Konzerte für Oboe und Flöte und Kammermusik; Musica Alta Ripa, Detmold 1995, Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (MDG), Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 309 0508-2

Viele CDs erscheinen auf dem Markt und manch interessierte Hörer und Hörerinnen klassischer Musik werden sich fragen, was nun Besonderes an so einer Neuerscheinung sein kann. Nun ist es bestimmt zunächst die Musik, über die man schreiben sollte. In diesem Fall möchte ich aber zunächst über zwei andere Aspekte berichten.

Die Produzenten dieser CD haben sich zur Auflage gemacht, Einspielungen in der natürlichen Akustik speziell ausgesuchter Konzerträume aufzuzeichnen und dabei auf jede klangverändernde Manipulation mit künstlichem Hall, Klangfiltern, Begrenzern usw. zu verzichten. Das erklärte Ziel ist eine unverfälschte Wiedergabe mit genauer Tiefenstaffelung, originaler Dynamik und natürlichen Klangfarben. Ich meine, auf solche Eigenschaften sollte man in Zukunft achten, da jedes Werk dadurch die musikalisch sinnvolle Räumlichkeit und die künstlerische Interpretation größte Natürlichkeit und Lebendigkeit erhält.

Der zweite Aspekt betrifft die Informationsverbreitung des Produzenten. Die Firma MDG garantiert: Sämtliche Informationen über MDG-Produktionen - Kataloge, Booklets, Inhaltsangaben - sind für Sehbehinderte in Blindenschrift oder auf Datenträgern erhältlich. Das ist absolut nachahmenswert, besonders wenn man bedenkt, daß neben dem Fühlen das Hören der Hauptzugang für Sehbehinderte ist.

Diese beiden Aspekte passen sehr gut zusammen, auch den Menschen einen ungehinderten Zugang zu einer unverfälschten Klangwiedergabe zu ermöglichen, die aufgrund ihres stärker entwickelten Gehörs eine bessere Klangqualität wesentlich mehr zu schätzen wissen.

Die zu besprechende Aufnahme ist – bedenkt man die hohen Ziele des Produzenten – in keiner Hinsicht eine Enttäuschung. Mit historischen Instrumenten des 18. Jahrhunderts (z.T. auch Nachbauten), die der Zeit des Komponisten entsprechend ausgewählt wurden, musizieren die *Musica Alta Ripa* unter – wie damals üblich – eigener Leitung in dem akustisch wunderbaren Raum der St. Georgskirche, Sengwarden in Ostfriesland.

Zu Gehör kommen Werke für Oboe und Querflöte des Mannheimers Franz Xaver Richter (1709 - 1789), die durch die Interpreten lebendig, schwungvoll und in bester Manier präsentiert werden.

Thomas Heptner

Neueingänge

AFFETTI MUSICALI - Marini und seine Zeitgenossen. Werke von Marini, Buonamente, Picchi, Castello, Rossi, Frescobaldi, Fontana. Elisabeth Schwanda: Blockflöte, Volker Mühlberg: Violine, Bernward Lohr: Cembalo. Thorofon Schallplatten, Wedemark, 1 CD, Best.-Nr. CTH 2279

Angst der Hellen und Friede der Seele. Motettensammlung des 116. Psalms von Burkhard Großmann (1623). Werke von Schütz, Altenburg, Demantius, Erich, Praetorius, Michael, Groh, Gensreff, Krause, Finold, Franck, Trost, Schein. Gundula Anders, Martina Lins-Reuber: Sopran, Kai Wessel: Alt, Harry van Berne: Tenor, Hubert Claessens: Bass, Alsfelder Vokalensemble, Musica Fiata Köln, Leitung Roland Wilson, Wolfgang Helbich. cpo, Georgsmarienhütte, 3 CDs, Best.-Nr. cpo 999 288-2

Ars musica medicorum. Werke von Zipoli, Albinoni, J.S. Bach, Boellmann, Vellones, Ravel, Dubois, Arányi-Aschner, Zebinger C.P.E. Bach, Cibulka. Dr. med. Dieter Pätzold: Saxophon, Dr. med. Ferdinand Klinda, Dr. med. Albert Schweitzer: Orgel, Dr. med. Pierre Vellones: Komponist, Dr. med. Johann Pfennich: Tonmeister, Marianne Kopatz: Sprecherin, Elisabeth Schadler: Klavier, Trio Medici Graz, Grazer Saxophonquartett, Steirisches Ärzteorchester. Natter Records, Dieter Pätzold, Sigmundstadl 18, A-8020 Graz, 1 CD, Best.-Nr. PP 095007

Carl Philipp Emanuel Bach: Harpsichord Concertos Wq 30, 37 & 38. Les Amis de Philippe, Ludger Rémy: Harpsichord and Direction. cpo, Georgsmarienhütte, 1 CD, Best.-Nr. cpo 999 350-2.

Endlich
Ihr persönliches Mundstück

Brillanz
Patentiertes Verfahren für beste Tonqualität

Klangerlebnis
Exakte und leichte Ansprache

Awinor

Alexander Willscher u. Ronald Nowosad
Herstellung, Handel u. Vertrieb von Musikinstrumenten und Zubehör

Bahnvermessung u. Kopierservice

Strengenberg 26 · 90607 Rückersdorf
Tel. & Fax 0 91 23-98 79 73

Johann Christian Bach: Harpsichord Concertos op. 1 Nos 1-6. Anthony Halstead: Harpsichord and Direction, The Hanover Band. cpo, Georgsmarienhütte, 1 CD, Best.-Nr. 999 299-2

Johann Christian Bach: Symphonies op. 6 Nos 1-6. The Hanover Band, Anthony Halstead: Conductor / Harpsichord. cpo, Georgsmarienhütte, 1 CD, Best.-Nr. 999 298-2

blockflöte modern I. Mathias Spahlinger: nah, getrennt. Frank Schweizer: Diamant. Johannes Fischer: Blockflöte. Flautando Records, Karlsruhe, 1 CD, Best.-Nr. FR-D-001

Antonio Casimir Cartellieri: Klarinettenkonzerte B-Dur / Es-Dur. Dieter Klöcker: Klarinette, Prager Kammerorchester. Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 0527-2

Claude Debussy: Children's Corner, Six épigraphes antiques. **Maurice Ravel: Le tombeau de Couperin**. Calefax Reed Quintet: Eduard Wesly, Oboe und Oboe d'amore; Ivar Berix, Klarinette; Raaf Hekkema, Saxophon; Jelte Althuis, Baßklarinette; Alban Wesly, Fagott. Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 619 0658-2

Noten für Blockflöte

Weihnachten zu zweit
(S. Heilig/U. Heger)
30 Weihnachtslieder für
- 2 Sopranblockflöten 9,- DM (3768)
- 2 Altblockflöten 14,- DM (3813)
- Sopran- und Altblockflöte 14,- DM (3769)

Die große Weihnachtslieder-Collection (W. Lutz)
200 Weihnachtslieder in 2 Bänden
für 2 Sopranblockflöten
- Band I 20,- DM (3715)
- Band II 20,- DM (3716)

Skibbereen (S. Heilig/U. Heger)
zweistimmige irische, schottische und englische Folklore für
Sopran- und Altblockflöte 14,- DM (3861)

Let's play Classic & Folk
(S. Heilig/U. Heger) für
- Altblockflöte und Klavier 20,- DM (3833)
- Altblockflöte und CD 36,- DM (3793)
- Sopranblockflöte und Klavier 20,- DM (3831)

Let's rag (Sc. Joplin/U. Heger)
10 Ragtimes für
- Altblockflöte und Klavier 16,- DM (3688)
- Sopranblockflöte und Klavier 16,- DM (3687)
- Sopran- oder Altblockflöte und CD 36,- DM (3882)

Wir spielen Duette Reihe A
Die Musik der alten Meister (W. Lutz)
für 2 Sopranblockflöten, 4 Bände à 14,- DM
(3657/3661/3664/3665)

für 2 Altblockflöten
4 Bände à 14,- DM
(3717/3718/3719/3720)

NOETZEL EDITION

EKKEHART STEGMILLER
Historische Musikinstrumente

Mozartstraße 1
89231 Neu-Ulm
Tel. 0731-721158
Instrumente, Bausätze, Zubehör,
Noten, Fachliteratur.
Bitte fordern Sie meinen Katalog an.

