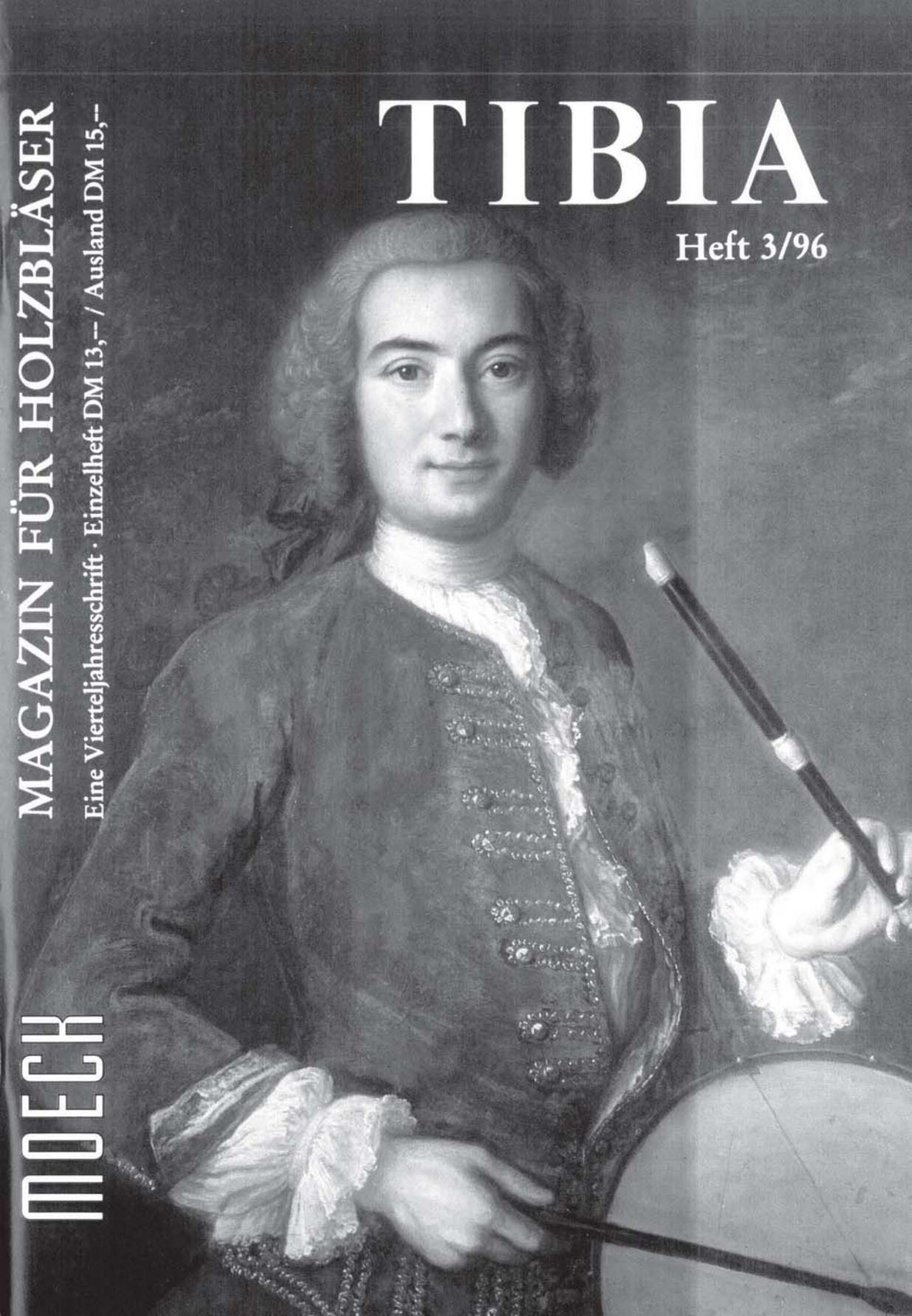
TIBIA

Heft 3/96

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

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

MOECK



TIBIA · Magazin für Holzbläser

21. Jahrgang · Heft 3/96

Inhalt:

Geoffrey Burgess: Berlioz und die Oboe (Teil 2) (161)

Hermann Moeck: Einhandflöte mit Trommel. Historisches und Folklorisches kurzgefaßt (168)

Das Porträt: Lotte Thaler im Gespräch mit **Carin Levine** (176)

Gerd Lünenbürger: Zur Rolle der Blockflöte in der zeitgenössischen Musik (182)

Karl Ventzke: 150 Jahre Saxophonpatent. Bemerkungen zur Frühgeschichte der Saxophone (190)

Alan Davis: Das Spiel auf Barockblockflöten mit Originalgriffen (195)

Summaries for our English Readers (200)

TIBIA-Kunstbeilage

Claude Arnulphy (Aix 1697-1786)*
PORTRAIT DE JEUNE TAMBOURINAIRE
Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm
Musée Granet, Palais de Malte, Aix-en Provence. Photo: Bernard Terlay (*zugeschrieben)

Berichte (201): Erfolgreiche Holzbläser beim 33. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert" 1996 in Mannheim und Ludwigshafen / 1. Internationaler Wettbewerb für Fagottquartette in Berlin / Mögliche Spannweite eines Blockflöten-Ensembles / Workshop „Hans-Martin Linde unterrichtet eigene Werke" an der Folkwang Hochschule Essen, Abteilung Duisburg / Flötentöne ohne Ende / „Tage der Alten Musik" in Würzburg vom 19. bis 21.1.1996 / Von Tuten und Blasen viel Ahnung. Girolamo: Ein Ein-Mann-Verlag stellt sich vor /

Frisch aus der Quelle (208)

Hochschulschriften (209)

Bücher (210)

Noten (213)

Tonträger (228)

European Recorder Teachers Association · ERTA (233)

Leserforum (236)

Nachrichten (237)

Die Autoren der Artikel (240)

DIE GELBE SEITE (XIII)

Impressum (240)

Das Papier dieser Ausgabe wurde aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt.

Geoffrey Burgess

Berlioz und die Oboe (Teil 2)

Bemerkungen über den Umgang eines meisterhaften Orchestrierers mit Klang

Das Englischhorn

Berlioz definierte auch den Charakter des Englischhorns neu. In den letzten Jahrzehnten des 18. Jh. hatte sich bei italienischen Komponisten eine Tradition gefestigt, das Englischhorn als ein Instrument einzusetzen, das zu beträchtlicher Virtuosität fähig war. Michael Finkelman stellt im Zusammenhang mit obligaten Partien in den Opern von Zingarelli und Mayr fest, daß diese „sich so völlig von den melancholischen Melodien, die romantische Komponisten für das Instrument schrieben, unterschieden, daß fraglich ist, wer die Charakteristika des Instrumentes entwickelte, mit denen es kurze Zeit später identifiziert wurde."[25] Berlioz, der von der Melancholie des Englischhorns angeregt war, spielte in diesem Prozeß der Neudefinierung eine zentrale Rolle.

Was wir hinsichtlich der Schwierigkeiten der Applicatur bei der Hoboe in Bezug auf das Zusammentreffen gewisser erhöhter oder erniedrigter Noten gesagt haben, findet auf das englische Horn gleichfalls Anwendung; bei ihm sind schnelle Tonfolgen von noch schlechterer Wirkung. Sein Klang, weniger durchdringend, verschleierter und schwerer als der der Hoboe, verwendet sich nicht wie dieser zur Fröhlichkeit ländlicher Melodien. Ebensowenig würde es herzzerreißende Klagen hören lassen können; die Laute lebhaften Schmerzes sind ihm beinahe versagt. Seine Stimme ist vielmehr schwermüthig, träumerisch, edel, ihr Tönen hat etwas Verwischtes, Fernes, das sie jeder andern Instrumentalstimme überlegen macht, sobald das Gemüth durch Wiederauflebung vergangener Bilder und Empfindungen bewegt, sobald die geheime Saite zarter Erinnerungen vom Tonsetzer angeschlagen werden soll. So hat Halevy mit außerordentlichem Glück zwei englische Hörner im Ritornell der Arie des Eleazar im vierten Acte der „Jüdin" angewendet (S. 85).

Ungeachtet des ausgeprägten Soloparts, den das Englischhorn in der „Scène aux Champs" seiner *Symphonie fantastique* spielt, versuchte Berlioz das Englischhorn von pastoralen Assoziationen zu befreien. Folgende Beschreibung dieses Satzes steht in Zusammenhang mit seinen letzten Takten (*s. Abb. 11*).

Im Adagio einer meiner Symphonien bringt das englische Horn, nachdem es in der tieferen Octave die Melodiegänge der Hoboe wiederholt hat, grade wie in einem Zwiegespräch der Idylle die Stimme eines Jünglings der Stimme einer Jungfrau antworten würde, dieselben bruchstückweise am Schlusse des Stückes wieder, und zwar mit einer dumpfen Begleitung von vier Pauken, während das ganze übrige Orchester sich schweigsam verhält. Die Gefühle der Abwesenheit, der Vergessenheit, der schmerzlichen Vereinsamung, welche in der Seele mancher Zuhörer beim Aufleben dieser verlassenen Melodie entstehen, würden nicht das Viertel so viel Zugkraft haben, wenn dieselbe von einem anderen Instrument als dem englischen Horne wiedergegeben würde (S. 86).

Es klingt, als ob Berlioz den pastoralen Begriffsinhalt dieser Szene wegwischen wollte, um ihren melancholischen Ton von Erinnerung und Sehnsucht zu verstärken; dieses unterstreicht er durch die diesen Abschnitt beschließende Bemerkung:

In Compositionen, deren allgemeine Färbung das Gepräge von Schwermuth tragen soll, ist die häufige Anwendung des englischen Hornes, mitten in der Instrumentalmasse verborgen, vollkommen am Platze (S. 87).

Die „Scène aux champs" betont auch die besondere Wirkung des Englischhorns im Orchester und der hinter der Bühne antwortenden Oboe. Das Programm des Komponisten erläutert, wie das Englischhorn den Künstler-Erzähler, die weiter entfernte Oboe seine Geliebte darstellt.

Eines Abends auf dem Lande hört er in der Ferne zwei Hirten, die sich einen Kuhreigen zuspielen. Dieses pastorale Duett, die Szenerie, das leise Rauschen der Bäume, die sanft vom Winde bewegt werden, die

[25] „A Study of the English Horn and the Other Lower Oboes in the Classical and Early Romantic Eras", Diss., Antioch International, 1983, 43.

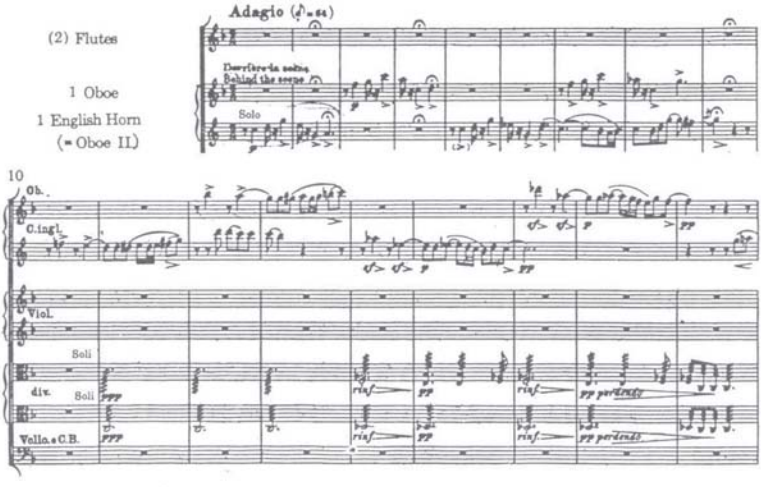
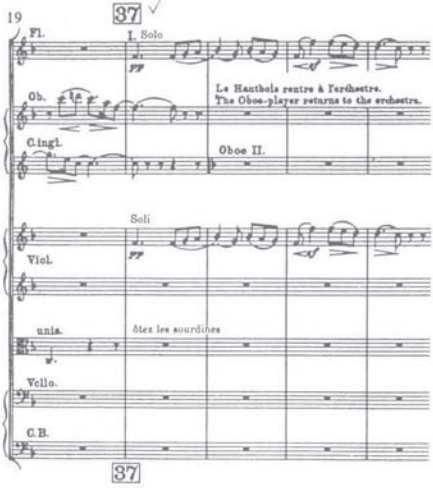


Abb. 11: Symphonie fantastique, „Scène aux champs", Ausg. Norton



bec musikhandwerk Stefan Beck
Renaissance- und Barockinstrumente seit 1977
Traversflöten-Oboen-Klarinetten-Chalumeaux. Cornamusen
MILLA-Krummhörner-Rebec-Einhandflöten+Röhrenrommel
Instrumentenbau-Kurs : 05.08.-16.08.96 in Santa Maria (CH)
gebaut werden o.a. Instrumente sowie Alphorn-Balafon-und
eventuell ein Instrument Ihrer Wahl. Informationen von:
bec musikhandwerk
lefèvrestrasse 8 d-12161 berlin 030-859 25 89

Hoffnungen, die zu schöpfen er kürzlich Anlaß fand - all dies trägt dazu bei, seinem Herzen ungewohnte Ruhe zu gewähren und seine Gedanken in eine heiterere Richtung zu lenken. Er sinnt über seine Einsamkeit nach; er hofft, bald nicht mehr allein zu sein. Doch was, wenn sie ihn täuschte! - Diese Mischung aus Hoffnung und Furcht, diese Ideen von Glück, von trüben Vorahnungen unterbrochen, bilden den Stoff des Adagios. Am Ende nimmt einer der Schäfer den Kuhreigen wieder auf; der andere antwortet nicht mehr. Entferntes Donnergrollen - Einsamkeit - Stille[26].

In Erwiderung auf Fétis herbe Kritik, man könne keine stofflichen Gegenstände durch Musik beschreiben[27], charakterisiert Berlioz seine außermusikalischen Absichten in der *Symphonie fantastique*. Er hatte dem Programm eine Fußnote angefügt. Hier erklärte er, daß es seine Absicht war, nicht Berge zu beschreiben, sondern *melodischen Stil und Formen nachzuahmen, die den Gesang dort lebender Menschen charakterisiert, um das Gefühl darzustellen, das der Anblick dieser gewaltigen Bergmassive unter bestimmten Umständen hervorruft*[28].

Dies bedeutete einen Rückzug von der Position, nach der Musik zur graphischen Nachahmung außermusikalischer Gegenstände und Ideen fähig sei, hin zu einer Position, wo die Musik eine weniger spezifische, symbolische und gefühlsmäßige Funktion erfüllt. Dadurch versuchte Berlioz, die Oboisten aus dem Rang

26 *Fantastic Symphony*, hrsg. E.Cone, 22.

27 Fétis' Kritik über die Uraufführung erschien in der „Revue musicale", 27.11.1830. s.M.Clavaud, *Hector Berlioz: visages d'un masque: Littérature et musique dans la Symphonie Fantastique et Lélio* (Lyon: Le Jardin de Dolly, 1980).

28 *Fantastic Symphony*, 28.

von Schäfern in die Verkörperung der Stimme und der Gefühle des Erzählers zu erheben.

Berlioz erklärt in seinem *Traité*, daß das Englischhorn von einem der Oboisten gespielt wird[29]. An anderer Stelle empfielt er, der 1. Oboist solle zwischen den Instrumenten wechseln, damit auf diese Weise der erfahrenere Spieler die Soli sowohl für Oboe wie auch für Englischhorn spiele.[30] Es war Berlioz unverständlich, warum nicht mehr Komponisten die Möglichkeiten des Orchesters, die ihm bekannt waren, voll ausschöpften und für Englischhorn schrieben.

Gluck hat dieses Instrument in seinen italienischen Opern Telemach *und* Orpheus *angewandt, jedoch ohne hervorstechende Absicht und ohne großen Gewinn dabei zu haben; in seinen französischen Partituren kommt es niemals vor. Weder Mozart noch Beethoven und Weber haben sich seiner bedient; ich kenne nicht den Grund davon (S. 87).*

Wie typisch für Berlioz zu glauben, daß die ihm zur Verfügung stehenden Mittel allen zugängig waren! Als Gluck seine Pariser Opern schrieb, war das Englischhorn in Frankreich im Grunde genommen unbekannt. Gelegentlich konnte man das Instrument in den Concerts Spirituels (besonders in den 1780er Jahren, von Monzani gespielt) hören, aber noch 1803 war kein Englischhorn für die Aufführungen von Cherubinis *Anacréon* an der Pariser Opéra aufzutreiben, so daß der Komponist statt dessen eine Klarinette einsetzen mußte. Ab 1805 machten die Italiener Alessandro und Camilla Ferlendis das Pariser Publikum wieder mit dem Englischhorn bekannt. Kurz danach scheint es allgemein eingeführt gewesen und von Vogt und seinen Schülern zur Geltung gebracht worden zu sein, die im 1. Viertel des Jh. zahlreiche in Paris tätige Komponisten zu wichtigen Soli in ihren Opern anregten[31]. Das Fehlen in deutschen Partituren kann auch mit dem Mangel an Instrumenten in diesem Land erklärt werden. Auf seinen Reisen mußte Berlioz entdecken, daß einige deutsche Orchester kein Englischhorn besaßen, und er hatte gelegentlich Ersatz zu finden. Sowohl in Weimar als auch in Leipzig war er daher gezwungen, die Stimme in der *Symphonie fantastique* für Klarinette umzuschreiben[32]. Nach Berlioz' eigenem Zeugnis war die Wirkung am Ende der „Scène aux champs" nicht weniger ergreifend.

Die „Scéne aux champs" schien gegen das Ende jede Brust bedrückt zu haben; und an der Stelle, wo nach dem letzten Donnerrollen, am Schluß des Solos des verlassenen Hirten, das Orchester wieder einsetzt, einen tiefen Seufzer auszustoßen und zu erlöschen scheint, hörte ich, wie die mich Umgebenden in Sympathie mitseufzten und sich in Ausrufen Luft machten[33].

Man muß nach dem Wert von Berlioz' Behauptung fragen, daß nämlich Musik für Englischhorn, von einem anderen Instrument gespielt, nur ein Viertel der Wirkung erziele.

Berlioz setzte das Englischhorn besonders gern zum Färben der Innenstimmen des Orchesters ein und führt ein Beispiel aus *Les Huguenots* an, wo Meyerbeer für Raoul eine Begleitung aus Englischhorn, Klarinetten im tiefen Register mit Ventilhörnern über einem tremolo in den Kontrabässen schuf.

---

29 „Dann braucht man aber nur die Hoboenstimme zu schreiben und kann man die andere mit dem englischen Horne besetzen" (87).

30 In Berlioz' Korrespondenz findet man oft Hinweise, daß er seine Partituren sorgfältig so einrichtete, daß nur zwei Oboisten benötigt wurden.

31 S. Finkelman, „A Study of the English Horn", 60 ff; und A.Carse, „The Orchestra from Beethoven to Berlioz" (Cambridge: W. Heffer, 1948, 31).

32 In seinem Brief an Stephen Heller schrieb Berlioz entsetzt über den Zustand des Englischhorns in Leipzig: „Das Englischhorn war so schlecht, so schadhaft und daher so außerordentlich unsauber, daß wir vergessen konnten es einzusetzen und vertrauten das Solo der 1. Klarinette an." (*Voyage Musical*, 81). Schlechte Intonation war auch ein Problem des Englischhorns in Hannover , ebda. 229.

33 *Mémoires*, 340.

Reparaturannahme

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

Wir beraten Sie gerne

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

☎ + Fax 030 / 691 62 25

Le hautbois - instrument bucolique devient voix de la mélancholie

Da es einigermaßen überrascht, daß der egozentrische Berlioz nur eines seiner eigenen Werke im Kapitel über Oboe und Englischhorn anführt, sollte man sich vor Augen führen, daß es tatsächlich typisch für die ganze Abhandlung ist, daß der am häufigsten zitierte Komponist Gluck ist. Trotzdem scheint er im Falle der Oboe die bestimmte Absicht gehabt zu haben, durch Zitate seiner Vorgänger einen Präzedenzfall zu schaffen: Bei französischen Komponisten vor seiner Zeit hatte sich die Oboe auf ein Leben als Begleitung von Schäfern und als ein Symbol des ländlichen Lebens von Berghirten beschränkt, wobei sich der pastorale Begriffsinhalt der Oboe entwickelte auf Kosten des vornehmen und melancholischen Charakters, mit dem Berlioz die Oboe und mehr noch ihre tiefere Verwandte, das Englischhorn, erfüllte[34]. Durch Zitate zweier ausländischer Komponisten (Gluck und Beethoven) lenkte Berlioz die Aufmerksamkeit von der früheren französischen Einstellung gegenüber der Oboe hin zu den Urhebern seiner Konzepte.

Dennoch vermied Berlioz den pastoralen Charakter der Oboe nicht. In der Kantate, für die er den „Prix de Rome" erhalten hatte, schrieb er ein Oboensolo, das das Blöken kleiner Lämmer darstellt.[35] Die bekannteste Stelle, an der er die Oboe in pastoralem Zusammenhang einsetzt - die „Scène aux champs" -, könnte durch Berghirten, die er in Italien gehört hatte, angeregt worden sein.

In Rom habe ich nur eine volkstümliche Instrumentalmusik bemerkt, die ich sehr geneigt bin, als einen Überrest aus dem Altertum anzusehen; ich meine die Pifferari. So nennt man wandernde Musiker, die in Gruppen von fünf oder sechs von den Bergen herunterkommen, wenn Weihnachten herannaht, und mit Dudelsack und Pifferi (einer Art Oboe) vor den Madonnenbildern fromme Konzerte aufführen. ... In der Nähe ist der Ton so laut, daß man ihn kaum ertragen kann, aber in einer gewissen Entfernung macht dieses eigentümliche Orchester einen Eindruck, für den wenig Leute unempfänglich bleiben. Ich habe dann die Pifferari in ihrer Heimat gehört, und wenn ich sie schon in Rom so bemerkenswert gefunden hatte, wieviel stärker war die Gemütsbewegung, die ich von ihnen in dem wilden Gebirge der Abruzzen empfing, wohin mich meine Wanderlust geführt hatte![36]

Andere Erinnerungen an diese „musique primitive" finden sich in „Paysans sous les Tilleuls" - der 2. der *Huit Scènes de Faust* (1828/29), wo Berlioz die Oboe die übermütige 6/8 Melodie verdoppeln läßt, die von Sopran- und Tenor-Solo mit dem Text: „Les Bergers, quittant leur troupeux, /Pour la fete se rendent beaux" gesungen wird, sowie im 2.Teil der *L'Enfance du Christ* (1850-54 komponiert), wo zwei Oboen Borduntöne blasen.

Aus der Art und Weise, wie Berlioz die Oboe einsetzte, wird auch deutlich, daß er sie besonders mit weiblichen Themen und emotionalen Zuständen in Verbindung brachte: ein bekanntes Muster in seiner eigenen Musik.[37] Im 4. Akt, Szene 2 von *Les Troyennes* wird Anne unisono von einer Oboe begleitet, wenn sie von Didos Liebe zu Aeneas, mitten in Narbals Gebet zu Jupiter, singt („Vain terreur! / Carthage est triomphante / Notre reine charmante / Aime un héros vainqueur"). Ebenso verdoppelt die Oboe im Duett zwischen Teresa und Cellini in *Benvenuto Cellini* den Part der Teresa, während eine Flöte Cellini begleitet. Teresas Air an früherer Stelle in dieser Oper wird von einer Oboe eingeleitet. Sie singt von ihrem Schmerz, daß sie ihre Liebe verbergen muß:

Entre l'amour et le devoir
Un jeune coeur est bien à plaindre
Ce qu'il désire il doit le craindre
Et redouter même l'espoir
Se condamner à toujours feindre,
A voir des yeux et ne point voir
Comment, comment le pouvoir?

Ein Englischhorn begleitet Didos Klage „Adieu fière cité" im 5. Akt, 2. Szene von *Les Troyennes*, und Marguerites Romanze „D'amour l'ardente flamme" in *La Damnation de Faust* (1845), in der sie ihren Schmerz über ihre hoffnungslose Liebe ausdrückt, wird von einem Englischhorn eingeleitet. An späterer Stelle in *Damnation* beschreibt „La Course à l'Abîme" Fausts Ritt zur Hölle, angetrieben

---

34 s. auch „The Evolving Persona of the Oboe."

35 *Voyage musical*, II, 36.

36 *Voyage musical*, II, 165 f.

37 Die „Weiblichkeit" der Oboe wird erörtert in „The Evolving Persona of the Oboe".

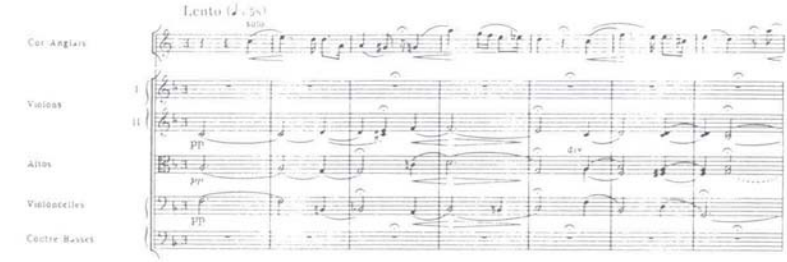
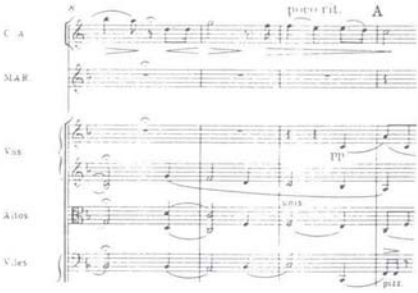


Abb. 12: Romanze der Margeruite, *La Damnation de Faust*, Ausg. Eulenburg, 1964



von Mephisto, mit der Seele von Margarethe, die im Schrei einer Oboe gegenwärtig ist. (*Abb. 12 und 13*)

Eine sich aus dem Orchesterklang heraushebende Oboe hört man auch im 2. Teil von *Roméo et Juliette* (1839), wenn Romeo von seiner Geliebten Julia träumt, und in der Grabesszene ist es die Oboe, die - mit den Worten des berühmten Instrumentators Charles Koechlin - „s'exhale le souffle suprême de Juliette" (Julias letzten Atem aushaucht).[38] (*Abb. 14 und 15*)

Berlioz' Vermächtnis

Der von Strauss revidierte Text der Abhandlung von Berlioz korrigiert teilweise das Ungleichgewicht der Musikbeispiele, indem er aus Berlioz' eigenen Werken das edle Oboensolo aus der Ouverture des *King Lear* zitiert sowie Hinweise auf *Benvenuto Cellini* und die *Symphonie fantastique* gibt , ergänzt mit Musik aus Wagners *Tannhäuser* und *Walküre*. Strauss empfand die Oboe nicht nur als unschuldiges Wesen, sondern als ein Instrument, das leicht karikieren konnte und auch fast lächerliche Effekte darzustellen imstande war, wie die fast unerträglich schleppenden Sprünge in *Till Eulenspiegel*. Folgender Absatz, den Strauss dem *Traité* anfügte, scheint die jungfräuliche Reinheit oder Vornehmheit, die Berlioz mit dem Oboenklang verband, eher in Frage zu stellen als zu bestätigen:

Mit ihrer dicken und patzigen Tiefe, ihrer spitzigen, schneiderhaft dünnen Höhe dagegen eignet sich die Hoboe, besonders wenn ihr Ton übertrieben wird, sehr gut zu humoristischen Wirkungen und zur Karikatur: die Oboe kann schnarren, blöcken, kreischen, wie sie edel, keusch singen und klagen, kindlich heiter spielen und schalmeien kann.[39]

Auch für Englischhorn fügte Strauss Beispiele aus Wagners Werken ein - das berühmte Solo aus *Tristan* - und lenkte die besondere Aufmerksamkeit auf die Instrumentierung von Englischhorn mit Flöten und Klarinetten im 2. Akt von *Lohengrin*. Er vervollständigt ein aktualisiertes Bild der Oboenfamilie mit Bemerkungen über Berlioz' unbekannte Familienmitglieder - Oboe d'amore, Heckelclarina und Bariton-Oboe. Die Unterschiede zwischen französischen und deutschen Oboen hatten sich zu Lebzeiten von Strauss verstärkt. Er äußerte sich negativ über den dicken deutschen Oboenton, obwohl dieser möglicherweise eher der ursprünglichen Art entsprach für ein Instrument, das im 17. und 18. Jh. bei Festlichkeiten im Freien gemeinsam mit Trompeten spielen konnte. Strauss fügte auch Bemerkungen über die neuen französischen Oboen mit Conservatoire-System ein und verglich sie mit den in Deutschland gebräuchlichen Instrumenten.

Barockposaune in B von Finke,
Mute Cornett in G von Monk,
Baß-Blockflöte in F von Moeck,
verschiedene Blockflöten.
Noten für Renaissancemusik
preiswert abzugeben.
Tel. 05234/5468

38 *Traité de l'orchestration* (Paris: Max Eschig, o.J.).

39 Instrumentationslehre von Hector Berlioz, erg. u. rev. v. R. Strauss, Leipzig, 1904.

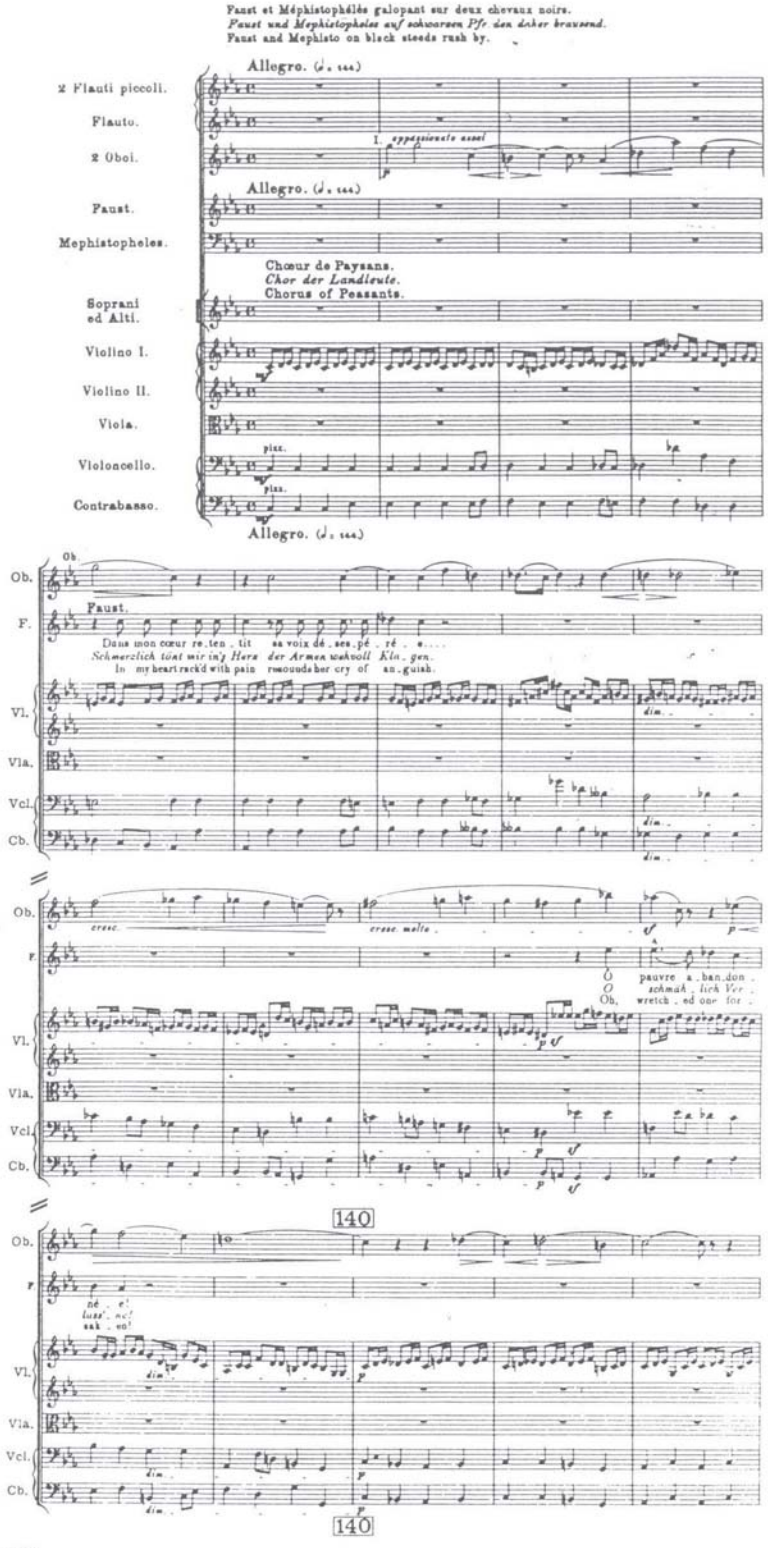
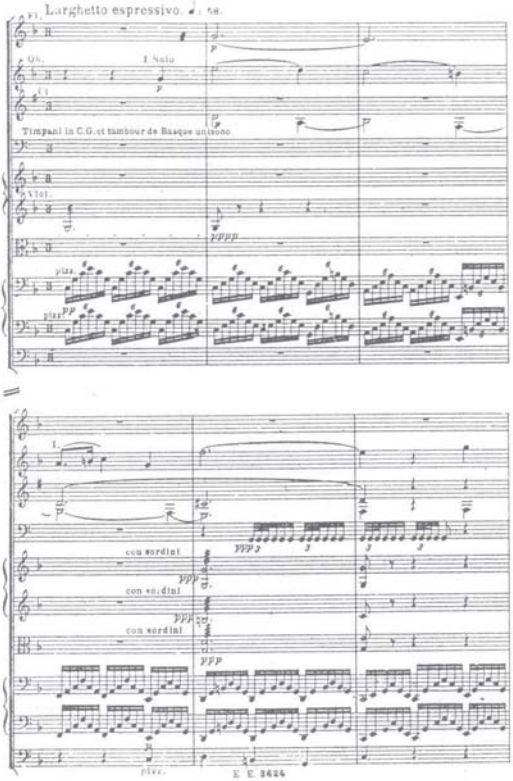


Abb. 13: „Course à l' Abîme", *La Damnation de Faust*, Eulenburg, 1964

Abb. 14: „Tristesse", *Roméo et Juliette*, Eulenburg, o.J.



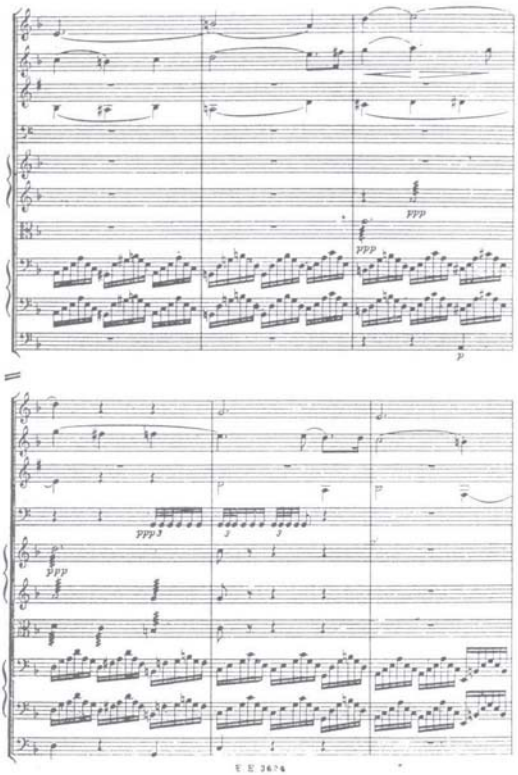
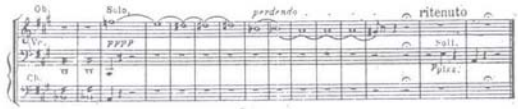


Abb. 15: Tod der Juliette, *Roméo et Juliette*, Eulenburg, o.J.



Berlioz' Auffassung von der Oboe war die Grundlage für das, was im 20.Jh. internationaler Standard werden sollte. Sogar ein Werk wie Rosenthals *Große praktische Oboe-Schule* (Heilbronn: Schmidt, 1908), mehr als 50 Jahre später auf der anderen Seite Europas für die Wiener Oboe geschrieben, beschreibt das Instrument auf eine Art, die den Einfluß von Berlioz' *Traité* verrät:

Der Toncharacter der Oboe ist vorherrschend sanft und lieblich. Das Naive, Reine, Zarte, Heitere, in der Karikatur das Bizarre und Spöttische vermag sie aufs glücklichste wiederzugeben. (I,1)

Obgleich Berlioz die Oboe als Soloinstrument im Vergleich zu allen anderen Blasinstrumenten am seltensten verwandte, setzte er sie an besonders ergreifenden Stellen ein:[40] für klagende Schreie und Jubellaute von Schäfern wie auch zur idealisierten Darstellung einer Heldin. Gleichzeitig signalisiert ihr tiefes durchdringendes Register Schrecken, ihr hoher Bereich verstärkt die Brillanz der hohen Diskantholzbläsergruppe.