Rankett-Bausatz
des Early Music Shop

Défense de la flûte à bec. Musik des Barock. Werke von Dollé, Barre, Marais, Forqueray, Montéclair. La Cascade: Isolde Längst, Blockflöten; Léon Berben, Cembalo; Barbara Noeldeke, Violoncello. Kontakt: c/o Barbara Noeldeke, Im Weinblick 15, D-75438 Knittlingen, 1 CD, Best.-Nr. Stereo 72/WA5042

Francesco Durante: Lamentationes Jeremiae Prophetae. Monika Frimmer, Mechthild Bach, Soprano; Margarete Joswig, Alto; Kölner Kammerchor,Collegium Cartusianum, Peter Neumann, director. cpo, Georgsmarienhütte, 1 CD, Best.-Nr. cpo 999 325-2

Justin August Just: Piano Trios op. 2 Nos 1-6. Trio 1790 (on period), Harald Hoeren, Forte-piano; Matthias Fischer, Violin; Philipp Bosbach, Cello. cpo, Georgsmarienhütte, 1 CD, Best.-Nr. cpo 999 335-2

Kammermusik aus dem Baltikum. Werke von Meder, Weyrauch, Trobe, Adaiewsky, Greiffenhagen, Sink, Mägi.Leili Tammel, Mezzosopran; Camerata Tallinn: Jaan Õun, Flöte; Ulrika Kristian, Violine; Heiki Mätlik, Gitarre. Pro Classics, Antes Edition, Düsseldorf, 1 CD, Best.-Nr. BM-CD 31.9031

Leonhard Lechner: Newe Teutsche Lieder. Weser-Renaissance, Manfred Cordes, Direction. cpo, Georgsmarienhütte, 1 CD, Best.-Nr. cpo 999 370-2

Wolfgang Schottstädt spielt Trio für Heckelphon von Paul Hindemith und andere Heckelphonwerke. Wilhelm Heckel GmbH, Stettiner Str. 7, 65203 Wiesbaden, 1 CD, Best.-Nr. CD 11581-01

stimme - flöte - cello. Werke von Lechner, Lachenmann, Bornefeld, Lehmann, Schorr, Döhl. Stuttgarter Ensemble für Neue Musik. Hanna Aurbacher, Mezzosopran; Gerhard Braun. Flöte; Werner Taube, Violoncello. Zu beziehen bei: Hanna Liska, Beutauklinge 11, 73728 Esslingen, 1 CD, Best.-Nr. DRE 90202

Thomas Stoltzer: Missa duplex per totum annum. 3 Psalm Motets. Weser-Renaissance, Manfred Cordes, Direction. cpo, Georgsmarienhütte, 1 CD, Best.-Nr. cpo 999 295-2

Traversflöte & Hammerflügel. Werke von J.C.F. Bach, Hummel, Beethoven, Schubert. Evi Pfefferle, Traversflöte; Egino Klepper, Hammerflügel. CAVALLI RECORDS, Grafinger Str. 16a, 85617 Assling, 1 CD, Best.-Nr. CCD 216.

Von Werden und Vergehen. Werke von Bruckner, Purcell, Beethoven, Strawinsky, Krol, Candotto. Robert Chafin, Tenor; NDR-Chor; Chorleitung Robin Gritton; Datura-Posaunenquartett. Freiburger Musik Forum, D-79104 Freiburg, 1 CD, Best.-Nr. AM 1154-2.

An den
Hauptausschuß „Jugend musiziert", München

Blockflötenensembles nicht mehr im Wettbewerb?

Mit Bestürzung und großer Besorgnis haben wir von der Absicht gehört, das Fach Blockflöte im Jahr 1998 ganz aus dem Wettbewerbsprogramm „Jugend musiziert" zu streichen.

Nachdem bereits in diesem Jahr durch die Einengung auf das Blockflöten-*Quartett* viele Trio- und Quintettbesetzungen ausgeklammert wurden, wäre eine völlige Streichung im Ensemblewettbewerb ein kaum wiedergutzumachender Rückschlag für unsere pädagogischen Bemühungen.

Die Blockflöte – besonders im Laienbereich eines der meistgespielten Instrumente überhaupt – ist heute durchaus kein Außenseiterinstrument mehr, und gerade das Ensemblespiel hat in den letzten Jahren einen außerordentlichen Aufschwung und eine qualitative Steigerung erfahren. Davon zeugen nicht zuletzt die Ergebnisse des Wettbewerbs 1994.

Der ERTA-Kongreß 1995 war ausschließlich dem Thema „Blockflötenensemble" gewidmet und hat die Bedeutung dieser Besetzungsform mit Vorträgen, Komponistenworkshops, Meisterkursen und Konzerten eindeutig dokumentiert.

Die in der ERTA zusammengeschlossenen Blockflötenlehrer bitten die Verantwortlichen im Hauptausschuß „Jugend musiziert", ihre Entscheidung noch einmal zu überdenken und eine Besetzung, die gerade einen enormen Aufschwung zu verzeichnen hat, nicht durch eine Ausgrenzung – mit der dadurch verbundenen Frustration – zu benachteiligen.

Wir würden dadurch die durch den Wettbewerb „Jugend musiziert" gegebene Motivationshilfe verlieren, und unsere jahrelangen pädagogischen Anstrengungen gerade in diesem Bereich würden damit stark beeinträchtigt. Geben Sie dem Blockflötenensemble wieder eine Chance!

Gerhard Braun
Präsident der ERTA

VERKAUFE
diverse Holz- und Metallblasinstrumente aus dem 19.-20. Jh.
Z. T. ausgesprochene Sammler-Raritäten!
G. Dullat · Tel. u. Fax 06152/6538

ERTA-Kongreß 1996

Der ERTA-Kongreß findet, wie bereits angekündigt, vom 6. - 9. Juni in Zusammenarbeit mit der Musikakademie und der Gesamthochschule Kassel im Gießhaus am Holländischen Platz statt. Nachfolgend der vorläufige Programmablauf. Detaillierte Angaben zu den einzelnen Veranstaltungen enthält das Gesamtprogramm, das ab 1. Mai bei der Geschäftsstelle erhältlich ist.

Donnerstag, 6. Juni 1996

10 Uhr	Begrüßung Vortrag: Gerhard Braun: „Ein Schritt vor, zwei zurück". Blockflöte und Avantgarde
11 Uhr	Komponistenforum I: Markus Zahnhausen
14 Uhr	„Sfibonacci's Education Circus" (Jörg Partzsch und die Musikschule Paderborn)
15.30 Uhr	„Something old; something new" Moderne Blockflötenduos Kathryn Bennets / Peter Bowman
17 Uhr	Vortrag: Johannes Fischer: „Grifftechnik und Klangtransformation" Blockflötenspiel heute
20 Uhr	Neue Musik aus Japan Gudula Rosa, Blockflöte / Tobias Liebezeit, Schlaginstrumente / Jan Halcrew, Tanz
22 Uhr	Nachtkonzert I: Johannes Fischer spielt Uraufführungen von Tobias M. Schneid und Rainer Bürk (Blockflöte und Elektronik)

Freitag, 7. Juni 1996

9.30 Uhr	Vortrag Winfried Michel „dolce o acerbo"
10.30 Uhr	Komponistenforum II: Frans Geysen
12 Uhr	Konzert, Studierende der Musikakademie Kassel spielen Werke von Isang Yun, John Casken, Peter Schat u. a.
13 Uhr	Vortrag: Maarten Helder: Zeitgenössischer Blockflötenbau
15 Uhr	Konzert: Das Ensemble „Incontri musicali" (Köln), Preisträger des ERTA-Ensemble-Wettbewerbs 1995, spielt zeitgenössische Musik für Blockflötentrio
16 Uhr	Meisterkurs Baldrick Deerenberg (Neue Musik nach freier Wahl der aktiven Teilnehmer; Werke bei der Anmeldung bitte angeben)

19 Uhr Konzert: Werke für Blockflöte und Klavier; Ulrich Pollmann, Blockflöte / Werner Kirschbaum, Klavier

22 Uhr Nachtkonzert II: „Glasmusik", Kassel (Leitung: Prof. Walter Sons)

Samstag, 8. Juni 1996

9.30 Uhr Vortrag: Nicoline Hake: „Atem und Atemübung"

10.30 Uhr Komponistenforum III: Winfried Michel

12 Uhr „for beginners": Neue Blockflötenmusik im Unterricht mit den Ergebnissen des ERTA-Kompositions-Wettbewerbs (Studierende der Musikakademie Kassel)

15.30 Uhr Vortrag Silke Lehmann: „Ta, Titi, Still und Co-Rhythmussprache nach Zoltan Kodaly"

16.30 Uhr Mitgliederversammlung / Vorstandswahlen; anschließend geselliges Beisammensein

20 Uhr Konzert: „Von der Schwarzen Erde dieser Welt" von Friedemann Schmidt-Mechau, für Blockflöten, Schauspieler und Bildprojektionen. „Camerata moderna" (Leitung: Prof. U. Volkhardt)

Sonntag, 9. Juni 1996

9.30 Uhr „Der Flötenspieler Tausendton", ein musikalisches Märchen für Kinder, Ensemble UT RE MI (Leitung: U. Volkhardt)

10.30 Uhr Komponistenforum IV: Matthias Maute

15 Uhr Vortrag: Gerhard Braun: „Neue Spieltechniken als Hilfsmittel im Blockflötenunterricht"

16 Uhr Konzert: „La Sonnerie", Werke von Matthias Maute, Trio Passagio

Sonderveranstaltungen

Samstag, 13.30 Uhr Karlskirche (Kassel Zentrum): Wilhelm Ritter spielt auf dem Glockenspiel des Karlskirchenturms Bearbeitungen von Blockflötenwerken (v. Eyck, Händel etc.)

Sonntag, 12 Uhr Videovorführung Norbert Stang

Ausstellungen: Adelheid Vissing (Grafiken zu Shinoharas *Fragmenten*, Gerhard Brauns *Klanglandschaften*)
Norbert Stang

Von Samstag (10 Uhr) bis Sonntag (17 Uhr) findet eine große Instrumenten- und Musikmedien-Ausstellung statt.

Deutscher Musikrat reagiert auf Kritik und Restriktionen

Das Wettbewerbsprogramm „Jugend musiziert", wie es für die vier Jahre ab 1996 angekündigt ist, hat viele Reaktionen und berechtigte Kritik darüber ausgelöst: Denn einerseits waren und sind derzeit die Gruppenwertungen auf klassische und feste Besetzungsformen reduziert, andererseits sind einige darüber hinaus übliche Besetzungen nur noch im Vierjahresturnus angekündigt. Das betrifft zum Beispiel auch Blockflöten-Ensembles, die in diesem Jahr nur als „Blockflötenquartett" zugelassen sind.

Dieser Regelung lag ein Beschluß des Erweiterten Hauptausschusses zugrunde, der sich als Kompromiß anbot, um bei den finanziellen Engpässen und zunehmenden Teilnehmerzahlen trotz Kostensteigerungen die Kontinuität der mit „Jugend musiziert" verbundenen Förderungsintentionen nicht wesentlich zu beschneiden.

Die Reaktionen auf die Reduzierung der Teilnahmemöglichkeit für Ensembles haben gezeigt, in welch starkem Maße „Jugend musiziert" mit seiner Aufgabenstellung unterrichtsorientierend und motivierend für die Bildung und kontinuierliche Betreuung von Ensembles, insbesondere an Musikschulen und in den Laienmusikverbänden, ist.

Dieses Einsehen bewog die Leitungsgremien von „Jugend musiziert", spontan eine grundsätzliche Änderung der Wettbewerbsplanung für die Jahre ab 1998 ins Gespräch zu bringen: Zur Diskussion steht für *alle* Wettbewerbskategorien ein Dreijahresturnus (statt eines derzeitigen Zwei- und Vierjahresrhythmus) mit gleichzeitiger Veränderung des Altersgruppensystems.

Damit sollen zugleich die derzeit gestrichenen Ensemblebesetzungen wieder zugelassen und vor allem auch weitere, bisher nicht einbezogene Formen des Ensemblemusizierens einbezogen werden, z.B. gemischte Besetzungen von Bläsern einschließlich Blockflöten, Streichern, Tasten-, Zupf- und Schlaginstrumenten, aber auch mit historischen Instrumenten. Zugleich erlaubt dies auch für Instrumentalisten und Sänger eine Öffnung in unkonventionelle Bereiche zeitgenössischer Musik.

Dieses für einen längeren Zeitraum gedachte, zugleich übersichtliche und einprägsame Konzept soll zum einen finanziell und organisatorisch entlasten, zum anderen neue Aufgaben einbeziehen, die der heutigen Musizierpraxis entsprechen. Nach der Beratung in den beteiligten Fachverbänden und Ausschüssen könnte es Ende 1996 beschlossen werden und ab dem Wettbewerb 1998 zum Tragen kommen.

Der Wettbewerb „Jugend musiziert" 1997 wird, wie angekündigt, für Kinder und Jugendliche bis zu 20 Jahren ausgeschrieben sein, in der Solowertung für Blasinstrumente einschließlich Blockflöte, Zupfinstrumente, Orgel und Harfe. Für Gesang gilt eine Teilnahme für Jugendliche bis zu 25 Jahren, aber erstmals auch für Kinder unter 12 Jahren. Die Gruppenwertung widmet sich den Streichinstrumenten für 3 bis 5 Spieler und der Klavierkammermusik. Neben Klaviertrio bis -quintett ist erstmals auch Duo Klavier und ein Streichinstrument mit besonderen Literaturanforderungen angekündigt. Akkordeon ist als Kammermusik mit andern Instrumenten beteiligt.

Dr. Eckart Rohlfs
für die Bundesgeschäftsstelle
der Wettbewerbe „Jugend musiziert"
im Deutschen Musikrat

BASS-BLOCKFLÖTEN nach THOMAS BOEKHOUT
und andere Kopien von Blockflöten des 18. Jahrhunderts
sowie eigene Entwicklungen macht

HEINZ AMMANN
Schönenwerdweg 10
CH-8832 WOLLERAU

Mehr als 25 Jahre Erfahrung im Bau von Blockflöten

Gerne sende ich Ihnen meine vollständige Liste

Zu Christian Ahrens: Überlegungen zur Frühgeschichte der Klarinette. In TIBIA 4/95, S. 599ff.

Christian Ahrens's suggestion that J. C. Denner's "Houdadous" (of 1696) was a chalumeau or clarinet in his article "Überlegungen zur Frühgeschichte der Klarinette" is provocative and interesting. Even though we are tempted to accept his interpretation of this word it could have referred to a tenor oboe with a flared bell, several instruments of this type by J. C. Denner have been located (see P. T. Young, *4500 Historical Woodwind Instruments,* London, p. 60). The earliest evidence of the chalumeau in Germany are the parts in the anonymous collection inscribed "Hannover 1690" and entitled "XII^{e} Concert Charivari ou nopce de village a 4 Violin, 2 Chalumeaux, 3 Pollisons et un Tambour les Viollons en Vielle" in "12 Grand Concerts en Partition" (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek 1226/12; see my book, *The Baroque Clarinet,* pp. 1-38, for a review of the historical evidence concerning the chalumeau and the extant instruments.) Martin Kirnbauer in his letter printed in TIBIA 1/96 pointed out that an invoice list of instruments dated 1687 for the Duke of Römhild-Sachsen included "Ein Chor Chalimo von 4. stücken". Later invoice lists ordered from Jacob Denner from Nuremberg (1710) and Göttweig (ca. 1720) include the "chalimou". However, it is possible that in 1696 Denner may have known the chalumeau as a "Houdadous", probably a corruption of the French word "Haubois".

Corroborating evidence that "Houdadous" referred to the clarinet is even more speculative. Its earliest documentation is Jacob Denner's invoice list for the Graf von Gronsfeld in 1710 where chalimou instruments and "2 Clarinettes" are included. Probably the earliest clarinet music (not mentioned in my *Baroque Clarinet)* was presumably in the lost 16-part "Festmusik zum Einzug Kaiser Karls VI" of 1712 composed in Nuremberg by Maximilian Zeidler (1680-1745), Kapellmeister, and Johann Jacob de Neufville (1684-1712), (see F. Krautwurst, "Musik des 18. Jahrhunderts", in *Nürnberg-Geschichte einer europäischen Stadt,* ed. G. Pfeiffer, Munich, 1982, p. 345). Hopefully, further documentation may be found which clarifies the meaning of the term "Houdadous".

Dr. Albert R. Rice
6114 Corbin Ave., Tarzana, CA 91356-1011/USA

Zu Martin Heideckers Rezension: Gerhard Braun, Sulamith, Episode V, für 3 Altblfl., in TIBIA 1/96, S. 53

Frauenquote?

Man erfährt in Heideckers Rezension eher beiläufig, daß das betreffende Werk von Gerhard Braun nur weiblichen Interpreten vorbehalten ist.

Offensichtlich wissen nur Spieler**innen** das „Gurren der Turteltauben" oder kurze Noten „wie Herztöne" wiederzugeben. Welcher Mann vermöchte es, oder hätte Herztöne überhaupt in sich wahrgenommen? Von den „Rhythmusstörungen" ganz abgesehen, die ausnahmsweise hier mal vorgeschrieben sind. Auch die „Flatterzunge" sei Ausdrucksmittel in dieser wirklich „Neuen Welt", die um so vieles „spannender" sei, als sonst an marktgängiger „sogenannter Neuer Musik" feilgeboten würde. Also, alles vom Feinsten. So bereichert, nach Heidecker, auch „Mitpfeifen" das biblische Stück. Aber wer mit wem und auf was?

Auf der Suche nach dem Geheimnis des Hohen Liedes Salomo möchte ich wohl gern von diesem Werk Gebrauch machen. Aber wo nehme ich die drei „Spielerinnen" her? Übrigens müssen diese die dynamischen Vorschriften „sehr exakt" einhalten. Hierauf weise der Komponist eigens hin, und dies - so Heidecker - „nicht umsonst".

Alles hat eben seinen Preis.