(Übersetzung: Christian Schneider)

40 Für eine vergleichende Untersuchung seines Gebrauches der Oboe mit dem in den Symphonien seiner Zeitgenossen s. D.G.White, „Woodwind Scoring Practices in the Symphonies of Beethoven, Schubert, Mendelssohn and Berlioz from 1800 to 1840", PhD diss., George Peabody College for Teachers, 1971, 950.

Hermann Moeck

Einhandflöte mit Trommel

Historisches und Folklorisches kurzgefaßt

Zur Kunstbeilage dieses TIBIA-Heftes

In Wolfram von Eschenbachs „Parzival" (ca. 1200-1210) lesen wir:

v. 63,2 „Zwén tambûre gâben schal:
der galm übr al die stat erhal.
Der dôn jedoch gemischet wart
mit floytieren an der wart:
ein reisenote si bliesen."[1]

und in Ulrich von Lichtensteins „Frauendienst" (um 1255)

„Darnach ein holrblâser sluoc
einen sumber meisterlich genuoc."[2]

Legion sind auch entsprechende – im übrigen nicht ältere – Literaturstellen in der französischen Ritterdichtung,[3] und die älteste bekannte bildliche Darstellung ist wohl die in *Abb. 1*: Eine Einmannkapelle – z. T. als Alleinunterhalter – mit Flöte und Trommel, die sich in Blitzesschnelle seit dem 13. Jahrhundert mit den Spielleuten über ganz Europa – später bis Skandinavien, Polen und in die östlichen Hansestädte – verbreitete. Daß ein Musiker mehre-

Abb. 1: Aus Handschrift Paris, Bibl. Nat. Lat. 6705[3]. 1. Hälfte 13. Jh.

re Instrumente gleichzeitig spielt, hat sicher seine Tradition schon bei den antiken Joculatoren, die sie wohl nahtlos auch ins frühe Mittelalter weitergaben.[4] Eine interessante frühe Variante findet sich am Musikerhaus zu Reims (um 1250), wo ein Spieler seine Flöte zweihändig spielt und die Trommel mit dem Kopf schlägt (*Abb. 2*). Am Münster zu Beverley/Yorkshire (13. Jahrhundert)[5] ist eine Musikerstatue mit einer einhändig gespielten Doppelflöte und Trommel, d. h. das „Doppelspiel" von Flöte und Trommel ist sowohl in den Anfängen als auch später hinsichtlich der Flöten wie auch der Schlaginstrumente nicht unbedingt an bestimmte Typen gebunden.

Wenden wir uns aber zunächst dem verbreitetsten Flötentyp in dieser Spielkombination zu. Es ist eine Überblasflöte mit 3 Grifflöchern (Daumenloch und 2 Oberlöcher) am Unterende, deren Herkunft man aus älterer nordspanischer und angrenzend südfranzösischer Folklore vermuten könnte, da sie sich zeitgleich mit der dort entstandenen Troubadourmusik verbreitete und auch heute noch dort ihr größtes Verbreitungsgebiet hat. In Jaca (Alto Aragon) gehört der Bruderschaft der Santa Orosia ein solches Instrument, das aus 2 Hälf-

Abb. 2: Spielmann, der die Trommel mit dem Kopf schlägt. Figur am Musikerhaus im Reims um 1250[3].

---

[1] Ausgabe Karl Bartsch, Leipzig 1927

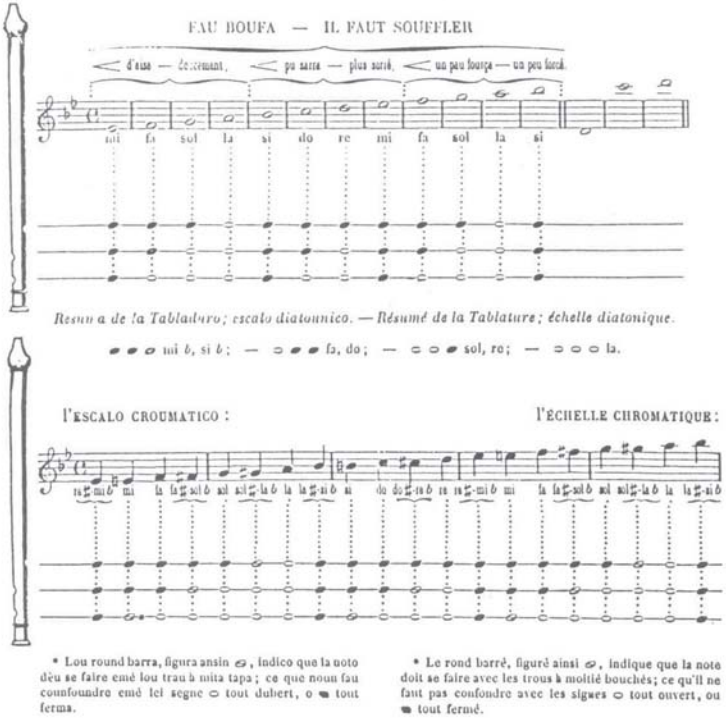
[2] Ausgabe R. Bechstein, Leipzig 1888, fol. 37b

[3] Vgl. Moeck: *Ursprung und Tradition der Kernspaltflöten der europäischen Folklore*. Diss. phil. Göttingen 1951. Reprint Celle 1996. Vgl. auch *Typen europäischer Kernspaltflöten*. In: Studia instrumentorum musicae popularis I, Stockholm 1969. Auch Ed. Moeck Nr. 4016, Celle 1977.

[4] Vgl. Edward Buhle: *Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903.

[5] s. Fußnote 3.

Abb 3: Grifftabelle nach Vidal, Lou Tambourin, Aix 1864



ten gefertigt ist, die mit Schlangenhaut überzogen sind, wie man es aus älteren ethnischen Kulturen kennt. Auf dem Instrument ist die Jahreszahl „1402" vermerkt. Es wird nur zum Fest der Heiligen am 25. Juni hervorgeholt und gespielt.[6] Ob dieser seltsame Umstand allerdings die allgemeine Annahme älterer ethnischer Herkunft rechtfertigt, sei dahingestellt.

Die Dreiloch-Einhandflöten haben in den einzelnen Landschaften verschiedene Größen und Macharten. Ursprünglich wurden sie aus natürlichem Pflanzenrohr hergestellt wie heute noch auf Sardinien und den Balearen, und die Labialaufschnitte (und die Luftkanäle sind platte Metalldüsen) sind gelegentlich mit Metall verstärkt wie im Baskenland. Der Grifflochteil macht etwas weniger als 1/3 der schwingenden Luftsäule aus, auch die Grifflochabstände sind nicht überall gleich, so daß es die Tonfolgen auch nicht immer sind. So hat der provenzalische *galoubet* bei Vidal in der ersten spielbaren Partialtonlage (die Grundtöne sind wegen der engen Mensur nicht recht spielbar) die Töne es^3-f^3-g^3-a^3, während der längere baskische *txistu* g^2-a^2-h^2-c^2, also oben einen Halbtonschritt, hat. Wie sich diese Tonreihen durch Überblasen in die Quinte, Quarte und große Terz zu 1 1/2 Oktaven – mit Halbdeckungen auch chromatisch – aufbauen, sei hier an der provenzalischen Grifftabelle *Abb. 3* gezeigt. Geschickte Spieler können auch noch einige Töne mehr erzielen, auch durch Teildecken der Unteröffnung.

Die Flöte wird zwischen den kleinen und den Ringfinger geklemmt, so daß sie einhändig gehalten werden kann. Der baskische *txistu* hat am Unterende einen Metallring, in den man den Ringfinger steckt. Die älteste bekannte Grifftabelle ist von Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636; auch sein Instrument ist länger als das provenzalische und reicht von g^2 1 1/2 Oktaven.

Weitere Verschiedenheiten in den einzelnen Landschaften s. u.

Eine gänzlich andere Einhandflöte kennt man in Katalonien, *fluviol* oder *flaviol*. Es ist eine

[6] Violet Alford: *Some Notes on the Pyrenean Stringed Drum*. In: Revue Int. des Etudes Basques 1935, S. 567ff. Vgl. auch V. M. Biscás, Novena a Sta. Orosia ... II, Jaca 1906.

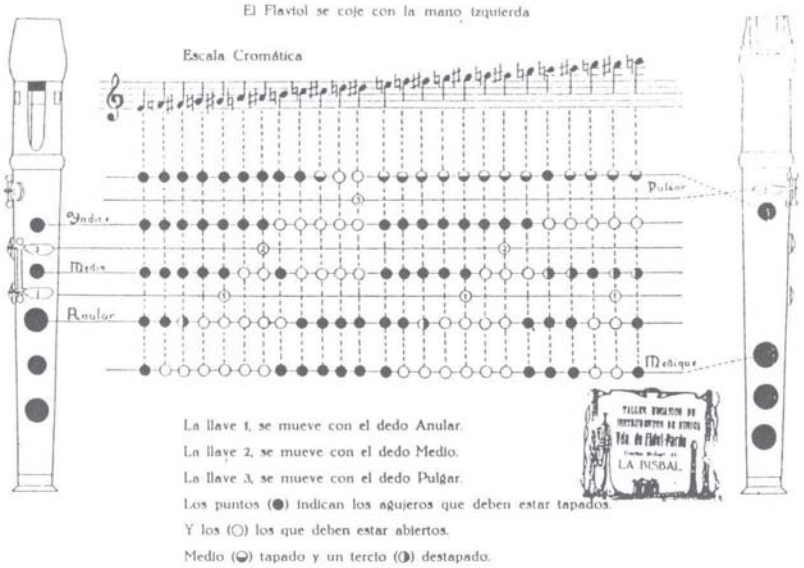


Abb. 4: Grifftabelle des *flaviol catalan*. Archiv Moeck

Grundtonflöte, an der der Grifflochteil ca. 2/3 der schwingenden Länge ausmacht. Mit bis zu 4 Klappen wird sie auch noch im heutigen katalanischen Cobla-Orchester gespielt, klappenlos auch noch auf Mallorca, im portugiesischen Minho und in Kastilien; auch mittelalterliche Abbildungen lassen den Flötentyp schon vermuten. Die hier abgebildete Grifftabelle des dreiklappigen Instruments (*Abb. 4*) weist ganze 2 Oktaven auf.

Die für das „Doppelspiel" verwendeten Trommeln sind in der Größe von Landsknechtstrommeln (Provence) bis zum winzigen Trömmelchen (im katalanischen Cobla-Orchester). Die Vorliebe für die Trommeln mag auf arabische Einflüsse in der spanischen Musik zurückgehen, wie sie sich im 12./13. Jahrhundert auswirkten, was ja auch die Namen *tabor, tambour* etc. nahelegen.

Die Verbindung Flöte – Trommel ist akustisch sehr günstig, besonders da ohne Trommel die hohen Flöten zu schreiend wären. Daß baskische Hirten auf der Alm nach *txistu*-Trommel-Musik, die einige Kilometer entfernt ist, tanzen, mag eine Story sein, ist aber nicht unwahrscheinlich. Labialtöne sind zwar in der Nähe nicht so laut, tragen aber weit.

Ein anderes Schlaginstrument ist die Saitentrommel, eine griffbrettlose Kastenzither mit mehreren Saiten, die in Grundton und Quinte zur Flöte gestimmt sind und mit einem Klöppel alle zusammen geschlagen werden (*Abb. 5*). Solche Saitentrommeln lassen sich auf Abbildungen bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen.[7] Auch die oben genannte Flöte von 1402 aus Jaca im Alto Aragon wird heute noch mit Saitentrommel gespielt. Verbreitet ist die Saitentrommel noch heute vor allem im französischen Baskenland, in Béarn.

Zurück zur Geschichte. In der französischen Ritterdichtung des 13. Jahrhunderts gibt es ein anonymes Gedicht, überschrieben *Des Taboureurs*.[8] Der Dichter beklagt sich hierin über die neuerdings überall auftretenden Flötentrommler, die die jungen Männer und jungen Mädchen verführten, bis zum Tagesgrauen nach ihrer Musik zu tanzen, und sie spielten auch als Hirten draußen auf der Weide und gingen abends in die Spinnstuben, sogar der kirchlichen Prozessionen hätten sie sich bemächtigt, doch die Gottesmutter Maria liebe wohl eigentlich mehr die Geige, aber die älteren Sänger und Fiedler seien auch hier als Musikanten immer weniger gefragt. Der Verfasser des Gedichtes, dem wir diese anschauliche Schilderung verdanken, konnte von der Beat-, Pop- etc. Szene und vom Elektrosound Jahrhunder-

7 s. Fußnote 3.

8 Abgedruckt bei Achille Jubinal: *Jongleurs et Trouveres*, Paris 1835, S. 164ff.

te später noch nichts ahnen, es ist eben relativ, was die Gemüter früher und heute in Bewegung brachte und bringt. Zum Trost sei ihm aber nachträglich gesagt, daß den Einhandflötenspielern schon im 16. Jahrhundert Ähnliches widerfuhr wie zu seiner Zeit den Sängern und Fiedlern. Arbeau (s. u.) schrieb 1588, daß selbst Handwerker bei ihren Hochzeiten nunmehr Pommern und Posaunen hören wollten und nicht mehr Flöte und Trommel.

Aus dem mittelalterlichen Spanien ist u. a. eine Darstellung eines Einhandflötenspielers mit Saitentrommel an einem Fries an der um 1250 erbauten Kathedrale von Léon bekannt.[9] Einhandflötenspieler mit Felltrommeln sind auch unter den Musikern in den Cantigas de Santa Maria Alfons' X. von Léon-Kastilien (1230-84) zu finden (es sind aber die kürzeren Instrumente katalanischen Typs, vgl. TIBIA-Kalender 1985).

Im England des 13. Jahrhunderts finden wir an etlichen Kirchen Statuen von Einhandflötenspielern, ebenso sind sie in Miniaturen in Handschriften abgebildet. *Abb. 6* zeigt *pipe and tabor* bei Gauklern.

In den Niederlanden wird u. a. 1360 am Hofe des Herzogs von Brabant ein Spielmann erwähnt, der mit einer Hand flötete.[10] Über die Einhandflöte in den Niederlanden vergleiche auch Wim Bosmans.[11]

Seit ca. 1450 werden die Zeugnisse des Einhandflötenspiels immer zahlreicher, was wohl auch mit der Wiederbelebung der Ritterkultur zusammenhängt. Hier ist vor allem die höfische Musik in Burgund unter René I. (dem Guten) von Anjou (1409-80) zu nennen, auf den z. T. auch die Festlichkeiten zurückgehen, die sich bis heute in der Folklore der Provence erhalten haben. Burgundische Einflüsse bewirkten wohl auch die vermehrte Beliebtheit der Einhandflöte in den Niederlanden. Sebastian Virdung (Musica getutscht, Basel 1511)

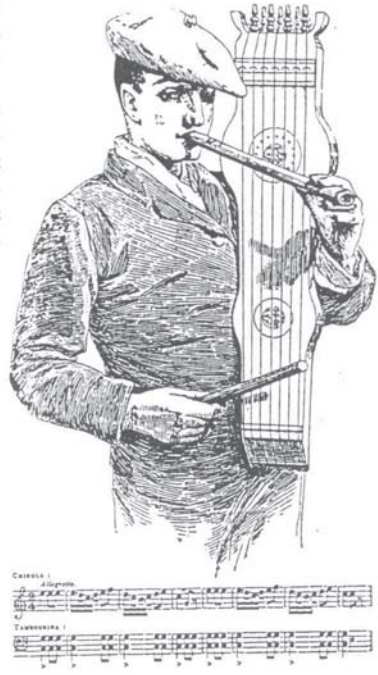


Abb. 5: Musikant aus dem Ossau-Tal im französischen Baskenland mit *chirula* und *tountouna*. Aus Petit Parisien illustré, Paris 1840 (Sammlung Brüssel)

schreibt, daß Schwegel (der deutsche Name) und Trommel viel zu Hochzeiten und Tänzen bei den Franzosen und den Niederländern gespielt worden seien. In Frankreich verlor dies aber zum Ende des Jahrhunderts an Bedeutung, wie Thoinot Arbeau in seiner Orchésographie (Langres 1588) schrieb. Populär war das Instrument in Deutschland vor allem im Süden. Hierzu *Abb. 7*. Ein Schwegelspieler sitzt auch mit auf einem Musikerwagen im Triumphzug Kaiser Maximilians (1518; vgl. TIBIA-Kalender 1986).

Abb. 6: Gaukler und *pipe* and *tabor*-Spieler. Engl. Miniatur frühes 14. Jh., London, Brit. Mus. Royel Ms 10 E IV

[9] Bei Alfred Kuhn: *Das alte Spanien*, Berlin 1925.

[10] Nach Dietz Degen: *Zur Geschichte der Blockflöte ...*, Kassel 1939, S. 32.

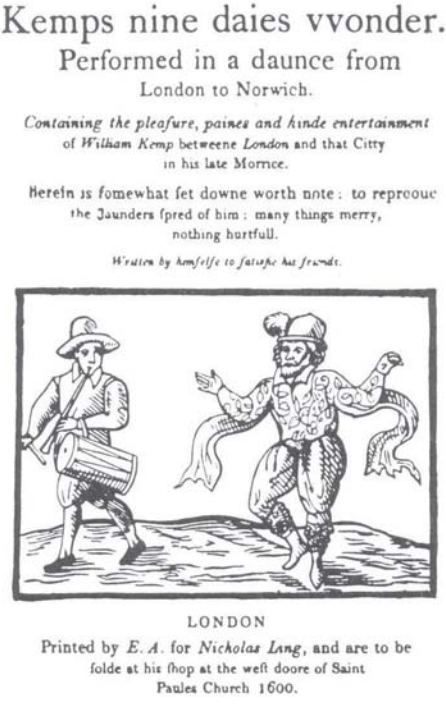
[11] Wim Bosmans: *Eenhandfluit in de Lage Landen*, Peer 1991.

Abb. 7: Kupferstich von Hans Asper (1499-1571), Sammlung Veste Coburg

Zum Ende der Renaissance-Zeit gab u. a. Michael Praetorius (Syntagma musicum, 1619) eine Diskant-, eine Tenor- und sogar eine Baß-Stamentienpfeife (mit Anblasrohr) an. Danach hatte das Schwegelspiel in Deutschland kaum noch Bedeutung. Nicht so in England. Der englische „Cammermusicus und Instrumentist" (auch *pipe-and-tabor*-Virtuose) John Price, der unter Schütz am Dresdner Hof angestellt war, machte am 13. Mai 1632 eine schriftliche Eingabe an den Hof und bat, mit seinen „Raritäten, ohne Ruhm zu melden, sich hören" lassen zu dürfen, „damit dass Diejenigen ... spüren sollen, dass ich nicht allein die Musicam verstehe, sondern auch mancherlei Nation ihre Art natürlich agieren kann"[12], womit er *pipe and tabor* als eine Art englisches Nationalinstrument dokumentierte, und so finden wir es auch z. B. in *Abb. 8* und in Literaturzeugnissen u. a. bei Shakespeare. Die Tradition setzte sich z. T. bis ins 19. Jahrhundert fort und lebte auch wieder auf mit der englischen Volkstanzbewegung und mit Arnold Dolmetsch in diesem Jahrhundert.

In Italien finden sich Einhandflötenspieler in Bildzeugnissen seit dem 15. Jahrhundert. Die schönste bildliche Wiedergabe ist in Gaudenzio Ferraris Engelskonzert *Abb. 9*. Zwei Spielerinnen spielen dreilochige Überblaseinhandflöten (weitere Grifflöcher am rechten Instrument sind offensichtlich Stimmlöcher). Der Engel in der Mitte spielt eine Einhandflöte katalanischen Typs mit Saitentrommel.

In Frankreich fand im 17. Jahrhundert von der Provence ausgehend Einhandflöten und Trommel als Instrument der „champagne" Eingang in das Opernorchester bei Lully (und blieb dort bis ins 19. Jahrhundert) und im folgenden auch in die Gesellschaftsmusik der Schäferzeit ähnlich wie Drehleier und Musette. In diesen Umkreis gehört auch der Galoubetspieler auf der Kunstbeilage dieses TIBIA-Heftes (vgl. das im Bildkommentar Gesagte). Mit dieser noblen Vergangenheit verschönerten *galoubet* und *tambourin* die Volksmusik der Provence bis heute, und bis in unsere Zeit gab und gibt es berühmte Galoubetvirtuosen; das Instrument wird auch noch am Konservatorium in Aix gelehrt. Gebundenheit in ihr heimatliches Umfeld und eine gewisse – Provenzalen nachgesagte – Vollmundigkeit solcher Spieler im 19. Jahrhundert sind gut in Alphonse Daudets Ro-



Kemps nine daies vvonder.
Performed in a daunce from
London to Norwich.

Containing the pleasure, paines and kinde entertainment
of *William Kemp* betweene *London* and that Citty
in his late Morrice.

Herein is somewhat set downe worth note: to reproue
the Iaunders spred of him: many things merry,
nothing hurtfull.

Written by himselfe to satisfie his friends.

LONDON
Printed by *E. A.* for *Nicholas Lang*, and are to be
solde at his shop at the west doore of Saint
Paules Church 1600.

Abb. 8: Der Schauspieler William Kemp als Morriskentänzer und Tom Slye als *pipe* and *tabor*-Spieler. Aus: William Kemp: *Nine daies Wonder*, London 1599 (2. Auflage 1600). Paris, Bibl. Nat.

[12] Degen, S. 119.

Abb. 9: Aus Gaudenzio Ferraris Engelkonzert. Kuppelfresken im Santuario in Saronno (1534/36). Das ganze Engelkonzert mit um 100 musizierenden Engeln ist photographisch meisterlich herausgegeben in dem Bildband „Il concerto degli angeli – Gaudenzio Ferrari e la cupola del Santuario di Saronno, Silvana Editoriale (Parrocchia B. V. dei Miracoli, Saronno), 2. Auflage 1994

man „Numa Roumestan" beschrieben. Alles die Provence Betreffende ist liebevoll und reich bebildert zusammengestellt von Guis, Lefrançois und Venture.[13] Zu erwähnen ist noch, daß bei Festlichkeiten Gruppen mit Dutzenden von Spielern auftreten, die ein weit hörbares akustisches Timbre mit schwirrenden Flötentönen und dumpfen Trommelschlägen verbreiten.

Den Gebrauch von Einhandflöten und Saitentrommeln im Alto Aragon, Béarn, in den Hochpyrenäen und in der Südgascogne habe ich z. T schon genannt. Eine lebhafte Tradition haben *txistu* und Felltrommel im spanischen

Abb. 10: Baskisches *txistu*ensemble. Foto von Padre Donostia 1948. Moeck-Archiv

Baskenland, wo sie eine ähnliche folklorische Repräsentanz haben wie in der Provence. Die Flöten sind – tiefer als die provenzalischen – in g", haben – wohl in Erinnerung an Flöten, die aus Hälften zusammengefügt und mit Bastringen umwickelt waren – mehrere Metallringe, davon einen mit Öse zum Durchstecken des Ringfingers. Man spielt auch im Ensemble: zwei *txistularis* mit Instrumenten in g", einer ohne Trommel mit der größeren *silbotia* in c" und ein Nur-Trommelspieler, wie in *Abb. 10* zu sehen. Um die Erforschung der baskischen *txistu*-Musik hat sich vor allem Padre Donostia verdient gemacht.[14]

Abb. 11: Einhandflötenspieler bei einer Prozession auf Mallorca, vor 1900. Nach Ludwig Salvator

[13] Guis/Lefrançois/Venture: *Le galoubet-tambourin – Instrument traditionnel de Provence*. Aix o. J. (1993). Besprochen von mir in TIBIA 1995, S. 626. Vgl. auch meine umfangreiche Darstellung (Fußnote 3).

[14] Verschiedene Aufsätze im *Anuario Musical* vgl. Fußnote 3 und im A. M. VII (1952): *Instrumentos musicales del pueblo vasco, Cuaderno de sección Musica I*, San Sebastian 1983 (ISBN 84-7086-083-6).

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

Abb. 12: Volksmusik-Duo auf Mallorca. Foto Luchmann, Langen 1939. Moeck-Archiv

Das Spiel von Einhandflöten und Trommel ist in Spanien des weiteren belegt in Kastilien, Léon, Salamanca, Galicia, Extremadura, selbst im südlichen Andalusien und auf den Kanarischen Inseln. Den vielfältigen Gebrauch in Portugal beschreibt und bildet ab Veiga.[15] Auf Mallorca spielt man sowohl die kurze katalanische Einhandflöte (s. o.) als auch die längere mit 2 Oberlöchern und einem Daumenloch. Die Instrumente sind meist aus Holunder gemacht und mit kunstvollen Schnitzereien bzw. Ritzornamenten (auch mit Bleiintarsien) versehen, ähnlich auf den anderen balearischen Inseln. Von Ibiza berichtet Erzherzog Ludwig Salvator 1897[16]: „Ein kräftiger Bursche fängt an, auf dem Tambor ... zu schlagen. Er begleitet seine Musik durch das Singen von Liebesliedern .. (wobei er sich stützt) ... mit dem linken Arm auf das Tambor, welches auf dem Schenkel ruht, während er in der linken die Flöte (Flaut) hält, der er die süßesten Töne entlockt,

[15] Ernesto Veiga de Oliveira: *Instrumentos musicais populares portugueses*, Lisboa 1966.

[16] Erzherzog Ludwig Salvator: *Die Balearen in Wort und Bild*, Würzburg 1897.

und so wechselt er das trillernde Singen mit den wohlklingenden Melodien der Flöte. ... Jedes Mitglied der Gesellschaft, Männer wie Frauen, nur die alten Leute ausgenommen, spielt ein Stückchen, und je größer das Geschick ist, womit es geschieht, um so rauschender sind die Beifallsbezeugungen von seiten der Zuhörer." Aus einer anderen Quelle geht allerdings hervor, daß die Mädchen dabei nur zur Trommel sangen.

Abb. 13: Einhandflötenspieler bei den Aymaras in Bolivien nach Hans Helfritz: *Musik der südamerikanischen Hochlandindianer*. In: Neues Musikblatt, Mainz 1942/1

[17] Vgl. u. a. Giulio Fara: *L'anima della Sardegna – La musica tradizionale*, Udine 1940.

[18] Charles L. Boilés: *The Pipe and Tabor in Mesoamerica*. In: Yearbook of the Interamerican Institute for Musical Research II (1966), S. 43ff. Robert Stevenson: *Ancient Peruvian Instruments*. In: Galpin Society Journal XII (1959). Vgl. auch Fußnote 3.

[19] Auch eine Tabelle über die verschiedenen Flöten und Trommeln in den einzelnen Landschaften ist darin enthalten.

[20] U. a. Walter Salmen: *Zur Verbreitung von Einhandflöte und Trommel im europäischen Mittelalter*. In: Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes, VI (1957). Dagmar Hoffmann-Axthelm: *Zur Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance*. In: Basler Jahrbuch für historische Musizierpraxis VII (1983), die ihre Deutungen m. E. aber z. T. etwas überzieht.

VERKAUFE RENAISSANCE-BLOCKFLÖTE
C - Sopran Typ Ganassi von Stephan Blezinger
für DM 900,-- (Neuwert: DM 1.450,--)
Material: Europ. Buchsbaum mit Messingring
Stimmtonhöhe: à = 440 Hz
sehr schönes, gut erhaltenes Instrument.
Gabriele Wondracek, Wilsdruffer Str. 15, 01069 Dresden
Tel. 0351/4955529

Auch im Süden Sardiniens ist Einhandflöte und Trommel bekannt, und die Musikanten wurden von den ländlichen Tanzvereinen und Bruderschaften jährlich besoldet.[17]

Ein interessantes Kapitel ist die Wanderung von Einhandflöte und Trommel mit den Spaniern nach Mittel- und Südamerika. Hierüber berichten u. a. Stevenson und Boilés ausführlicher.[18] Älter in Mexiko ist ähnlich schon das Spiel von z. B. Panflöte und Rassel durch einen Spieler. *Abb. 13* zeigt ein Einhandflöten-Duo bei den Aymaras in Bolivien beim Krönungsfest Mariae in Copacabana/Bolivien.

Soweit diese verhältnismäßig kurze Zusammenstellung über Geschichte und Tradition der fast 800 Jahre alten „Einmannkapelle" Flöte-Trommel. Umfangreiches Material hatte ich schon in der unter Fußnote 3 genannten Arbeit zusammengetragen (1950).[19] Danach Gesammeltes und anderweitige Beiträge zu diesem Thema[20] sind im vorliegenden Überblick berücksichtigt. In kontinuierlicher Tradition stirbt diese Art Volksmusik immer mehr aus, wird aber z. T. zum Gegenstand folkloristischer Gruppen, vor allem in der Provence und im Baskenland. Wie der Klang schottischer Dudelsäcke hat aber auch der Trommel-Flöten-Klang für uns Heutige immer noch eine gewisse Faszination behalten.

Carin Levine

Mit Carin Levine, der renommierten Interpretin vor allem zeitgenössischer Musik, der Hochschuldozentin und Herausgeberin einer neuen Flötenreihe, sprach Lotte Thaler während der Donaueschinger Musiktage 1994.

Lotte Thaler studierte Musikwissenschaft in Freiburg, promovierte bei Carl Dahlhaus in Berlin, war vor allem publizistisch tätig als Chefredakteurin der *Neuen Zeitschrift für Musik* und ständige Mitarbeiterin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Seit 1994 ist sie Redakteurin für Kammermusik am Südwestfunk in Baden-Baden.

Thaler: Sie sind spezialisiert auf Neue Musik und haben einen Namen vor allem für die virtuose Neue Musik wie z.B. Cassandra's Dream Song *von Brian Ferneyhough. Wie ist es dazu gekommen?*

Levine: Mein Interesse für Neue Musik geht zurück in meine Kindheit, als ich zum erstenmal mit 12 Jahren Debussys *Syrinx* gespielt habe – meiner Meinung nach der Urquell der Neuen Musik für Querflöte. Es hat mich in jungen Jahren so beeindruckt, daß ich von da übergangslos und ungezwungen zur Neuen Musik kam. Ich habe schon bevor ich nach Deutschland kam, um zu studieren, in Amerika in meiner Studentenzeit Uraufführungen gespielt. Die Experimentierfreude an Neuer Musik war damals schon bei mir vorhanden.

In Amerika ist das musikalische Ausbildungssystem ganz anders, d.h. wir fangen mit dem bekannten *Marching Band*-System an. Der Ausgangspunkt ist ein Marsch von John Philipp Sousa. Dies ist zum großen Teil unsere Musik; man hört diesen Einfluß sehr stark in der Musik von Charles Ives. Diese *Marching Band*-Musik ist die Basis. Dazu kommt dann die traurige Seite, daß wir in Amerika leider nicht die Kirchenmusiktradition wie in Europa haben. Es war damals sehr schwierig, selbst wenn man in einer etwas größeren Stadt aufgewachsen war, zu Weihnachten das Weihnachtsoratorium zu hören (oder die h-Moll-Messe, die man in Europa wirklich beinahe zu jeder Jahreszeit hören kann). Dadurch begegneten wir einer ganz anderen Klangwelt.

Foto: Klaus Grote

Was sind diese Marching Bands *genau?*

Das ist das Musikleben auf den High Schools in Amerika. Wir haben keine Jugendmusikschulen, wir haben Musikunterricht in den Schulen, und von früh auf wird zusammen trainiert, alles in B-Dur natürlich, wegen der Trompeten–Streicher gibt es da keine. Wir machen Marschmusik, und jede Woche wird ein neues Programm erarbeitet, denn diese Marschmusik wird im Zusammenhang mit den sportlichen Fußball- und Basketballveranstaltungen präsentiert. Wir hatten jede Woche ein neues Programm zu lernen, und das dann auswendig.

Das heißt, Sie haben Flöte an der normalen Schule gelernt? Nicht bei einem Privatlehrer?

Später ja, aber die ersten zwei Jahre lernte ich in der Schule.

Wie sind Sie auf die Idee gekommen, Flöte zu lernen?

Das ist eine schwierige Frage. Ich war sehr jung, 9 Jahre alt. Mir gefiel das Instrument. Ich ging in ein Geschäft und sagte, ich will Flöte

spielen. Man gab mir eine Flöte in die Hand, und ich fing gleich dort an zu spielen.

Und dann kam irgendwann der Entschluß, Flöte als Beruf zu wählen...

Der kam sehr früh, ohne lang zu überlegen; es mußte einfach sein.

Wie verlief dann Ihr Studienweg?

Ich habe nach meinem Abitur in Cincinnati am *College Conservatory of Music* studiert und absolvierte die übliche Ausbildung für Solisten; beim Lasalle-Quartett, das in Cincinnati *String Quartet in Residence* war, habe ich auch Kammermusik studiert. Zwischendurch machte ich eine Reise nach Europa, wo ich verschiedene Kurse besucht habe, u.a. bei Jean-Pierre Rampal und Aurèle Nicolet. Ich hatte vor, nach meinem *Bachelor of Music Degree* in Amerika nach Europa zu kommen. Dann beschloß ich, nach Freiburg zu gehen und bei Nicolet ein Aufbaustudium anzuschließen.

Gab es in Cincinnati ein gutes Flair für neue oder zeitgenössische Musik?

Durchaus. In Cincinnati gab es ein Ensemble für Neue Musik, in dem ich Flötistin war. Ferner gab es eine sehr enge Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Kompositionsklassen. Wir hatten drei Professoren für Komposition an unserer Hochschule. Es gab sehr viele Kurse für Neue Musik. *Musik des 20. Jahrhunderts* war ein Spezialkurs, der jedes Semester angeboten wurde. Ebenso gab es einen Kompositionskurs *Composition for Non-Composers* sowie viele Neue-Musik-Veranstaltungen.

Konnten Sie von den Kursen des Lasalle-Quartetts auch als Flötistin profitieren?

Ich hatte regelmäßig Unterricht beim Bratschisten Peter Kamnitzer und dem damaligen Cellisten Jack Kirstein; wir haben sowohl barocke Stücke als auch z.B. das Trio für Flöte, Harfe und Bratsche von Debussy und die Sonate für Flöte, Oboe, Cello und Cembalo von Elliott Carter erarbeitet.

Haben die Lasalles Ihre Verbindung zu Europa hergestellt?

Meine Verbindung zu Europa liegt schon in meiner Familie – meine Großeltern erzählten mir als Kind immer viel von ihrer Vergangenheit. Das Lasalle-Quartett hat dann mein musikalisches Interesse an Europa geweckt.

Die neue Schule für Kinder und Jugendliche:

Wolfgang Kruse
Oboe spielen ist nicht schwer
112 Seiten, mit vielen Zeichnungen
ZM 80265 **DM 36,–**

Ausgehend vom sogenannten »Folklore-Ansatz«, einer Ansatzform, die erste spielerische Kontakte mit dem Instrument und seiner Klangwelt schafft und die zunächst rohe, ungeschliffene Töne erzeugen hilft, entwickelte der Autor einen Lehrgang, der nach Durcharbeiten zum ersten Spielen im Musikschul- oder Schulorchester oder in Ensembles befähigen soll.

Zwei Buch-Neuerscheinungen:

Trevor Wye
Marcel Moyse – ein außergewöhnlicher Mensch
aus dem Englischen von Martin Schmidt
ISBN 3-921729-65-3, 168 Seiten, broschiert
ZM 00019 **DM 32,–**

Ein von der Liebe zum Detail gekennzeichnetes Portrait des berühmten Flötisten und Lehrers Marcel Moyse, der gleichermaßen verehrt, geachtet und bewundert wie auch gefürchtet wurde.

Linda Langeheine
Üben mit Köpfchen
Mentales Training für Musiker
ISBN 3-921729-52-1, 84 Seiten, broschiert
ZM 00020 **DM 26,–**

Eine Anleitung zu Entspannungs- und Konzentrationstechniken, die zu einem befreiten und spontanen Spiel führen sollen.

120 Jahre Musikverlag Zimmermann

ZIMMERMANN·FRANKFURT

Sie gingen also zu Aurèle Nicolet nach Freiburg – zu einem Fachmann für zeitgenössische Musik, der aber nicht nur zeitgenössische Musik gespielt hat.

Ich bin auch nicht extra wegen der Neuen Musik zu Nicolet gegangen. Ich war einfach fasziniert von seiner Art zu unterrichten und auch von seiner musikalischen Interpretation, seiner Klangfarbe, seinem persönlichen Bild als Musiker. Ich weiß noch, daß ich in Cincinnati saß – bevor ich überhaupt von Nicolet als Flötist wußte – und seine Platte mit Carl Philipp Emanuel Bachs Solosonate hörte. Ich habe mich auf der Stelle in seine Klangfarbe verliebt. Ich war so begeistert, daß ich sofort zu meinem Flötenprofessor rannte, um ihn zu fragen, wer das ist und wo er unterrichtet.