Karl Stangenberg
München

Stefan Beck

Renaissance -und Barock-Instrumente seit 19 Jahren, ohne Qualitätsverlust. Rebec, Einhandflöten mitTrommel, Röhrentrommel, Mirliton, Cornamusen, Cornetti, Oboen, TraversFlöten, Klarinetten, Chalumeaux, und meine berühmten MILLA- Krummhörner mit auswechselbaren Schalltrichtern.

INSTRUMENTENBAU -KURSE 1996 in Santa Maria (Schweiz) vom 22.07.96 bis 02.08. und KURS II: 05.08.-16.08.: gebaut werden oben genannte Instrumente so wie Alphorn, Balafon, afrikanische Trommeln u. eventuell ein Instrument Ihrer Wahl. Info von

bec musikhandwerk

lefèvrestrasse 8 d -12161 berlin
telefon und fax : 030 - 859 2 589

Am 14.2.96 ist der Flötist und langjährige Kölner Hochschullehrer **Karl Heinz Ulrich** im Alter von 74 Jahren verstorben. Nach dem Studium bei seinem Vater, der als 1. Flötist in Hannover tätig war, sammelte Ulrich Orchestererfahrung in Oldenburg und Lübeck, bevor er 1947 Soloflötist im Gürzenichorchester in Köln wurde. Mit viel Freude widmete er sich auch der Kammermusik, dem Bläserquintett und seiner pädagogischen Tätigkeit an der Kölner Musikhochschule, die er von 1971 bis zu Pensionierung hauptberuflich ausübte.

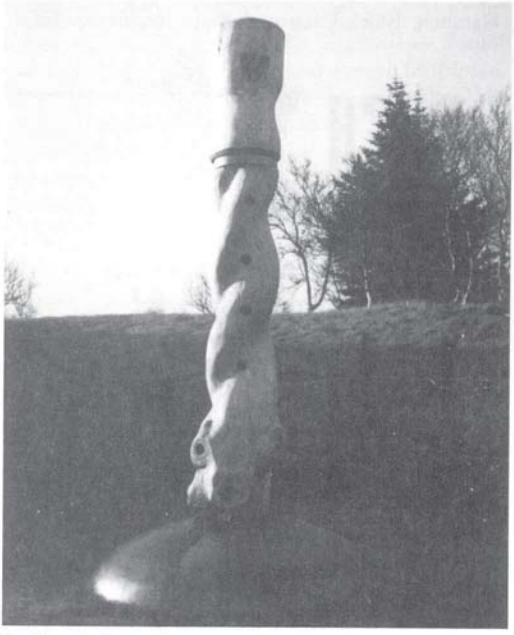
Der **VdM-Landesverband Hessen** lädt zum 3. Kammermusikkurs vom 6. bis 9. Juni nach Wetzlar ein. Der Kurs wendet sich an bestehende Ensembles und an Einzelinstrumentalisten, fortgeschrittene Musikschüler, Musikpädagogen und Musikstudenten. Dozenten sind Ruth Wentorf, Flöte, Christian Hommel, Oboe, Dr. Wolfgang Rüdiger, Fagott, Prof. Hubert Buchberger, Violine, Helmut Sohler, Violoncello, Prof. Michael Baumann, Klavier. Info: Verband deutscher Musikschulen, Landesverband Hessen, Schützenweg 74, 35418 Buseck, Tel.: 06408/92042

Musik-Kurswochen Arosa 1996
Das Sommer- und Herbstprogramm des Kulturkreises Arosa bietet eine Reihe von Kammermusikkursen, Interpretations- und Meisterkursen in den Fächern Querflöte Solo- und Ensemblespiel, Panflöte, Blockflöte, Klarinette, Saxophon, Fagott und Oboe. Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050, Tel.: 0041/(0) 81-27 87 47

Kurse der **Internationalen Bachakademie Stuttgart** im Rahmen der Sommerakademie Johann Sebastian Bach vom 25.8.-8.9.1996. Es werden ein Kurs für Flöte, 23.8.-7.9., bei Jean-Claude Gérard und ein Kurs für Oboe und Oboe d'amore, vom 24.8. bis 7.9., unter der Leitung von Ingo Goritzki angeboten. Info und Anmeldung: Internationale Bachakademie Stuttgart, - Presse- und Öffentlichkeitsarbeit-, Johann-Sebastian-Bach-Platz, D-70178 Stuttgart, Tel.: 0711/6 19 21 33 (Kursbüro)

10. bis 18. August 1996, **Blockflöte für Fortgeschrittene**. Leitung: Prof. A. Endelweber. Die Veranstaltung findet im Rahmen der Geraser Musikkurse 1996 statt. Zielgruppe sind Instrumentallehrer und Studenten. Das Programm umfaßt Musik aus allen Epochen, ausgewählte Solo- und Kammermusikwerke, auch mit Basso continuo. Der Unterricht wird im Plenum und in Einzelstunden abgehalten. Info: Kunst- und Bildungszentrum Stift Geras, A-2093 Geras, Tel.: (0) 2912/345-289

19.-28. Juli 1996, **The International Baroque Institute at Longy**, USA beschäftigt sich im Rahmen der Veranstaltung *Harmonia artificiosa-ariosa* mit Vokal- und Instrumentalmusik aus Böhmen und Sachsen. Werke von Biber, Zelenka, Schütz, Telemann, Farina, Bach, Heinichen u. v. a. Meisterklassen, Vorträge, Ensembles und Orchester mit Laurie Monahan (Gesang), Phoebe Carrai (Cello), Arthur Haas (Cembalo), Manfred Kraemer (Violine), Jed Wentz (Traverso) und Paul Leenhouts (Blockflöte, Leitung). Info: Tel.: 0031 20 62 73 42 9 oder Longy School of Music, One Follen Street, Cambridge MA 02138 USA. Tel.: 00 1 617 876 0956



Stefán Geir Karlsson, ein Schiffsarchitekt aus Reykjavik, hat die größte Blockflöte der Welt gebaut. Das Material ist Pinienholz; die Flöte ist 5 m hoch und mit Preßluft zum Tönen zu bringen. Die musikalische Verwendbarkeit ist ansonsten noch nicht erprobt, denn Herr Karlsson ist selbst kein Blockflötenspieler, auch ist ihm die Weiterverfolgung der Konstruktion im Augenblick nicht möglich, weil der bisherige Aufwand ihn bereits in finanzielle Schwierigkeiten gebracht hat. Immerhin gab's eine Urkunde über die Eintragung ins Guinness Buch der Rekorde. Als Kunstwerk ist die Flötenstatue auch zu verkaufen. Die Adresse ist bei der TIBIA Schriftleitung zu erfragen. Der Künstler sandte TIBIA das abgebildete Foto.

28. - 30. Juni, Kurs **„Blockflöte, Gambe und Feldenkrais" in Schatthausen** bei Heidelberg. In diesem Kurs soll nicht nur das Erarbeiten div. Literatur im Vordergrund stehen, sondern auch die körperlichen Auswirkungen des Instrumentalspiels bzw. das Erweitern der Spielfähigkeit durch gezielte Feldenkrais-Übungen. Der Kurs wird geleitet von Heida Vissing, Blockflöte, und Andreas Tack, Feldenkrais-lehrer. Info und Anmeldung: Ronald Brox, Gartenstr. 155, 48147 Münster, Tel./Fax.: 0251/2 30 14 83

Vom 14. - 21. Juli 1996 organisiert das Zentrum für alte Musik in Riga eine **Sommerschule in Lettland**, in der Laute, Singen, Tanzen sowie das Spielen von Renaissance-Blas- und Saiteninstrumenten unterrichtet werden. Die Dozenten werden sein: Virve Kurbel - Tanzen, Stewart McCoy - Laute und Gambe, Michael Proctor - Chor und Singen, Margaret Westlake - Gamben, Blockflöten und Blasinstrumente. Info: Solvita Sejane, Riga Early Music Centre, Brivibas 85, Riga LV 1001, Lettland, Tel. +371 2 27 55 75

6. -11. Juni, 45. **Händel-Festspiele in Halle**
Neben den Konzerten finden u. a. ein Straßenfest zur Eröffnung des Kultursommers der Stadt Halle, ein Festgottesdienst und eine wissenschaftliche Konferenz (Thema: Händel als Instrumentalkomponist) statt. Info: Verein der Freunde und Förderer der Händel-Festspiele e. V., im Händelhaus, Große Nikolaistr. 5, 06108 Halle

11. Rüsselsheimer Flötentage vom 17.-19. Mai
Neben einer Reihe von Konzerten wird es wieder eine Verkaufsausstellung mit Noten, CDs und Instrumenten geben. Außerdem findet am 17. Mai ein Blockflötenkurs mit Marion Verbruggen statt. Info: Alte Musik im Stadttheater Rüsselsheim, W. Becker, Berliner Str. 65, 64589 Stockstadt/Rhein, Tel.: 06158/8 48 18

MOECK

NEUERSCHEINUNGEN

Quartettsätze nach Stücken von Georg Friedrich Händel

für Blockflöten bearbeitet von Ronald Joachim Autenrieth, Partitur und 4 Stimmen, je DM 10,--

Heft 1 · Suite in G-Dur, Edition Nr. 2128
Heft 2 · Suite in d-Moll, Edition Nr. 2129
Heft 3 · Suite in a-Moll, Edition Nr. 2130

Als Vorlage dieser leicht bis mittelschweren Stücke dienten Cembalosätze, besonders solche der frühen Epochen in Händels Schaffen. Um ihren musikalischen Gehalt, aber auch ihren Spielwitz zu erhalten, wurden sie, soweit erforderlich, in blockflötengemäße Tonarten transponiert. Der Titel *Suiten* stammt vom Bearbeiter (die vorliegenden Sätze sind im Original nicht im Verbund entstand) und möchte lediglich Anregungen zur Verwendung der Stücke in der Praxis bieten. Schnell anspielbar und dann mit Witz und Phantasie ausbaufähig garantieren die Stücke gerade auch jüngeren Blockflötenschülern und Laien ein fideles Spielvergnügen.