Als ich in Freiburg ankam, suchte ich zunächst das Institut für Neue Musik auf. Ich bin dort als erstes Brian Ferneyhough begegnet und bald darauf Klaus Huber. So ist vom ersten Tag an eine Verbindung mit diesem Institut entstanden, und ich habe sofort angefangen, mit den Komponisten zu arbeiten. Im ersten Semester komponierte Younghi Pagh-Paan, die auch gerade ihr Aufbaustudium begonnen hatte, das Soloflötenstück *Dreisam-Nore*. Da wir beide damals kein Deutsch sprechen konnten, haben wir uns mit Händen und Füßen über ihre Komposition unterhalten. Es war herrlich; ein wunderschönes Stück ist entstanden, das auch heute eines der wichtigsten Stücke im modernen Flötenrepertoire ist. Auch begann in dieser Zeit die intensive Zusammenarbeit mit Brian Ferneyhough. Das erste Stück, das ich von ihm spielte, war *Cassandra's Dream Song*.

Sie waren also von Anfang an in die Freiburger Komponistenszene integriert. Kommen wir noch einmal auf Nicolet zurück: Hat er den Erwartungen, die Sie hatten, auch entsprochen?

Er hat jegliche Erwartungen übertroffen. Ich kenne keinen besseren Pädagogen als Nicolet. Für mich war er gar kein Flötist im engeren Sinne, er war ganzheitlicher Musiker. Ich war tief beeindruckt von der Präsentation seiner musikalischen Ideen und von seiner allumfassenden Sicht des gesamten Flötenrepertoires. Außerdem hatte er als Pädagoge sehr konkrete, phantasievolle Ideen, wie man etwas besser machen könnte. Es war kein Unterricht des Nachmachens, es war ein Unterricht, der einen in der eigenen Kreativität weitergebracht hat.

Welches Repertoire studierten Sie bei Nicolet?

Von Händel-Sonaten bis zu *Monolith* von Vinko Globokar, das Nicolet selbst uraufgeführt hat.

Wie erklären Sie sich, daß gerade die Flöte so in den Mittelpunkt der Neuen Musik gerückt ist?

Ich denke, das hat sich über die Experimentierfreudigkeit von Komponisten und Flötisten ergeben. Man stellte fest, daß sich die Flöte besonders gut für neue Spieltechniken eignet. Angefangen vom Klappengeräusch bis hin zum Lippenpizzicato, simultanem Spielen und Singen oder Luftgeräusch, um nur eine kleine Anzahl zu nennen. So entstand in den letzten 50 Jahren eine Art „Repertoireboom", in dem sich die Vielzahl von neuen Techniken spiegelt.

Schließt dies die gesamte Flötenfamilie ein?

Ja, vom Piccolo bis zur Subkontraflöte. Es ist erstaunlich, wie gerade die Baß-Familie erweitert worden ist.

Glauben Sie, daß Flötisten experimentierfreudiger sind als andere Musiker?

Nein, das glaube ich nicht. Sie haben es bloß leichter.

Vom Instrument her?

Ja, weil die neuen Spieltechniken einfacher zu erzeugen sind. Luftgeräusche mit Ton gemischt lassen sich z.B. auf der Klarinette sehr schwierig produzieren.

Wann haben Sie angefangen, sich mit anderen Instrumenten der Flötenfamilie zu beschäftigen?

Ich habe in Amerika sehr viel Altflöte gespielt; Baßflöte noch nicht. Piccolo spielte ich schon in der Marching Band. Als ich nach Deutschland kam, wurde die Baßflöte über die Arbeit mit *Tempus Loquendi* von Bernd Alois Zimmermann und über die Etüden von Isang Yun mehr und mehr zum vertrauten Instrument für mich. Mittlerweile gehört auch das Spielen von Kontra- und Subkontrabaßflöte zu meinem Alltag.

Sehen Sie in der Spezialisierung des Flötisten oder überhaupt des Musikers auf Neue Musik eine gewisse Einseitigkeit?

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

Ich empfinde dies nicht als Einseitigkeit, so wie ich es überhaupt als problematisch empfinde, einen Musiker, der sich auf eine bestimmte Musikepoche spezialisiert hat, als einseitig zu bezeichnen. Ich glaube, in unserer heutigen Gesellschaft erfolgt eine solche Spezialisierung sehr natürlich. Ein wichtiger Grund dafür ist natürlich die Zeitfrage. Wir wissen, daß es genauso viel Aufwand erfordert, eine Bachsonate einzustudieren wie ein Solostück der Neuen Musik. Das Flötenrepertoire ist so immens groß, daß man sich irgendwann für eine musikalische Richtung entscheiden muß.

Heute gibt es ja richtige Fraktionen: Alte-Musik-Fraktion, Neue-Musik-Fraktion. Gibt es dazwischen eigentlich noch Verbindungen? Könnten Sie sich vorstellen, einmal Traverso zu spielen?

Vom Instrument her ja, aber jetzt habe ich andere Prioritäten gesetzt. Mit Traverso habe ich mich weniger beschäftigt, weil ich lieber Baßflöte und Altflöte üben wollte.

Ins Orchester wollten Sie nie gehen?

Nein, ich habe mich mehr zur Kammermusik hingezogen gefühlt, wobei ich natürlich auch Orchesteraushilfe gemacht habe. Aber letztlich haben mich Kammermusik oder solistische Stücke mehr gereizt.

Konzert und Unterricht

Wie sieht Ihre Konzerttätigkeit heute aus?

Als Solistin gebe ich Konzerte und spiele auf verschiedenen internationalen Festivals für Neue Musik. Seit etwa einem Jahr habe ich viele Kontakte nach Rußland, wo ich auch Kurse halte. Dazu kommt meine Tätigkeit als Flötistin im *Ensemble Köln*.

Besonders wichtig ist für mich nach wie vor die enge Zusammenarbeit mit den Komponisten. Ich lege viel Wert auf einen intensiven Austausch zwischen Komponist und Interpret.

Viele Komponisten haben eigens für Sie komponiert. ...

Neben Younghi Pagh-Paan und Brian Ferneyhough zum Beispiel Dieter Schnebel, Giacinto Scelsi.....

Welche Rolle spielt für Sie das Unterrichten?

Das Lehren bereitet mir sehr große Freude, und ich habe ungefähr 15 Jahre an verschiedenen Jugendmusikschulen unterrichtet, bevor ich in den Hochschulbereich wechselte. Jetzt unterrichte ich eine Hauptfachklasse in Detmold, Abteilung Dortmund, und halte Meisterkurse.

Wie spiegelt sich denn ihre Erfahrung mit Neuer Musik im Unterricht?

Man wird durch die Neue Musik technisch sehr stark an seine Grenzen gebracht und lernt dadurch viel über sein eigenes Spiel. Meine Erfahrung mit der Erweiterung der Klangfarben und der dynamischen Grenzen durch die zeitgenössischen Kompositionen baue ich in meinen Unterricht ein. Im Bereich der Dynamik ist es heute notwendig geworden, Töne aus dem Nichts kommend zu produzieren und sie wieder im Nichts verklingen zu lassen. Um ein weiteres Beispiel zu nennen: viele Kompositionen innerhalb der Neuen Musik erfordern extrem große Intervallsprünge, teilweise über dreieinhalb Oktaven. Diese müssen natürlich sauber gespielt werden. Wenn solche Anforderungen einmal bewältigt sind, fallen kleinere Intervalle, die in der Barockmusik, der Klassik oder Romantik vorkommen, natürlich leichter.

BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK
17. - 20. Oktober 1996
Musikinstrumentenmarkt
18./19. Oktober 1996
(unter der Schirmherrschaft des Senators Herrn Radunski)

Konzerthaus Berlin/Schauspielhaus
Französische Friedrichstadtkirche
Komische Oper Berlin, Nikolaikirche

Konzerte

Amsterdam Loeki Stardust Quartet, Europa Galante/Fabio Biondi, Ensemble Amphion, Ensemble Organum/Marcel Pérès, Currende/Erik van Nevel, Les Haulz et les Bas, John Fleagle/Shira Kammen, Capella Orlandi Bremen, La Marmotte u.a.

Workshops

Interpretationskurs Blockflöte
Cembalo: Unterhalt, Stimmung
Blockflötenpflege, Kinder bauen Instrumente

Auskünfte/Anmeldung

ars musica, Postamt 59, Postfach 11, 10419 Berlin
Tel./Fax: (030) 447 60 82

Anmeldeschluß für Instrumentenbauer/Musikalienhändler: 1.09.96

Außerdem geben Sie sehr viele Kurse, speziell zeitgenössischer Musik. Kommen da Musiker, die sich in ihrem Beruf spezialisieren wollen?

Nein, das sind nicht unbedingt Leute, die sich spezialisieren wollen, sondern viele, die einfach wissen wollen, wie man verschiedene Effekte erzeugt und wie man diese in die Gesamtinterpretation eines Stückes einbaut. Es gibt an den Musikhochschulen in Deutschland nicht viele Möglichkeiten, sich mit Neuer Musik auseinanderzusetzen. Insofern bieten diese Kurse einerseits die Chance, sich zu informieren, andererseits Wege zur Realisierung der Neuen Musik: ein offener Unterricht für die Interpretation der Stücke und gleichzeitig auch ein praktisches Seminar, in dem ich mit den Kursteilnehmern die verschiedenen Effekte durchgehe: wie man ein Lippenpizzicato erzeugt, wie man Flatterzunge im Hals oder mit der Zunge erzeugt. Permanente Atmung: wie macht man das? Das ist sehr interessant und muß auch einmal praktisch vorgeführt werden. Auch das gleichzeitige Singen und Spielen – da ist die Nachfrage sehr groß!

Das heißt, daß diese vielen Effekte, die man in der zeitgenössischen Musik jetzt überall hören kann, an den Hochschulen nicht in den normalen Unterricht integriert sind?

Sie sind nicht immer integriert. Die Generation vor mir hatte wenig Begegnung mit Neuer Musik, und es hat mich immer sehr gefreut, daß auch viele Lehrer an meinen Kursen teilnehmen. Wenn ein Flötist sich mit der Traversflöte auseinandersetzen und die speziellen Techniken der Alten Musik lernen möchte, bekommt er dies in der Regel auch nicht in seinem normalen Unterricht. Da müßte er auch zusätzliche Kurse besuchen. Ich finde, die Ausbildung an den Musikhochschulen in Deutschland ist eine sehr allgemeine, auf die Orchesterlaufbahn bezogene Ausbildung. Das ist vielleicht der entscheidende Grund dafür, daß sich der Unterrichtsstoff dann letztendlich am traditionellen Orchesterrepertoire orientiert.

Halten Sie es für notwendig, daß sich die Hochschulen etwas umorientieren? Ist es denn wirklich noch so, daß die Zukunft des Musikers im Orchester liegt, wenn man dies auch einmal kulturpolitisch betrachtet?

Da es so viele Musiker gibt und immer weniger Orchester, ist es eine sehr große Illusion, am Anfang des Studiums zu denken: ich komme automatisch in ein Orchester – wie es vor 30 Jahren vielleicht noch möglich war. Die Konkurrenz heute ist ungemein groß. Das Niveau der Flötisten, wie überhaupt der Instrumentalisten, ist enorm gestiegen. Es ist wirklich erstaunlich, was die Studenten schon in ihren Aufnahmeprüfungen leisten. Wenn man realistisch ist, muß man davon ausgehen, daß nicht alle ins Orchester kommen werden, und da muß man überlegen, welche Alternativen man in dieser Hinsicht hat. Ich denke, daß der Unterricht an den deutschen Hochschulen besser darauf vorbereiten könnte, indem z.B. ein Schwerpunkt auf die Kammermusik verlagert würde. Die Studenten von heute müssen sich leider auch mit solchen Problemen auseinandersetzen: als Musiker betätigen sie sich heutzutage gleichzeitig als ihre eigenen Manager

und müssen Sponsoren für ihre Konzerte suchen. Das war früher anders.

Ihr neuestes Projekt ist eine Werkausgabe, in der Sie Ihre Erfahrung mit Neuer Musik zusammenfassen wollen.

Dies ist eine Sammlung von einzelnen Stücken, in denen ich sowohl auf Interpretation als auch auf die praktische Spieltechnik eingehe. Dabei wird der pädagogische Aspekt eine wichtige Rolle spielen. Wenn man ein Stück der Neuen Musik zum ersten Mal spielt, ist man zunächst mit einem völlig ungewohnten Notenbild konfrontiert. Das umzusetzen ist oft das Problem für den „normalen Verbraucher". Selbst wenn das Interesse da ist, ist man schon von vornherein erschrocken. Ich möchte diese Schreckgrenze überwinden und den Musikern dazu verhelfen, daß sie das Stück Musik, das sie interessiert, auch realisieren können, ohne dafür einen Kurs oder speziellen Unterricht zu besuchen. Später kommen auch Kammermusikstücke mit Klavier und anderen Instrumenten dazu.

An wen richtet sich diese Ausgabe?

Sie richtet sich an Lehrer und Studenten, an Flötisten, die gerne ein Stück Neuer Musik spielen möchten und die nicht die Möglichkeit haben, bestimmte Fragen direkt zu stellen.

Wie wird sie heißen?

Zeitgenössische Musik für Flöte.

Soll das ganze 20. Jahrhundert vorkommen?

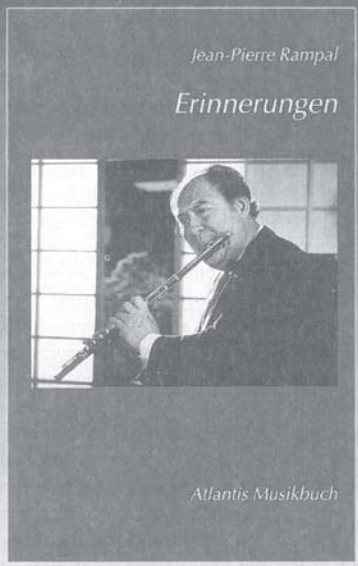
Ja. Ich habe dabei darauf geachtet, daß der Zugang zur Neuen Musik realistisch bleibt. Das heißt, daß die Reihe weniger chronologisch als vielmehr vom Schwierigkeitsgrad ausgehend aufgebaut ist. Eines der ersten Stücke wird ein weniger kompliziertes Werk von Giacinto Scelsi sein, das man sowohl auf der C-Flöte als auch auf der Altflöte spielen kann. Dieses Stück, *Quays*, ist bisher nicht erschienen.

VERKAUFE **Traverso**

von Joachim Paetzold
mit Wechselstück, 2 Köpfe,
Birnbaum.
Verhandlungsbasis: DM 1 500,-

Inge Hellwig · Bernsteinstr. 149 · 70619 Stuttgart
Telefon: 07 11/44 30 61

Das neue Atlantis Musikbuch



JEAN-PIERRE RAMPAL
Erinnerungen
aus dem Französischen von Carola Gerlach

In kurzweiliger und amüsanter Weise blickt der berühmte französische Flötist auf sein Leben zurück, wobei die Erfahrungen und Erlebnisse als Musiker die gleiche Beachtung finden wie die Aspekte des Privaten.
Die Verdienste Jean-Pierre Rampals liegen nicht nur darin, der Flöte die Anerkennung als Soloinstrument auf dem Konzertpodium verschafft zu haben, er hat sich mit gleicher Begeisterung für die Wiedererweckung bereits vergessener Werke der Flötenliteratur und für die Entstehung und Popularisierung neuer Musik für sein Instrument eingesetzt. Als perfekter, aber nie seelenloser Meister seines Instruments ist er in der ganzen Welt bekannt geworden, wenngleich die äußeren Lebensumstände, besonders in der Kriegs- und Nachkriegszeit, einer Karriere nicht immer förderlich waren. Aus den Erinnerungen Rampals spricht seine umfassende Liebe zur Musik und seine Freude an dem Bemühen, diese Liebe seinem Publikum stets aufs neue mitzuteilen.

216 Seiten mit Abbildungen - Linson mit Schutzumschlag
Best.-Nr. ATL 6197, DM 48,– / öS 356,– / sFr 44,50

Informationen über das Gesamtprogramm finden Sie im ATLANTIS Musikbuch-Katalog, erhältlich im Fachhandel

ATLANTIS MUSIK-BUCH

Gerd Lünenbürger

Zur Rolle der Blockflöte in der zeitgenössischen Musik

Der folgende Aufsatz skizziert die Entwicklung der Blockflöte vom einfachen, sogenannten „natürlichen" musikpädagogischen Einstiegsinstrument bis zum hochvirtuosen Konzertinstrument der Avantgarde-Musik. Im zweiten Teil stellt Gerd Lünenbürger, der eine Professur für Blockflöte an der Hochschule der Künste Berlin innehat, vier zentrale Werke der letzten zehn Jahre genauer vor.

Im Oktober 1988 fand im Amsterdamer Musikzentrum „De Ijsbreker" das erste internationale Festival für zeitgenössische Blockflötenmusik statt. Eine Woche lang stellten Dutzende von Musikerinnen und Musikern im Rahmen von Konzerten, Workshops und Vorträgen mehr als achtzig Kompositionen in den unterschiedlichsten Besetzungen vor. Der Veranstaltung kamen mehrere Aufgaben zu: Es ging zunächst darum, einen Überblick über das seit dem Beginn der 60er Jahre entstandene Repertoire zeitgenössischer Blockflötenmusik zu geben; außerdem wurde ein Forum für die Präsentation neuester Kompositionen bereitgestellt (zahlreiche Werke erlebten während des Festivals ihre Uraufführung), und schließlich sollte die Diskussion zwischen Interpreten, Komponisten und Publikum belebt werden, um neue Perspektiven für die weitere Entwicklung der zeitgenössischen Blockflötenmusik zu erarbeiten. Das Amsterdamer Festival, dessen Realisierung der Initiative einer Gruppe um den niederländischen Blockflötisten Walter van Hauwe zu verdanken war, verzeichnete einen enormen Publikumserfolg. Es entpuppte sich in vielfacher Hinsicht als ein notwendiges Ereignis im rechten Moment. Fast dreißig Jahre jüngster Blockflötengeschichte wurden quasi im Zeitraffer noch einmal nachvollziehbar. Die Diskussion über Qualitätskriterien, über die vorübergehende Bedeutung oder aber den bleibenden Wert einzelner Kompositionen oder Richtungen erfuhr neue Nahrung (und retrospektiv auch neue Argumente). Die zunehmende Individualisierung der jüngsten Kompositionen belegte deutlich, daß die Blockflöte die Phase ihrer klanglichen und technischen Erforschung bereits weitgehend hinter sich gelassen hatte. Neue Aufgaben und Ziele wurden formuliert, wie z. B. die vermehrte Einbeziehung des Instruments in Ensembles mit „modernen" Instrumenten, die verstärkte Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten elektroakustischer Klangverarbeitung, vor allem aber auch die stärkere Integration des Instruments in Problemstellungen und Tendenzen der neuesten Musik (und damit auch in ein umfassenderes Feld des gegenwärtigen Musikbetriebs). Der Stimulus, der von der Veranstaltung – und nachfolgenden ähnlich gerichteten Initiativen[1] – ausging, wirkte so stark, daß in den letzten Jahren zahlreiche neue Kompositionen entstanden, die sich vom Stil der Aufbruchsjahre deutlich absetzen und eine gewachsene Kreativität und Selbstverständlichkeit im Umgang mit dem Instrument dokumentieren.

Um die hier angesprochenen Tendenzen deutlicher werden zu lassen, möchte ich in diesem Artikel zunächst einige Aspekte zur Geschichte neuer Blockflötenmusik darstellen, notwendigerweise in stark verkürzter und vereinfachter Form. In einem zweiten Teil sollen einige Kompositionen der jüngsten Zeit genauer betrachtet werden, um daran spezifische Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit dem Medium Blockflöte zu untersuchen.

Der Weg zur Avantgarde

Als im Jahr 1920 Arnold Dolmetsch in England versuchte, seine erste Altblockflöte einem (ihm im Jahr zuvor verlorengegangenen) Original von Bressan nachzubauen, konnte er kaum ahnen, daß er damit den Anstoß zu einer Renaissance von verblüffendem Ausmaß geben würde.[2] Ihn bewegte, ähnlich wie in Deutschland den Freiburger Musikwissenschaftler Willibald Gurlitt, ein praktisches Interesse an der Wiederbelebung Alter Musik in Verbindung mit einem authentischen Instrumentarium, wobei die Blockflöte nur eines von zahlreichen wiederzubelebenden Instrumenten war. In den folgenden Jahren bemächtigte sich jedoch die rasch an Boden gewinnende Jugendbewegung dieser musikalischen Wiederentdeckung; sie sah in der Blockflöte ein ideales

Beim vorliegenden Aufsatz handelt es sich um das deutsche Original eines 1994 für die *Monografia sul flauto dolce* (hrsg. von der *Associazione Italiana della danza e la musica antica*, Rom 1995) geschriebenen und ins Italienische übersetzten Textes.
Der Aufsatz wurde erstpubliziert in *Dissonanz/Dissonance. Die neue Schweizerische Musikzeitung*, Nr. 44 (Mai 1995)

[1] Zu diesen Initiativen gehörten u. a. der Wettbewerb „Nuove musiche per strumenti antichi", Rom 1991 (Veranstalter: Società Italiana del Flauto Dolce); die Kompositionsaufträge zu den Blockflöten-Symposien Calw 1992 und 1995; die Internationalen Tage für Neue Blockflötenmusik Basel, September 1993 (Veranstalter: Verein zur Förderung der Neuen Blockflötenmusik, Schweiz).

[2] Umfangreiche Darstellungen der Geschichte der Blockflöte im 20. Jahrhundert finden sich u. a. bei O'Kelly, *The Recorder Today*, Cambridge 1990, sowie im Artikel von Hermann Moeck: *Zur „Nachgeschichte" und Renaissance der Blockflöte* in TIBIA, Celle 1978, Heft 1 und 2. Siehe auch: Braun, Gerhard: *Neue Klangwelt auf der Blockflöte*, Wilhelmshaven 1978.

Medium für ihre pädagogischen und sozialen Ziele, bedingt durch die vermeintlich einfache Handhabung des Instruments, durch die „Natürlichkeit" seiner Bauweise und durch seine Unbelastetheit vom musikalischen Erbe des 19. Jahrhunderts. Unterstützt durch die früh einsetzende Massenproduktion billiger Blockflöten erfuhr das Instrument bis zum Ende der 30er Jahre in England, den Niederlanden und den deutschsprachigen Ländern eine enorme Verbreitung. Nach dem Krieg etablierte es sich dann auch zunehmend in der elementaren Musikpädagogik. Hausmusik und schulisches Musizieren blieben bis zum Ende der 50er Jahre (und noch darüber hinaus) die beiden Hauptdomänen des Instruments; die Produktion neuer Blockflötenmusik hielt sich dementsprechend in Anspruch und Idiomatik weitgehend an den Erfahrungsbereich eines musizierenden Liebhaberpublikums (sog. „Spielmusik").[3] Die Kluft zur wirklich zeitgenössischen Musikproduktion, d. h. zur Avantgarde, schien unüberbrückbar und spiegelte sich in Adornos Kritik am „zugleich nüchternen und läppischen Klang" der Blockflöte.[4]

Die Situation sollte sich erst zu Beginn der 60er Jahre entscheidend ändern. Dafür war das Zusammentreffen von drei Faktoren verantwortlich:

- in den Niederlanden und in Deutschland traten mit Frans Brüggen und Michael Vetter zwei Blockflötisten in Erscheinung, die durch ihre technischen und musikalischen Fähigkeiten neue Standards setzten und die das Fehlen eines wirklich zeitgenössischen Repertoires für ihr Instrument als großes Defizit empfanden. Zum ersten Mal suchten Blockflötenspieler gezielt den Kontakt zur komponierenden Avantgarde.
- Ein allmählich anwachsendes Publikum begann, sich für die Blockflöte als Konzertinstrument zu interessieren. Mit dem Schritt von der Hausmusik hin zur Öffentlichkeit erschloß sich aber auch ein neues Betätigungsfeld für Spielerinnen und Spieler, die das musikalische Experiment suchten.
- Die Komponisten der Avantgarde hatten Ende der 50er Jahre den „Tunnel" des Serialismus (Pierre Boulez) verlassen. Neben neuen formalen und ästhetischen Aspekten (offene Form, Aleatorik) rückten zunehmend Fragen des Instrumentalklangs sowie des Verhältnisses zwischen Spieler und Instrument in den Mittelpunkt der musikalischen Reflexion. Damit stand der Weg zur Beschäftigung mit einem Außenseiterinstrument offen.

Mit Kompositionen von Rob du Bois (*Muziek voor altblokfluit,* 1961; *Spiel und Zwischenspiel,* 1962; *Pastorale VII,* 1964), Jürg Baur *(Incontri,* 1960; *Mutazioni,* 1962; *Pezzi uccelli,* 1964), Louis Andriessen *(Sweet,* 1964) und Luciano Berio *(Gesti,* 1966) entstanden nun in rascher Folge Werke, die nicht nur die bisherige Blockflötentechnik revolutionierten, sondern durch ihre Konzeption und ihre Idiomatik das Instrument auch in einen völlig neuen Zusammenhang stellten: den der musikalischen Avantgarde.

Womit wurden nun Blockflötenspieler konfrontiert, die zu Beginn der 60er Jahre den Mut und das instrumentale Können besaßen, sich den musikalischen und technischen Anforderungen dieser Werke zu stellen? Zunächst einmal mit Gegebenheiten, die im Repertoire sogenannter „moderner" Instrumente schon längst zu Selbstverständlichkeiten geworden waren: mit atonalen Strukturen in relativ strenger Reihenorganisation (Baur; du Bois: *Spiel und Zwischenspiel)* oder in freierer Bauweise (du Bois: *Pastorale VII*; Andriessen; Berio); komplexen rhythmischen Formulierungen (du Bois: *Muziek*; Andriessen; Berio); der Ausnutzung des gesamten Umfangs einschließlich extremer Spitzentöne (Andriessen); einer differenzierten Dynamik; einem wachsenden Interesse an klanglicher Verfremdung und damit an neuen Spielweisen;[5] schließlich einem hohen Maß von Virtuosität auf allen technischen Ebenen. Diese für das Blockflötenrepertoire neuen Erscheinungen belegten eine neue, kompromißlosere Haltung gegenüber den vermeintlichen Grenzen des Instruments, die sich auch in der systematischen Erforschung seiner bis dahin unbekannten klanglichen Möglichkeiten niederschlug.[6]

Bei aller Neuartigkeit betrafen diese Erscheinungen jedoch zunächst nur die Außenseite der genannten Kompositionen, d. h. ihr Sprachmaterial. Entscheidender für die Einbindung des Instruments in die neueste Musik waren jedoch die kompositorischen Inhalte, die in diesem Sprachmaterial vermittelt werden sollten, oder in der Perspektive der Komponisten formuliert: die kompositorischen Problemstellungen, die durch das Medium Blockflöte ihren Ausdruck finden sollten. Zu diesen Fragen gehörte das Ringen um neue Formen zur Exposition des musikalischen Materials im Spannungsfeld zwischen Ordnung und Freiheit (z.B. offene Formen in Baur, *Mutazioni,* und du Bois, *Pastorale VII*), aber auch die zunehmende Problematisierung der Rolle des Interpreten und seines Verhältnisses zum Instrument (Andriessen; Berio). In *Sweet* thematisierte Andriessen beispielsweise die Möglichkeiten und Grenzen der menschlichen Virtuosität, und zwar

---

[3] Michael Vetter: *Il flauto dolce ed acerbo,* Celle 1969, S. 7 f.

[4] Th. W. Adorno: *Dissonanzen.* Göttingen 1956, S. 78.

[5] In den genannten Werken u.a.: verschiedene Vibratoformen; Griffvarianten; Flageolett-Klänge; Mehrklänge (Multiphonics); Glissandi; Flatterzunge; geräuschhafte Artikulationsformen; Einsatz der Stimme.

[6] Michael Vetter: *Il flauto dolce ed acerbo,* Celle 1969 (fertiggestellt bereits 1964).

ironischerweise auf einem Instrument, dem eine virtuose Handhabung bis dahin eher abgesprochen wurde. Er entwickelte das musikalische Material eines spannungsvollen, gedehnten Beginns bis zur Unspielbarkeit und zur physischen Erschöpfung des Spielers, dargestellt durch einen „Blackout" im Zentrum des Stücks sowie durch einen sich allmählich auflösenden Schlußteil, in dem Zitate aus dem ersten Abschnitt nur noch als „beschädigte" Fragmente auftauchen.

Bis heute wird von Blockflötisten häufig übersehen, daß es nicht so sehr das äußere Erscheinungsbild dieser Musik war, wodurch das Instrument in den Kontext der Avantgarde gestellt wurde. Wesentlich für diese Entwicklung war vielmehr, daß einzelne Komponisten sich mit neuen, vielschichtigen und auch zeitbedingten Fragestellungen dem Instrument annäherten, daraus neue kompositorische Ansätze entwickelten und diese entsprechend konsequent durchführten. Dieser Zusammenhang soll in einem Exkurs zu Berios *Gesti* näher erläutert werden.

Exkurs: Luciano Berio, *Gesti* (1966)

Berio komponierte *Gesti* während seines langjährigen Amerikaaufenthalts für Frans Brüggen. Die Uraufführung fand 1967 in Amsterdam statt. Das Werk entstand in unmittelbarer Nachbarschaft zur *Sequenza III* für Frauenstimme (1965/66, komponiert für Cathy Berberian) und zur *Sequenza V* für Posaune (1966, komponiert für Stuart Dempster). Mit diesen bereits früh zu Klassikern avancierten Solostücken teilt *Gesti* so viele kompositorische und ästhetische Ansätze, daß es naheliegt, das Blockflötenstück im Kontext der *Sequenze* zu betrachten.

Ausgangspunkt war für Berio in *Gesti* die vollständige Trennung von normalerweise synchronisierten Tätigkeiten des Spielers, nämlich der Artikulations- und Blasaktivität einerseits und der Fingertätigkeit andererseits. Im ersten Teil der Komposition agieren die beiden Schichten vollständig unabhängig voneinander, im weiteren Verlauf spielen sie sich schrittweise aufeinander ein, und im Schlußteil (nach zahlreichen Ausbrüchen hysterischer Gespanntheit) finden sie zu völliger Synchronisation und allmählicher Beruhigung. Der häufige und virtuose Einsatz der Stimme, die über weite Strecken als dritte Schicht fungiert, verweist zusätzlich darauf, daß in *Gesti* nicht das Instrument an sich, sondern der Virtuose in seinem Verhältnis zum Instrument thematisiert wird.

Die Kompositionsweise mit verschiedenen Materialschichten, die z. T aus der Zerlegung ursprünglich integrierter Aktivitäten gewonnen wurden, bildet auch die Grundlage der beiden erwähnten *Sequenze*. In *Sequenza V* werden der „normale" Posaunenklang (bei teilweise unabhängiger Verwendung des Zuges), die Stimme des Spielers sowie das Spiel mit dem Metalldämpfer einander überlagert, wobei sich am Ende der Komposition eine Tendenz zur Zusammenführung der drei Spielebenen abzeichnet.[7] In der *Sequenza III*, in welcher eine äußerliche Gegenüberstellung von Interpretin und Instrument nicht möglich ist, entwickelt Berio drei verschiedene Materialebenen aus der Dekomposition des Textes in phonetische und semantische Bruckstücke, aus einem breiten Spektrum stimmlicher Gesten von Alltagsäußerungen bis zum Kunstgesang sowie aus einer Sequenz von 44 unterschiedlichen Ausdrucksanweisungen. In beiden Werken – wie auch in *Gesti* – durchdringen und beeinflussen sich die verschiedenen Schichten im Verlauf der Komposition. Berio spricht in diesem Zusammenhang von seiner Absicht, „auf musikalische Weise einen Kommentar zwischen dem Virtuosen und seinem Instrument so zu entwickeln, daß die Handlungsebenen voneinander getrennt werden, um anschließend in verwandelter Form zu musikalischen Einheiten neu zusammengefügt zu werden."[8]

Eng verknüpft mit dieser Kompositionsweise ist Berios Anliegen, in einem an sich monodischen Kontext eine polyphone Schreib- und Hörweise zu entwickeln.[9] Dies wird durch die Überlagerung mehrerer, durchaus heterogener Materialschichten erst möglich. Philippe Albèra nennt in diesem Zusammenhang drei Formen: eine „polyphonie réelle" (in *Gesti* z. B. im gleichzeitigen Erklingen von Stimme und Blockflöte), eine „polyphonie d'actions", die sich aus dem simultanen Ablauf mehrerer musikalischer Aktionen ergibt (*Gesti*; Fingertätigkeit versus Artikulations- und Blastätigkeit bzw. Stimme), sowie eine „polyphonie virtuelle", die erzeugt wird durch die äußerliche Diskontinuität der Schreibweise.[10] Die ständig variierende Wiederaufnahme unterschiedlicher struktureller Elemente, verbunden mit raschen und häufig unvorhersehbaren Wechseln zwischen verschiedenen Materialebenen, suggeriert in den *Sequenze* jene Simultanität von Abläufen, die auch die „scheinbare Polyphonie"

---

7 Die Rolle der Stimme ist in *Sequenza V* allerdings im Vergleich zu *Gesti* so eigenständig, daß hier von einer „Vokalisierung" der Posaune und einer „Instrumentalisierung" der Stimme gesprochen werden kann. Vgl. Luciano Berio: *Intervista sulla musica. A cura di Rossana Dalmonte,* Roma e Bari, 1981. – Englische Ausgabe: *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga,* translated and edited by David Osmond-Smith, New York 1985.

8 Berio/Dalmonte, a.a.O., S. 100.

9 Vgl. Berio/Dalmonte, a.a.O., S. 106.

10 Vgl. Philippe Albèra: *Introduction aux neuf sequenzas,* In: Contrechamps No. 1, Septembre 1983.

von *Gesti* kennzeichnet. Die „polyphonie d'actions" ermöglicht es außerdem, quasi außermusikalische Gesten in den musikalischen Ablauf zu integrieren, ohne ihnen ihre theatralische Wirkung zu nehmen: in *Gesti* wie in den *Sequenze III* und *V* sind die lautstarken Einatmungsvorgänge Teile des klanglichen Flusses, zugleich aber auch dramatischer Ausdruck eines verzweifelten oder grotesken Bemühens.

Die Virtuosität, die in allen neun *Sequenze* wie auch in *Gesti* thematisiert und dramatisiert wird, entsteht im Spannungsfeld zwischen einer mehrdimensionalen musikalischen Idee und deren instrumentaler Umsetzung. So sehr Berios „virtuosismo" in instrumentales und vokales Neuland vordringt, so wenig distanziert er sich jedoch von dem geschichtlich gewachsenen Bild des jeweiligen Mediums. Der traditionelle Kunstgesang (in *Sequenza III*) oder die herkömmliche Spielweise (in *Gesti*) bilden nach wie vor einen der Pole, zwischen denen sich Berio komponierend bewegt. Wie sehr er gerade in *Gesti* den historischen Aspekt des Instruments in die Komposition integriert, zeigt sich schon äußerlich in dem Vorschlag, im ersten Teil des Stückes das sich permanent wiederholende Griffmodell aus einem Satz von Telemanns d-Moll-Sonate abzuleiten.

Experiment und Individualisierung

Die enge Verwandtschaft von *Gesti* mit dem Zyklus der *Sequenze* belegt, daß die Blockflöte bereits in den 60er Jahren Eingang in ein avantgardistisches und in seiner radikalen Individualität kohärentes Gesamtwerk finden konnte. Als Ergebnis des Prozesses, den das Instrument durch seinen Eintritt in das Feld der Neuen Musik durchlaufen hatte, konnte Michael Vetter 1968 in einem Aufsatz für die Zeitschrift MELOS ein neues Bild der Blockflöte propagieren. Ausgehend von der relativen Einfachheit und geringen Mechanisierung ihrer Bauweise (vorgeformte Tonerzeugung; fehlende Klappen) untersuchte er die klanglichen Möglichkeiten, die sich aus der speziellen Grifftechnik, Tonerzeugung und Anblastechnik ergeben, und kam zu folgendem Resümee:

Zwei Eigenschaften sind es vor allem, die das eben beschriebene Instrument, das wohl kaum noch jemand mit seinen Vorstellungen von der Blockflöte in Verbindung bringen kann, zu dem idealen Instrument des Zeitstils machen: Seine vielseitige Variabilität, welche über eine ebenso reiche Skala von Klang- wie von Geräuschfarben verfügt, und die ebenso einzigartigen unmittelbaren Klangkombinationsmöglichkeiten mit der menschlichen Stimme andererseits. Den Grundforderungen, die von der Musik der Zeit an ein ideales Instrument immer wieder gestellt werden, nämlich eine gewisse Ebenbürtigkeit der interpretatorischen Beanspruchung und der instrumentalen Mittel einerseits und andererseits der vollständigen Verbindung von Instrument und Interpret zu einer neuen Einheit, zu einer Art totalem Instrument, das ganz im Interpreten aufgeht, wird damit in einer Weise entsprochen, die besondere Beachtung verdient.[11]

So notwendig die von Vetter beschriebene klangliche Erforschung des Instruments für die Etablierung eines neuen musikalischen Materials war, so sehr beinhaltete sie jedoch auch die Gefahr einer neuerlichen Sackgasse in bezug auf die weitere Entwicklung der zeitgenössischen Blockflötenmusik. In dem Maß, wie eigenständige kompositorische Konzeptionen zurücktraten und durch ein eher vordergründiges Interesse am Klangexperiment ersetzt wurden, entstanden im Laufe der späten 60er und frühen 70er Jahre zunehmend Kompositionen, die als Kompilation von Spielweisen und Klangeffekten gesehen werden konnten und sich der Gefahr der Austauschbarkeit aussetzten. In manchen Fällen konnte dies zu neuer, sich avantgardistisch gebender „Spielmusik" führen.