Notenbeispiel der Edition Nr. 2129, 1. Seite

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Sommerschule Alter Musik in Bechyně, 7.-14. Juli und 14.-21. Juli 1996. Dozenten: Blockflöte/Barockflöte: Alan Davis, Peter Holtslag, Iva Junková-Smith, Aleš Rypan, Jan Kvapil; Viola da Gamba: Jane Ryan; Laute, Theorbe: Stewart McCoy. Die Dozenten werden Unterricht in Einzel- und Gemeinschaftsstunden geben und Vorlesungen zur Interpretation Alter Musik halten. Interessenten steht in Bechyně ein reiches Notenarchiv zur Verfügung. Neben den Unterrichtsveranstaltungen wird es auch Konzerte mit renommierten Künstlern aus dem In- und Ausland geben. Info: Jan Kvapil, Polská 7, CZ-120 00 Praha 2, Tschechische Republik, Tel.: 0042/2/6273312

Das **Hamburger Konservatorium** veranstaltet ein weiteres Seminar der Reihe **„Ornamentik"** unter der Leitung von Renate Dörfel-Kelletat: **Der Vorschlag** – Erkennen, Ausführen, Hören. Es werden Anweisungen und Regeln, die die Ausführung von Vorschlägen betreffen, in Schulen des 18. Jahrhunderts gelesen, und außerdem wird man sich im Erkennen von ausgeschriebenen Vorschlägen üben. Das Seminar findet statt in den Räumen des Hamburger Konservatoriums, am Sonnabend, 11. Mai 1996 von 9.30 bis 13.00 Uhr. Information und Anmeldung: Hamburger Konservatorium, Sülldorfer Landstr. 196, 22589 Hamburg, Tel.: 040/8708770, Fax: 040/87087730

16.-19. Mai 1996, **Alte Musik im Thüringer Wald** zu Christi Himmelfahrt.
Kursthema ist der Hamburger Musiker Johann Schop: „Erster Theil neuer Paduanen, Galliarden, Allemanden, Ballette, Couranten und Canzonen mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen/nebst einem Basso continuo", Hamburg 1633, für Blockflöte, Viola da Gamba, Violine, Laute, Posaune, Zink, Dulcian, Orgel und Cembalo. Der Kurs widmet sich dem mehrstimmigen Instrumentalwerk Schops und wendet sich an Instrumentalisten, Studenten, Musikschullehrer und interessierte Laien, die Interesse am Ensemblespiel haben. Neben der Arbeit an Atmung, Klang und Artikulation steht die authentische Aufführungspraxis im Mittelpunkt. Leitung: Heida Vissing. Kursort: Thüringsche Sommerakademie in Böhlen. Info: Ronald Brox, Gartenstr. 155, 48147 Münster, Tel./Fax.: 0251/230 1483

Interpretationskurs Carin Levine, Zeitgenössische Musik für Querflöte, 2. - 5. Mai 1996. Information: Wiesbadener Musikakademie, Luisenstraße 28, 65185 Wiesbaden, Tel.: 0611/313044

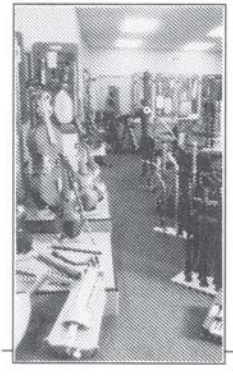
21st-29th, August 1996, Penzance, Cornwall. **In Search of Inspiration**, Flute Players and their Quest for Expression with **Wissam Boustany.** Information: Wissam Boustany, Towards Humanity, 47 Sedlescombe Road, London SW6 1RE/U.K.

Aus Anlaß der **Internationalen Barocktage Stift Melk** vom 25. bis 27. Mai findet der Johann-Heinrich-Schmelzer-Wettbewerb für Barockensembles und Solisten statt.
Jury -Vorsitz: René Clemencic. Vorzubereiten sind Werke aus dem Barock. Information und Anmeldung: Pfingstkonzerte Stift Melk, Prof. Helmut Pilss, Auhofstr. 21, A-1130 Vienna, Tel.: [43] (1) 876 51 82

Vom 5. bis 14. August 1996 findet in Selianitika, Peloponnes (Griechenland), der alljährliche **Flöten-Sommerkurs** mit Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter für Flötenliebhaber jeden Alters, Musikstudenten und Flötenlehrer statt. Kursthemen sind u. a. Repertoire und stilgerechte Interpretation, Grundlagen der Flötentechnik, Kammermusik, Flötenensemble, die Flöte im Jazz, Methodik...Info und Anmeldung: Beate Roesner, Ehrenfeldgürtel 161, D-50823 Köln, Tel.: 0221/550 35 44

Über hundert Kurse für Kinder, Jugendliche, Familien, Chorleiter, Musiklehrer und andere Multiplikatoren im Bereich Musik enthält der Jahresplan 1996, den der **Arbeitskreis Musik in der Jugend** (AMJ) jetzt vorgelegt hat. Nähere Informationen und der Jahresplan sind erhältlich in der Bundesgeschäftsstelle des AMJ, Adersheimer Str. 60, 38304 Wolfenbüttel, Tel.: 05331/4 60 16

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.

Séminaire Estival de Musique Ancienne en Wallonie 19. - 29.7.1996. Unter der Leitung von international anerkannten Dozenten finden Kurse in den Fächern Barockoboe, Barockfagott, Blockflöte u. a. statt. Thema des Seminars ist „Les Baroques Italiens émigrés". Es werden Teilnehmer aus der ganzen Welt erwartet. Info: Jean Pierre Boullet, 4, rue de Hermée, B-4680 Oupeye, Tel.: 0032/41 64 48 16

Die Firma Martin Wenner Holzblasinstrumente veranstaltet 1996 mehrere **Kurse zur Pflege und zu kleineren Reparaturen an Blockflöte, Flöte und Fagott**. Info: Martin Wenner, Aluminiumstraße 8, D-78224 Singen, Tel. 07731/6 40 85

Die Autoren der Artikel

Geoffrey Burgess, 6 Romford Rd., Epping, NSW, 2121 Australien. Geboren 1960 in Sydney. 1990 Master of Music im Konzertfach Oboe der Sydney University. Zuvor Studium der Barockoboe bei Ku Ebbinge am Koninklijk Conservatorium, Den Haag, und bei Bruce Haynes. Sein Interesse an der Barockoboe veranlaßte ihn zu Repertoirestudien, deren Ergebnisse unter dem Titel „An Approach to the Editing of the Triosonatas of Jan Dismas Zelenka" im *Journal of the International Double Reed Society*, 16 (1988) veröffentlicht wurden.

Ewald Henseler, geb. 1947, studierte Theologie, Philosophie und Soziologie, promovierte in Musikwissenschaft („Katholische Kirchenmusik in Japan", EOS-Verlag,/St. Ottilien). Blockflötenstudium bei Gerhard Braun und Günther Höller. Seit 1991 Prof. für Musikwissenschaft an der Elisabeth University of Music (730 Hiroshima, Nobori-cho 4-15, Naka-ku).

Daniel Brüggen, geboren 1958 in Haarlem, studierte Blockflöte bei Kees Boeke am Sweelinck Conservatorium in Amsterdam (Solistendiplom 1983). Seit der Gründung des Amsterdam Loeki Stardust Quartet im Jahre 1978 ist er Mitglied dieses Ensembles, mit dem er viele Konzertreisen unternommen und auch verschiedene Plattenaufnahmen gemacht hat. Brüggen gibt Meisterkurse und andere Lehrveranstaltungen in Europa, Asien und den USA.