Eine Ausnahme bilden in dieser Hinsicht u. a. Makoto Shinoharas *Fragmente*. Die 1968 entstandene Komposition bindet klangliche Experimente in eine so raffiniert ausbalancierte offene Form ein, daß das Werk seine Attraktivität bis heute bewahrt hat. Maki Ishii ging mit *Black Intention* (1975) noch einen Schritt weiter. Zwar verwendet auch er eine breite Palette klanglicher Mittel (simultanes Spiel auf zwei Blockflöten; Einsatz der Stimme vom Stöhnen bis hin zum Aufschrei; verschiedene Vibratoformen in Überlagerung mit dem Nachklang eines Tamtams; geräuschhafte Finger- und Zungenaktivitäten). Dem übergeordnet ist jedoch ein anderes Thema, das den dramaturgischen Ablauf der Komposition bestimmt: die Auseinandersetzung mit musikalischen und außermusikalischen Traditionen (hier: das Aufeinanderprallen westlicher und östlicher Seinsformen, symbolisiert durch die Verarbeitung von Elementen japanischer Volksmusik). Mit diesem Rekurs auf übergreifende Zusammenhänge war aber auch ein Stück jener radikalen Subjektivität zurückgewonnen, die bereits einige Kompositionen der frühen sechziger Jahre auszeichnete.

Gegen Ende der 70er Jahre war ein Repertoire neuer Blockflötenmusik entstanden, das die klanglichen und spielerischen Grenzen des Instruments in ungeahntem Ausmaß erweitert hatte. Zu dieser Entwicklung zeichneten sich nun allerdings auch Gegenposi-

[11] Michael Vetter: *Apropos Blockflöte*, in MELOS, Zeitschrift für Neue Musik, 35/12 (Dezember 1968), S. 468.

tionen ab, die sich am prägnantesten an einem Werk Roland Mosers darstellen lassen. Moser widersprach mit seiner 1979 komponierten *Alrune* allen bis dahin entstandenen Erwartungshaltungen an neue Blockflötenmusik. Anstatt die klanglichen Möglichkeiten des Instruments erneut bis an ihre Grenzen auszuschöpfen, pointierte er eben diese Grenzen, indem er für seine Komposition nur sechs Töne zwischen a' und e" auswählte. In diesem engen Rahmen entwickelte er (bei weitgehender Beibehaltung eines traditionellen Blockflötenklangs) eine dynamisch, artikulatorisch und klanglich subtil differenzierte Textur, in der er fallende melodische Bewegungen in durchbrochen polyphoner Schreibweise einander überlagerte. Im Verlauf von mehreren Variationen wird der Hörer in einen kontinuierlich abwärts weisenden Sog verwickelt.

Die Tendenz zur Individualisierung kompositorischer Idiome und Konzepte setzte sich im Laufe der achtziger Jahre fort und belegte damit indirekt, daß die „moderne Blockflöte" die Phase ihrer „Adoleszenz" inzwischen überwunden hat und dabei ist, erwachsen zu werden. Das Festival im Amsterdamer „Ijsbreker" von 1988 dokumentierte diese Entwicklung, indem es nicht so sehr durch das auf instrumentalem Gebiet Erreichte überraschte, sondern vor allem durch die Vielfalt und Eigenständigkeit gerade neuerer Kompositionen. Insofern bündelte das Festival das vielfältige Suchen nach neuen Orientierungen in der zeitgenössischen Blockflötenmusik, welches sich in zwei nach wie vor aktuellen Fragen zusammenfassen läßt:

- Welche Erscheinungsformen Neuer Musik wachsen dem Instrument gegenwärtig zu?
- Welchen Stellenwert wird die Blockflöte im gesamten Feld zeitgenössischer Musikproduktionen gewinnen?

Versuch einer Ortsbestimmung – Blockflötenkompositionen seit 1986

Wenn man sich dem zweiten Aspekt annähert – der Frage nach dem Stellenwert des Instruments im Rahmen des gegenwärtigen Musikschaffens –, fallen zunächst einige eher äußerliche Entwicklungen auf. In den letzten Jahren hat die Produktion neuer Blockflötenmusik erheblich zugenommen, wobei mit Komponisten wie John Cage (*Three*, 1989), Franco Donatoni (*Nidi II* und *Sweet*, 1992), Matthias Spahlinger (*nah/getrennt*, 1992) und Isang Yun (*Chinesische Bilder*, 1993) sich auch vermehrt bekannte (und sehr verschiedene) Exponenten der Neuen Musik mit dem Instrument auseinandergesetzt haben. Die Uraufführung von Spahlingers Solostück *nah/getrennt* in Köln löste auch in jenen Kreisen ein lebhaftes Echo aus, die nicht einer „Blockflöten-Szene" zuzurechnen sind. Noch entscheidender für die zukünftige Entwicklung ist aber die Tatsache, daß sich auch junge Komponistinnen und Komponisten des Instruments mit zunehmender Selbstverständlichkeit bedienen. Parallel dazu wächst beständig die Zahl professioneller Spielerinnen und Spieler, die sich engagiert und fundiert mit Neuer Musik beschäftigen.

Während sich also die äußeren Anzeichen häufen, die die zunehmende Etablierung des Instruments im zeitgenössischen Musikschaffen bestätigen, ist die Frage nach den Funktionen, die das Instrument in der Auseinandersetzung mit Fragen gegenwärtigen Komponierens erhalten kann, schwieriger zu beantworten. Die Komplexität und Vielschichtigkeit zahlreicher, häufig unabhängig voneinander verlaufender Entwicklungen macht deren vollständige Darstellung unmöglich. Wenn ich im folgenden auf vier verschiedene Kompositionen neueren Datums eingehe, so ist diese kleine Auswahl keinesfalls als repräsentativ für die verschiedenen Tendenzen neuer Blockflötenmusik zu verstehen. Vielmehr soll es in diesen Werkbeschreibungen darum gehen, am einzelnen Beispiel zu zeigen, wie verschiedene Komponisten ihre eigene Haltung gegenüber dem Instrument entwickeln und (im Rahmen meist kammermusikalischer Besetzungen) ausarbeiten.

Marco Lasagna

„Nervi" für Altblockflöte solo (1991); Manuskript

Marco Lasagnas Solostück präsentiert sich beim ersten Hören (in Anlehnung an den Titel) als ein Strom ununterbrochener, nervösester Aktivität, der sich erst gegen Ende einer allmählichen Beruhigung nähert. Die Komposition setzt gleich in einem Zustand maximaler Spannung ein, bedingt durch die Gegenüberstellung zweier extrem kontrastierender musikalischer Gesten. Laut hervorgestoßene, manisch wiederholte *harmonics* im dritten Register der Blockflöte wechseln unvermittelt mit leisesten accelerierenden Tonwiederholungen in tiefster Lage (vergleichbar den *ricochet*-Effekten bei Streichinstrumenten), deren klangliche Eindeutigkeit durch Luftbeimischung und Mikroglissandi noch zusätzlich verwischt wird. Die widerspruchsvolle Zerrissenheit dieses Beginns wird bereits durch die paradoxe Spielanweisung „morbido e deciso" angedeutet. Das rasche, nie vorhersehbare Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Materialebenen im weiteren Verlauf des Stückes suggeriert (ähnlich wie bei Berio) die Simultanität mehrerer Abläufe und steigert gleichzeitig den Eindruck nervöser Höchstspannung. Die Komposition balanciert fortwährend auf

den Grenzen der instrumentalen und physischen Möglichkeiten; am sinnfälligsten wird dies in einem Höhepunkt, in dem wiederholte, quasi verzweifelt ausgehaltene Vierteltonglissandi in höchster Lage (um c'''') schließlich abstürzen in die versickernden *ricochet*-Effekte der Exposition. Dieser psychische Ausnahmezustand mündet am Ende in die Eingeschlossenheit einer beliebig oft wiederholten, sich langsam im Nichts verlierenden Ritornellfigur.

Auch wenn *Nervi* zweifellos in der Tradition derjenigen Blockflötenkompositionen steht, die die klanglichen und virtuosen Grenzen des Instruments aufsuchen und erweitern, unterscheidet sich die Komposition doch grundlegend von primär materialorientierten Werken früherer Jahre. In einem Gespräch verwies Marco Lasagna auf sein Interesse an der Arbeit mit musikalischen Gesten, im Gegensatz zu zergliedernden, auf Parameterdenken basierenden Kompositionsverfahren in der Nachfolge des Serialismus. Die einzelnen Bausteine der Komposition entfalten ihre Wirkung für den Verlauf des Stückes also ausschließlich aus ihrer rhythmischen, melodischen, dynamischen und klanglichen Gesamtgestalt. Durch diese sich immer an der konkreten klingenden Gebärde orientierende Arbeitsweise ist es Lasagna möglich, Grenzbereiche des instrumental Möglichen auszuschreiben, ohne jene unlösbaren Widersprüche zu komponieren, die das häufige Resultat von parameterorientierten Konzepten sind.

Kunsu Shim
„peripatetic exercise" für drei Tenorblockflöten (1992); Manuskript

Bereits ein erster Blick auf die drei Stimmen der Komposition zeigt, welche große Bedeutung Kunsu Shim der Stille in *peripatetic exercise* zumißt. In einem Zeitraum von ca. 25 Minuten führt jeder Spieler nicht mehr als 22 bis 26 verschiedene Klänge aus. Diese Klänge sind nicht in Tonsymbolen notiert, sondern in Griffen, die u. a. einen vielfältigen Gebrauch von minimal geöffneten Grifflöchern machen. Jeder Klang wird auf eine Ausatmung gespielt, extrem leise und möglichst aus dem Nichts kommend und im Nichts verschwindend. Die zeitliche Einteilung ist für jeden Spieler weitgehend frei; nur für einige Griffkonstellationen ist der Zeitraum angegeben, innerhalb dessen der Klang begonnen werden soll (Notation mit *time brackets* wie im Spätwerk von John Cage). Die Fragilität der Klangergebnisse, die angesiedelt sind zwischen Flageoletts und leisesten, quasi überirdischen und oft brüchigen Mehrklängen, ist frappierend. Kunsu Shim dringt hier in bisher weitgehend unerhörte Bereiche des Blockflötenklangs vor, in denen die Resultate von winzigsten Veränderungen der Ausatmungsintensität und der Griffkonstellationen abhängen. Durch den Titel *peripatetic exercise* verweist Kunsu Shim auf den philosophisch-ästhetischen Aspekt dieser Komposition, die den Charakter einer Übung für Spieler und Hörer trägt („Peripatos" bezeichnete den Wandelgang der Athenischen Schule, in der Aristoteles lehrte). In einem Gespräch zog Shim eine Parallele zu „SOYO", einem koreanischen Wort für „Spaziergang", das die Absichtslosigkeit des Tuns, die Freiheit von jedwedem Zweck oder Zwang einschließt. Es geht in *peripatetic exercise* also um die Haltung von Spielern und Hörern zu dem, was sich vollzieht. Entscheidend ist nicht die zielorientierte Erzeugung bestimmter Töne, sondern die Suche nach der Aura jedes Klangs einschließlich seiner Schwankungen und Brüche. Die zeitliche Ausdehnung der Übung bewirkt, daß – bedingt durch die langen Pausen – die Abfolge der verschiedenen Klänge letztlich zweitrangig wird. Klang und Stille kehren ihre Bedeutung um: die Stille wird wesentlich, wird zu einem „Sich-Selbst-Zuhören", das nur von vereinzelten Klängen unterbrochen wird.

Richard Rijnvos
„Zahgurim, whose number is twenty-three and who kills in an unnatural fashion..." für Baßblockflöte und vier Schlagzeuger (1987/88), Manuskript

Die Komposition, die der holländischen Blockflötistin Mignon Zwart gewidmet ist und 1988 am Konservatorium Den Haag uraufgeführt wurde, gehörte zu den meistdiskutierten Werken des Festivals im Amsterdamer „Ijsbreker". Die extreme Besetzung, die radikale Schreibweise und die vehemente, vitale Expressivität von *Zahgurim* lieferten genügend Anlässe, um ein an intimere Besetzungen gewöhntes Publikum zu verstören und aufzuwühlen.

Die Grundlage für Rijnvos' kompositorische Arbeit bildete die geduldige und arbeitsintensive Erforschung aller erzielbaren Mehrklänge auf einer Baßblockflöte der Marke *Aulos*. Das Ergebnis war zunächst eine breite, hinsichtliche Umfang, Dynamik und Klangcharakteristik hochdifferenzierte Palette von Mehrklängen. „Die unerwartet hohen, oft panisch klingenden obersten Töne der Multiphonics ermöglichten es, die Baßblockflöte mit einer großen Menge von Schlagzeug zu kombinieren, ohne dabei auf balancetechnische Probleme zu stoßen."[12] (Eine leichte Verstärkung der Blockflöte dient lediglich der Unterstützung der unteren Klänge, die z. B. Sonorität und Interferenzverhalten der Multiphonics maßgeblich beeinflussen.) Von diesem Klangmaterial ausgehend, konfrontiert Rijnvos die Baßblockflöte

[12] Programmheft der „International Week of 20th Century Recorder Music", Amsterdam 1988, S. 15.

mit einer wahren Armada von Fell- und Metallinstrumenten, nämlich Congas, Bongos, großen und kleinen Trommeln, Tomtoms, Pedalpauken und Tambourin de Provence sowie Kuhglocken, Crotales, Becken, Gongs, Tamtams, Röhrenglocken, Vibraphon und Glockenspiel. Zu diesen konventionellen Instrumenten treten noch 23 schwere Metallketten, die in Blecheimer geworfen werden, sowie ein überdimensionales Donnerblech, das bei der Uraufführung eine Größe von 6 x 1 1/2 Metern hatte. In Anlehnung an die provozierende, radikal antibürgerliche und oft gewalttätige literarische Welt von William Burroughs, der der Titel entnommen ist, entwickelt sich das Stück zu einem wahren Schlachtfeld zwischen Blockflöte und Schlagzeug. Die nervöse, nie zur Ruhe kommende rhythmische Textur der Komposition, die extremen dynamischen Kontraste, die permanente Veränderung des Klangbilds, teils durch gleitende Übergänge, teils durch brüske Schnitte in der Instrumentierung, schließlich die akustische und theatralische Wucht, die durch die Verwendung der Ketten und des Donnerblechs provoziert wird, schaffen eine Atmosphäre ständiger Beunruhigung und Bedrohung, die während der gesamten Dauer der Komposition nicht abreißt. Bemerkenswert ist dabei vor allem die klangliche Raffinesse, mit der Rijnvos die Blockflöte in diese Textur einbezieht und sie immer wieder durch subtil ausgehörte Kombinationen von Tonmaterial, Instrumentierungen und Spielweisen in einen orchestralen Gesamtklang integriert. Hierzu einige Beispiele: Stehende Mehrklänge von mittlerer Dauer tauchen immer wieder ein in den Nachklang von Metallinstrumenten mit bestimmten und unbestimmten Tonhöhen; hohe Mehrklänge mit dichten Intervallschichtungen verschmelzen mit dem Klang eines durch einen Geigenbogen gestrichenen Beckens; das häufige Verwischen des Blockflötenklangs in Tremolo- und Frullato-Passagen vermischt sich mit Wirbeln auf Metall- und Fellinstrumenten; sich ein- und ausblendende Obertöne sowie in Mikrointervallen fortschreitende Mehrklänge finden ihre klangliche Spiegelung in Glissandi der Pauken und des Wasser-Gongs;[13] mit äußerster Kraft gespielte Spitzentöne der Blockflöte werden von den extrem hohen Crotales zugleich karikiert und transzendiert.

Zahgurim ist nicht nur ein Beispiel dafür, wie die Blockflöte auf überraschende Weise einer radikal-expressiven kompositorischen Idee dienstbar gemacht werden kann. Durch die kompromißlose Erforschung ihres Klangmaterials und die hochdifferenzierte Hörarbeit des Komponisten wird das Instrument auch aus seinem gängigen solistischen oder kammermusikalischen Kontext herausgenommen und in einen – zumindest in klanglicher und expressiver Hinsicht – orchestralen Zusammenhang gestellt.

Roland Moser

Musik zu Pontormo. Acht Sätze für acht Blockflöten nach Bildern der Cappella Capponi (1986); Edition Hug (in Vorbereitung; z. Z. noch erhältlich bei der Schweizer Musik Edition)

Roland Moser wurde zu seinem achtteiligen Zyklus angeregt durch die Malereien des manieristischen Renaissance-Künstlers Jacopo Pontormo, die sich in der Kirche Santa Felicità in Florenz befinden. Der Zyklus besteht aus drei Oktetten für Alt- und Tenorblockflöten, die sich auf die „Verkündigung" und die „Grablegung" beziehen, sowie aus fünf kürzeren eingestreuten Sätzen für ein bis drei Instrumente, die sich an gezeichnete Entwürfe Pontormos sowie an Ausschnitte aus der „Grablegung" anlehnen. Der genaue Aufbau des Zyklus ist:

I Fresko (Verkündigung), 1. Fassung, Oktett: 6 Alt-, 2 Tenorblfl.

II Zeichnung zum Tafelbild (Kopf der Mutter Maria), Solo: Sopranino

[13] Der Gong verändert seine Tonhöhe kontinuierlich durch Eintauchen in ein Wasserbecken; dadurch wird die Erzeugung von Glissandi möglich.

pan

Neu: Heft 82
FONTANA DI MUSICA
Andrea Falconiero (1586 – 1656)
Tänze für Sopranblockflöte (Violine, Oboe) und Bc. Hgg. von Martin Nitz
Eine willkommmene Bereicherung des frühbarocken Repertoires für die Sopranflöte; Tänze ohne technischen Schwierigkeiten.
pan 882; DM 19.–; Fr. 16.–

Neu: Heft 15
CONTEMPORE
«Zeitgenössische Musik»
Hasso G. Petri
Zwei Sonaten für Sopranblockflöte solo
pan 315; DM 18.–; Fr. 15.–

Musikverlag Pan AG
Schaffhauserstr. 280 PF 176
8057 Zürich
Telefon 01 311 22 21
Telefax 01 311 41 08

III Ausschnitt aus dem Tafelbild (Hände), Trio: 3 Baßblfl.
IV Zeichnung zum Tafelbild (Jünger Johannes), Duo: 2 Sopranblfl.
V Fresko (Verkündigung), 2. Fassung, 2 Quartette: je 1 Alt- und 3 Tenorblfl.
VI Zeichnung zum Tafelbild (toter Christus), Trio: 3 Sopranblfl.
VII Tafelbild (Grablegung), Oktett: 8 Alt- bzw. 3 Alt- und 5 Tenorblfl.
VIII Ausschnitt aus dem Tafelbild (Kopf des Johannes), Solo: Baßblfl.

Bei *Musik zu Pontormo* handelt es sich jedoch nicht um eine quasi programmatische Nachschöpfung der Bildinhalte, sondern um eine gezielte Umsetzung bestimmter bildnerischer Mittel in Musik. Die spezifische Farbigkeit von Pontormos „Grablegung" (Moser: „Wie in Wachs und aus sich selbst herausleuchtend, zart und doch von schmerzender Intensität"[14]) drückt sich z.B. in der Instrumentierung und der Harmonik des entsprechenden Oktetts (Nr. VII) aus; Moser komponiert hier sechs- bis achtstimmige Terz-Quart-Schichtungen für eine dichte Besetzung von acht Altblockflöten (im weiteren Verlauf drei Alt- und fünf Tenorblockflöten). Darüber hinaus werden Bewegungsprinzipien, die sich in der manieristisch-expressiven Kompositionsweise von Pontormos Bildern finden, zum Ausgangspunkt für die formale Anlage der einzelnen Sätze gemacht. In den beiden Versionen der „Verkündigung" (Sätze I und V) konstrastieren Akkordfolgen, deren Grundtöne im Raum einer Quinte hin- und herpendeln (die Drehbewegung der Engelsgestalt) mit harmonischen Abläufen, die latent auf den Grundton *a* bezogen sind (das verdeckte Standbein Marias). Im dritten Satz (Ausschnitt: Hände) führen drei Baßblockflöten kreisende Bewegungen um den Zentralton c' aus, welcher jedoch im Lauf des Satzes allmählich verschwindet, wodurch die übrigbleibenden melodischen Bruchstücke ihr harmonisches Zentrum verlieren (im Tafelbild: Helferinnen tragen eine Hand des toten Christus – Ton c' – und sind im Begriff, sie in seinen Schoß zu legen). Die enorme expressive Spannung zwischen aufwärts und abwärts gerichteten Bewegungen in Pontormos „Grablegung" zeichnet Moser im siebten Satz dadurch nach, daß er zwar alle acht Instrumente fallende melodische Bewegungen ausführen läßt (Grablegung), die in der Überlagerung der Stimmen entstehende Akkordfolge jedoch kontinuierlich nach oben verschiebt (Himmelfahrt?). Im Widerspruch zwischen dem, was die Spieler tun, und dem, was quasi „ohne ihren Willen" dabei geschieht, wird die Musik fast bis zum Zerreißen gespannt.[15]

Es ist die extreme Durchführung einfacher Grundgedanken, die zur Grundlage für die Expressivität dieser Musik wird. Roman Brotbeck spricht in diesem Zusammenhang von einer „gleichsam alchimistischen Kompositionsweise, die auf den ersten Blick einfach und naheliegend erscheint, in Wirklichkeit hochkompliziert und verrätselt ist."[16] Aus diesem Grund ist auch die Kenntnis der Bilder weder für Spieler noch für Hörer notwendig; es sind die kompositorischen Mittel selbst, die ihre expressive Kraft aus ihrer eigenen Dynamik entfalten müssen.

Ähnlich wie in dem bereits erwähnten Solostück *Alrune* von 1979 verweist Mosers Umgang mit der Blockflöte hier auf ein gänzlich anderes Verständnis des Instruments als in den meisten anderen Werken, die in diesem Artikel besprochen wurden. Dem konsequenten Verzicht auf Spieltechniken, die als Errungenschaften der Avantgarde bezeichnet werden könnten, steht eine „Vokalisierung" (Brotbeck) des Instruments gegenüber, die sich ausdrückt in den äußerst differenzierten Anforderungen an Dynamik, Klanglichkeit (z. B. zahlreiche Vibratoabstufungen) und Intonationskontrolle (unbedingter Ausgleich bei dynamischen Veränderungen; Spiel mit Mikrointervallen und Schwebungsklängen). Der relativ obertonarme Klang der Blockflöte ist nicht Anlaß zu kompositorischem und spielerischem Widerstand, sondern bildet vielmehr die Voraussetzung dafür, daß Moser seine harmonischen, formalen und expressiven Studien in „Laborqualität" (Brotbeck) vorführen kann; ein vermeintlicher Defekt wird hier als wesentliche Qualität begriffen und nutzbar gemacht.

Ausblick

Die Absicht, im Rahmen dieses Artikels einige Aspekte der zeitgenössischen Blockflötenmusik genauer zu untersuchen, führt zwangsläufig dazu, daß andere, z. T. noch wenig erschlossene Bereiche nur erwähnt werden können, ohne sie weiter auszuführen. Hierzu gehört u.a. das von Blockflötenspielern oft vernachlässigte Repertoire an Kompositionen, in denen die Besetzung freisteht, wie z. B. häufig in amerikanischer Musik der fünfziger bis siebziger Jahre (John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Frederic Rzewski), aber auch in einigen Werken von Henry Pousseur, Dieter Schnebel und Karlheinz Stockhausen. Auf dem Gebiet der elektroakustischen Klangverarbeitung haben die Blockflötisten Peter Hannan (Kanada) und Michael Barker (Niederlande) mit interaktiven MIDI-Performance-Systemen Pio-

[14] Programmheft des „forum andere musik", Kreuzlingen (CH) zu einem Konzert am 16.5.1993, S. 10.

[15] Vgl. Moser im Programmheft Kreuzlingen 1993, S. 11, sowie Roman Brotbeck: *Zyklus und Verweis. Zum Komponieren Roland Mosers,* in: Dissonanz Nr. 15, S. 7 (Februar 1988).

[16] Roman Brotbeck a. a. O.: S. 5 und S. 7.

nierarbeit geleistet (genannt sei hier Michael Barkers *midified blockflute*).
Die immer wieder gestellte Frage nach der Eignung des Instruments für die Neue Musik (... welche Neue Musik?) läßt sich heute nach den umfangreichen Erfahrungen der letzten Jahrzehnte vielleicht differenzierter beantworten, als das noch 1968 in dem zitierten Artikel von MELOS möglich war. Die Physiognomie der Blockflöte wird – wie die jedes Instruments – durch die für sie charakteristische Kombination von instrumentalen Möglichkeiten und Grenzen, Stärken und Schwächen bestimmt und unterscheidet sich zweifellos von der Physiognomie zahlreicher anderer Blasinstrumente. Doch nicht die Eignung der Blockflöte steht damit zur Disposition; vielmehr geht es um die Frage, welche Haltungen Komponistinnen und Komponisten gegenüber dieser instrumentalen Physiognomie eingenommen haben und noch einnehmen werden. Der Gefahr, daß sich die Zukunft der zeitgenössischen Blockflötenmusik weitgehend auf das „blockflötistische Ghetto" beschränken könnte, ist in den vergangenen Jahren jedenfalls deutlich entgegengearbeitet worden; gänzlich gebannt ist sie damit noch nicht.

Karl Ventzke

150 Jahre Saxophonpatent. Bemerkungen zur Frühgeschichte der Saxophone

Nach bisherigem Kenntnisstand trat der Prototyp des Saxophons zum ersten Male gelegentlich der zweiten Brüsseler Industrieausstellung vom August 1841 in Erscheinung: Als *saxophone basse en cuivre* im Katalog angekündigt, kam das noch unvollendete Instrument zwar nicht mehr zur Präsentation, wurde aber halboffiziell hinter einem Vorhang durch Adolphe Sax zu Gehör gebracht.[1] Adolphe Sax war zu dieser Zeit, als er Werkstatt und Wohnsitz mit seinem berühmten Vater Charles-Joseph Sax in Brüssel teilte, bereits durch zwei belgische Erfindungspatente hervorgetreten: Von 1838 (No. 1051) über ein neues System der Baßklarinette (mit 20 und mehr Klappen sowie einem „réflecteur sonore" anstelle des Bechers) und von 1840 (No. 1560) über ein neues System der Klarinette. Sein Vater ließ sich gleichfalls 1840 (No. 1523) neue Kombinationen von Musikinstrumenten aus Metall und Holz patentieren. Forschung und Entwicklung hatten in den (noch) vereinigten Sax-Werkstätten einen festen Platz mit hohem Rang: Probleme in Bau und Gebrauch der Holz- und Blechblasinstrumente waren wohl bewußt; Erfindungen lagen in der Luft. So nimmt nicht wunder, wenn Vater Sax später die näher nicht begründete Angabe machte, sein Sohn habe das Saxophon schon 1838 erfunden.[2]

Kastner vermittelt die Saxophonerfindung als Geschichte einer Problemlösung durch plötzliche Eingebung, allerdings ohne Daten, so:[3]

Eines Tages, als Adolphe Sax seine leeren Ateliers durchschritt, nahm er Holzstücke und Kupferbleche wahr, als würde er sie zum ersten Male erblicken. Gedankenverloren ließ er seine Vorstellungen durch die Kraft der Vernunft leiten, um zur Auffindung einer richtigen Lösung zu kommen. Er wußte, daß ein befähigter Hersteller gewisse Effekte voraussehen und zum Besten des Ausführenden die Schwierigkeiten und Widerstände meistern würde, welche die Mangelhaftigkeit des Instrumentes dem Talent des Artisten entgegensetzt. Er wußte, daß Holz einen schöneren, aber auch schwächeren Klang als Metall gibt, und daß Metall einen kräftigeren, aber auch schrilleren Klang hat als Holz. Er wußte, daß wegen dieser Eigenheiten im Unterschied des Timbre die Holzinstrumente im Orchester – und besonders im Militärorchester – ohne genügende Kraft sind, um gegen den Chor der Metallinstrumente anzukommen, und daß im Sinfonieorchester die Saiteninstrumente sich nicht durchsetzen gegen die Blasinstrumente, deren Klang meistens in einem Mißverhältnis zu jenen steht. Er war gewiß, daß hier ein gewisser Fortschritt fällig sei. – Was das Holz betrifft, so erfüllten die bei Sopran- und Baßklarinetten angebrachten Verbesserungen voll die Erwartungen – aber war bei den Metallinstrumenten eine Problemlösung überhaupt möglich? Könnte man Besseres schaffen als es bis dahin gab? Adolphe Sax hielt einige Zeit inne, um zu reflektieren und zu meditieren; dann, mit einer plötzlichen Eingebung, machte er sich beherzt an die Arbeit. Der erste Versuch mißlang, und der zweite, nach ein bis zwei Tagen durchgeführt, war auch erfolglos. Sax ließ sich nicht entmutigen und probierte ein drittes Mal. Diesmal hatte er die Beglückung des Gelingens. Das erzielte Ergebnis übertraf seine Vorhersehung. Soeben hatte er ein Instrument geschaffen mit einem ganz neuen Klang, einem Klang, den bis

[1] M. Haine, Antoine-Joseph Sax, dit Adolphe Sax (1814-1894)..., Biographie critique. Mémoire Université Libre de Bruxelles, Bruxelles 1974, S. 45.

[2] In: *La Belgique Musical* vom 25.6.1842, S. 3.

[3] G. Kastner: *Manuel Général de Musique militaire*, Paris 1848/Genève 1973, S. 234-235.

dahin noch nie ein Mensch gehört hatte – so kraftvoll, so weittragend, so ausdrucksvoll und so schön. Durch die ihm eigene Art des Klanges bietet dieses Instrument die beste Zusammenstimmung, die man denken kann, zwischen den sehr hohen Stimmen des Orchesters und den sehr schwachen und jenen mit einer viel zu ungleichen Timbrequalität. Indem es Stärke und Anmut verbindet, überstimmt es nicht die einen und kann nicht überstimmt werden durch die anderen. Mit einem Wort: es ist ein perfektes Instrument.

Sechs belgische Patente des Jahre 1842 für Vater und Sohn Sax deuten an, in welchem erfinderischen Spannungsfeld und an welchen speziellen Problemen beide weiterhin intensiv arbeiteten:

Charles-Joseph Sax

No. 2256: Neue Zylinderkombinationen bei Ophicleiden und anderen Baßinstrumenten

No. 2257: Nach einer neuen akustischen Theorie konstruiertes Fagott

No. 2258: Flöte neuen Systems und Veränderungen der alten Flöte

Adolphe Sax

No. 2244: Verschiedene Klarinettensysteme und neues Klappensystem

No. 2246: Verbesserungen bei den Instrumenten der Fagottkategorie (..., größere Bohrung, exakte Korpusteilung zur Placierung der Löcher, offene Klappen)

No. 2274: besonderer Konstruktionsmodus der Klappen bzw. der Lochdeckung bei Blasinstrumenten.

1842 war für Adolphe Sax aber auch das Jahr der öffentlichen Vorführung seines Saxophons in Paris, zuerst bei Hector Berlioz und dann im Conservatoire de Musique in Gegenwart von Auber, Halévy, Monnais, Dorus und anderen Musikern.[4] Von Berlioz eingesandt und unterzeichnet ist auch der Vorführungsbericht in Robert Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* vom 22. Juli 1842[5] über Sax' Klarinetten, Baßklarinetten und das Saxophon, wo es heißt:

Das von ihm ebenfalls erfundene Saxophon ist ein Kupferinstrument mit 19 Klappen, ähnlich in der Form der Ophycleide. Sein Umfang beträgt 3 Octaven, die Applicatur ist leicht, der Ton sonor wie er bei keinem anderen Blasinstrumente zu finden, und kann vom zartesten Piano in's gewaltigste Forte gesteigert werden. Es kann in der Höhe zur Melodie benutzt werden, obwohl es wegen seines ernsten und erhabenen Charakters sich weniger zu Passagen und Arpeggio's eignet. Sollten, was zu wünschen, die Instrumente des Hrn. Sax allgemeine Anwendung finden, so haben die Componisten alle Ursache, dem Erfinder dankbar zu sein.

Die überaus positive Aufnahme in Paris veranlaßte Adolphe Sax, der wegen der ihm ungerecht erscheinenden Behandlung bei der Brüsseler Ausstellung von 1841 ohnehin verärgert war, im Oktober 1842 dort ansässig zu werden.[6] Von Freunden unterstützt, gründete er im Juli 1843 rückwirkend auf Dezember 1842[7] die Firma Adolphe Sax & Cie; sie ging 1852 in Konkurs.[8]

Wie sah der Prototyp des Saxophons aus – nach Berlioz das Haupt einer neuen Instrumentenfamilie: der Blechinstrumente mit Blatt. Er war – nach Kastner[9] – ein Instrument des tiefen Registers, also in der Baßlage, und zeigte in seiner äußeren Gestalt Ähnlichkeit mit der (Baß-)Ophicleide[10]. Das Modell oder tiefe Pionierzeitsaxophone sind offenbar nicht erhalten geblieben. Eine Vorstellung seines Aussehens vermittelt uns aber die Zeichnung No. 2 zum Saxophonpatent von 1846, das noch zu erörtern ist.

Korpusverlauf und -teilung, Lage der Windungen, Mündungsform und -richtung des Schalltrichters lassen den groben Vergleich mit einer zeitgenössischen Ophicleide zwar zu; aber allein die Ausstattung mit Klappen, ihre Anzahl, Positionierung und Montage an Längsachsen zeigt eine bedeutend fortgeschrittene technische Leistung gegenüber erhaltenen Ophicleiden der Zeit. Überdies scheint Sax die an Ophicleiden erinnernde Bauweise der tiefen Saxophone bald aufgegeben zu haben; das zeigt der in *Abbildung 1* gegebene Vergleich des Prototyps nach dem Patent von 1846 mit einer Prospektdarstellung von 1850[11] und der fotographischen Wiedergabe eines Baßsaxophons von 1868.[12]

Familiensysteme mit Abstufungen der Stimmlagen und Baugrößen waren bei anderen Instrumenten be-

---

[4] a) *Revue et Gazette musical de Paris* (RGMP) vom 12.6.1842, S. 245,

b) *Journal des Débats*, Paris, vom 12.6.1842, S. 3.

[5] S. 28.

[6] RGMP vom 30.10.1842, S. 413.

[7] Wie 1, S. 95-96.

[8] Wie 1, S. 99. Durch Zwangsvergleich vom 17.9.1852 führte er das Unternehmen fort. Von „Adolphe Sax & Cie." sind bis jetzt nur sieben erhaltene Saxophone nachweisbar: 1 Sopranino, 5 Alto, 1 Bariton!

[9] Wie 3, S. 235.

[10] Wie 4b, S. 3.

[11] abgedruckt in Ventzke/Raumberger/Hilkenbach: *Die Saxophone*, Beiträge zu ihrer Bau-Charakteristik, Funktion und Geschichte, 3. Auflage, Frankfurt/M. 1994 (= Fachbuchreihe: Das Musikinstrument, Band 35), S. 88-89 = Abb. 4/5.

[12] wie 11, S. 107 = Abb. 5/12.

Abb. 1: Entwicklung des Baß-Saxophons: a) Prototyp 1842 / Patent 1846, No. 2; b) Prospekt A. Sax & Cie., 1850; c) Instrument No. 24 285, 1868 (Deutsches Museum München 40 107)

kannt.[13] Aus dem Baßmodell des Saxophons ein Familiensystem der Saxophone abzuleiten und konstruktiv umzusetzen war eine Aufgabe, die Adolphe Sax in Paris anging. Als er den Saxophonbaß am 1. Dezember 1844 im Pariser Conservatoire bei der Uraufführung von Kastners biblischer Oper *Le dernier Roi de Juda* partiturgemäß erstmals öffentlich hören ließ,[14] gab es schon weitere „Geschwister". Kastner selbst bezeichnete 1844 vier Baugrößen: Soprano, Alto ou Ténor, Basse und Contrebasse.[15] Der Straßburger Instrumentenbauer J. Finck bestätigte dagegen am 14. Oktober 1844, bei Sax in Paris nur „Saxophones basse et ténor" gesehen zu haben.[16] 1845 wurden zur Verwendung in der französischen Militärmusik für Infanterieregimenter bestimmt: ein Bariton in Es und ein Baß in B.[17] Erst 1846 ließ Adolphe Sax „ein neues System der Blasinstrumente, genannt Saxophone" in Paris patentieren.[18] Seine Patentansprüche würde man heute etwa so formulieren:

Blasinstrumente aus Metall, dadurch gekennzeichnet, daß

1. der Körper die Form eines parabolisch verlaufenden Konus besitzt
2. der Tongenerator (Ansatz) ein im Innern sehr erweiterter, im Aufsteckteil zum Korpus hin wieder verengter Schnabel mit einfachem Blatt ist
3. das System aus folgenden Baugrößen besteht:
   a) Bariton in Es (Zeichnung No. 1)
   b) Baß in C oder B (Zeichnung No. 2)
   c) Kontrabaß in G (Zeichnung No. 3)
   d) Subkontrabaß/Bourdon in C oder B (Zeichnung No. 4)
   e) bis h) in der Oktave über a) bis d) (Zeichnung No. 5 - 8)
4. die Griffweise bzw. Klappenkombination von jener der (Boehm-)Flöte und der Klarinette abgeleitet ist und zwei Oktavklappen einschließt.

Auch das dieser Neugestaltung zugrundeliegende Erfinderziel dokumentierte Sax: Ein Musikinstrument, *das im Charakter seiner Stimme den Streichinstrumenten nahekommt, aber mehr Kraft und Intensität besitzt als diese.*

Die innere Ordnung des Systems, d.h. die Festlegung von Baugrößen und deren Bezeichnung, erfuhr in den folgenden Jahren eine gewisse Veränderung. Kastner beschreibt 1848 folgende Gliederung: suraigu in F oder Es, soprano in C oder B, alto in Es, altoténor in B, ténor-baryton in Es, basse in C oder B, contrebasse in F oder Es.[19]

Im Dezember 1850 beantragte Adolphe Sax ein belgisches Importpatent für seine Saxophone (No.

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 / 2 x Alt / Sopran / Sopranino

4 Fächer DM 69.-
z. B. für Alt / Sopran

3 Fächer DM 49,-
z. B. für Alt

EXCLUSIV bei
Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin

☎ + Fax 030 / 691 62 25

[13] So bestand die Familie der Ophicleiden nach der Méthode von Caussinus/Berr, Paris um 1837, aus sechs Baugrößen.
[14] wie 3, S. 235.
[15] G. Kastner: *Traité général d'instrumentation*, supplément Paris 1844, S. 40.
[16] Ad. de Pontécoulant: *Organographie*. Essai sur la Facture Instrumentale. Tome second. Paris 1861/Amsterdam 1972, S. 235.
[17] wie 3, S. 376 mit Angabe des Tonumfanges.
[18] No. 3226; Anmeldung 21.3., Ausfertigung 22.6.1846; Patentzeichnung hier Abb. 2.
[19] Wie 3, pl. XXV, hier Abb. 3.

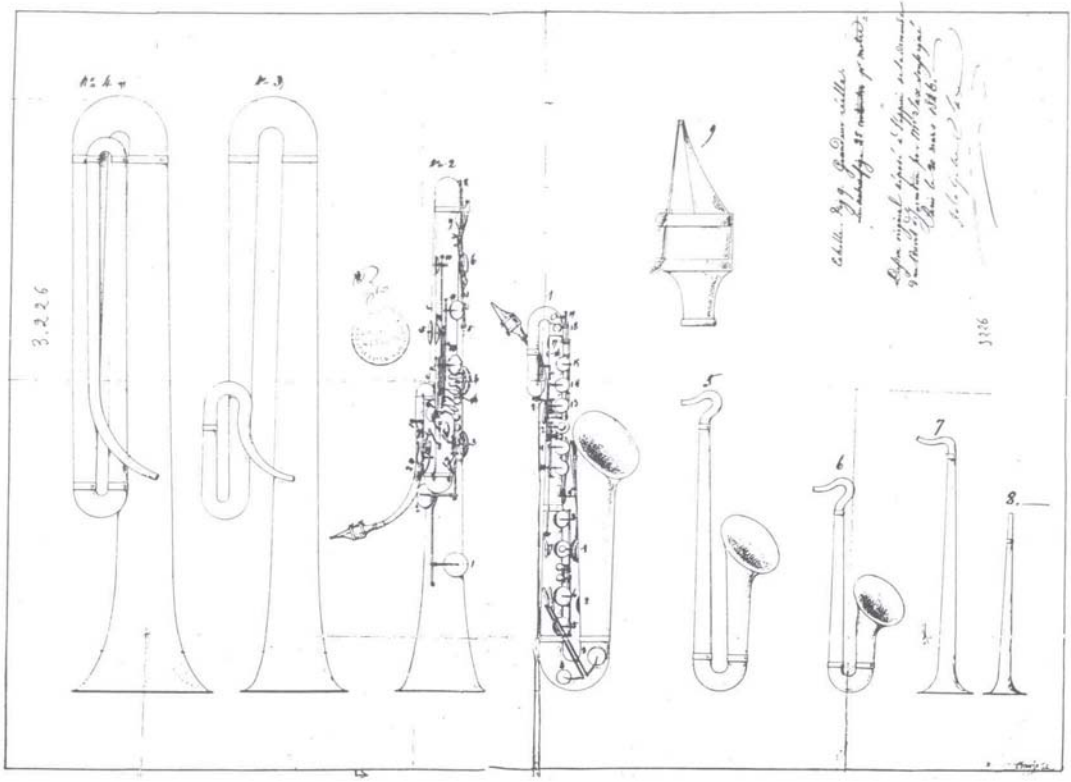


Abb. 2: Zeichnung zum französischen Saxophonpatent von 1846

5469); die dem Antrag beigegebene Vergleichstabelle ist für folgende Gliederung ausgelegt: Sopranino in Es, Soprano in B, Alto in Es, Tenor in B, Baryton in Es, Basse in C. Der Tonumfang je Baugröße lag bei etwa 2 1/2 Oktaven.

Damit hatte die Saxophonfamilie ihre im wesentlichen noch heute gültige innere Verhältnisordnung und Bezeichnungsfolge gefunden.

In der Pionierzeit der Saxophone sind drei Schulwerke in Paris erschienen, deren Analyse und Vergleich hiermit als Thema einer Abschlußarbeit für Musikhochschüler angeregt wird:

1. Hartmann aîné: Méthode Elémentaire de Saxophone ... bei Schonenberger, Verlags-No. S 1297 = Anfang 1846[20]
2. Georges Kastner: Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone bei Troupenas, Verlags-No. E.T. et Cie. 1933 = Herbst 1846
3. Cokken (de l'Académie Royale de Musique et Professeur du Gymnase Musical Militaire): Méthode complète de Saxophone, applicable à tous les Saxophones des differents tons, ... bei Meissonnier, Verlags-No. J. M. 2363 = Anfang 1847.

Tatsächlich wurde das Saxophon im Herbst 1846[21] anstelle des Fagottes offizielles Unterrichtsinstrument am Pariser Militärmusik-Institut;[22] beim Absolventenwettbewerb im August 1847 gab es bereits fünf Preisträger.[23] Nach der Revolution von 1848 wurden die Saxophone aus der Militärmusik entfernt und die Fagotte wieder eingeführt.[24] Cokken, der schon vor 1846 am Gymnase Musical Militaire Fagott unterrichtet hatte,[25] lehrte jetzt wieder sein früheres Instrument; er wurde 1852 ordentlicher Professor für Fagott am Pariser Conservatoire de Musique.[26]

Malou Haine hat nachgewiesen, daß das Wort *saxophone* bereits 1839 in einem Bericht über die metalle-

---

20 Bestimmung der Erscheinungsdaten nach A. DeVries/F. Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, tome II = 1820 à 1914, Genève 1988.

21 *Le Ménestrel*, Paris, vom 8.11.1846, S. 3

22 Gegründet 1835 unter Leitung des Klarinettisten Fr. Berr.

23 RGMP vom 29.8.1847, S. 288.

24 Wie 1, S. 168-169.

25 *Allg. Wiener Musikzeitung* vom 9.11.1842, S. 537-538.

26 F. J. Fétis: *Biographie universelle des musiciens*, Tome 2, Paris 1861, S. 331.

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

ne Kontrabaßklarinette von A. Sax erscheint.[27] Der Gedanke, seinen Familiennamen in einer Instrumentenbezeichnung zu verewigen, war offenbar schon damals latent gefaßt, aber noch nicht eindeutig festgelegt. Die nachhaltige Zuordnung durch A. Sax auf ein neues Instrument ist im eingangs erwähnten Katalog der Brüsseler Industrieausstellung von 1841 erstmals erkennbar. Ohne dieses selbst gehört und gesehen zu haben, beschrieb es Hector Berlioz im März 1842 nach Mitteilungen schlicht als „ophicleide-à-bec".[28] Über die Präsentation durch A. Sax im Pariser Conservatoire vom Juni 1842 existieren drei Berichte: Escudier hielt das neue Instrument für „dazu bestimmt, die Ophicleide zu ersetzen";[29] ein anderer Berichterstatter beschrieb eine „neue Ophicleide";[30] nur Berlioz gibt als erster auch den neuen Namen: Le Saxophon.[31]

Die im Patent von 1846 beanspruchte besondere Korpusform erscheint als eine Art Vorbeschreibung bereits 1843: *Das uns vorgespielte Saxophon hat eine tiefe, noble und weiche Stimme. ... Durch die Proportionen seines Körpers bildet es über die ganze Länge einen parabolischen Konus.*[32]

Während der Tonumfang des Prototyps sonst durchweg mit drei Oktaven angezeigt wird – wohl nach Vorspielen durch A. Sax –, überliefert Escudier 1842 nur einen von „nahe zweieinhalb Oktaven".[33]

Abb. 3: Saxophondarstellungen nach Kastner, Manuel .. 1848, pl. XXV; 3 = Saxophone en mi bémol alto; 4 = Saxophone en mi bémol ténor-baryton; 5 = Saxophone en si bémol alto-ténor

---

27 wie 1, S. 46.
28 RGMP vom 13.3.1842, S. 99.
29 *La France musicale* (Paris) vom 12.6.1842, S. 218.
30 RGMP vom 12.6.1842, S. 245.
31 *Journal des debats ...* (Paris) vom 12.6.1842, S. 3
32 RGMP vom 10.9.1843, S. 315.
33 wie 29.

Alan Davis

Das Spiel auf Barockblockflöten mit Originalgriffen

Jeder kompetente Spieler, der zum erstenmal eine originale Blockflöte aus dem 18. Jh. probiert, merkt sehr schnell, daß die konventionelle Griffweise, bekannt unter so verschiedenen Bezeichnungen wie „moderne", „englische", „Dolmetsch" oder (etwas irreführend) „barocke" Griffweise, nicht genügt.

Dieses vertraute Griffsystem stellt eine Rationalisierung des authentischen Barocksystems dar und scheint von Arnold Dolmetsch früh in der „Renaissance" der Blockflöte im 20. Jh. eingeführt und von seinen Nachfolgern und Nachahmern entwickelt worden zu sein. Abgesehen von Instrumenten mit sogenannter „deutscher Griffweise", einem fatalen und irreführenden Versuch, die Griffe weiter zu vereinfachen und zu rationalisieren, war die von Dolmetsch festgelegte Griffweise das Vorbild für fast alle Blockflöten bis in die frühen 1960er Jahre. In dieser Phase der Entwicklung der Blockflöte spornte ein allgemeines und wachsendes Interesse an historischen Instrumenten aller Art und das Schlagwort von der „authentischen" Aufführungspraxis eine neue Generation von Blockflötenbauern und -spielern an, die echte Barockblockflöte wiederzuentdecken. Frans Brüggens Konzerte und Aufnahmen mit originalen Blockflöten aus dem 18. Jh. bewiesen, daß, weit davon entfernt, verstimmte Museumsstücke zu sein, diese Instrumente in der entsprechenden Musik perfekt funktionierten und daß sie außerdem ganz anders als ihre modernen Gegenstücke klangen. Kopien von Museumsblockflöten, authentisch in Einzelheiten, wie Ansprache, Maßen, Stimmtonhöhe und Intonation, wurden von einer wachsenden Anzahl von Herstellern gebaut, und ernsthafte Spieler, besonders in Holland, paßten ihre Spieltechnik den verschiedenen Griffen an, die solche Instrumente verlangten. Seit diesen Tagen gab es wiederum eine Tendenz zur Rationalisierung, und obwohl viele Blockflötenspieler jetzt Instrumente in a' 415 Hz und tiefer haben, mit einem „Intonationsstil" nahe dem des 18. Jhs., ist die große Mehrheit solcher Blockflöten, ob auf Amateur- oder professionellem Niveau gespielt, so konzipiert, daß sie mit den von Dolmetsch festgelegten Griffen funktionieren. Es ist interessant zu überlegen, ob die alte Griffweise irgendwelche Vorteile zu bieten hat außer dem angenehmen Gefühl, „authentisch" zu sein. Oder sollte die eigentliche Frage vielleicht sein, ob das moderne System, wenn es bei der Musik der Barockzeit angewendet wird, irgendeinen Vorteil gegenüber dem von Bressan, Denner, Hotteterre und Stanesby hat?

Es gibt zwei Hauptinformationsquellen für authentische Barockblockflöten-Griffweisen: die in zeitgenössischen Abhandlungen enthaltenen Grifftabellen und die Instrumente selbst. Unvermeidlich gibt es Widersprüche zwischen den verschiedenen, im späten 17. und frühen 18. Jh. veröffentlichten Blockflötengrifftabellen. Eine der zuverlässigsten der frühen Grifftabellen ist die in Hotteterres Abhandlung von 1707 (s. *Abb. S. 197*). Das durch die alten Instrumente selbst gelieferte Anschauungsmaterial muß natürlich sorgfältig, aber auch mit Vorsicht betrachtet werden. Der Zugang zu guten Originalen ist wahrscheinlich begrenzt; natürliche Veränderungen im Holz, ein absichtliches Nachstimmen und, vielleicht am wichtigsten, unbewußte „Korrekturen" beim Blasdruck, die man macht, um gewisse Erwartungen zu bestätigen – all dies kann zusammenkommen, um einen falschen Eindruck von der Stimmung einer Blockflöte zu vermitteln. Trotzdem kann ich nach meiner Erfahrung mit einer kleinen Anzahl von Blockflöten aus dem 18. Jh. sagen, daß Hotteterres Griffe eine bemerkenswert gute Intonation in einer deutlich ungleichschwebenden Stimmung ergeben.

Hotteterres Griffe weichen von den modernen bei folgenden Tönen ab

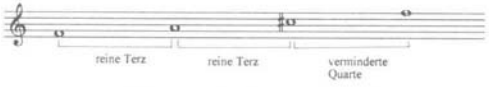
1. Oktave		
ais'/b'	0 1 2 3 4 – 6 –	(statt 0 1 2 3 4 – 6 7)
h'	0 1 2 3 – 5 6 7	(statt 0 1 2 3 – 5 6 –)
c"	0 1 2 3 – – 6 –	(statt 0 1 2 3 – – – –)
cis"/des"	0 1 2 – 4 5 6 –	(statt 0 1 2 – 4 5 ~~6~~ –)
d"	0 1 2 – – – 6 –	(statt 0 1 2 – – – – –)
dis"/es"	0 1 – 3 4 – 6 –	(statt 0 1 – 3 4 – – – oder 0 1 – 3 – 5 6 –)
e"	0 1 – – – – 6 –	(statt 0 1 – – – – – –)
2. Oktave		
f"	0 – 2 – – – 6 –	(statt 0 – 2 – – – – –)
fis"/ges"	– 1 2 – – – 6 –	(statt – 1 2 – – – – –)
gis"/as"	– 1 2 3 4 5 6 –	(statt – – 2 3 4 5 6 –)
ais"/b"	~~0~~ 1 2 3 4 – ~~6~~ –	(statt ~~0~~ 1 2 3 4 – 6 –)
dis"'/es"'	~~0~~ 1 2 – – 5 6 7	(statt 0 1 2 – 4 5 6 – oder 0 1 2 – – 5 6 –)
3. Oktave		
g"'	~~0~~ 1 – 3 4 – 6 7	(statt ~~0~~ 1 – 3 4 – 6 –)

Die unterschiedlichen Griffe können in zwei Kategorien eingeteilt werden: diejenigen, die den rechten Ringfinger zusätzlich als Stützfinger verwenden, und die Gabelgriffe, wo die Abweichungen von den modernen Griffen für eine korrekte Intonation unerläßlich sind. Die Verwendung von Finger 6 (oder 7) als sogenanntem Stützfinger wird heute von Lehrern und Autoren weitgehend abgelehnt, aber es ist bemerkenswert, daß alte Blockflöten keinerlei Hinweise auf zusätzlich angebrachte „Daumenhalter" liefern. Außerdem ist die Verwendung von Finger 6 in der von Hotteterre vorgeschlagenen Art mit etwas

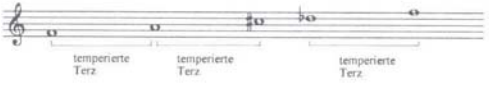
Übung sehr bequem und nicht so schwierig, wie man denken könnte. Viel interessanter und wichtiger ist die eigentliche Bedeutung von Hotteterres Gabelgriffen. Es ist merkwürdig, daß Hotteterre keinen Unterschied zwischen enharmonischen Tönen macht; z. B. bringt er für *cis* und *des* denselben Griff. Querflötengrifftabellen dieser Zeit, einschließlich Hotteterres eigener, machen sehr wohl solche Unterscheidungen, und eine Blockflötengrifftabelle von Thomas Stanesby jun. 1732 tut das auch. Experimente zeigen bald, daß Hotteterres Griffe keine „Kompromißstimmung" darstellen, die in etwa der gleichschwebenden Stimmung entspricht. *Ais'/b'* ergibt im Verhältnis zum *f'* eine „weite" Quarte, aber zum höher gelegenen *d"* eine nahezu reine Durterz – es ist also wirklich ein b und kein *ais*. Das teilweise Abdecken des 6. Grifflochs, das nötig ist, um *ais"/b"*, also die Oktave, zu spielen, kann sehr fein reguliert und angepaßt werden, um entweder eine reine große Terz zu *d"* oder aber, etwas tiefer intoniert, als *ais"* eine reine große Terz zum darunterliegenden *fis"* zu bilden. Diese feine Regulierung ist nur möglich, wenn Griffloch 6 einfach gebohrt ist. Auf vielen Blockflöten wird auch der Griff $\not{0}$ 1 2 3 4 – – 7 ein sauberes *b"* ergeben. Obwohl dieser Griff in Lehrwerken des 18. Jhs. nicht verzeichnet ist, hilft er in der Praxis sehr, gerade bei schnellen Passagen.

Die übrigen in der Hotteterre-Tabelle eingezeichneten „schwarzen" Noten sind wirkliche „Kreuztöne" (sharps), d. h. durch ein # erhöhte Töne, die mit den eine große Terz tiefer liegenden Tönen mehr oder weniger reine Intervalle bilden. So ergibt z. B. der Griff für *h'* eine ziemlich reine Terz über *g'*. Natürlich stehen diese Dinge in Zusammenhang mit der mitteltönigen Stimmung oder ihren Modifikationen, und die Intonationsverhältnisse auf vielen alten Flöten (gerade bei Terzen innerhalb der Grundskala) bestätigen nur, daß diese Instrumente sehr sorgfältig intoniert wurden:

Originalgriffweise (mitteltönig)



Moderne Griffweise (gleichschwebend)

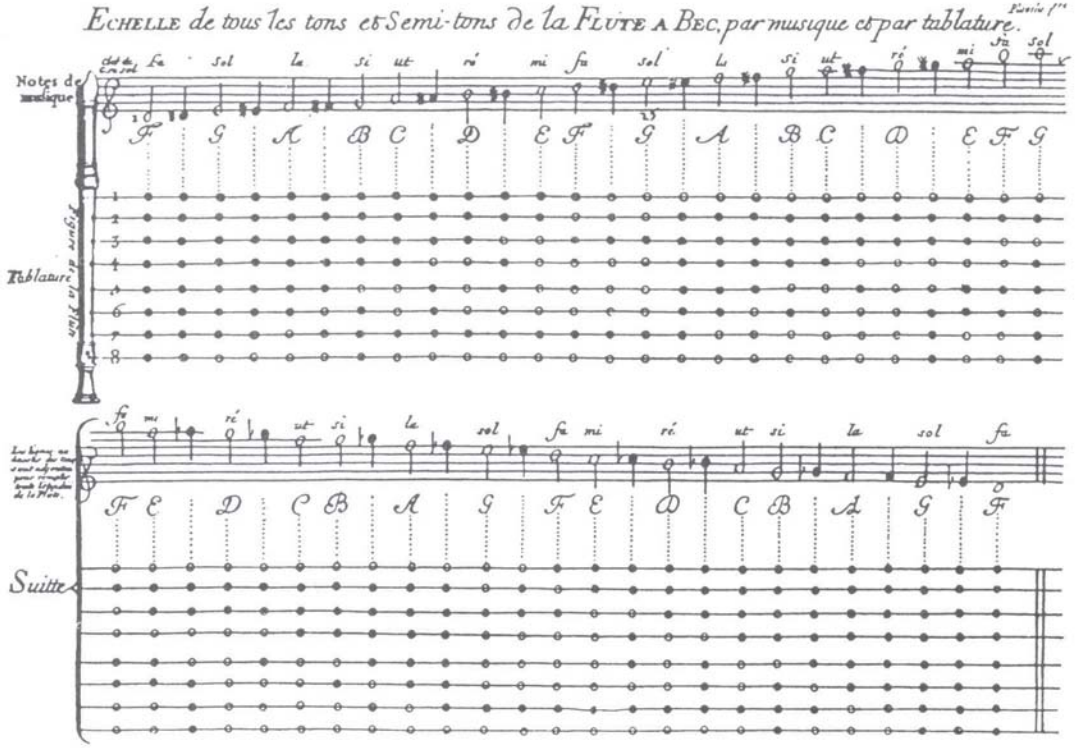


Bei der Verwendung von Griffen, die von Hotteterre und Stanesby abgeleitet und den besonderen Eigenarten einzelner Blockflöten angepaßt sind, und mit kleinen Korrekturen im Blasdruck (falls erforderlich) sollte es auf einer echten Barockblockflöte möglich sein, einen hörbaren Unterschied z. B. zwischen einer Des-Dur- und einer Cis-Dur-Tonleiter zu machen. Die vorhandenen Zeugnisse lassen stark vermuten, daß die besten Blockflötenspieler des 18. Jhs. für solche Möglichkeiten empfänglich gewesen wären, aber auf einer für moderne Griffweise und gleichschwebende Stimmung gestimmten Blockflöte sind diese feinen Unterschiede viel schwieriger zu erzielen.

Viele der von Autoren des 18. Jhs. mitgeteilten Trillergriffe weichen auch von ihren modernen Gegenstücken ab.

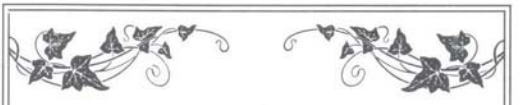
Zwei Beispiele sollen genügen. Der bekannte Griff – 1 2 3 4 $\overset{\times}{5}$ 6 7 für den Triller *g"/a"* nutzt einen Nebengriff für das g, um einen Registerwechsel zu vermeiden. Der Triller klingt und stimmt gut auf „modern" zu greifenden Flöten, aber bei den alten Flöten würde dieser Triller wegen des kleinen 5. Loches sehr eng werden. Hotteterre gibt den Griff – – 2 $\overset{\times}{3}$ 4 5 – – an, der die Registerschwelle kreuzt und kräftig, allerdings auch etwas „zu weit" klingt. Der Geschmack des 18. Jhs. scheint weite Triller bevorzugt zu haben. Wo die Tonalität einen Halbtontriller vermuten läßt, ergibt der authentische Griff oft einen Tonhöhenunterschied von einer großen Sekunde. Hotteterres Triller zwischen *d"* und *es"* beginnt mit einem *es* als Vorhalt; der Triller selbst wird aber 0 1 $\overset{\times}{2}$ – – – 6 – gegriffen (man beachte den Stützfinger). Aber vielleicht sind die Trillergriffe im Zusammenhang mit den Überlegungen zu den Vorzügen original oder modern gegriffener Instrumente nicht die Hauptsache. Im allgemeinen jedoch funktionieren die alten Trillergriffe auf dem modernen System besser als die modernen auf dem alten.

Zwei „Problemtöne" gibt es auf alten Blockflöten. Das *h"* ist leicht etwas hoch, kann aber durch Abdecken von Loch 6 korrigiert werden. Das *cis"* ist leicht zu tief, selbst bei mitteltöniger Stimmung, und als *des"* ausgesprochen ungeeignet. Es ist wahrscheinlich, daß die Unzufriedenheit mit diesem Ton Arnold Dolmetsch veranlaßte, Loch 5 zu vergrößern, womit er den Rationalisierungsprozeß und die Entwicklung hin zur gleichschwebenden Stimmung einleitete. Abgesehen von diesen beiden Tönen ergeben Hotteterres Griffe auf einer angemessenen Blockflöte ausgezeichnete Resultate und machen es viel leichter, mit einem Tasteninstrument zu arbeiten, das in einer ungleichschwebenden Stimmung gestimmt ist. Die Schwierigkeit, das tiefe *fis* und *gis* auf Flöten ohne Doppelbohrung der Grifflöcher 6 und 7 zu spielen, wird oft als größeres Problem angesehen. Doppellöcher waren im 18. Jh. bekannt, aber sie wurden nie Standard, und wir müssen annehmen, daß Spieler und Instrumentenmacher sie damals nicht für einen besonderen Vorteil hielten. Tatsache ist, daß *fis'* und *gis'* in echter Barockblockflötenmusik sehr selten benutzt werden. Probleme entstehen



wirklich nur bei transponierten Versionen der virtuoseren Flötenstücke wie der *12 Fantasien* von Telemann oder der *Solopartita* von J. S. Bach. Obwohl Querflötenmusik sicher auch auf der Blockflöte in transponierten Versionen gespielt wurde, ist es bei Stücken wie den genannten eher zweifelhaft, und wenn man sie doch spielte, dann müssen die Spieler die „unsicheren" tiefen Halbtöne toleriert haben. Der Blockflötenspieler, der der alten Griffweise verpflichtet ist, aber doch Barockmusik spielen möchte, bei der es wichtig ist, gute tiefe Halbtöne zu haben, hat die Wahl, eine Blockflöte mit moderner Griffweise für speziell dieses Repertoire zu verwenden, oder ein Instrument zu nehmen, das auf Originalgriffweise gestimmt ist, aber Doppellöcher besitzt. Letzteres ist attraktiv, aber Doppellöcher beeinträchtigen die Möglichkeiten zum Abdecken der Grifflöcher 6 und 7, und außerdem hilft die Assoziation von Einzellöchern mit originaler Griffweise und Doppellöchern mit moderner Griffweise Verwirrung zu vermeiden, wenn man von einem System zum anderen wechselt. Eine gute praktische Möglichkeit ist es, ein einzelnes Kopfstück mit alternativen Mittel- und Fußstücken zu haben.

Die ersten Erfahrungen mit dem Blockflötenspiel machen die meisten Spieler zwangsläufig mit dem modernen Instrument, und es ist natürlich, das authenti-



MARTIN PRAETORIUS

MEISTERWERKSTATT
FÜR BLOCKFLÖTENBAU
UND -REPARATUREN

Altblockflöten nach Stanesby 440 u. 415 Hz

Voice-Flute nach Stanesby

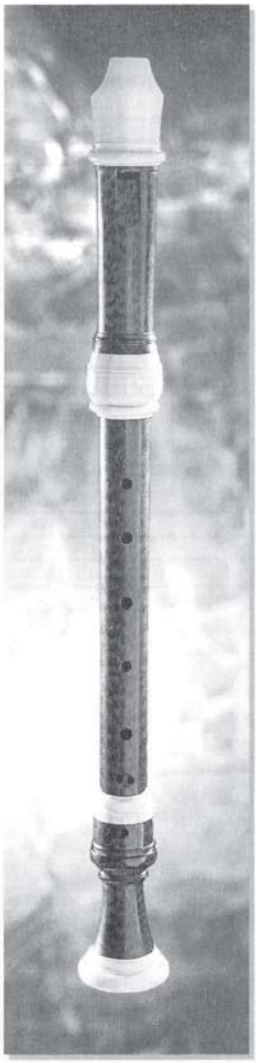
Renaissance-Consort Blockflöten 440 Hz

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

Blockflöten des Hochbarock



Ralf Ehlert
Meisterwerkstatt für
Blockflötenbau
Gartenkamp 6
29229 Celle
Tel.: (05141) 930181 · Fax: 930081

sche Barockinstrument als veraltet und unpraktisch anzusehen. Die Barockblockflöte wird vielleicht besser verstanden, wenn man sie nicht vom Standpunkt des 20. Jhs. aus betrachtet, sondern wenn man sie als das sieht, was sie wirklich ist: eine radikale Modernisierung der Blockflöte des 16. und frühen 17. Jhs. Es wäre ein interessantes Experiment, einem völligen Anfänger erst Ganassis Griffe beizubringen und dann die historische Entwicklung des Instruments in ihrer Beziehung zu geeigneter Musik zu verfolgen. Man muß jedoch stets daran denken, daß jeder Aspekt der Aufführungspraxis im wesentlichen ein praktisches musikalisches Problem und nicht ein moralisches oder philosophisches ist. Es ist leicht zu begreifen, warum viele Blockflötenspieler es vorziehen, sich auf moderne Griffweise zu beschränken. Die Blockflöte hat ein bedeutendes Repertoire aus dem 20. Jh., das nur wenige außer acht lassen möchten und für das allein das moderne Instrument angemessen ist. Man muß zugeben, daß eine gute Technik, die sich unter Verwendung moderner Griffweise herangebildet hat, sehr wohl an Beweglichkeit verlieren kann, wenn sie an ständige Wechsel von einem System zu einem anderen angepaßt werden muß, und viele würden behaupten, daß die Unterschiede in Intonation und Klangfarbe so subtil sind, daß sie für die meisten Zuhörer nicht wahrnehmbar seien.

Andererseits gibt die Vertrautheit mit den originalen Griffen ein ganz anderes Gefühl für das barocke Repertoire, und es befriedigt sehr, der Technik der Blockflöte so, wie sie im Goldenen Zeitalter des Instruments praktiziert wurde, möglichst nahezukommen. Letztlich muß man sich selbst entscheiden; aber einige Kenntnisse und praktische Erfahrung mit den originalen Griffen bereichern das Verständnis für das Instrument und seine Musik.

Deutsche Fassung: Sigrid Seidel / Ulrich Thieme

Dieser Aufsatz wurde erstmals in *The Recorder Magazine,* Juni 1992, veröffentlicht.

Eine bisher nicht bekannte Grifftabelle bringt TIBIA auf S. 208.

+ 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

Kammermusik mit Bläsern zum Romantik Jahr 97

Franz Schubert

Auf dem Strom D 943 „Nimm die letzten Abschiedsküsse"
für Tenor, Horn [E] und Klavier
EB 5892 DM 19,–

Der Hirt auf dem Felsen D 965 „Wenn auf dem höchsten Fels ich steh"
für hohe Stimme, Klarinette [B] und Klavier
EB 6479 DM 18,–

Variationen über das Lied „Trockne Blumen" („Ihr Blümlein alle") D 802
für Flöte und Klavier
hrsg. von Nikolaus Delius und Paul Badura-Skoda
EB 6658 DM 17,–

Franz Schubert
200. *Geburtstag*

Felix Mendelssohn Bartholdy
150. *Todestag*

Johannes Brahms
100. *Todestag*

Romantische Bläser-Novitäten

Ferruccio Busoni
Suite g-moll
für Klarinette und Streichquartett
Erstdruck
hrsg. von Jutta Theurich
Partitur und Stimmen
KM 2267 DM 42,–

Niels Wilhelm Gade
Sonate Nr. 2 d-moll op. 21
Ausgabe für Flöte und Klavier
von Karl Müller
hrsg. von Susanne Hoy-Draheim
EB 8586 DM 25,–

Serenaden und Amusements
Heitere Stücke aus dem 19. Jahrhundert
von Caspar Fürstenau, François-Joseph Gossec u. a.
für Flöte und Gitarre
hrsg. von Immanuel Lucchesi
Partitur und Flötenstimme
DV 32118 DM 29,–

Felix Mendelssohn Bartholdy

Konzertstück Nr. 1 f-moll op. 113
hrsg. vom Trio di Clarone (Sabine Meyer, Wolfgang Meyer, Reiner Wehle)
Ausgabe für Klarinette [B], Bassetthorn [F] (2. Klarinette) und Klavier
KM 2259 DM 24,–
Ausgabe für Klarinette [B], Bassetthorn [F] und Orchester (PB/OB 5191) ebenfalls vollständig käuflich lieferbar

Konzertstück Nr. 2 d-moll op. 114
Ausgabe für Klarinette [B], Bassetthorn [F] (2. Klarinette) und Klavier
KM 1328 DM 19,–
Neuausgabe (Trio di Clarone)
KM 2262 in Vorbereitung

Johannes Brahms

Quintett h-moll op. 115
für Klarinette [A], 2 Violinen, Viola und Violoncello
hrsg. von Wolfgang Meyer und Christoph Poppen
EB 6048 DM 41,–

Sonate f-moll op. 120 Nr. 1
für Klarinette und Klavier
EB 6915 DM 15,–

Sonate Es-dur op. 120 Nr. 2
für Klarinette und Klavier
EB 6917 DM 15,–

Trio a-moll op. 114
für Klarinette [A], Violoncello und Klavier
EB 6913 DM 22,–

Trio Es-dur op. 40
für Violine, Horn [Es] und Klavier
EB 6910 DM 31,–

Unser Jubiläumskatalog ***1797–1897: Das romantische Jahrhundert*** *enthält sämtliche lieferbaren Ausgaben von Franz Schubert, Fanny Hensel, Felix Mendelssohn Bartholdy und Johannes Brahms.*

Breitkopf Härtel

Geoffrey Burgess

Berlioz and the Oboe (part 2)

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 Sigrid Seidel

Hermann Moeck

Pipe and tabor

Pipe and tabor as a one-man band have been documented since the 13th century. Already in the classical antiquity two instruments played together in a similar fashion.

The pipe in this connection is mostly an overblowing one with holes for index, middle fingers and thumb, the origin of which lies presumably in the Pyrenees. Besides there is a shorter fundamental tone flute in Catalonia in the Cobla orchestra still in existence today, even with keys. The tabors are of different sizes, ranging from those similar to lansquenet drums (Provence) up to the smallest wrist drums (cobla), besides also string drums of the kind of box zithers (Aragon / French Basque region).

A French poem from the 13th century describes how the pipe-and-tabor play displaced almost instantly other dance and social music in the Middle Ages. Evidence in the different European countries has become more frequent since 1450, also owing to the revival of the knightly culture in Burgundy.

In the 17th century the pipe-and-tabor play livened up especially in England: in France it became established in Lully's opera orchestra. A classical folkloric tradition developed mainly in the Provence (with its Burgundian past) and in the Basque region apart from other south-west European countries. Through the Spaniards the pipe-and-tabor play was also introduced into Middle and South America.

English by Sigrid Seidel

Gerd Lünenbürger

The Role of the Recorder within the Contemporary Music

This article examines various aspects in the relationship of the recorder to avantgarde music since the 1960s both from a historical and an aesthetic point of view.

In its first part (a short historical survey of contemporary recorder music), those features of the instrument's recent history are discussed that helped to place it in the context of the avantgarde and established the basis for its growing contemporary repertoire. A close examination of Luciano Berio's *Gesti* in the light of his *Sequenze* serves as an example for how the recorder could become the medium for a radically personal compositional approach as early as 1966. The second part of the article describes four compositions from recent years, focussing on the question how each of the composers develops and expresses his own individual attitude towards the instrument.

English by Gerd Lünenbürger

– Zu verkaufen –

Traverso „Zencker sen. Adorf"
3 Mittelstücke
(von a¹ 440 aufwärts)
DM 6.000,-- VB
Tel. 0951 / 28524

Flöte mit 6 Klappen (Tromlitz-Modell)
Kopf mit Metalleinlage
a¹ ca. 438
DM 3.200,--
Tel. 0951 / 55763

Ganassi-Sopran, 415 Hz
Ganassi G Alt, 460/440 Hz
Andreas Schwob (CH)

Alt-Blockflöte, 415 Hz
F. G. Morgan (Aust)

Interessenten
wenden sich
an

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft
Fürbringerstr. 19, 10961 Berlin
☎ + Fax 030 / 691 62 25

Erfolgreiche Holzbläser beim 33. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert" 1996 in Mannheim und Ludwigshafen

Der diesjährige Wettbewerb „Jugend musiziert" war in der Solowertung für Klavier und für die Streichinstrumente ausgeschrieben. Klavier vierhändig, Schlagzeug, Blechbläser und Holzbläser einschließlich Blockflöte und Saxophon, waren in der Gruppenwertung bedacht.