Impressum:
TIBIA · Magazin für Holzbläser · 21. Jahrgang · Heft 2/96
Herausgeber: Hartmut Gerhold, Gerhard Braun, Ulrich Thieme, Hermann Moeck, Christian Schneider
Schriftleitung: Sabine Haase
Postfach 3131, D-29231 Celle, Telefon 05141/88530
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-29231 Celle, Telefon: 05141/88530, Fax 885342
Erscheinungsweise: viermal jährlich – Januar, April, Juli, Oktober. **Redaktionsschluß jeweils der 1. des Vormonats.**
Bezugskosten: Jahresabonnement im Inland DM 36,50 / Einzelheft DM 13,00; Jahresabonnement im Ausland DM 41,00 / Einzelheft DM 15,00; jeweils zuzüglich Versandkosten
Anzeigenverwaltung: Moeck Verlag, Postfach 3131, D-29231 Celle, Telefon 05141/88530, Fax 885342
Telegramme: Moeckverlag
Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 14, DM 70,00 (1/16 Seite) bis DM 790,00 (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegelüberschreitungen, Placierungsvorschrift. 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-29231 Celle.
© 1996 by Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle. Printed in Germany
ISSN 0176-6511

TIBIA 3/96 erscheint im Juli 1996 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Geoffrey Burgess: Berlioz und die Oboe, Teil 2

Allan Davis: Barockblockflöte, mit originaler Griffweise gespielt

Gerd Lünenbürger: Zur Rolle der Blockflöte in der zeitgenössischen Musik

Hermann Moeck: Einhandflöte mit Trommel. Historisches und Folklorisches kurzgefaßt und ein Porträt der Flötistin Carin Levine

Yvonne Weichsel - Luisi

Einspielen auf der Blockflöte : wie und wozu?

Blockflötespielen ist außer künstlerischer Ausdrucksform eine mit sportlicher Betätigung durchaus vergleichbare Disziplin. Es ist ebenso eine unleugbare Tatsache, daß Muskeln vor größerer Beanspruchung aufgewärmt werden müssen, mit Muskelarbeit haben wir es beim Flötespielen großteils zu tun. Diejenigen jedoch, welche im Zusammenhang mit unserer hehren Kunst vor der sportlichen Betrachtung zurückscheuen, mögen als Vergleich die Arbeit des Ballettänzers heranziehen. Auch hier stehen künstlerischer Ausdruck und Ausstrahlung im Vordergrund. Die Grundlage aber bildet solides technisches Handwerk und tägliches Training mit entsprechendem Aufwärmeprogramm. In allen Ballettsälen der Welt werden die beim Tanz beteiligten Muskelgruppen nach einem ganz bestimmten Schema aufgewärmt und vorbereitet, wobei man sich systematisch von der untersten Ebene der Fußmuskulatur nach oben hin vorarbeitet.

Warum also ein solches System mehrerer Ebenen nicht auch auf das instrumentale Einspielen übertragen?

Zunächst müssen wir uns fragen, welche Körperteile bzw. Muskelgruppen beim Blockflötespielen vorrangig betätigt werden, um danach ein entsprechendes Übungsprogramm aufzustellen.

Daher stellt sich in Analogie zum Ballett das Aufwärmen für das Spiel der Blockflöte auf folgenden drei Ebenen dar:

1) Der Atembereich mit Zwerchfell, Bauch- und Flankenmuskulatur

2) Die Finger

3) Die Zunge

ad 1: Die Basis für das Spiel jedes Blasinstrumentes ist der „Blasebalg", also die menschliche Lunge, sowie die Luft, um einen Ton zu erzeugen. Daher liegt es nahe, das Einspielen mit Haltetönen zu beginnen. Es hat sich jedoch nicht als günstig erwiesen, als erste Übung bereits gehaltene Töne zu blasen. Es passiert immer wieder , daß Schüler den ersten Ton schon verkrampft spielen und dieser dann aus dem Bemühen um einen geraden gehaltenen Klang heraus starr und eng wird. Auch bei Lampenfieber vor einem Auftritt verkrampft man die Muskulatur im Zwerchfell- und Bauchbereich.

Um nun dieser Verkrampfung entgegenzuwirken, spiele man folgende Übung, die aus den Vibratoübungen allgemein bekannt sein dürfte :

Übung 1 (Alle folgenden Übungen sind für die Altblockflöte notiert)

Es handelt sich grundsätzlich um einen gehaltenen Ton, wobei in Abständen von Vierteln aus dem Bauch heraus gestoßen wird. Es ist dabei unbedingt zu beachten, die Zwerchfellstöße möglichst heftig auszuführen, denn es geht hier keinesfalls um Schönklang, sondern nur um eine Funktion : „Verschlafene Muskeln sollen aufgeweckt werden".

Übung 2

Dieselbe Übung mit Achtelstößen. Schließt man an diese zwei Übungen einen Halteton an, dann wird die Luft freier strömen können.

Übung 3

Für das Training der Atemführung haben sich Tonfolgen besser bewährt als reine Haltetöne.

Die Übung sollte im legato und langsam erfolgen, um eine optimale Tonführung zu erreichen. Sie bringt den Vorteil mit sich, daß gleichzeitig mit der Atemführung der musikalische Aufbau einer Phrase trainiert wird. Es empfiehlt sich, nach der Phrase zu atmen und einen Halteton anzuschließen.

Welche und wie viele Töne diese Phrase enthalten soll, wird vom Niveau des Schülers abhängig sein. Für Anfänger sei die *Übung 4a* empfohlen, Fortgeschrittene lasse man eine längere Passage mit chromatischen Fortschreitungen spielen, wie z.B. *Übung 4b.*

Übung 4 a

Wichtig ist dabei immer das langsame Tempo, der freie Atemfluß und der Aufbau der Phrase bis zu ihrem Höhepunkt und zurück.

ad 2: Die zweite Ebene bilden die Finger. Auch hierbei handelt es sich um Muskeln und Sehnen, die aufgewärmt werden müssen, um beweglich zu sein. Davon ausgehend, daß Atemfluß und Tongebung nach den vorangehenden Übungen bereits funktionieren, sollten wir unsere Aufmerksamkeit soweit wie möglich auf die Finger konzentrieren. Daher ist es ratsam, alle folgenden Übungen im legato zu spielen, um nicht von anderen zungenintensiven Artikulationen abgelenkt zu werden. Der Möglichkeiten gibt es viele. Bewährt hat sich z. B. die *Übung 5*:

Bei dieser Übung für die linke Hand ist besonders darauf zu achten, jeden 2. Ton zu akzentuieren, weil auf diese Weise ein „Durchrutschen" der Finger verhindert wird. Das Tempo sollte allmählich gesteigert werden.

Es schließt sich dieselbe Übung für die rechte Hand an (*Übung 6*).

Letztendlich werden beide Übungen zu einer vollständigen Tonleiter kombiniert. Die Zweierakzentuierung wird beibehalten und das Tempo wiederum nach und nach gesteigert (*Übung 7*).

Zusätzlich zu diesen 3 Übungen wäre es ratsam, unangenehme Fingerwechsel (z. B. solche mit dem Ringfinger) als Wechselübung im legato davor oder zwischendurch separat herauszuüben.

Sollten die Finger, etwa beim Spielen in kalten Kirchen, im Winter etc., noch klamm und kalt sein, so ist gerade diesem Teil des Einspielens besonderes Augenmerk zu widmen.

ad 3: Auf der 3. Ebene beschäftigen wir uns jetzt mit der Zunge. Auch hier sollte man zunächst andere Schwierigkeiten, wie z. B. komplizierte Griffverbindungen, weitgehend ausschalten, um sich optimal auf die Zunge konzentrieren zu können.

Als Einstieg für einen lockeren Zungenstoß sei die *Übung 8* vorgeschlagen:

Beim staccato achte man darauf, daß jeder Ton gleich einem hüpfenden Gummiball federnd und elastisch artikuliert werde.

Hernach schlage ich vor, zu den *Übungen 5, 6* und *7* zurückzukehren, und diese nun im staccato auszuführen, wobei auch hier eine Zweierbetonung von Vorteil ist. Alle Übungen sollten mehrmals gespielt und auch jetzt das Tempo allmählich gesteigert werden (*Übung 9 und Übung 10*).

Besonders bei tiefen staccati ist es besonders wichtig, den Tönen noch „Körper „ zu geben, d. h. sie nicht zu kurz und nicht zu scharf zu artikulieren.

Die *Übungen 9* und *10* können dann in analoger Ausführung zu *7* wieder zur ganzen Tonleiter zusammengefaßt werden (*Übung 11*).

An dieser Stelle gelangen wir zum Zielpunkt unserer Einspielübungen: Nun, da der Atem fließt, die Finger und auch die Zunge beweglich geworden sind, die Koordination zwischen Fingern und Zunge funktioniert, kann man sich an die meiner Meinung nach schwierigste Artikulation der Blockflöte heranwagen, das portato.