In diesem Jahr war aus Rationalisierungs- und Kostengründen die Gruppenwertung für die Bläser auf „klassische" oder Standardbesetzungen reduziert. Bei den Holzbläsern waren deshalb nur die Kategorien Trio d'Anches, Bläserquartett und -quintett, Blockflötenquartett und Saxophonquartett zugelassen. Trotz dieser Einschränkung stellten die Holzbläser mit insgesamt 185 Mitwirkenden in 46 Ensembles ein beachtliches Kontingent der rund 850 Teilnehmer am Bundeswettbewerb, der vom 24. bis 30. Mai in Mannheim und Ludwigshafen durchgeführt wurde. Erwartungsgemäß war dabei das Blockflötenquartett mit 23 Ensembles, verteilt auf drei Altersgruppen, die am stärksten vertretene Holzbläser-Ensemblegattung, gefolgt vom Saxophonquartett mit 12 Ensembles. Das klassische Bläserquintett mit Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott war insgesamt fünfmal vertreten, in dieser Wertungskategorie noch ergänzt um ein reines Holzbläserquartett, und immerhin fünf Trios d'Anches (Oboe, Klarinette, Fagott) bereicherten das Wettbewerbsprogramm. Nicht in allen Wertungen konnten 1. Preise vergeben werden. Wo dies jedoch der Fall war, gab es immer einen deutlichen Punktabstand zu den nächstplazierten Ensembles.

Das Holzbläserquartett und ein Bläserquintett in der Altersgruppe IV (von 15 bis 17 Jahren), beide aus Baden-Württemberg, erhielten 1. Preise, ferner wurden noch zwei 3. Preise vergeben. Auch das einzige Quintett der Altersgruppe V (von 18 bis 20 Jahren) kam aus Baden-Württemberg und wurde mit einem 1. Preis bedacht. In der Trio-d'Anches-Kategorie war ein Ensemble aus Baden-Württemberg auch in der Altersgruppe III (von 12 bis 14 Jahren) vertreten und erhielt als einziges in dieser Besetzung einen ersten Preis. In der Altersgruppe IV wurde ein 2. Preis vergeben, zwei 2. Preise und ein 3. Preis in der Altersgruppe V. Beim Saxophonquartett war die Altersgruppe V mit Abstand die leistungsstärkste: an fünf teilnehmende Ensembles wurden zwei 1. Preise an Quartette aus Nordrhein-Westfalen und Baden-Württemberg verliehen, weiter gab es noch einen 2. Preis und zwei 3. Preise. In der Altersgruppe IV erhielt von sechs teilnehmenden Quartetten lediglich eines einen 3. Preis; das einzige in der Altersgruppe III teilnehmende Quartett durfte sich über einen 2. Preis freuen. Auch beim Blockflötenquartett blieben die 1. Preise rar: Ohne einen solchen blieb die Altersgruppe V, von zwei teilnehmenden Ensembles errang eines einen 2. Preis. In der Altersgruppe III wurde ein 1. Preis an ein Quartett aus Bayern vergeben, zwei 2. Preise und fünf 3. Preise gingen an die in der Wertung folgenden Ensembles. Das erfolgreichste Ensemble unter den Holzbläsern war ein Blockflötenquartett in der Altersgruppe IV: vor fünf 3. und drei 2. Preisträgern erspielten sich Aniela und Sabrina Frey aus Wetzlar mit Daniel und Stefan Koschitzki aus Güglingen nicht nur einen 1. Preis mit der höchstmöglichen Punktzahl von 25, sondern sie wurden darüber hinaus für ihr geschwisterliches Engagement mit dem Sparkassen-Sonderpreis für Familienensembles ausgezeichnet und gehörten zu den Preisträgern des von der Stadt Erlangen gestifteten Sonderpreises für die besten Interpretationen zeitgenössischer Musik. Den Erfolg in der Sonderwertung verdankt das Quartett seiner mitreißenden instrumental-vokal-szenischen Darbietung von *Das Große Lalula* nach einem Galgenlied von Christian Morgenstern, komponiert von Agnes Dorwath.

Hartmut Gerhold

Foto: Erich Malter

Das Blockflötenquartett Daniel und Stefan Koschitzki mit Aniela und Sabrina Frey errang drei Preise beim diesjährigen Bundeswettbewerb „Jugend musiziert"

Zahle Spitzenpreise für alte
Musikinstrumente
Dipl.-Ing. Winfried Schmitz · Rotdornweg 16
50189 Elsdorf · Telefon: 02271 / 64080

1. Internationaler Wettbewerb für Fagottquartette in Berlin

Der 1. internationale Wettbewerb für Fagottquartette fand vom 21. - 24. März 1996 im Alten Rathaus zu Potsdam statt. Zugelassen waren Ensembles für 4 Fagotte oder 3 Fagotte und Kontrafagott. Das Gesamtlebensalter der Gruppen war auf 130 Jahre begrenzt.

Initiator war der Berliner Fagottist Helge Bartholomäus, Gründungsmitglied des Berliner Fagottquartetts, das in diesem Jahr sein zehnjähriges Bestehen feiert. Ziel der Veranstaltung war es, dem Fagottquartett als künstlerischem Ausdrucksmittel mehr Geltung zu verschaffen.

Als Veranstalter fungierte der Brandenburger Verein Neue Musik e. V. Sowohl Landtagspräsident Dr. H. Knoblich als Schirmherr wie auch Ministerpräsident Dr. M. Stolpe beehrten die Abschlußveranstaltung mit ihrer Anwesenheit.

Ein einmaliges Ereignis war bei dieser Gelegenheit die Aufführung von zwei für diesen Zweck extra in Auftrag gegebenen Kompositionen für 7 Fagotte und Kontrafagott, das die Juroren selbst spielten: Die Bemühungen dieses „Juroren-Oktetts" wurden von den Teilnehmern wie auch vom Publikum mit viel Humor aufgenommen.

Die Jury bestand aus den Mitgliedern des Berliner Fagottquartetts (Gerhard Rapsch, Thomas Kollikowski, Helge Bartholomäus, Stanislav Riha), Lennart Ivarsson (Schweden), Akio Koyama (Japan), Vladimir Veleba (Tschechien) und William Waterhouse als Vorsitzendem.

Nicht weniger als 18 Gruppen nahmen teil, zwei kamen aus Deutschland, die anderen aus Albanien, Tschechien, England, Frankreich, Polen und Schweden. Formationen aus Österreich und USA hatten abgesagt.

Einstimmig entschied die Jury, den 1. Preis in Höhe von DM 12.000,-- an das „Särimnerquartett" aus Stockholm zu vergeben: neben großartigen individuellen Einzelleistungen demonstrierten sie als Ensemble perfekt ausbalancierte Homogenität. Der geteilte 2. Preis wurde mit je DM 9.000,-- an die Quartette aus Paris und Brünn vergeben.

Das Niveau des Wettbewerbes war sehr hoch. Hochkarätige Meisterwerke wie die Quartette von Georg Chr. Wagenseil (um 1850) und Alois Haba (1951) zeigten ohrenfällig die bemerkenswerten künstlerischen Möglichkeiten dieser ungewöhnlichen Besetzung.

Es ist dankbar zu vermelden, daß es hoffnungsvolle Anzeichen gibt, daß dieser Wettbewerb in Zukunft wieder stattfinden wird.

William Waterhouse

(Übersetzung: Chr. Schneider)

Mögliche Spannweite eines Blockflöten-Ensembles

Betrachtungen zu zwei Konzerten des Loeki-Stardust-Ensembles...

... wie sie, was die Programmgestaltung betrifft, kaum unterschiedlicher hätten sein können. Die Rede ist von einem Programm mit dem Titel „A Day in Four", für das ein „von der normalen Konzertpraxis abweichendes Bühnenkonzept" entwickelt wurde. Die Rede ist außerdem von dem Wagnis einer Aufführung von J. S. Bachs *Kunst der Fuge* – eine Herausforderung in diesem Fall besonders, da allein vom Tonumfang her fast unüberwindliche Schwierigkeiten bestehen. Die Mitglieder des Loeki Stardust Quartets haben diese Herausforderung mit dem Einsatz eigens dafür gebauter Instrumente angenommen (Friedrich von Huene, Tim Cranmore). In beiden Konzerten bestachen sowohl das sensible Zusammenspiel in stets wechselnder Besetzung und Stimmverteilung als auch eine atemberaubende Virtuosität, anscheinend unendlicher Atemvorrat, äußerste Kantabilität und eine makellose Intonation, bei der sich regelrechtes Wohlbehagen einstellte. Eine wesentlich größere dynamische Spannbreite, als sie im allgemeinen üblich ist, ließ das Instrument Blockflöte in einem neuen Licht erscheinen, gleichzeitig historisch und modern und mit schier unerschöpflichen Möglichkeiten. Unterstützt wurde das bei dem Vier-Tageszeiten-Programm sowohl durch die Kunst eines Beleuchters, der feinfühlig die einzelnen Übergänge gestaltete, als durch geschickte unterschiedliche Positionen auf der Bühne. Bei Ausnutzung der gesamten Breite kamen hier faszinierende Klangwirkungen zustande, und verblüffend war die Virtuosität im Zusammenspiel bei großen räumlichen Entfernungen voneinander. Einer der Höhepunkte: ein Saltarello aus dem 14. Jahrhundert, als Duo im Einklang gespielt, von einem Bordunbaß begleitet. Ebenso eindrucksvoll war der nahtlose Übergang von Hiroses *Lamentation* – aus dem Dunkel heraus auswendig gespielt, wie eben entstanden – zu Motetten von Victoria und Gombert in unendlichem Wohlklang. Hier war die Nähe zum Singen in idealer Form repräsentiert. Das in unkonventioneller Weise dargebotene unkonventionelle Programm reichte von mittelalterlichen Spielmannstänzen über Vokal- und Instrumentalstücke der Renaissance, eigene Arrangements (*Nocturne* von Rimskij-Korsakow) bis zu zeitgenössischen Quartetten niederländischer Komponisten und dem Paul Leenhouts gewidmeten, im Jazz-Idiom Bebop komponierten *Tall P.* von Pete Rose. Die Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit aller Darbietungen wirkte auf die Zuhörer wie elektrisierend, und man kann Cornelia Rothkegel-Hartke nur beglückwünschen, daß es ihr gelungen war, dieses Spitzenquartett für einen Abend im Rahmen ihrer „Meisterkonzerte in der Aula" in Lohne zu gewinnen.

Eine Spannung ganz anderer Art ging ein paar Tage später in Enschede (Grote Kerk) von der Interpretation der Bachschen *Kunst der Fuge* aus, des Wunderwerks eines musikalischen Kosmos, das Vergangenes und Zukunftweisendes miteinander verbindet. Natürlich bleibt das Problem, daß auch trotz der Spezialinstrumente einige Fugen nicht spielbar sind und der Vierfuß-Klang überwiegt, daß das Tenorinstrument in der tiefen Lage im Nachteil ist gegenüber günstiger liegenden Stimmen – aber das alles erscheint unwesentlich angesichts einer ständig wachsenden inneren Spannung, die in erster Linie natürlich von der ungeheuren kontrapunktischen Verdichtung ausgeht. Die aber wurde von den Spielern so stark mitempfunden und nachgezeichnet, daß sie sich auf die Zuhörer zu übertragen vermochte. Als Abschluß nach der unvollendeten letzten Fuge, in der als Thema B-A-C-H auftritt, hatte das Quartett ein Präludium in c-Moll (BWV 537) gewählt. Imitationen über einem Orgelpunkt und seufzerähnliche Motive in ruhiger Bewegung wirkten wie von einem sehr edlen Orgelregister wiedergegeben und brachten ein wenig Beruhigung, ähnlich wie der sonst meist angefügte Choral *Vor deinen Thron tret' ich hiermit*. Es gab lang anhaltende „standing ovations".

Es wären viele und vielen solche Erlebnisse zu wünschen und vor allem Blockflötisten die Einsicht, ein wie umfangreiches und wesentliches Gebiet das Ensemblespiel ist, das mindestens als ebenbürtig neben dem Solospiel anzusehen ist, wenn nicht sogar als Hauptbereich, und daß Virtuosität auch im Sinne des betreffenden Werkes eingesetzt werden kann und nicht in erster Linie als Selbstdarstellung.

Ilse Hechler

Das Konzert mit dem Titel „A Day in Four" fand am 28.04.96 in Lohne statt, in Enschede konzertierte das Amsterdam Loeki Stardust Quartet am 10.05.96.

Workshop „Hans-Martin Linde unterrichtet eigene Werke" an der Folkwang Hochschule Essen, Abteilung Duisburg

Auf Einladung von Gudrun Heyens, Professorin für Blockflöte an der Folkwang-Hochschule Essen, Abteilung Duisburg, fand am 11. Mai 1996 ein Workshop mit Hans-Martin Linde statt. Zahlreiche Musikschullehrer und Schüler des Umkreises versammelten sich im Saal der Hochschule, um Hans-Martin Lindes Unterricht zu verfolgen. Gegenstand des Workshops waren Kompositionen des seit langem wirkenden Blockflötisten, die er mit Studentinnen der Klasse Heyens erarbeitete.

Nach einem einführenden Vortrag über die moderne Blockflötenmusik wurden Stücke der verschiedensten Besetzungen besprochen. Am Anfang stand das Kammermusikstück *Browning* für fünf Blockflöten. Die genaue Herausarbeitung des Volksliedes stand hier im Vordergrund. Bei den Stücken *Music for two* für Blockflöte und Gitarre und *Musica notturna* für Baßblockflöte und Klavier ging es vor allem um Genauigkeit in Intonation und Zusammenspiel. Interessant waren hier die Erläuterungen Hans-Martin Lindes zu den Vorstellungen, die er bei der Komposition einzelner Elemente hatte. Trotz dieses intentionalen Ausgangspunktes maß Linde der freien Gestaltung zentrale Bedeutung bei. Dies zeigte sich insbesondere bei den Solostücken *Una follia nuova* und dem *Märchen*, bei denen er die Studentinnen durch seine humorvolle Unterrichtsart zu eigenem persönlichen Ausdruck motivierte.

Die Veranstaltung hatte sich das Ziel gesetzt, moderne Kompositionen als Unterrichtswerke für die Musikschule zu erschließen. Die anschließenden Fragen aus dem Zuschauerraum zeigten das große Interesse an den Erläuterungen des Komponisten. Am Ende des Kurses stellte Hans-Martin Linde sein *Basler Blockflötenbuch* und eine Reihe weiterer neuer Kompositionen vor.

Der Workshop mit Hans-Martin Linde soll der Auftakt zu einer Reihe sein, in deren Verlauf Komponisten ihre eigenen Werke unterrichten. Für das folgende Semester hat Gudrun Heyens Gerhard Braun für einen ähnlichen Kurs (25.1.97) gewinnen können, der sicher erneut viele Interessenten finden wird.

Cordula Caso

Flötentöne ohne Ende

Das letzte Wochenende (22. - 24.3.1996) in der Berufsfachschule für Musik Oberfranken in Kronach stand ganz im Zeichen der Flöte, vornehmlich der Blockflöte. Das Sing- und Musikschulwerk Oberfranken in Kronach hatte als Dozenten für einen Fortbildungskurs Prof. Gerhard Braun aus Stuttgart eingeladen, der Musikschullehrerinnen und -lehrern sowie weiteren Teilnehmern aus ganz Deutschland die richtigen Flötentöne beibringen wollte und sollte. Organisiert wurde der Kurs in der Berufsfachschule für Musik Oberfranken in Kronach, um auch den Absolventen der Blockflötenklasse an diesem Institut Gelegenheit zu geben, ihre Studien zu erweitern.

„Musik als Klangrede" hieß das erste, „Neue Musik im Unterricht" das zweite Thema, das am Samstag und Sonntag in insgesamt 13 Stunden intensiven Unterrichts erörtert und vertieft wurde. Die Musik nicht nur als klangliches Ereignis, sondern auch als weitere Form emotionaler Äußerung – neben der Sprache – zu begreifen, stand im Mittelpunkt. Es geht also nicht darum, die musikalisch-barocke Rhetorik

DOLMETSCH
Für Amateur und Berufsspieler
Die
Konservatoire Serie
Qualität und Klang einer
handgemachten Flöte
Mit gebogenem Windkanal
und Daumenlochbüchse
Fragen Sie Ihr Fachgeschäft
AAFAB BV
Jeremiestraat 4-6 3511 TW Utrecht NL
tel. ++31-(0)30-231 63 93 fax ++31-(0)30-231 23 50

direkt an die Sprache quasi übersetzen zu können, sondern diese als eigene Ausdrucksform zu verstehen.

Viele der gut 30 Teilnehmerinnen und Teilnehmer hatten vorbereitete barocke Sonaten und Suiten mitgebracht, die im Teilnehmerkreis vorgetragen und dann mit Prof. Braun erarbeitet wurden. Im Mittelpunkt standen die originalen Blockflötensonaten von Georg Friedrich Händel und Bearbeitungen Händelscher Opern und Oratorien wie beispielsweise die Bearbeitung von *Rinaldo* für 2 Altblockflöten und B.c., die kurz nach der ersten Aufführung der Oper bei dem englischen Verleger John Walsh erschien, um die zahlreichen Liebhaber der Blockflöte in England – ein Gentleman hatte immer eine Blockflöte bei sich zu tragen – zufriedenzustellen.

Mit der ihm eigenen Eloquenz und Begeisterung auch für die vermeintlich kleinste Selbstverständlichkeit (ein Nebengriff für e"!) führte der Dozent im Kurs selbst die Regeln barocker Rhetorik in seinem Unterrichtsstil ein. Inventio (Finden einer Idee), dispositio (Anordnung der Teile einer Rede), decoratio (Ausarbeitung und Ausschmückung) und pronuntiatio (tatsächliche Ausführung) lagen bei ihm in besten Händen. Vor allem das ausschmückende Element hatte es ihm sichtlich angetan; wie ein Animateur und Dompteur in einem trug er dem geneigten und schmunzelnden Publikum zahlreiche Zitate von Quantz und Mattheson zur lebhaften Ergötzung vor. Mit einer solchen hatte es auch begonnen. Am Freitagabend wurde der Kurs mit einem Konzert des Barockensembles Gerhard Braun eröffnet. Unterstützt und begleitet wurde der Block- und Traversflötist von Siegfried Petrenz am Cembalo, in Fachkreisen außerordentlich geschätzt wegen seiner vorbildlichen und beispielhaften Continuo-Aussetzungen moderner Flötenausgaben. Als besondere Attraktion hatte Frau Lore Braun-Käser ihre originale Viola da Gamba von Markus Stainer mitgebracht, mit der sie ein feines, wohlgestaltetes Baßfundament spielte. Im zweiten Teil des Abends erklang im gutbesetzten Rathaussaal eine schmeichelnde Traversflöte, die das Publikum in die barocke Welt der Affekte entführte.

Andreas Wolf

„Tage der Alten Musik" in Würzburg vom 19. bis 21.1.1996

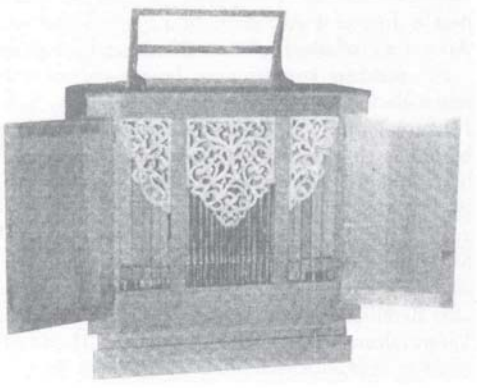
Unter diesem Titel hatte die Hochschule für Musik in Verbindung mit Stadt und Landkreis Würzburg zu einer Veranstaltungsreihe eingeladen, die einen Streifzug durch fünf Jahrhunderte europäischer Musikgeschichte bildete, mit dem Schwerpunkt auf der Musik des 17. Jahrhunderts. Beginn und Abschluß

wurden von Solisten und Ensembles der Würzburger Musikhochschule gestaltet, ein schöner Rahmen für größtenteils hochrangige Kammerkonzerte mit interessanten Programmen – was allerdings die oft nicht einmal halb gefüllten Säle unerklärlich erscheinen läßt.

Der Eilmarsch durch fünf Jahrhunderte begann mit Improvisationen über *Lamento di Tristano*, abwechslungsreich instrumentiert mit Block- und Traversflöten, Gambe, Laute und Schlaginstrumenten, wobei die Improvisationen jedoch sehr einstudiert wirkten. Als Beispiele kunstvoller Kolorierungstechnik wurden zwei Intabulierungen aus dem Buxheimer Orgelbuch (um 1470) von Inga Kuhnert (Klasse Prof. Glen Wilson) auf einem Cembalo in pythagoräischer Stimmung vorzüglich wiedergegeben. Für den Zuhörer wäre es sicher interessant gewesen, die zugrundeliegenden Chansons zu kennen, um die teilweise virtuose Verzierungskunst noch besser würdigen zu können. Studierende der Klasse von Prof. B. Böhm stellten Blockflöten-Ensemblemusik in verschiedenen Besetzungen vor, vom Madrigal beeinflußte vierstimmige Kanzonen von Gaspar Pietragrua, eine sehr gut artikulierte Canzone a due canti von Girolamo Frescobaldi und schließlich die ausdrucksstarke Sonata op. 7 Nr. 4 von Joseph Bodin de Boismortier. Der Genuß der auf einer Traversflöte zwar klangschön gespielten „Bravade" von J. J. van Eyck wurde leider durch Intonationstrübungen beeinträchtigt. Den zeitlich weitesten Vorstoß bildete der erste Satz aus Beethovens *Violinsonate Nr. 7* (op. 30,2). Hier wußte vor allem Atsuko Watanabe auf dem Hammerklavier durch sichere und temperamentvolle Gestaltung zu überzeugen.

Das Konzert des 1987 gegründeten Vokalensembles „Cantus Cölln" in der Neubaukirche der alten Universität darf wohl als eines der herausragenden Ereignisse bezeichnet werden. Unter der Leitung des Gründers Konrad Junghänel entstand ein Feuerwerk von deutschen Liedern und Madrigalen unter dem Titel „Amor und Cupido" – eine vielfältige Stimmungslandschaft, in der fein nuancierte verhaltene Gesänge, wie Senfls *Entlaubet ist der Walde* oder die an die Vergänglichkeit gemahnende *Musikalische Kürbishütte* von Heinrich Albert, ebenso bezauberten, wie ans Komödiantische grenzende Madrigale *Von der Solmisation in der Musik* (Valentin Rathgeber), Leonhard Lechners *Kickehibi, Kakakanei* und J. H. Scheins *Frisch auf, ihr Klosterbrüder mein*. Die fast unglaubliche Variabilität des Ausdrucks und der Stimmen, die bestechende Artikulation und Intonation, die oft tänzerisch-rhythmische Gestaltung könnten auch für Instrumentalisten Vorbild sein. Schade, daß nicht mehr Studierende anwesend waren.

Auch dem Ensemble „Aura Musicale" Budapest unter der Leitung von Balázs Máté hätte man mehr



Truhenorgel

Disposition: Rohrflöte 8'
Flöte 4'
Prinzipal 2'
Quinte 2 $^{2}/_{3}$'
Terz 1 $^{3}/_{5}$' ab h^{0}

mit aufsetzbarem, eigenständigem Regal 8' (nicht abgebildet), verwendbar auch als 2. Manual
Tastatur: Untertasten Ebenholz
Gehäuse aus massivem Eichenholz, Prospekt mit Lindenholz-Schnitzwerk
Orgelbauer: Marcus Kaul, Leonberg, Baujahr 1988,
Abmessungen: ca. 115 x 120 x 634 cm

Wie bieten obiges Instrument, das ein ideales Continuo-Instrument ist, aber auch bestens einen kleineren Kirchenraum klanglich füllt, zum baldigen Verkauf zu

DM 45.000,--

an, da unsere große Orgel im Sommer eingeweiht wird.

Ev. Kirchengemeinde Bergisch Gladbach
(östlich von Köln)
Kirche zum Heilsbrunnen
Im Kleefeld 23 · 51469 Bergisch Gladbach
Pfarrer Joachim Dehmel · Tel. 02202/30144
Dr. Walter Klein 02202/79526 · Sieglind Underberg 02202/58614

Zuhörer gewünscht. Bei der „Programm-Musik" aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durften natürlich Heinrich Ignaz Franz Bibers *Pauern-Kirchfahrt* und die *Nachtwächter-Serenade* nicht fehlen, die von dem Viola-da-braccio-Consort mit viel Klangsinn, Humor und Charme vorgetragen wurden. Aber auch in den Balletti von Johann Heinrich Schmelzer bestach der homogene volle Streicherklang. Es gab viel Beifall für die klingende Musikgeschichte.

Starke improvisatorische Elemente wies das Konzert des Wiener Ensembles „Accentus" auf, das sich zum Anliegen gemacht hat, frühe Musik Spaniens wieder lebendig werden zu lassen. Mit Schlüsselfidel, Pochette, Gamben, Fidel, Doppelharfe, Singstimme, Blockflöten und vielerlei Schlaginstrumenten wurde ein vielfarbiger Klangteppich ausgebreitet, bei dem man kaum wußte, was man mehr bewundern sollte: den Einfallsreichtum, die Variabilität der Instrumentierungen, die Lebendigkeit der Darstellungen mit Steigerungen bis zur Ekstase, die zugrundeliegenden Gesänge, Tänze (Enzina, Cabezòn, Ortiz u.a.) und Sephardischen Romanzen oder das, was die sieben Ensemble-Mitglieder aus der *Spanischen Kunst- und Popularmusik um 1500* entstehen ließen.

Eine Faszination ganz anderer Art ging von intimen Veranstaltungen aus, die italienische Sonaten und Balli für Violine (Heléne Schmidt) und Theorbe (Mike Fentross) und ebenfalls italienische Sonaten und Canzonen für Blockflöte und Cembalo zum Thema hatten. Marijke Miessen – kurzfristig eingesprungen für ein wegen Krankheit ausfallendes Vokalkonzert –, begleitet von Glen Wilson am Cembalo, verstand es, durch den Einsatz von Instrumenten unterschiedlicher Größe und Stimmung klangliche Variabilität zu erzielen, die in Verbindung mit bewundernswerter Artikulation und Fingertechnik sowie dynamischen Abstufungen immer neue Spannung hervorrief. Herausragend die *Canzone III* von Bartolomeo di Selma, die zweite Sonate von G. B. Fontana und die von Glen Wilson interpretierte *Sonata stravagante sopra Ave maris stella* von Gianpetro del Buono, die überraschende Harmonik und Chromatik aufweist, wie sie sonst überwiegend in der Vokalmusik dieser Zeit anzutreffen ist.

Großes Interesse fand das diesmalige Seminar-Thema: *Die Harfe vom Mittelalter bis Barock*. Hannelore Devaere aus Brügge gab eine Übersicht sowohl über die Instrumente und ihre Entwicklung von dem mittelalterlichen, romanischen und gotischen Harfen bis zu doppelreihigen Instrumenten der Barockzeit als auch über die reichhaltige Literatur und vielseitige Verwendung, sei es nun für Musik im Palast, in der Hand der Minnesänger, als aristokratisches oder als Volksinstrument. Hannelore Devaere gelang es brillant, anhand von vielen praktischen Beispielen – mittelalterlichen Tanzweisen, Übertragung von Vokalstücken, Instrumentalwerken von Mudarra, Trabacci u. a. – das Bild eines vielseitigen Instrumentes entstehen zu lassen, ihre Liebe zum Instrument in variablen Klang umzusetzen und die Zuhörer zu fesseln.

Den Abschluß der Tage alter Musik bildete ein Konzert des Barock-Orchesters und des Kammerchores der Hochschule in der Neubaukirche mit italienischer Kirchenmusik des Barock. Unter der Leitung von Jörg Straube erklang zu Beginn das ausdrucksstarke *Kyrie* von Antonio Vivaldi, sein einziger doppelchöriger Messensatz (RV 587), dessen expressive Harmonik im ersten Kyrie und strenge Kontrapunktik des dritten Teiles – nach einer Adagio-Einleitung eine durch viele chromatische Gänge intensivierte Doppelfuge – sehr spannungsvoll gestaltet wurden. Im *Concerto grosso* op. 6,1 von Arcangelo Corelli strahlte das Orchester unter Anne Röhrigs Leitung in barockem Glanz und fast ansteckender Spielfreude, die auch noch in Giovanni Carlo Maria Claris *Credo* in a-Moll für vierstimmigen Chor und Instrumente zu spüren waren. Es war interessant, diesem freudig gestimmten Werk zu begegnen, da von Clari überwiegend weltliche italienische Vokalwerke bekannt sind, die seinerzeit so berühmt waren, daß Händel fünf Duette als Bearbeitungen in *Theodora* übernahm.

Vivaldis repräsentatives *Gloria* in D-Dur (RV 589) vereinigte noch einmal Chor, Solisten und Orchester, unterstützt von Barockoboe (Florian Richter) und Trompete (Patrick Henrichs), zu barocker Farbenpracht. Immer wieder besticht die stilistische Spannweite der großangelegten zwölfteiligen Komposition – der Wechsel von strenger Form, ariosen solistischen Partien, motettenartigen Chorsätzen, kühnen Harmoniefolgen im Sinne intensiver Textdeutung –, besonders, wenn die Wiedergabe von solcher Lebhaftigkeit im Zugriff, technischer Perfektion und großer Ausdruckskraft bestimmt ist. So gab es denn zum Schluß viel wohlverdienten Beifall, der allen Mitwirkenden, deren Leitern und Lehrern und wohl auch den Veranstaltern galt. Bei so viel Engagement aller Beteiligten ist der schlechte Besuch der meisten Veranstaltungen wirklich zu bedauern. **Ilse Hechler**

Von Tuten und Blasen viel Ahnung
Girolamo: Ein Ein-Mann-Verlag stellt sich vor

Von außen sieht die Wohnung im Fachwerkhaus am Calwer Marktplatz nach betulicher Gemütlichkeit aus. Doch hinter der idyllischen Fassade herrscht hektische Betriebsamkeit: die erste Ausgabe des Verlags Girolamo steht kurz vor dem Druck, und in

letzter Sekunde haben sich noch Änderungen ergeben, die den Zeitplan durcheinanderwirbeln.

Franz Müller-Busch vereinigt die Aufgaben eines Notensetzers, Herausgebers, Sekretärs, Buchhalters und Botenjungen in einer Person. Von der Idee an, was man herausgeben könnte, bis zum fertigen Produkt überwacht er jeden Produktionsvorgang, bis er wirklich mit dem Ergebnis zufrieden ist.

Was bringt einen gelernten Musiker dazu, seine sichere Musikschulstelle aufzugeben, um einen Verlag zu gründen?

„Aus Neugier und einer gewissen Risikobereitschaft heraus wollte ich gerne versuchen, einmal alles selbst zu machen. Im Moment unterrichte ich auch noch eine halbe Stelle an der Musikschule in Calw. Mein Ziel ist es jedoch, mich ganz auf den Verlag zu konzentrieren."

Angefangen hat alles damit, daß Franz Müller-Busch für andere Verlage als Herausgeber arbeitete und auch komponierte. „Aber ich bin deswegen noch lange kein Komponist, das mußt du schreiben," sagt er sofort. Mit einem Notensatzprogramm begann er selbst Noten zu setzen und setzte dabei höhere Maßstäbe an als die altehrwürdige Konkurrenz: „Noten müssen gut aussehen, das schließt eine gute Lesbarkeit wie auch eine gewisse ästhetische Qualität mit ein. Probleme wie das leidige Umblättern müssen elegant gelöst werden, und eine Übersichtlichkeit muß dabei erhalten bleiben. Vielleicht denken ja alle Verlage so, aber wenn ich mir Ausgaben ansehe, zweifle ich manchmal daran."

„Viele Stücke verdienen herausgegeben zu werden. Mein Verlagsprogramm enthält Musik, hinter der ich 100% stehe. Die Bearbeitungen sind musikalisch legitim. Light-Ausgaben oder Potpourris können andere herausgeben. Ich achte auf die Qualität der Musik ebenso wie auf das gute Erscheinungsbild der Noten."

Als Blockflötist liegt ihm die Instrumental- und Vokalmusik des 16.-18. Jahrhunderts am Herzen. „Doch im Herbst erscheinen Percussionstücke aus Bali, Mexiko und Afrika; diese Musik mag ich genauso wie Jazz und Avantgarde."

Es besteht also keine Gefahr, daß Ausgaben des Girolamo-Verlags in Zukunft einseitig ausfallen werden. Sieht man sich die Notenhefte an, wird deutlich, daß mit der heutigen Technik auch ein kleiner Verlag mit den großen mithalten kann. Man kann dem Girolamo-Verlag nur weiterhin viel Glück und gute Ideen wünschen.

Ines Zimmermann

Bei Girolamo sind erschienen:

G. F. Händel (1685-1759): Pensieri notturni di Filli (HWV 134), Kantate für Sopran, Altblockflöte und B.c.; Ed. Nr. G 11.001

J. Chr. Pepusch (1667-1752): When Loves soft passion, Kantate für Sopran, Altblockflöte und B.c.; Ed. Nr. G 11.002

J. Chr. Pepusch (1667-1752): Menaloas, Kantate für Sopran, Altblockflöte und B.c.; Ed. Nr. G 11.003

H.-M. Linde (*1930): 3 Brentano-Lieder für hohe Singstimme und Tenorblockfl. oder Querfl. Ed. Nr. G 11.004

M. Locke (1621/22-1677): For Several Friends. Bd. I: Suiten Nr. 1 und 2, für Sopran- oder Tenorblfl. und B.c.; Ed. Nr. G 12.001

Bd. II: Suiten Nr. 3 und 4, für Sopran- oder Tenorblfl. und B.c.; Ed. Nr. G 12.002

G. Bononcini (1670-1747): Arien und Duette aus der Oper „Camilla", bearbeitet für 2 Altblfl. und B.c. oder Baßinstr.; Ed. Nr. G 12.005

8 Englische Lieder um 1600 (Dowland u. a.) für Sopran- oder Tenorblfl. oder Singstimme und B.c.; Ed. Nr. G 12.006

F. Müller-Busch (*1963): Blue Duets für Sopran- und Altblockfl.; Ed. Nr. G 21.001

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.

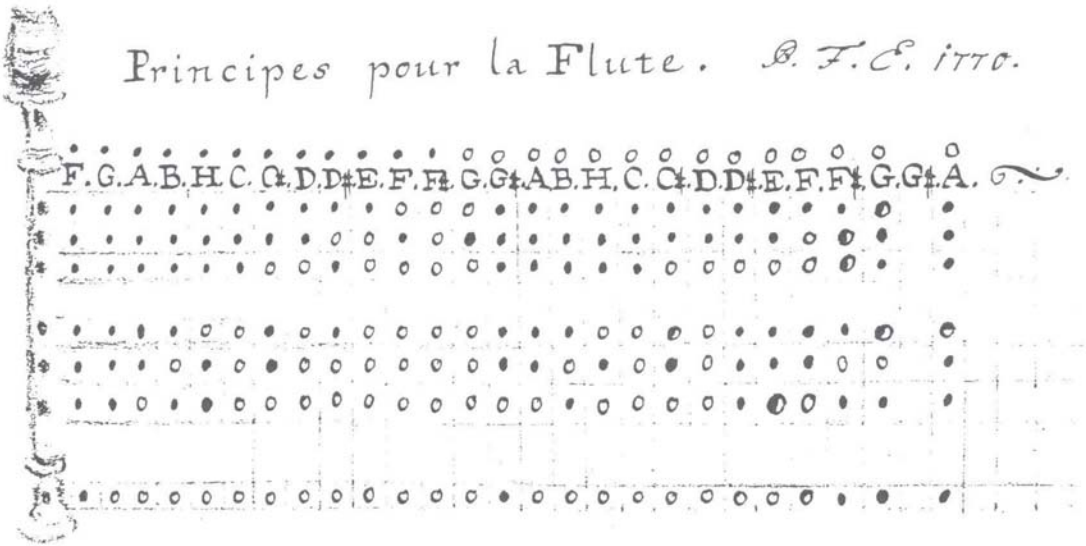
Auslieferung durch:

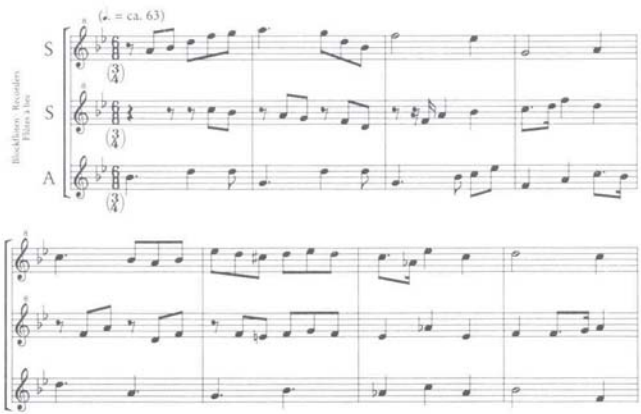
Margret Löbner
Osterdeich 59a, 28203 Bremen
Tel. 04 21-70 28 52

Fingerzeige aus dem Kloster

Das Archiv des niederösterreichischen Stiftes Melk bewahrt eine mit *P.F.E.1770* bezeichnete Grifftabelle für eine Altblockflöte. Sie stammt von Pater Ferdinand von Everard (freundlicher Hinweis von Pater Wilfried Kowarik), zeigt ein Instrument mit zweifelsfrei barockem Umriß und bietet Griffangaben von f' bis a'''. Die Teildeckung des Daumenloches für die Töne oberhalb von a'' ist in der Tabelle nicht eingetragen, vielleicht weil sie einfach selbstverständlich ist. Ab cis''' fallen Teildeckungen auch bei anderen Grifflöchern auf. Diese Griffe setzen relativ große Grifflöcher voraus, und tatsächlich funktionieren sie im Grunde nur auf einer Flöte vom Ganassi-Typ, also mit weiter zylindrischer Bohrung und einem sich konisch weitenden Fuß. Welches Instrument Pater Ferdinand im Jahre 1770 verwendet hat – das wird wohl ein klösterliches Rätsel bleiben.

Ulrich Thieme





neu

HANS JOACHIM TESCHNER

Tango Valentino

für drei Blockflöten (S S A).
3 Spielpartituren,
Ed. Nr. 1569,
ISMN M-2006-1569-2
DM 20,00/öS 174,00/sFr 24,00

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

University Microfilms International (U.M.I.), White Swan House, Godstone, Surrey RH9 8LW, England

Aber, Thomas Carr, D.M.A. A history of the bass clarinet as an orchestral and solo instrument in the nineteenth and early twentieth centuries and an annotated, chronological list of solo repertoire for the bass clarinet from before 1945. Best.-Nr. DA9119030

Berryman, Brian Alexander, D.M.A. Michel Blavet's flute concerto: An edition and commentary (Blavet, Michel, France). Stanford University, 1994, Best.-Nr. QET94-29885

Cholka, Lynn Ann, D.Mus. An annotated international bibliography of doctoral dissertations / treatises / essays / theses / documents pertaining to the clarinet (single reed instruments, woodwind instruments). The Florida State University, 1994, Best.-Nr. QET95-14093

Cline, Gilbert D., D.M.A. The cornetto: A guide toward performance, within historical context, indicating the use of the recorder as a companion instrument. University of Oregon, 1990, Best.-Nr. DA9101951

Dannenbring, Mark Steven, D.M.A. Varèse's "Density 21.5": Interpretation and synthesis of existing analyses. The University of Iowa, 1990, Best.-Nr. DA9126369

Ellis, Kim Sharon, D.M.A. Comparative analysis of four measurement instruments for clarinet mouthpieces and an investigation of dimensional consistency of intermediate mouthpieces. The Ohio State University, 1991, Best.-Nr. DA9130429

Fay, James Spencer, D.M.A. The clarinet and its use as a solo instrument in the chamber music of Johannes Brahms. Peabody Institute of the John Hopkins University, 1991, Best.-Nr. DA9125562

Feldkamp, Timothy Lee, D.M.A. Developing the altissimo register of the soprano, alto, and tenor saxophones. The University of Oklahoma, 1990, Best.-Nr. DA9110039

Henderson, Caroline Blythe, D.M.A. A comparative study of alto saxophone reeds through spectral and subjective analyses. University of Georgia, 1994, Best.-Nr. QET95-07255

Hobbs, James Alton, Jr. D.M.A. "Six Sonates pour une Flute et Basse ou Hautbois et Basse" by Ernst Eichner: A performing edition with critical commentary, a lecture recital, together with three other recitals. University of North Texas, 1991, Best.-Nr. DA9201524

Irvin, J. Wade, D.M.A. An analysis and comparison of two contrasting bassoon concertos by Johann Nepomuk Hummel and Gordon Jacob. The University of Alabama, 1990, Best.-Nr. DA9105960

Isaas, Carol Gertrud, Ph.D. The solo flute music of three contemporary flutists/composers: Robert Aitken, Robert Dick, and Harvy Sollberger. University of California, San Diego, 1991, Best.-Nr. DA9130755

Janzen, Wesley H. , D.M.A. Performing Krzysztof Penderecki's "Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam": A conductor's preparation (Penderecki, Krzysztof, Poland). University of Cincinnati, 1994, QET95-02562

Larson, Julia Ann, D.M.A. Flute without accompaniment: Works from Debussy: "Syrinx" (1913) to Varèse: "Density 21.5" (1936). University of Maryland College Park, 1990, Best.-Nr. DA9121464

Margelli, Paul Louis, Jr. D.M.A.. Georges Gillet and the Paris Conservatoire Concours oboe solos, 1882-1919. University of Washington, 1990, Best.-Nr. DA9104269

McClune, C. David, D.M. An annotated survey of original clarinet concertos with wind or chamber ensemble written by American composers between 1978 and 1987. The Florida State University, 1990, Best.-Nr. DA9112107

Nussbaum, Carolyn, M.A. The Flute: The mechanical improvements on the body of the orchestral instrument since 1847. University of North Texas, 1994, Best.-Nr. QET13-58742

Peebles, William Louis, D.M.A. The evolution of bassoon fingering systems: An historical and practical survey (woodwind instruments). Michigan State University, 1994, Best.-Nr. QET95-12124

Snavely, John Albert, D.M.A. Benny Goodman's commissioning of new works and their significance for twentieth-century clarinetists. The University of Arizona, 1991, Best.-Nr. DA9136868

Sweger, Keith Warren, D.M.A. The Bassoon concertos of Johann Christian Bach (1735-1782): A historical, stylistic, and performance analysis. The University of Wisconsin - Madison, 1990, Best.-Nr. DA9108300

Vaillancourt, Michael Grant, Ph.D. Instrumental ensemble music at the court of Leopold I (1658-1705). University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991, Best.-Nr. DA9136755

White, Mary Joanna, Music.A.D. The eclectic style of Albert Roussel as seen in his chamber music with flute. Boston University, 1991, Best.-Nr. DA9109901

Edmund Schönenberger: Musikinstrumentenkunde. Ein Weg durch die Musik. 2 Bände, 432 und 215 S., zahlreiche Abb., geb., Verband Schweizer Musikinstrumentenhändler, Zeughausgasse 9, CH-6301 Zug, 1990 und 1991, SFr./DM 120,-- und 70,--. Auslieferung in der BRD Hofmeister, Ubierstr. 20, D-65719 Hofheim

ist ein zweibändiges Werk für den „praktischen" Gebrauch von Musikinstrumentenhändlern (in der Schweiz in dieser Form ein Lehrberuf mit eigener Berufsschulklasse in Zürich), aber auch darüber hinaus eine Generalübersicht und -nachschlagegelegenheit, anfangend mit einer Zeittafel von 4000 vor bis 1990 nach Chr., alles was so an Klangwerkzeugen wann und wo erfunden ist bzw. sein soll. Dann folgt tabellarisch übersichtlich Musiktheorie von den Oktavlagen, Tönen mit ihren verschiedensten Bezeichnungen, Kammertönen, Duren, Mollen u. v. a. m. auf einen Blick. Ebenso knapp und doch hinreichend erschöpfend eine Holzkunde auf 8 Seiten, dito Akustik, Stimme, Atmung und Gehör, und dann „Musik als Lebenshilfe" betreffs seelischer und physischer Einflüsse. Spekulativ? Natürlich, aber man darf es ruhig mal so aussprechen. Wer sollte mit welchem Instrument wann anfangen, bzw. was soll man Eltern antworten? Ich sehe bei manchem Instrumentallehrer schon den Ärger ob dieser „Anmaßung", aber was soll's?!

Weiter geht's im Text mit den Schlaginstrumenten durch Geschichte und Kulturen bis zu allen technischen Einzelheiten, dito Saiteninstrumente, auch von den verschiedenen Stimmungen, Mensuren, sogar Deckenverstrebungen und Elektrik, Reparatur, Pflege, Saiten, Bögen, Bestandteile u. v. a. m. Ähnlich übersichtlich sind auch die anderen Instrumente dargestellt.

Im 2. Band gibt es über 100 Seiten Elektronik inkl. MIDI. Dann folgt ein didaktisch geschicktes Abfragespiel des Stoffes im Ganzen mit allerlei Rätseln. Kreuzworträtsel „Holzblasinstrumente" habe ich gelöst, bei „Blockflöte" hatte ich einige Schwierigkeiten betreffs fehlender Buchstaben, na ja.

In der enzyklopädischen Darstellung ist dieses Werk gut angelegt. Daß etliche geschichtliche Einzelheiten nicht so genau zu nehmen sind, ist eine andere Frage, und der Autor nennt in seiner Literaturübersicht auch kaum „wissenschaftliche" Einzelliteratur und gibt auch im Text keine Quellen an, was vielleicht auch Zweck und Umfang sprengen würde?

Kurz einige Kleinigkeiten: Die Erfindung von Zugtrompete und Posaune ist unklar dargestellt. In der Akustik der Holzblasinstrumente fehlt eine begründende Darstellung von konisch - zylindrisch und Überblasen in Oktave oder Duodezime. Auch die Frage der Holzpflege, Risse etc. ist zu wenig angesprochen. Das Flageolett auf S. 338 ist nicht „barock", sondern „englisch". Die Blockflöte hat nicht vor 1910, sondern erst um 1930 Eingang in die Schulmusik gefunden.

Abschließend: Die Vorteile überwiegen die Vorbehalte. Der Autor ist ein Praktiker von der Pädagogik über die Instrumentenkunde bis zur Therapie und außerdem für Charango, Quena und Zambogna. Was das ist? Ja, da wäre ein Glossar mit Seitenhinweisen dienlich gewesen. Letzteres ist in der Schreibweise unklar, gemeint ist aber eine doppelreihige, alternierend geblasene südamerikanische Panflöte.

Wer das Buch durchgearbeitet hat, ist nicht mehr unwissend, was ja von kundigen Kunden Musikinstrumentenhändlern gelegentlich vorgeworfen wird.

Es drängt sich die Frage auf, ob der deutsche Musikhandel etwas Ähnliches für seine „Lehrlinge" anzubieten hat. Hier liegt nur das schon etwas ältliche *Lehrbuch des Musikhandels* (Musikhandel-Verlagsgesellschaft Bonn) von 1971 vor. Auf telefonische Anfrage wurde mir gesagt, daß etwas ganz Neues auf CD-ROM in Vorbereitung sei. **Hermann Moeck**

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Fischer. Sachteil Band 3 X - X. Bärenreiter, Kassel/Metzler, Stuttgart 1996. Günter Angerhöfer/Walther Krüger: Artikel „Fagott"

Im Vergleich mit der weiterhin lesenswerten Darstellung von Walter Kolneder im „alten MGG" besticht der neue Fagott-Artikel durch übersichtliche Gliederung, wissenschaftliche Gründlichkeit und eine bewundernswerte Informationsfülle, die den immensen fagotthistorischen, repertoiregeschichtlichen und akustischen Wissenszuwachs in den letzten Dezennien widerspiegelt. Der hilfreiche Inhaltsüberblick zu Beginn und das umfassende Literaturverzeichnis am Ende, der doppelte Umfang und die sinnvolle Integration der Abbildungen in den Text (im Gegensatz zu den früheren Tafeln) stellen ebenso gewinnbringende Neuerungen dar wie die Aufteilung historischer und systematischer Aspekte auf zwei Autoren. Günter Angerhöfer zeichnet verantwortlich für die ersten sechs Abschnitte (I. Name. – II. Bau. – III. Geschichte. 1. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 2.

19. und 20. Jahrhundert. – IV. Repertoire und Lehrwerke. – V. Sonderformen. – VI. Kontrafagott. 1. Allgemeines. 2. Geschichte), Walther Krüger für den Abschnitt VII. Akustische Grundlagen des Fagotts und der Oboe (die bei beiden Doppelrohrblattinstrumenten sehr ähnlich sind). Diese Arbeitsteilung erscheint um so sinnvoller, als der Stand des Materials zu einem Instrument, das in Kompositions- und Aufführungspraxis, Forschung und Lehre so sehr an Profil gewonnen hat wie das Fagott, heutzutage kaum von einem Autor gesichtet und lexikographisch bewältigt werden kann.

Als besonders gelungen kann Angerhöfers Darstellung der historischen Zusammenhänge gelten: Begriffsgeschichte, Bau, Bildzeugnisse und literarische Quellen, instrumentale und kompositionsgeschichtliche Entwicklung zum Soloinstrument im 18. Jahrhundert, die Almenraeder-Heckel-Modernisierung im 19. Jahrhundert und ihre Auswirkung auf Repertoire und Lehre werden detailliert und kenntnisreich abgehandelt. Wunderlich indes erscheint zu Beginn des zweiten Abschnitts die Festlegung des Tonumfangs von Kontra-B bis e". Weiter unten (Sp. 289) zitiert Angerhöfer ein Lehrwerk von 1780, dessen Tabulatur bereits bis f' reicht, und weiß als profunder Kenner historischer Fagottschulen doch eigentlich, daß im 19. Jahrhundert eine Höhe erklommen wurde (Almenraeder-Schule!), die sich in der Literatur des 20. Jahrhunderts als Selbstverständlichkeit etabliert hat: f" - g '' sind heute kein Problem mehr.

Dies aber führt ins Zentrum der Kritik: So umfassend Angerhöfers Ausführungen zur Geschichte von Fagott und Kontrafagott bis ca. 1900 sind (mit einigen Lücken und Ungenauigkeiten: Böddeckers wichtige Sonate fehlt, die Salonmusik des 19. Jahrhunderts – Almenraeder, Jacobi u.a. – ist ausgeblendet, A. Liste datiert nicht Ende des 18., sondern Anfang des 19. Jahrhunderts), so dürftig sind sie zu neuen Spieltechniken und zur Fagottliteratur des 20. Jahrhunderts (Sp. 291). Flatterzungeneffekte im hohen Register beispielsweise stellen nicht „dynamisch wie technisch ... begrenzte Möglichkeiten" dar, sondern sind häufig anzutreffen und problemlos auszuführen. Vierteltöne und kleinere Intervalle erzeugt man nicht allein durch „Tonlochmanipulationen und Ansatzveränderungen", sondern vor allem durch Griffkombinationen – etliche Viertelton-Griffskalen liegen seit langem vor. Angerhöfer erwähnt zwar Bartolozzis Klassiker *Neue Klänge für Holzbläser* von 1971 (im Text bezeichnenderweise: Bartoluzzi), scheint jedoch die einschlägigen Publikationen von Penazzi (*il fagotto. altre tecniche*, Milano 1982) und Riedelbauch (*Systematik moderner Fagott- und Bassontechnik*, Celle 1988) ebensowenig zu kennen wie den wichtigen Sammelband von Dieter Hähnchen (*Zeitgenössische Musik für Fagott solo*, Leipzig 1986) und viele neue Fagottwerke der mittleren und jüngeren Komponistengeneration. Dies ist um so bedauerlicher, als es dem gleichwohl verdienstvollen neuen Fagottartikel, den Walther Krüger kompetent um akustische Detailinformationen bereichert, dadurch deutlich an Aktualität mangelt. **Wolfgang Rüdiger**

Richard Hudson: Stolen Time. The History of Tempo Rubato. Oxford 1994, Oxford University Press, 473 S., gebunden, keine Preisangabe in DM

Es war Pier Francesco Tosi, der 1723 in seiner Gesangschule erstmals über das „Tempo rubato" schrieb und damit eine schon lange zuvor übliche Aufführungspraxis benannte: die Modifikation der Notenwerte in der Melodiestimme bei strikter Beibehaltung des notierten Rhythmus und Tempos der Begleitstimmen. Eine andere Form des Tempo rubato, die gleichfalls schon früher praktizierte, alle Stimmen einer Komposition umfassende Tempomodifikation, etablierte sich terminologisch im späten 18. Jahrhundert und wurde dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts der vorherrschende Typus.

Um diese beiden Ausprägungen des Tempo rubato, ihre historischen Wurzeln, ihre Entwicklung und ihren individuellen Gebrauch geht es Richard Hudson in seiner weit ausholenden Studie, die kenntnisreicher und detaillierter kaum vorstellbar ist. Hudsons historischer Weitblick und seine immense Quellen- und Werkkenntnis sind imponierend, wenngleich sie ihn gelegentlich zu einem bloßen Aufzählen von Belegstellen zuungunsten einer auf das Wesentliche konzentrierten Darstellungsweise verführen.

Hudson versteht „Tempo rubato" in dreifacher Hinsicht: als Vortragsbezeichnung, als Vortragspraxis und vor allem auch als ein kompositorisches Verfahren. Die drei Aspekte hängen oft untrennbar miteinander zusammen, und doch stellt sich in einigen Fällen die Frage, ob eine vom Komponisten in der Notation minutiös festgelegte Modifikation des Tempos in gleicher Weise als Tempo rubato zu gelten habe wie die mit dem gleichen Begriff umschriebene Vortragspraxis, der, im Gegensatz zur ausnotierten Modifikation, ein hohes Maß an improvisatorischer Freiheit eigen ist.

Die Konzeptionen, die beiden Arten des Tempo rubato zugrunde liegen, erfuhren im Verlauf der Musikgeschichte einen vielfachen Wandel in der praktischen Umsetzung wie in der ästhetischen Bewertung, die Hudson in elf Kapiteln darstellt. Ausgehend von der Vokalpraxis, dem historischen Ursprung des Tempo rubato, der noch für die Musik Chopins von zentraler Bedeutung ist, veranschaulicht Hudson die

Übernahme vokaler Praktiken zunächst in der solistischen Violinliteratur, dann auch im Bereich der Klaviermusik, jenem Genre, das maßgeblich zur Ausprägung des zweiten Typus, der Tempomodifikation in allen Stimmen, beigetragen hat. Im Mittelpunkt steht eine ausführliche Diskussion des Tempo rubato bei Frédéric Chopin und seinen Zeitgenossen, nicht minder aufschlußreich sind die Betrachtungen zum Gebrauch des Tempo rubato im späten 19. Jahrhundert, vor allem bei Franz Liszt und Richard Wagner, wie auch die sorgfältig differenzierenden Darlegungen zum Tempo rubato im 20. Jahrhundert und zu seiner individuellen Ausprägung bei so unterschiedlichen Komponisten wie Claude Debussy, Béla Bartók, Igor Strawinsky, Elliott Carter oder Pierre Boulez.

Ein überflüssiges Kuriosum stellt das Schlußkapitel dar, eine von fragwürdigen historiographischen Prämissen ausgehende Spekulation über die „Zukunft des Rubato".

Trotz einiger Schwächen im Detail ist Hudson ein Buch von bemerkenswerter Gründlichkeit und guter Lesbarkeit gelungen, und es zählt nicht zu seinen geringsten Vorzügen, daß es nicht nur einen historischen Überblick vermittelt, sondern auch als Nachschlagewerk verwendet werden kann.

Thomas Seedorf

Anthony Baines: Lexikon der Musikinstrumente. Aus dem Englischen übersetzt und für die deutsche Ausgabe bearbeitet von Martin Elste, Kassel 1996, Bärenreiter Verlag/Verlag J. B. Metzler, 412 S., DM 98,--

ist eine deutsche Ausgabe von *The Oxford Companion to Musical Instruments,* den wir schon in TIBIA 2/94 besprochen haben. Die Bibliographie am Ende des Buches ist gegenüber der englischen Ausgabe mit wichtigen deutschen Titeln ergänzt worden. Im übrigen vgl. TIBIA 2/94, S. 133f.

Hermann Moeck

Neueingänge

Eric Baumann: Der Komponist Ferdinand Loh und sein opus magnum: der Flohwalzer. Atlantis Musikbuchverlag, Mainz (Ausl. Schott Musik International, Mainz), ATL 6205

Carmina Burana von Carl Orff. Entstehung - Wirkung - Text. Hrsg. Franz Willnauer. Serie Musik Piper Schott (Ausl. Schott Musik International, Mainz), SP 8220, ISBN 3-7957-8220-1 (Schott), ISBN 2-492-18220-8 (Piper)

Erkrankungen vorbeugen und vermeiden. Instrumentalspiel aus physiologischer, technischer und heilpädagogischer Sicht. Hrsg. Günther Bastian. Schott Musik International, Mainz, ED 8174, ISBN 3-7957-0286-0

Der Dudelsack in Europa mit besonderer Berücksichtigung Bayerns. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung. Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e.V., Ludwigstr. 23, Rückgeb., 80539 München

Leo Karl Gerhartz/Andreas Maul: Frankfurt feiert Hindemith. Ein Fest zum 100. Geburtstag. Ein Programmbuch. Hessischer Rundfunk, Frankfurt und Schott Musik International, Mainz (Ausl. Schott Musik International, Mainz), ED 8540

Walter Gieseler: Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen - Modelle. Textteil und Notenbeispiele. Moeck Verlag, Celle, Ed. Moeck Nr. 4061a (Textteil), 4061b (Notenbeispiele)

Thomas Holland-Moritz/Rudolf Nykrin: Das Musizierliederbuch für alle und besondere Tage. Bekannte und neue Lieder mit leichten Sätzen für viele Instrumente. Schott Musik International, Mainz, ED 8287, ISBN 3-7957-4005-3

Robert Kreutzer: Stütze!!? Atemtechnik für Bläser und Sänger. Theoretische Analyse und praktische Anwendung. Robert Kreutzer, Tigergasse 4, A-9020 Klagenfurt

Helena Matheopoulos: Diva. Leben und Rollen großer Opernsängerinnen. M & T Verlag, Zürich (Ausl. Schott Musik International, Mainz), ISBN 3-7265-6033-5

Hermann Moeck: Ursprung und Tradition der Kernspaltflöten der europäischen Folklore und die Herkunft der musikgeschichtlichen Kernspaltflötentypen. Dissertation von 1951. Moeck Verlag, Celle, Ed. Moeck Nr. 4063

Norbert Schultze: Mit dir, Lili Marleen. Die Lebenserinnerungen des Komponisten Norbert Schultze.Atlantis Musikbuch Verlag (Ausl. Schott Musik International, Mainz) ATL 6206, ISBN 3-254-00206-7

Christoph Wolff/Ton Koopman: Die Welt der Bach-Kantaten, Band 1. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten von Arnstadt bis Köthen. J. B. Metzler, Stuttgart/Bärenreiter, Kassel, ISBN 3-476-01425-8 (Metzler), ISBN 3-7618-1275-2 (Bärenreiter)

CD-Produktion ab 300er Auflage
Preis bei 1000er Auflage pro CD DM 9,90
Aufbereitung alter Schallplatten auf Einzel-CD
ab DM 75,--
MUSIC & BYTES GmbH
Georgstr. 34 • 30159 Hannover • Tel. 0511/3632129

Ernest Krähmer: 12 Ländler, op. 8, für Sopranblockflöte und Klavier, hrsg. von Michala Petri und Albrecht Haller, ZfS 668/669, DM 7,90

Li'L Brown Jug, für Sopranino, Alt- und Baßblockflöte, arr. von Bernard W. Sanders, ZfS 670, DM 5,10

Hinrich Luchterhandt: Vier Stücke, für Blockflötenquartett – II, ZfS 671/672, DM 7,90

Italienische Duette, um 1730, für zwei Blockflöten (AA), hrsg. von Rudolf Ewerhart, ZfS 673, DM 5,10

Matthias Maute: Tanto – Quanto, für 2 Altblockflöten, Tenor- und Baßblockflöte, ZfS 674, DM 5,10

Johann Pachelbel: Zwei Fugen aus dem Magnificat, für Blockflötenquartett, hrsg. von Irmtraut Freiberg, ZfS 675, DM 5,10

Gyula Foky-Gruber: Suite über ungarische Volkslieder, für Sopranblockflöte und Klavier, ZfS 676, DM 5,10

Dreistimmige Instrumentalsätze der Englischen Renaissance, eingerichtet für Blockflöten (ATB, SAT, SAB) von Martin Nitz, ZfS 677/678, DM 7,90

Holländische Weihnachtslieder, für Blockflötenquartett, hrsg. von Paul Buis, ZfS 679, DM 5,10

Moeck Verlag, Celle 1995

Mit den 12 *Ländlern, op. 8* ist eine weitere Komposition der ca. 39 für Czakan geschriebenen Werke des Wiener Oboisten und einzigen bekannten Czakan-Virtuosen Ernest Krähmer (1795-1837) erschienen. Neben einigen Solokompositionen existiert von Krähmer eine Reihe beschwingter Salonmusik für Czakan und Klavier. Und da die Verwandtschaft zur Blockflöte nah ist, was liegt näher, als diese die stilistischen Grenzen erweiternden Stücke für die Sopranblockflöte einzurichten.

Die kurzen Tänze sind technisch relativ leicht, musikalisch fröhlich, schwungvoll und eingängig. Der einfache Klavierpart kann bereits von jungen Spielern bewältigt werden. Unverständlich ist mir allerdings, warum die Herausgeber die vielen originalen Legatobögen, die einheitlich und logisch vorhanden sind, zum Teil recht willkürlich verändert oder ergänzt haben.

Little Brown Jug ist durch eine Einspielung der Glenn Miller Bigband populär geworden. B. W. Sanders hat mit seiner Bearbeitung aber nicht die Absicht, einen Bigband-Sound zu imitieren, sondern er möchte „eine Synthese aus den markanten Elementen des Swing-Stils (Rhythmik, Harmonik) und der vorteilhaften, kammermusikalischen Besetzung mit Blockflötentrio" schaffen (Vorwort). Die Grundbesetzung besteht aus Sopranino-, Alt- und Großbaßblockflöte. Im Verlauf des Stückes werden einige Registerwechsel vorgenommen. Glissandi, Flatterzunge, Triller, Klopfeffekte, 2stimmig Spielen und Singen und Doppelflöte runden das witzig klingende Arrangement ab. Im Vorwort sind zwar ein paar Hinweise zur Aufführung enthalten, man wird aber nicht umhinkommen, sich diese Musik im „Originalsound" zu „erhören".

Leider erfährt man in der vorliegenden Ausgabe nicht mehr über den Komponisten Hinrich Luchterhandt als das Geburtsdatum. Auch die Kompositionsmotivation bleibt uns leider verborgen. Die *4 Stücke für Blockflötenquartett* (1980), betitelt mit „Fließend, „Ostinato", „Ruhig beschwingt" und „Thema mit Variationen", sind traditionell notiert und bieten im „neobarocken" Stil festumrissenes thematisches Material. Spieltechnische Probleme sind gering gehalten, und da eben weder aufführungspraktische Hinweise noch musikalische Vorstellungen des Komponisten in Form von z. B. Dynamik oder Artikulation existieren, müssen sich Interpreten dieses Werkes schon einiges einfallen lassen, um sie zu gestalten.

Rudolf Ewerhart legt drei weitere für die Altblockflöte eingerichtete *Italienische Duette* aus einem in Münster liegenden Manuskript vor. Sie stammen aus einer 29 Duetti umfassenden Sammlung, die offensichtlich von einem Kopisten im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts zusammengeschrieben wurde. Die Stücke weisen nicht ausschließlich typisch hochbarocke Merkmale auf, von daher ist zu vermuten, daß es sich hier um Kompositionsstudien bekannter oder auch unbekannter Komponisten handeln könnte. (Ewerhart weist in seinem informativen Vorwort auf die bereits erschienenen Duette 7 und 14 im stile antico hin.) Rhythmenvielfalt, Linienführung, Notation und Zusammenspielraffinessen lassen darüber hinaus den pädagogischen Zweck erahnen.

Johann Pachelbel (getauft 1653, gest. 1706) ist vor allem bekannt als Komponist vokaler Werke oder solcher für Tasteninstrumente. Während seiner Amtszeit als Organist an der damals bedeutenden Nürnberger Kirche St. Sebald, entstanden 95 Magnificat-Fugen. Sie wurden im gottesdienstlichen Zusammenhang als Einleitungsstücke verwendet, um den Sängern für das Magnificat Tonart und Tonhöhe anzugeben.

Zwei Fugen aus dem Magnificat sind von Irmtraut Freiberg für Blockflötenquartett eingerichtet wor-

den. Die 1. Fuge (I,13) ist recht kurz. In rascher Folge werden Themeneinsätze und Durchführungen verarbeitet. Die 2. Fuge (I,19) wird geprägt durch einen chromatisch ansteigenden Themenkopf. Längere Entwicklungen in den Durchführungen, sich fortsetzende Sechzehntelketten sowie interessante Harmonik machen das Stück spannend. Die erforderlichen Oktavversetzungen, bedingt durch den begrenzten Tonumfang der Blockflöte, sind gut gelöst.

Viele der heute so beliebten „jazzigen" Arrangements für Blockflöte sind für noch nicht so versierte Ensemblespieler oft recht kompliziert. Für einen problemreduzierten Einstieg in diese Stilistik sorgt Matthias Maute mit seiner Komposition für Blockflötenquartett. *Tanto – Quanto* ist rhythmisch übersichtlich und klar gehalten. Häufig werden Stimmen parallel geführt, wie es in herkömmlichen Bläserarrangements geläufig ist, er denkt harmonisch und verzichtet deshalb weitgehend auf blockflötentypische „Turnübungen". Jede Stimme der für das Ohr angenehmen Besetzung AATB hat kleine notierte Soli auszuführen, die meistens akkordisch begleitet werden. Spieltechniken wie: Glissando, Zungenschnalzen, Fingerschnipsen, Sputato sind in der Regel auch jungen Interpreten bekannt.

Alle Register der Folklore werden in der *Suite über ungarische Volksweisen* von Gyula Foky-Gruber (*1927) gezogen. Dynamisch breit angelegt, in der Flötenstimme versehen mit glissandi und vielen Verzierungsschnörkeln, erinnert die Musik an den Stehgeiger in den wunderbaren alten Filmen, der in einem Restaurant von Tisch zu Tisch geht, um Liebespaare mit seinen etwas schmalzigen Weisen zu verzaubern. Zwei tänzerische Sätze, rhythmisch eingängig und mit genauen Artikulations- und Verzierungszeichen in Flöten- und Klavierstimme bezeichnet, verbinden die einzelnen Suitenteile.

Der Band *Dreistimmige Instrumentalsätze der Englischen Renaissance* (eingerichtet von Martin Nitz) enthält Kompositionen von John Hothby (?-1487), Heinrich VIII (1491-1547) und William Byrd (1543-1623). Die drei Stücke sind für unterschiedliche Besetzungen eingerichtet. Die Notation ist „original" übernommen, d. h. Taktstriche sind lediglich angedeutet, die Aufteilung der Notenhälse sowie die Verteilung der einzelnen Notenwerte sind musikalisch motiviert. Die Sätze klingen schön, sind zum Teil rhythmisch etwas „knifflig", was geübten Spielern dieser Musik nichts ausmachen wird. Für ungeübtere Interpreten gibt der Herausgeber einige Hilfen in Form von Struktur und Phrasierung. Im *Miserere* von Byrd schlägt er bei Taktwechseln entsprechende Temporelationen vor.

Holländische Weihnachtslieder, herausgegeben für Blockflötenquartett von Paul Buis, runden den Jahrgang 1995 der **Zeitschrift für Spielmusik** ab. Die leichten Sätze (sie stehen jeweils in F-, G- und D-Dur) der drei bekannten traditionellen Lieder klingen sehr gut. Sie sind unproblematisch auch von Anfängern spielbar. Wer der holländischen Sprache mächtig ist, kann, da sinnvollerweise ein Textblatt beiliegt, die Lieder auch singen.

Ursula Schmidt-Laukamp

Gerhard Braun: Remember... as time goes by in memoriam Glenn Miller, eine „Zugabe" für Baßblockflöte solo, Karlsruhe 1994, FE-A 018, DM 8,--

Jörg Partzsch: Herbstmusik, für Blockflötenquartett, Karlsruhe 1991, FE-A 019, DM 20,--

Jörg Partsch: Phänotypen, für 2 Querflöten und 2 Blockflöten, Karlsruhe 1994, FE-A 020

Karlsruher Forum für Flötenmusik, Flautando, Karlsruhe

Heinz Martin Lonquich: Canto di gioia, für Altblockflöte (Querfl., Ob.) solo od. mit Klav., hrsg. von Klaus Lüchtefeld, Reihe Selecta A.: 1, Köln 1995, P. J. Tonger, 2307 P.J.T, keine Preisangabe

Gerhard Braun möchte sein Stück als „Zugabe" oder als gut plaziertes Intermezzo in einem Konzertprogramm, z. B. vor der Pause, verstanden wissen. *Remember* wird strukturiert durch drei Zitate aus der U-Musik:

1. Chattanooga Choo-Choo
2. Moonlight-Serenade
3. In the Mood.

Ergänzt und verbunden werden diese Teile durch jazzig phrasierte Passagen und Elemente der Neuen Musik wie szenische Anweisungen zum Auf- und Abtreten des Interpreten oder den Einsatz vokaler Effekte. Es ist ein launiges Stück, das mit Humor und Witz aufgeführt werden sollte.

Der Komponist des *Canto di gioia* (Gesang der Freude), Heinz Martin Lonquich, geboren 1937 in Trier, ist ehemaliger Schüler des Kölner Komponisten B. A. Zimmermann. *Canto di gioia* besteht aus sieben sehr unterschiedlichen Abschnitten. Aus einem „harmonischen Feld aus E-Dur-Moll Komplexen" entstehen ständig neue melodische Linien mit sehr verschieden starken Affekten.

Das Stück ist rhythmisch konkret notiert, soll aber trotzdem den Charakter spontan-intuitiver Musik ausstrahlen. Der Komponist regt im Vorwort der Ausgabe zu einer phantasievollen, einer Improvisation entsprechenden Interpretation des Werkes an. Es ist ein sehr ruhiges Stück, man wird konfrontiert mit schönen und spannungsvoll stillen Momenten des Klangs, aufgebrochen aber immer wieder durch dynamisch und technisch virtuose Passagen. Deshalb ist

es anzuraten, sich mit dynamik- und klangspezifischen Griffen der Bandbreite von *ppp-fff* auseinanderzusetzen.

Die Notation ist traditionell, und bis auf wenige flattements gibt es keine tonlich vorgegebenen Effekte. Ursprünglich ist *Canto di gioia* als Solokomposition konzipiert (für Block- und Querflöte), später hat Lonquich dann einen Klavierpart hinzugefügt. Bedingt durch die rhythmische Komplexität des Stücks wird dadurch der Schwierigkeitsgrad um einiges erhöht. Für eine Aufführung mit Klarinette (+ Klavier) stellt der Verlag eine transponierte Klarinettenstimme zur Verfügung.

Jörg Partzsch läßt sich in seinen Kompositionen gern von emotionellen Inspirationen lenken. „Die Periode der langen Dunkelheit in Spannung zu den kräftigen Farben der Natur im besonders intensiven Licht sowie die grauen, eintönigen und unfreundlichen Tage" waren für ihn der Anlaß, „die spezifische Klangwelt der *Herbstmusik* als Entsprechung zu diesen gegensätzlichen Stimmungen der Eintönigkeit und Konzentration und gleichzeitig der Fülle und Farbigkeit" zu komponieren. Soweit der Komponist.

Herausgekommen sind dabei 4 Sätze mit den konventionellen Titeln Grave – Allegro vivace – Moderato – Allegro moderato.

Kompositorische Ideen reichen von Klangschichtungen über relativ einfach gehaltene, übersichtliche Tanzsätze, hin zu einer freien Klangcollage. Genaue Notierung der verwendeten Spieltechniken wie Mehrklang, Flatterzunge, con voce, Rauschtöne, Kopfstückmanipulationen sowie die Mischung von traditioneller und freier Notation erleichtern auch ungeübten Spielern moderner Musik ein leichteres Herangehen an die Materie. Ein schöner Einfall besteht darin, die anfängliche Instrumentierung von jeweils zwei Tenor- und Baßblockflöten durch ständigen Instrumentenwechsel in ein relativ hohes Register zu bringen. Am Schluß verdoppelt er die drei oberen Stimmen (die Spieler blasen also zwei Flöten gleichzeitig), so daß ein 7stimmiger, sicher nicht leicht zu intonierender Schlußteil erklingt.

Komplizierter angelegt ist die Komposition *Phänotypen* von Jörg Partzsch. Die Einstimmung des Komponisten in dieses Werk: „Ein Phänotyp ist eine mögliche Ausprägung eines Genotyps, einer Grundidee oder „Urform". Die Natur macht in unendlichem Variantenreichtum Phänotypen möglich und trotzdem mit völliger Erhaltung der typischen Merkmale: es bleibt immer der Grundtyp erhalten." Praktisch sieht das so aus: Jeder der vier Musiker hat vier Sätze zur Verfügung. In welcher Reihenfolge die Sätze jeweils gespielt werden, ist eine völlig freie und individuelle Entscheidung. Die Stimmen sind so konzipiert, daß sie in jeder der möglichen 256 Phänotypen übereinanderpassen ... Es müssen in einer Aufführung allerdings nur mindestens 4 Sätze gespielt werden.

Für die Ausführung der Flötenstimmen werden Piccolo-, Alt-, Baßquerflöten sowie eine Flöte mit H-Fuß verlangt. Die Blockflöten sind mit Sopranino, Sopran, Alt, Tenor und Baß vertreten. Rhythmisch wird größte notierte Genauigkeit verlangt, was im Zusammenhang der Konstruktion mit Tonumfang und dynamischer Differenzierung möglicherweise nicht unproblematisch ist.