Die letzte Übung lautet wie 11, allerdings mit weichem, breitem Zungenstoß, gleichsam gesungen (*Übung 12*).

Das vorliegende Konzept für das Einspielen stellt an und für sich keine großen technischen Anforderungen an den Spieler, handelt es sich doch um einfache Griffverbindungen und Tonleitern. Bei genauer und gewissenhafter Ausführung jedoch werden alle wesentlichen Bereiche des Blockflötenspiels angesprochen und durchgearbeitet. Es eignet sich daher sowohl für den relativen Anfänger als auch für den Fortgeschrittenen. Vor dem spezifischen, eigentlichen Üben angewendet, erfordert es in der Regel nicht mehr als wenige Minuten.

METTLACHER
MEISTERKURSE `96

Blockflöte

Walter van Hauwe

12. - 14. Juli

„Die Kunst der Interpretation"
Noten lesen oder Musik lesen

Exkurs: Einführung in das Internet / Catalogue for Contemporary Blockflute Music (CCBM)

Solokonzert mit Walter van Hauwe
im Rahmen der KAMMERMUSIKTAGE METTLACH '96 am
Do., 11. Juli um 19 Uhr

Anmeldung und Informationen:
METTLACHER MEISTERKURSE
Wolfgang Krämer- Neuwiesstr. 20- 66663 Merzig
Tel.: 0 68 69- 14 65 Fax 14 64

Aufwärmen an sich stellt die conditio sine qua non eines erfolgreichen Musizierens dar. Die regelmäßige Anwendung dieser Übungsvorschläge und „Aufwärmmodelle" möge daher als eine Vorbedingung für fruchtbringende künstlerische Arbeit gelten.

Übung 4b

Übung 5

Übung 6

Übung 7

Übung 8

Übung 9

Übung 10

Übung 11

Übung 12

Han Tol

Meisterkurs in Berlin

Thema: Das virtuose Spiel

Termin: 19. - 20. September 1996
(ganztägig)

Teilnahme: aktiv DM 150.-
passiv DM 100.-

incl. Eintritt zum Konzert von Han Tol am 21. Sept.

Anmeldung, solange noch Plätze frei sind, bei

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

☎ + Fax 030 / 691 62 25

Für die Besetzung mit Basso continuo und Instrumente in 415 Hz:

BASS-BLOCKFLÖTE
von YAMAHA
mit 2 Mittelteilen in den Stimmungen
á = 442 und á = 415 Hz

und

BASS-BLOCKFLÖTE
von YAMAHA
in der Stimmung
á = 415 Hz

Beide Flöten mit leichter und schneller Ansprache, sauberer Intonation und ausgeglichenem Klangspektrum.

Auslieferung durch:

Margret Löbner
Osterdeich 59a, 28203 Bremen
Tel. 04 21-70 28 52

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

Verlag Vogt & Fritz Schweinfurt
Inh.: Elke Tober-Vogt

Eingeführt - erprobt - erfolgreich

eine Sopran-Blockflötenschule für Kinder von Brigitte Meier

spielen und gestalten

Band 1 - VF 108
Band 2 - VF 109 ... bei Ihrem Fachhändler

The Schott Recorder Consort Anthology

BLOCKFLÖTE AKTUELL

für Blockflöten in gemischten Besetzungen, herausgegeben und bearbeitet von Bernard Thomas.

Die Schott Recorder Anthology enthält über 130 Musikstücke des 15. – 17. Jahrhunderts, überwiegend für vierstimmige Ensembles, es gibt jedoch auch Duette und Trios sowie fünf- und sechsstimmige Werke.Die Anthologie enthält sowohl originale Instrumentalstücke als auch Transkriptionen von Vokalstücken. Sie umfaßt lebhafte und ernstere Tänze, Fantasien, Bearbeitungen von ausdrucksvollen Madrigalen, eingängige Chansons und verhaltenere geistliche Stücke. **Band 1** enthält eine ausführliche Einleitung mit Informationen zu Artikulation, Phrasierung, Stimmung und Klangbalance. Der Herausgeber Bernard Thomas, bekannter Blockflötist und erfahrener Pädagoge, interessiert sich besonders für die Improvisationstechniken der Renaissancemusik und hat ausführliche Untersuchungen zur Rolle der Renaissance-Blasinstrumente angestellt.
Sein Wissen schlägt sich in den sechs Bänden der „Schott Recorder Consort Anthology" nieder.

Band 1:
Musik des fünfzehnten Jahrhunderts
15 Kompositionen
Besetzung: A.T.T./S.A.T./A.A.T./S.A.T.T./S.T.B./ A.T.T.B./S.A./S.A.T.B.
Spielpartitur, ED 12387

Band 2:
Französische und spanische Musik
22 Kompositionen
Besetzung: S.T./S.T.T./S.A.T./S.A.T.B./A.T.T.B./S.S.A.T./ S.S.A.T.T.B./ A.A./A.A.T.T./S.S.A.T.B.
Spielpartitur, ED 12388

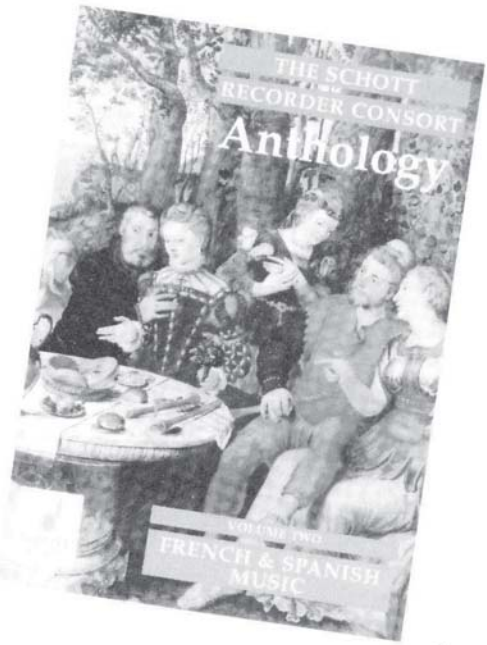
Band 3:
Italienische Musik
21 Kompositionen
Besetzung: A.A.T./A.A.B./S.A.T.B./A.A.A.B./S.A.T./ A.T.T.B./S.T./S.A.A.T./ S.T.T.B./A.T.
Spielpartitur, ED 12389

Band 4:
Tanzmusik
34 Kompositionen
Besetzung: S.A.T./S.A.T.B./S.S.A.T./S.A.A.T.B./S.A.T.T.B.
Spielpartitur, ED 12390

Band 5:
Deutsche und niederländische Musik
21 Kompositionen
Besetzung: S.A.T./A.T.B./A.A.T./S.T.B./S.A.A.T./S.A.T.B./ S.A.T.T./S.A./A.A.T.B./A.A.B./S.S.A.T.T.B/S.S.A.T.B.
Spielpartitur, ED 12391

Band 6:
Englische Musik
23 Kompositionen
Besetzung: S.A.T.B./S.A.T./A.T.T./A.A.T./S.T.B./S.A.T.T.B./ A.T.B./ S.S.T./A.A.T.T.B./S.S.A.T.B./S.A.A.T.T.B./S.S.A.B.
Spielpartitur, ED 12392

Je Spielpartitur DM 25,—



SCHOTT

Brüsseler Museumsinstrumente waren Vorbild für die Moeck Barockflöten-Serie ROTTENBURGH

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

MOECK

engagiert und erfahren im Blockflötenbau

Yvonne Weichsel - Luisi

Einspielen auf der Blockflöte : wie und wozu?

Blockflötespielen ist außer künstlerischer Ausdrucksform eine mit sportlicher Betätigung durchaus vergleichbare Disziplin. Es ist ebenso eine unleugbare Tatsache, daß Muskeln vor größerer Beanspruchung aufgewärmt werden müssen, mit Muskelarbeit haben wir es beim Flötespielen großteils zu tun. Diejenigen jedoch, welche im Zusammenhang mit unserer hehren Kunst vor der sportlichen Betrachtung zurückscheuen, mögen als Vergleich die Arbeit des Ballettänzers heranziehen. Auch hier stehen künstlerischer Ausdruck und Ausstrahlung im Vordergrund. Die Grundlage aber bildet solides technisches Handwerk und tägliches Training mit entsprechendem Aufwärmeprogramm. In allen Ballettsälen der Welt werden die beim Tanz beteiligten Muskelgruppen nach einem ganz bestimmten Schema aufgewärmt und vorbereitet, wobei man sich systematisch von der untersten Ebene der Fußmuskulatur nach oben hin vorarbeitet.

Warum also ein solches System mehrerer Ebenen nicht auch auf das instrumentale Einspielen übertragen?

Zunächst müssen wir uns fragen, welche Körperteile bzw. Muskelgruppen beim Blockflötespielen vorrangig betätigt werden, um danach ein entsprechendes Übungsprogramm aufzustellen.

Daher stellt sich in Analogie zum Ballett das Aufwärmen für das Spiel der Blockflöte auf folgenden drei Ebenen dar:

1) Der Atembereich mit Zwerchfell, Bauch- und Flankenmuskulatur

2) Die Finger

3) Die Zunge

ad 1: Die Basis für das Spiel jedes Blasinstrumentes ist der „Blasebalg", also die menschliche Lunge, sowie die Luft, um einen Ton zu erzeugen. Daher liegt es nahe, das Einspielen mit Haltetönen zu beginnen. Es hat sich jedoch nicht als günstig erwiesen, als erste Übung bereits gehaltene Töne zu blasen. Es passiert immer wieder , daß Schüler den ersten Ton schon verkrampft spielen und dieser dann aus dem Bemühen um einen geraden gehaltenen Klang heraus starr und eng wird. Auch bei Lampenfieber vor einem Auftritt verkrampft man die Muskulatur im Zwerchfell- und Bauchbereich.

Um nun dieser Verkrampfung entgegenzuwirken, spiele man folgende Übung, die aus den Vibratoübungen allgemein bekannt sein dürfte :

Übung 1 (Alle folgenden Übungen sind für die Altblockflöte notiert)

Es handelt sich grundsätzlich um einen gehaltenen Ton, wobei in Abständen von Vierteln aus dem Bauch heraus gestoßen wird. Es ist dabei unbedingt zu beachten, die Zwerchfellstöße möglichst heftig auszuführen, denn es geht hier keinesfalls um Schönklang, sondern nur um eine Funktion : „Verschlafene Muskeln sollen aufgeweckt werden".

Übung 2

Dieselbe Übung mit Achtelstößen. Schließt man an diese zwei Übungen einen Halteton an, dann wird die Luft freier strömen können.

Übung 3

Für das Training der Atemführung haben sich Tonfolgen besser bewährt als reine Haltetöne.

Die Übung sollte im legato und langsam erfolgen, um eine optimale Tonführung zu erreichen. Sie bringt den Vorteil mit sich, daß gleichzeitig mit der Atemführung der musikalische Aufbau einer Phrase trainiert wird. Es empfiehlt sich, nach der Phrase zu atmen und einen Halteton anzuschließen.

Welche und wie viele Töne diese Phrase enthalten soll, wird vom Niveau des Schülers abhängig sein. Für Anfänger sei die *Übung 4a* empfohlen, Fortgeschrittene lasse man eine längere Passage mit chromatischen Fortschreitungen spielen, wie z.B. *Übung 4b.*

Übung 4 a

Wichtig ist dabei immer das langsame Tempo, der freie Atemfluß und der Aufbau der Phrase bis zu ihrem Höhepunkt und zurück.

ad 2: Die zweite Ebene bilden die Finger. Auch hierbei handelt es sich um Muskeln und Sehnen, die aufgewärmt werden müssen, um beweglich zu sein. Davon ausgehend, daß Atemfluß und Tongebung nach den vorangehenden Übungen bereits funktionieren, sollten wir unsere Aufmerksamkeit soweit wie möglich auf die Finger konzentrieren. Daher ist es ratsam, alle folgenden Übungen im legato zu spielen, um nicht von anderen zungenintensiven Artikulationen abgelenkt zu werden. Der Möglichkeiten gibt es viele. Bewährt hat sich z. B. die *Übung 5*:

Bei dieser Übung für die linke Hand ist besonders darauf zu achten, jeden 2. Ton zu akzentuieren, weil auf diese Weise ein „Durchrutschen" der Finger verhindert wird. Das Tempo sollte allmählich gesteigert werden.

Es schließt sich dieselbe Übung für die rechte Hand an (*Übung 6*).

Letztendlich werden beide Übungen zu einer vollständigen Tonleiter kombiniert. Die Zweierakzentuierung wird beibehalten und das Tempo wiederum nach und nach gesteigert (*Übung 7*).

Zusätzlich zu diesen 3 Übungen wäre es ratsam, unangenehme Fingerwechsel (z. B. solche mit dem Ringfinger) als Wechselübung im legato davor oder zwischendurch separat herauszuüben.

Sollten die Finger, etwa beim Spielen in kalten Kirchen, im Winter etc., noch klamm und kalt sein, so ist gerade diesem Teil des Einspielens besonderes Augenmerk zu widmen.

ad 3: Auf der 3. Ebene beschäftigen wir uns jetzt mit der Zunge. Auch hier sollte man zunächst andere Schwierigkeiten, wie z. B. komplizierte Griffverbindungen, weitgehend ausschalten, um sich optimal auf die Zunge konzentrieren zu können.

Als Einstieg für einen lockeren Zungenstoß sei die *Übung 8* vorgeschlagen:

Beim staccato achte man darauf, daß jeder Ton gleich einem hüpfenden Gummiball federnd und elastisch artikuliert werde.

Hernach schlage ich vor, zu den *Übungen 5, 6* und *7* zurückzukehren, und diese nun im staccato auszuführen, wobei auch hier eine Zweierbetonung von Vorteil ist. Alle Übungen sollten mehrmals gespielt und auch jetzt das Tempo allmählich gesteigert werden (*Übung 9 und Übung 10*).

Besonders bei tiefen staccati ist es besonders wichtig, den Tönen noch „Körper „ zu geben, d. h. sie nicht zu kurz und nicht zu scharf zu artikulieren.

Die *Übungen 9* und *10* können dann in analoger Ausführung zu *7* wieder zur ganzen Tonleiter zusammengefaßt werden (*Übung 11*).

An dieser Stelle gelangen wir zum Zielpunkt unserer Einspielübungen: Nun, da der Atem fließt, die Finger und auch die Zunge beweglich geworden sind, die Koordination zwischen Fingern und Zunge funktioniert, kann man sich an die meiner Meinung nach schwierigste Artikulation der Blockflöte heranwagen, das portato.

Die letzte Übung lautet wie 11, allerdings mit weichem, breitem Zungenstoß, gleichsam gesungen (*Übung 12*).

Das vorliegende Konzept für das Einspielen stellt an und für sich keine großen technischen Anforderungen an den Spieler, handelt es sich doch um einfache Griffverbindungen und Tonleitern. Bei genauer und gewissenhafter Ausführung jedoch werden alle wesentlichen Bereiche des Blockflötenspiels angesprochen und durchgearbeitet. Es eignet sich daher sowohl für den relativen Anfänger als auch für den Fortgeschrittenen. Vor dem spezifischen, eigentlichen Üben angewendet, erfordert es in der Regel nicht mehr als wenige Minuten.

METTLACHER
MEISTERKURSE `96

Blockflöte

Walter van Hauwe

12. - 14. Juli

„Die Kunst der Interpretation"
Noten lesen oder Musik lesen

Exkurs: Einführung in das Internet / Catalogue for Contemporary Blockflute Music (CCBM)

Solokonzert mit Walter van Hauwe
im Rahmen der KAMMERMUSIKTAGE METTLACH '96 am
Do., 11. Juli um 19 Uhr

Anmeldung und Informationen:
METTLACHER MEISTERKURSE
Wolfgang Krämer- Neuwiesstr. 20- 66663 Merzig
Tel.: 0 68 69- 14 65 Fax 14 64

Aufwärmen an sich stellt die conditio sine qua non eines erfolgreichen Musizierens dar. Die regelmäßige Anwendung dieser Übungsvorschläge und „Aufwärmmodelle" möge daher als eine Vorbedingung für fruchtbringende künstlerische Arbeit gelten.

Übung 4b

Übung 5

Übung 6

Übung 7

Übung 8

Übung 9

Übung 10

Übung 11

Übung 12

Han Tol

Meisterkurs in Berlin

Thema: Das virtuose Spiel

Termin: 19. - 20. September 1996
(ganztägig)

Teilnahme: aktiv DM 150.-
passiv DM 100.-

incl. Eintritt zum Konzert von Han Tol am 21. Sept.

Anmeldung, solange noch Plätze frei sind, bei

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

☎ + Fax 030 / 691 62 25

Für die Besetzung mit Basso continuo und Instrumente in 415 Hz:

BASS-BLOCKFLÖTE
von YAMAHA
mit 2 Mittelteilen in den Stimmungen
á = 442 und á = 415 Hz

und

BASS-BLOCKFLÖTE
von YAMAHA
in der Stimmung
á = 415 Hz

Beide Flöten mit leichter und schneller Ansprache, sauberer Intonation und ausgeglichenem Klangspektrum.

Auslieferung durch:

Margret Löbner
Osterdeich 59a, 28203 Bremen
Tel. 04 21-70 28 52

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

Verlag Vogt & Fritz Schweinfurt
Inh.: Elke Tober-Vogt

Eingeführt - erprobt - erfolgreich

eine Sopran-Blockflötenschule für Kinder von Brigitte Meier

spielen und gestalten

Band 1 - VF 108
Band 2 - VF 109 ... bei Ihrem Fachhändler