Ursula Schmidt-Laukamp

STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau

Altblockflöte in 415 Hz nach Jacob Denner

- *Die Beste in allen musikalischen Bewertungen*
- *Die Beste in der handwerklichen Verarbeitung*
- *Warum mit weniger zufrieden sein...?*

DEUTSCHER MUSIKINSTRUMENTEN PREIS 1996

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

Leopold Mozart: Konzert G-Dur, für Flöte, 2 Violinen und Baß, hrsg. von Nikolaus Delius, Klavierauszug von Martin Müller, München 1994, SY. 2593, G. Ricordi & Co.

Die Erstveröffentlichung eines Flötenkonzertes von Leopold Mozart ist für die Fachwelt eine wirkliche Bereicherung und dies nicht nur, weil es sich um einen weiteren Beweis hervorragender „empfindsamer" Vorklassik handelt, sondern vor allem, weil dieses lange als verschollen gegoltene Werk den

DIE NEUE GENERATION
BLOCKFLÖTEN
AURA
Hans Coolsma
- optimale Lautbildung
- hohe Zuverlässigkeit
- Daumenlochbuchse (alle Coolsma und Konservatorium Modelle)
- Coolsma Modelle eine Garantie von 4 Jahren
Fragen Sie Ihr Fachgeschäft
AAFAB BV
Jeremiestraat 4-6 3511 TW Utrecht NL
tel. ++31-(0)30-231 63 93 fax ++31-(0)30-231 23 50

Komponisten Leopold Mozart wieder mehr in den Vordergrund rückt.

Die Originalfassung des hier im Klavierauszug vorliegenden Konzertes trägt im Manuskript die Aufschrift:
Concerto Ex G á Flauto Traversier / Due Violini / Alto viola / e Baßo / Del. Sign Leopold Mozhart.

Der erste Allegro-Satz präsentiert ein galantes, dennoch knappes Thema, dessen Weiterführung ausgesprochen flötistisch angelegt ist: fließende Triolentakte, prägnante lombardische Rhythmen und viele Trillerketten deuten auf hervorragende Instrumentalkenntnis des Violinisten L. Mozart hin.

Die durchaus vorhandene Virtuosität ist nie vordergründig und wird, zur Spannungssteigerung des Satzes, von Zeit zu Zeit durch kurze Mollpassagen durchbrochen – ein deutliches Zeichen der Kenntnis Ph. E. Bachscher Kompositionskunst.

Der in der gleichnamigen Molltonart ruhende Mittelsatz ist ein Musterbeispiel empfindsamer Traversliteratur; ein fließender und dennoch harmonisch fast stillstehender Andantesatz, in dem der Flautraversist die Geschmeidigkeit des Klanges zeigen soll, im Original folgerichtig auch nur zart von einzelnen Violin-Terzen begleitet.

Das abschließende 3/8 Presto bildet den traditionell-tänzerischen Abschluß des Konzertes, mit allen Qualitäten des spätbarocken Instrumental-Gestus.

Der Klavierauszug hält sich strikt an die Partiturvorlage, was wesentlich zur Skizzierung des originalen Quartettsatzes beiträgt, in der Realisierung mit der Besetzung Flöte/Klavier jedoch die bekannten Probleme mit sich bringt – Unisono-Passagen im Diskant bzw. die Begleitung des Mittelsatzes durch Intervallformationen ausschließlich im Diskantbereich.

Begrüßenswert ist von Verlagsseite (Ricordi) ein ausführlicher Forschungsbericht des Herausgebers mit Literaturhinweisen sowie eine tabellarische Biographie des Komponisten. **Adelheid Krause-Pichler**

Peter-Lukas Graf/Konrad Ragossnig: Da capo! Encore! Zugabe! Die schönsten Zugabestücke für Flöte und Gitarre. Mainz 1993, B. Schott's Söhne, Ed. 7908, DM 32,--

Das bekannte Duo Peter-Lukas Graf (Flöte) und Konrad Ragossnig (Gitarre) hat bei Schott seine 7 „schönsten Zugabestücke" zusammengestellt. Der Band hält, was sein Untertitel verspricht: Alle Stücke sind entweder sehr bekannt oder aber virtuos - beste Voraussetzungen für Publikumswirksamkeit.

Die Virtuosität liegt vor allem in der Flötenstimme, nur beim *Siciliano* aus Bachs Es-Dur-Sonate agiert die Gitarre selbständig, dem obligaten Satz Bachs folgend.

Aber auch Sorgfalt zeichnet diese Edition aus: Alle Zusätze der Herausgeber sind deutlich als solche zu erkennen, die Fingersätze in der Gitarrenstimme sparsam, aber genügend. Zudem werden im Vorwort Herkunft und Hintergrund der Stücke erhellt. Eine sehr gelungene Ausgabe! **Antje Gerlof**

Alain Miteran: Cinq pièces faciles, für Sopran- oder Altblockflöte oder Traversflöte und Gitarre; Paris 1992, Alphonse Leduc; A.L. 27.675, keine Preisangabe

Für Schüler geeignet sind die *5 leichten Stücke* von Alain Miteran. Die Flötenstimme ist technisch unschwer zu bewältigen (c''' wird nicht überschritten), während der Gitarrenpart eher für Schüler der Mittelstufe vorgesehen scheint.

Die Klanglichkeit bewegt sich zwischen Postimpressionismus und eingängiger Melodik - genau so, wie's die Schüler und Schülerinnen gernhaben.

Eine Bereicherung der Literatur für den Beginn der Instrumentalausbildung. **Antje Gerlof**

Marin Marais: Les Folies d'Espagne, für Flöte und B.c. (auch für Flöte und Harfe), hrsg. von Doris Geller; Hofheim-Leipzig 1994; Friedrich Hofmeister Musikverlag, FH 2163, DM 20,--

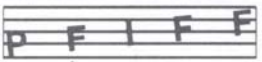
Doris Geller, bekannt für ihre schönen Arrangements populärer Klassik für Flötenquartett, stellt hier eine Auswahl von Couplets der berühmten Folia-Variationen für Flöte und Basso continuo bzw. Harfe zusammen.

In ihrem sehr ausführlichen Vorwort geht sie auch auf die Ausführung der zahlreichen „wesentlichen Manieren" ein. Einzig strittiger Punkt dieser Erläuterungen ist ihre Anweisung, in bestimmten Couplets die Achtel inégal auszuführen, „allerdings nur, wenn man sie auch legato spielt". Inégal wurde in Frankreich nur gespielt, wenn die Achtel nicht gebunden waren (siehe auch Hotteterre und Corette).

Ansonsten ist der Band sauber ediert, die Couplets sind kontrastreich zusammengestellt mit Spannungsaufbau bis zum Schluß, so daß diese Ausgabe sicher viele Freunde finden wird.

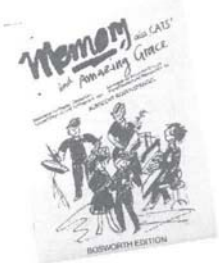
Ich persönlich hätte allerdings vorgezogen, mir aus sämtlichen Couplets meine eigene Mischung zusammenzustellen. **Antje Gerlof**

NEU BEI BOSWORTH

BLOCKFLÖTENMUSIK MIT 

KLAUS VELTEN
Carneval in Rio
4 lateinamerikanische Tänze für Blockflötenensemble und lateinamerikanische Rhythmusinstrumente
BoE 4321 kplt. DM 24,00
Sti. á DM 3,50

ALBRECHT ROSENSTENGEL
Memory (A.L. Webber) / **Amazing Grace**
Zwei „unsterbliche" Melodien für Blockflötenensemble, Klavier und kleines Schlagwerk



BoE 4306 kplt. DM 24,00
Sti. á DM 3,00

RECORDER BOOGIES
5 Boogies von H. G. Heumann für Sopran- und Altblockflöte gesetzt von Günter Kaluza
BoE 4326 Spielp. DM 9.-

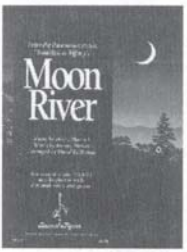
EVA STREHL
Das Prinzenschloß
Nach einer Erzählung von F. Nightingale u. der Musik von P. Nightingale bearbeitet für 1-stg. Kinderchor, Blockflötenquartett oder -gruppe u. Schlagwerk (Stabspiele, Gitarre und Klavier ad lib.)
BoE 4175 kplt. DM 32,00
Sti. á DM 3,50

N. H. BROWN
Singin' in the Rain
SP 2357 DM 18,00

H. MANCINI
Moon River
SP 2350 DM 18,00

H. ARLEN
Over the Rainbow
SP 2352 DM 18,00

Drei Welthits für Blockflötentrio (SSA/T) u. Klavier (Ges. u. Git. ad lib.)



BOSWORTH EDITION KÖLN - WIEN - LONDON

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Blockflöten
führender Hersteller
Historische Kopien
Traversflöten

Wir senden Ihnen
Instrumente zur Auswahl

Persönliche Beratung
durch Blockflötisten!

Colin Jardine

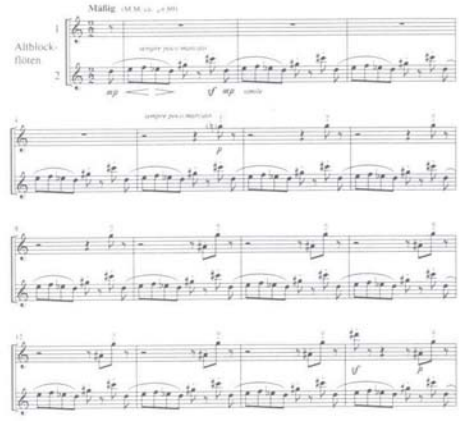
Fürbringerstr. 19
10961 Berlin
Tel. + Fax 030 / 691 62 25

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

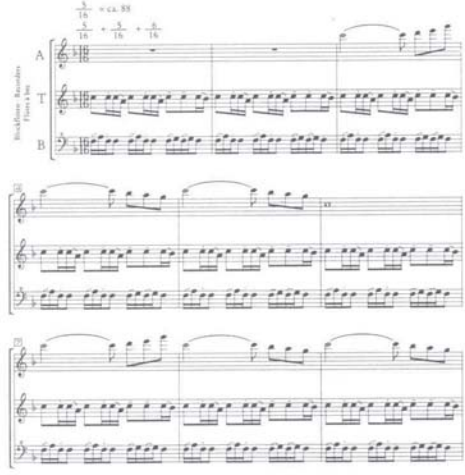
NEU

MOECK

TOBIAS JACOB
Fixe Idee, für zwei Altblockflöten. 2 Spielpartituren, Ed. Nr. 1571, ISMN M-2006-1571-5
DM 14,00 / öS 122,00 / sFr 17,00



SÖREN SIEG
pina ya phala, für drei Blockflöten (A T B). Partitur und 3 Stimmen, Ed. Nr. 1570, ISMN M-2006-1570-8
DM 24,00 / öS 209,00 / sFr 29,00



MOECK VERLAG +
MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Die ersten Hefte der neuen Reihe für Bläser

Neu

Neu

Wolfgang Amadeus Mozart
Ouvertüre zu
»Die Zauberflöte«

für Bläserquintett
(Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott)
Herausgegeben von Joachim Linckelmann (3/4)
BA 6872 DM 24,–

Gioacchino Rossini
Ouvertüre zu
»Il Barbiere di Siviglia«

für Bläserquintett
(Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott)
Herausgegeben von Joachim Linckelmann (3/4)
BA 6873 DM 24,–

Mit diesen *Arrangements* beginnt eine Reihe für Holzbläserquintette und größer besetzte Bläserensembles, die neben Originalwerken auch Bearbeitungen enthält. Da das Holzbläserquintett eine Besetzung aufweist, die sich vor allem durch die Klangvielfalt und Variationsmöglichkeiten ihrer fünf Instrumente auszeichnet, erscheint es geradezu prädestiniert dazu, solche, eigentlich großbesetzten Werke auch dem Bereich der Kammermusik zugänglich zu machen.
Die Quintette verstehen sich in der Tradition unzähliger zeitgenössischer Bearbeitungen, wie z.B. der Harmoniemusiken, zum Teil durch die Komponisten selbst erstellt, nur eben jetzt für eine Besetzung, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch den französischen Komponisten tschechischer Herkunft Anton Reicha zum Leben erweckt wurde.

Bärenreiter

Armando Ghidoni: Adagio, für Flöte mit begleitendem Klavier oder Harfe, Paris 1994, Alphonse Leduc, A.L. 28 883, keine Preisangabe

In sparsamster Harmonik sucht Ghidoni ein an gehobene Unterhaltungsmusik gemahnendes Stück zu komponieren. Acht Takte im sonst nur begleitenden Klavier nehmen die dann einsetzende Melodie der Flöte voraus, die diese leicht variiert und umspielt in ungeahnte Höhen führt.

Die stets statische Harmonik wird mit Sexten und Septen leicht eingefärbt, bewegt sich aber nicht von der Stelle. Bei der Kadenz sind wir schließlich von Es-Dur nach As-Dur gelangt und selbstverständlich nicht bereit, das mühsam Errungene so schnell wieder fahren zu lassen.

Über zwei Drittel der Kadenz schaffen wir das auch, doch am Ende müssen wir wohl oder übel wieder heim nach Es, um das Stück in den gewohnten Bahnen abzuschließen.

Ein Lauf auf der Stelle ist leider noch kein Ausflug...

Antje Gerlof

Pièces Classiques – Klassische Stücke (Band 5) für Flöte und Klavier, hrsg. von Pierre Paubon, Paris 1994, G. Billaudot, G 5708 B, keine Preisangabe in DM

Der nun vorliegende fünfte Band mit Bearbeitungen bekannter klassischer Stücke für Flöte und Klavier richtet sich mit dem Schwierigkeitsgrad „Assez difficile" an den guten, fortgeschrittenen Flötenschüler.

Der Bearbeiter und Herausgeber Pierre Paubon hat bewußt bekannte Klassik-Schlager ausgewählt, die sich gleichermaßen für Studienzwecke als auch für Konzertzugaben eignen.

Ohrwürmer wie die Arie des Cherubin aus Mozarts *Hochzeit des Figaro*, Schuberts beliebtes *Ständchen*, die Transkription des *Nocturne* op. 9 Nr. 2 von Chopin fordern in erster Linie Klangqualitäten und interpretatorische Darstellungskraft, die in der Flötenliteratur dieser Zeit eher rar gesät sind.

Wer die technische Herausforderung sucht, nehme sich zuerst Victor Massés *Arie der Nachtigall* vor oder Theobald Böhms *Larghetto* op. 35.

Weniger überzeugend ist in diesem Zusammenhang (auch wegen des angegebenen Schwierigkeitsgrades, der nicht zutrifft) das Rondeau *La villageoise* von J. Ph. Rameau und das Stück *En Bateau* von Claude Debussy, das in dieser Realisation seine klangliche Wirkung völlig einbüßen muß.

Die Tendenz jedoch, die in Klassik und Romantik übliche Tradition der Übertragung beliebter Stücke für das eigene Instrument wieder aufzunehmen, ist einschränkungslos zu begrüßen. Hiermit wird nicht nur dem Flötenschüler eine Klangwelt eröffnet, die angesichts des breiten Spektrums der Interpretationsmöglichkeiten zu kurz kommen würde – es fördert zudem, bei differenzierter Auseinandersetzung mit der Bearbeitung „auch die Sicht für gute und schlechte instrumentalspezifische Ausdrucksmöglichkeiten".

Adelheid Krause-Pichler

Isang Yun: Ost-West-Miniaturen für Oboe und Violoncello, Berlin 1994, bb 1836, 2 Spielpartituren, DM 20,--

Isang Yun: Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello, Berlin 1994, bb 1837, Partitur und Stimmen, DM 60,-

Verlag Bote & Bock, Berlin

Eine der letzten Kompositionen des Anfang November vorigen Jahres in Berlin im Alter von 78 Jahren gestorbenen Isang Yun sind die *Ost-West-Miniaturen* aus dem Jahr 1994, deren Nr. I erst posthum uraufgeführt werden konnte.

Der Komponist, in Korea geboren und aufgewachsen, kam als fast 40jähriger nach Europa, lebte in Berlin und nahm später auch die deutsche Staatsangehörigkeit an. Er lebte immer im - politischen, philosophischen und musikalischen - Spannungsverhältnis von fernöstlicher Tradition und abendländischer Zivilisation, was sich auch stets in seinen Kompositionen niedergeschlagen hat, die dadurch eine ganz individuelle, unverwechselbare Handschrift tragen.

So gesehen, ist nicht nur der Titel der beiden Miniaturen signifikant, sondern auch die Wahl des Instrumentariums nicht zufällig: das Violoncello steht für das "europäische Instrument", dessen Spiel Yun in seiner Heimat erlernt und praktiziert hat, die Oboe für das fernöstliche Erbe, ist sie doch gerade in Yuns Werken als Pendant zum altkoreanischen Doppelrohrblattinstrument Piri anzusehen, dessen spezifische Spielpraxis für Yuns Schreibweise darin sinnfällig zum Tragen kommt ("Piri" war denn auch Namensgeber für sein erstes für die Oboe geschriebenes Solostück!).

In der ersten Miniatur entfaltet die Oboe nur zaghaft das musikalische Geschehen: in vierteltönig um das Intervall der kleinen Sekunde schwankenden Glissandi tastet sie sich langsam und sehr leise nach oben, bricht in weitgespannte Intervalle und stärkere Dynamik aus und greift schließlich auch bewegtere Figurationen auf, die das Cello, nach anfänglichem Beharren auf langgezogenen zweistimmigen Akkorden, ins Geschehen bringt.

Die zweite Miniatur hingegen ist in beiden Instrumenten durchaus bewegter, auch virtuoser, dabei

NEUERSCHEINUNGEN

Mein Recht als Musiker

Der praktische, aktuelle und zuverlässige Rechtsratgeber für Orchestermusiker, Solisten, Komponisten, Musiklehrer, Musikgruppen, Jazz-, Rock- und Popmusiker und alle, die mit Musik zu tun haben

! Ein Muß für jeden Musiker !

- **Rechtsfragen leicht verständlich erklärt**
- **Zahlreiche Fallbeispiele zeigen auf, wie Sie als Musiker zu Ihrem Recht kommen**

Urheberrecht – Vertragsrecht – Miet- und Nachbarschaftsrecht – Haftungsfragen – Steuerfragen – Versicherungsfragen – Künstlersozialversicherung u. v. a.

Bestell-Nr. 9522 **DM 22.80**

Lieder begleiten unser Leben

Band I: Morgen- und Abendlieder

60 Seiten, broschiert, reich illustriert
Bestell-Nr. 9513 **DM 26.-**

Band II: Liebeslieder - Folge I

60 Seiten, broschiert, reich illustriert
Bestell-Nr. 9601 **DM 26.-**

Die beiden Bände enthalten bekannte und beliebte Lieder aus aller Welt mit **vollständigen Liedtexten**.

Die **leichten dreistimmigen Spiel- und Singsätze** sind für **drei Blockflöten** eingerichtet und zusätzlich mit **Gitarrebegleitakkorden** versehen.

Diese umfangreiche Lieddokumentation (wird laufend fortgesetzt) ist ideal für Heim, Schule und Unterricht geeignet.

Fordern Sie auch unseren Gesamtkatalog an!

k.o.m. bühnen- und musikverlag

Thurneyssenstr. 21 - 80687 München -Tel. 089/584194 - Fax 089/582915

schillernd, oszillierend, um endlich in den abschließenden acht Takten in "jenseitigen" Sphären zu entschwinden.

Das *Quartett* für Oboe und Streichtrio ist Isang Yuns letzte vollendete Komposition, Heinz Holliger gewidmet und auch durch ihn (zusammen mit Christian Altenburger, Kim Kashkachian und Patrick Demenga) vier Tage nach dem Tod des Komponisten im Wiener Musikvereinssaal uraufgeführt - ebenso wie die *Ost-West-Miniatur I* (die zweite wurde noch zu Yuns Lebzeiten in Berlin durch Albrecht Mayer und Götz Teutsch aus der Taufe gehoben).

Gleich zu Beginn des (einsätzigen) Quartetts tritt eine ganz andere Facette im Erscheinungsbild des Komponisten zutage: die große, heftige Leidenschaft, die auch ein bestimmender Wesenszug des Asiaten ist! Sie bricht jedoch im 80. Takt unvermittelt ab, und der Mittelteil ist ganz von sehr leisen und kaum bewegten Tönen getragen, traumhaft schwebend und ungemein zart - bis wieder das Laute, Heftige durchbricht, von unerbittlicher Gewalt, aus der es kein Entrinnen zu geben scheint. Ein Symbol des lebenslangen, unermüdlichen und leidenschaftlichen Kampfes um Befreiung, den Isang Yun unter großen Opfern und ohne Rücksichtnahme auf eigenes Wohlergehen ausgestanden hat? **Georg Meerwein**

Antonio Pasculli: Ricordo di Napoli, for oboe and piano, F-Monteux 1995, Musica Rara, MR 2224, keine Preisangabe in DM

Antonio Pasculli, der von 1842 bis 1924 lebte, ausgedehnte Tourneen durch Europa unternahm und sich selbst – und das zu Recht! – den „Paganini der Oboe" nannte, schrieb vorwiegend für sein Instrument hochvirtuose Werke, die noch heute zu den größten Herausforderungen für Oboisten zählen. Meist handelt es sich dabei um Fantasien, in denen in loser Folge Themen aus seinerzeit populären Opern von Donizetti oder Bellini aneinandergereiht und frei variiert werden. Durch raffiniert gesetzte, aber stets instrumentengerechte Figurationen weiß Pasculli oft den Eindruck zu erwecken, als würden (mindestens!) zwei Oboen spielen, melodische Thematik und akkordische Begleitung gleichzeitig erklingen. Die Verbindung kantablen Schmelzes mit brillanter Technik wird so zu einem unverkennbaren „Markenzeichen" von Pascullis Kompositionen.

Im Aufbau folgt *Ricordo di Napoli* dem Muster seiner Opernfantasien: einer „Tutti"-Introduktion (Allegro prestissimo) des Klaviers folgt ein Largo im 6/8-Takt, in dem die Oboe eine reich kolorierte Bravour-Arie „singt", was wiederum nur eine Vorbereitung ist zum eigentlichen Thema, einer wohl damals

volkstümlichen neapolitanischen Weise im wiegenden Siciliano-Rhythmus (melodisch von ähnlichem Duktus wie der noch bekanntere „Carneval di Venezia"!), die Gelegenheit zu drei höchst virtuosen Variationen liefert, welche schließlich in eine brillante Coda münden. „Scherzo brillante" ist der Untertitel – und wahrlich strahlend in mediterranem Glanz sind allemal Pascullis glasklare Virtuosenstücke! Introduktion und Ritornelle lassen an den Klang einer Blaskapelle denken – und in der Tat leitete Pasculli 34 Jahre lang die Banda Municipale di Palermo!

Die Ausgabe bei Musica Rara gibt ganz offenkundig den italienischen Originaldruck (Ricordi?) wieder, freilich auch mit einigen wenigen „originalen" Druckfehlern, etwa fehlerhaften oder vergessenen Versetzungszeichen (z. B. in den Takten 28, 88, 96, 106 und 304).

Flinke Finger, langer Atem und eine behende Zunge sind ebenso gefordert, wie der Sinn für edlen Belcanto geschult wird. Mögen viele Oboisten dieses verlockende Angebot annehmen!

Georg Meerwein

Edison Denissow: Konzert für Oboe und Orchester, Hamburg 1992, exempla 196, Partitur, DM 72,--

Alfred Schnittke: „moz-art" für Oboe, Harfe, Cembalo, Violine, Violoncello und Kontrabaß, Hamburg 1995, exempla nova 234, Partitur und Stimmen, DM 54,--

Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg

Junge Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion, wenn sie nicht bereit waren sich anzupassen und auf die offizielle Linie einzuschwenken, hatten es besonders schwer, sich treu zu bleiben und dennoch Anerkennung zu finden. Wenn sie im Lande oder auch außerhalb Helfer fanden, die für ihre Werke sich einzusetzen bereit waren, wurden ihre Wege geebnet, wenngleich noch immer mühsam begehbar und entbehrungsreich.

Gidon Kremer war einer dieser mutigen Helfer, er nutzte das Kapitel seiner weltweiten Erfolge nicht nur für sich selbst, sondern vielmehr noch für andere, wagte sich stets neugierig und risikobereit an die Grenzbereiche des Musizierens und machte damit wohl auch jungen Komponisten Mut, es ihm gleichzutun. – Ihm wesensverwandt, handelte auch Heinz Holliger in gleichem Geiste; auch er spürte stets das Ungewöhnliche, Außerordentliche auf und setzte sich dafür ein, setzte letzten Endes das durch, wovon er überzeugt war.

Nicht zuletzt diesen beiden Musikern haben zwei russische Komponisten der mittleren Generation den Durchbruch zu internationaler Reputation zu danken: Alfred Schnittke (Jahrgang 1934) und Edison Denissow (geb. 1929); beide nehmen längst auch in der westlichen Musikszene einen festen Platz ein, haben von renommierten Persönlichkeiten und Institutionen Kompositionsaufträge erhalten, wurden mit Preisen ausgezeichnet, und ihre Werke werden in allen Musikzentren der Welt aufgeführt.

Denissow hat bereits im Jahr 1986 ein Oboenkonzert für Holliger geschrieben, das dieser vor nunmehr acht Jahren beim Westdeutschen Rundfunk in Köln uraufgeführt hat; die gedruckte Ausgabe erschien 1992 im Hamburger Verlag Sikorski. – Zwei „tranquillo"-Sätze rahmen den Mittelsatz „agitato", in dem das reichlich besetzte Schlagzeug – sechs Spieler werden benötigt! – eine dominierende Rolle spielt; die Instrumentation des 26minüten Werkes erfordert zudem einen großen, vielfach aufgefächerten Streicherapparat, 3fache Bläser sowie Harfe und Celesta, sie wird vom Komponisten virtuos und mit feinem Gespür für Klangfarbenreichtum eingesetzt. Der Solo-Oboe wird – wie bei einer Holliger gewidmeten Komposition nicht anders zu erwarten! – große dynamische Bandbreite über den gesamten Tonumfang (bis zum dreigestrichenen g!) ebenso abverlangt wie brillante, wenn auch durchweg traditionelle Finger- und Atemtechnik. Der ganze dritte Satz spielt sich im untersten Dynamikbereich ab, wobei gegen Ende der Solist zum Englischhorn wechselt, das dann allerdings auch noch in die höchsten Lagen geführt wird und schließlich auf dem hohen G-Griff über sechsfach geteilten hohen Violinen endet.

Konventioneller (trotz einiger Mehrklänge in der Oboe) mutet Schnittkes ebenfalls bei Sikorski jüngst publiziertes Sextett an, das den beziehungsreichen Titel *moz-art* trägt, den der Komponist auch für einige weitere Werke in unterschiedlicher Besetzung verwendet hat, in denen er originale oder vermeintliche Motive Mozarts aufgreift und verarbeitet; im vorliegenden Fall ist dafür die reizvolle Kombination Oboe – Harfe – Cembalo – Violine – Violoncello – Kontrabaß gewählt, was wiederum an das Ehepaar Holliger und seine „Mitstreiter" denken läßt. *moz-art* ist in klar zutage tretender Diatonik komponiert (selbst die Tonarten sind „schulmäßig" vorgezeichnet!), kanonische Stimmführungen, „Alberti"-Bässe und ähnliche herkömmliche Spielfiguren erfüllen traditionelle Muster. Doch der Schein trügt, die gespielte Natürlichkeit ist aufgesetzt und höchst artifiziell, die Konvention erweist sich zunehmend als brüchig, das scheinbar Vertraute ruft bei aller Vergnüglichkeit Unbehagen hervor, die Naivität ist gewollt, die Unschuld längst verloren. Ein Maskenspiel, das Erwartungen zu erfüllen vorgibt und doch eigentlich eine lange Nase zeigt? Nicht Parodie, sondern Ironie, die (ver-)spottet und das Lachen oder auch nur Lächeln erstarren läßt? **Georg Meerwein**

Guy Lacour: Résonnez Musette!, pour hautbois et piano, Paris 1995, Gérard Billaudot, keine Preisangabe in DM

Guy Lacour, von dem Gérard Billaudot in seiner „Collection Pierre Pierlot" mehrere Werke, vorwiegend didaktischen Zwecken dienend, herausgebracht hat, veröffentlichte im gleichen Verlag und in der nämlichen Sammlung ein Werk mit dem poetischen Titel *Résonnez Musette!* (mittleren Schwierigkeitsgrades, für Oboe und Klavier).

Nach einer fünftaktigen Einleitung des Klaviers tritt die Oboe mit einem heiter-spritzigen Thema hinzu, dessen viertaktig-regelmäßiges Muster in dreimaliger Folge beibehalten wird. Auch die begleitende Akkordfolge im Klavier gehorcht solcherart konventioneller Vorgabe (es werden stellenweise zwölf Takte im Verlauf des Stückes tongenau oder leicht variiert wiederholt!). Dem Allegretto giocoso folgt ein ruhiger Mittelteil, Andante sostenuto, dessen Aufbau ebenfalls aus rhythmisch-metrisch ostinaten „Bausteinen" – die Zwei- und Viertaktigkeit bestimmt das Geschehen – geformt ist. Nach einer Fermate über einem Quartenakkord und einer kurzen Kadenz der Oboe leitet das Klavier zurück zur „buchstabengetreuen" Reprise, die allerdings nach 24 Takten in eine knappe fünftaktige Coda mündet.

Ob Lacour Schüler von Messiaen war? Der Gedanke liegt zunächst nahe, wenn man entdeckt, daß er u. a. 28 *études sur les modes à transpositions limités d'Olivier Messiaen* komponiert hat. Jedoch ließe die unbekümmerte Spielfreude des vorliegenden Stücks mit seiner von zahlreichen Septakkorden durchsetzten Harmonik eher einen Vergleich mit Jean Françaix aufkommen. „Résonnez..." **Georg Meerwein**

Adolf Kern: Kleine Suite in vier Sätzen, für Altsaxophon und Klavier, hrsg. von Anne Kern, Karlsruhe 1995, aka-Musikverlag, aka 3.721, DM 18,--

Als ein Jugendwerk, möglicherweise zu einem Kompositionswettbewerb entstanden, präsentiert sich die viersätzige Suite für Altsaxophon und Klavier (aus dem Jahre 1929) des Komponisten Adolf Kern (geb. 1929 in Stuttgart, gest. 1976 in Schwäbisch Gmünd). Die Musik ist (noch) einfach, klar in der Gliederung und Verarbeitung des musikalischen Materials, jeder der kleinen Sätze beschreibt musikalisch das Tun eines gewissen Ivesil (= Adolf Kern?): Ivesil spielt Tennis, Ivesil träumt, Ivesil beim 5-Uhr-Tee, Ivesil schläft. Der Musik gelingt es, Stimmungen, Bewegungen, Charaktere zu erzeugen. Ein geeignetes Vortragsstück für jüngere Saxophonisten im Rahmen des Wettbewerbs „Jugend musiziert". **Jügen Demmler**

Die H. C. Fehr Blockflötenbau AG produziert seit über 40 Jahren in Stäfa am oberen Zürichsee Blockflöten, die den höchsten Qualitätsanforderungen entsprechen. Wir haben unsere Verkaufsanstrengungen im In- und Ausland wesentlich ausgebaut und müssen entsprechend auch unsere Produktion den neuen Gegebenheiten anpassen. Wir suchen deshalb für unseren Produktionsbetrieb in Stäfa einen gelernten

Blockflötenbauer mit Meisterdiplom

Wir stellen uns vor, daß der geeignete Bewerber folgendes Anforderungsprofil erfüllen sollte:

- Die Fähigkeit, Blockflötenserien auszustimmen sowie anspruchsvolle Instrumente zu intonieren.
- Nach erfolgter Einarbeitung, die Fähigkeit besitzen, eine Gruppe von zwei bis drei Intonateuren zu betreuen und zu führen. Die Fähigkeit, Mitarbeiter zu motivieren, um die hohen Qualitätsanforderungen an unsere Produkte bei den von ihm betreuten Mitarbeitern durchzusetzen.

Der mögliche Eintrittstermin kann abgesprochen werden, könnte aber gegebenenfalls schon recht bald erfolgen. Eine Arbeitsbewilligung, um in der Schweiz zu arbeiten, kann für einen geeigneten Bewerber beigebracht werden.

Wenn Sie gerne in einem angenehmen Arbeitsklima und einige Jahre in der Schweiz tätig sein möchten, senden Sie uns bitte Ihre ausführlichen Bewerbungsunterlagen an

Direktion
Fehr Blockflötenbau AG
Stolzestraße 3
CH-8006 Zürich

François Devienne: 6 Sonaten für Fagott und Basso continuo, Heft 1 und 2 hrsg. von Valeri S. Popov, Frankfurt 1995, Musikverlag Zimmermann, ZM 30010 und 30020, pro Heft DM 45,--

Die Fagottwelt kennt Deviennes *Sechs Sonaten op. 24*, vor allem die bei Musica Rara erschienenen Nummern 3 und 5, und wartet seit langem auf die Edition der restlichen vier des Zyklus, der bereits mehrfach auf CD eingespielt wurde. Welche Überraschung, als sich die vorliegenden 6 Fagottsonaten nicht als Gesamtedition von op. 24 erwiesen, sondern als eine weitere Kollektion von Fagottsonaten, die Devienne (oder ein anderer) als Transkription von 6 weitgehend textidentischen Flötensonaten mit einem anderen Widmungsträger ca. 1802 bei Pleyel herausgab. Indes scheint nicht ganz gesichert zu sein, welche Fassung zuerst konzipiert wurde (laut Prof. Nikolaus Delius, der dem Verlag die Informationen zum instruktiven Vorwort lieferte).

Unabhängig von der Urfassungsfrage handelt es sich um eine dankbare Vermehrung des mageren Angebots an klassischen Fagottsonaten. Durchweg dreisätzig mit der Folge Allegro (maestoso, risoluto bis brillante, sehr virtuos) – Adagio/Largo (von kantabler Innigkeit wie in op. 24) – Rondo (Nr. 4: Minuetto, Nr. 6: Variationssatz) brechen die wirkungsvollen Sonaten indes nur selten aus den Konventionen klassischen Komponierens aus. Die vorrangige Zurschaustellung virtuoser Fähigkeiten und fagottistischer Kantabilität tritt nur in den seltenen Momenten in den Hintergrund, in denen Devienne die Pfade der gewohnten Bläseridiomatik verläßt und zu neuen Ausdrucksufern aufbricht, so vor allem in der fünften Sonate in e-Moll, die durch Tonartfarbe, Originalität des musikalischen Einfalls und Affektgebärde aus dem Zyklus herausragt. Das Thema des ersten Satzes, überschrieben mit der eigenartigen Vortragsbezeichnung Allegro con agitato e grazioso, verknüpt Anmut mit einer verzweifelten Erregtheit, die an Mozarts große g-Moll-Sinfonie erinnert. Allein, wenn es darum geht, einen innovativen musikalischen Gedanken weiterzuentwickeln und durchzuführen, bricht Devienne den möglicherweise konfliktreichen Prozeß zugunsten floskelhaften Passagenwerks ab – ein Symptom mangelnden Muts, Wollens oder Könnens? Einen Motor kompositionstechnischen Fortschritts stellen die Sonaten jedenfalls nicht dar.

Der Herausgeber Valeri S. Popov legt mit den beiden Bänden, assistiert von Alexander Bachtschiev, der den unbezifferten Basso continuo sparsam ausgesetzt hat, eine gelungene spielpraktische Ausgabe in großzügigem Druck mit einer separaten Baßstimme vor. Alle editorischen Eingriffe und Zusätze sind deutlich vermerkt. Auf gestrichelte Artikulationsvorschläge hätte man verzichten können, und warum z. B. in Takt 10 des ersten Satzes der ersten Sonate ein originaler Legato-Bogen in eckigen Klammern gesetzt werden mußte, ist trotz des schwierigen Dezimsprungs abwärts nicht einsichtig.

Solche und andere, nicht erwähnenswerte Kleinigkeiten schmälern jedoch nicht den guten Gesamteindruck beider Bände, für deren Edition Verlag und Herausgeber der Dank der Fagottwelt gebührt.

Wolfgang Rüdiger

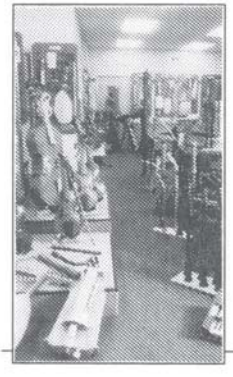
MusikHaus Finger-Haase

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

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.

TAKEYAMA HIRAO

Blockflöten

Japanische Präzision und Zuverlässigkeit

Noch zum Einführungspreis:

Alt 415 Hz	*DM 1590.-*
Alt 442 Hz	*DM 1490.-*
Sopran 415 Hz	*DM 1190.-*
Sopran 442 Hz	*DM 1090.-*

Wir senden Ihnen gerne zwei Instrumente zur Auswahl zu!

DEUTSCHLAND-REPRÄSENTANT

Die Blockflöte
Das Fachgeschäft

Colin Jardine

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

VERKAUFE

Altblockflöte 415 Hz (1990) J. Denner von S. Blezinger (DM 1.500,-- im Etui)

Traversflöte 415 Hz (1991) T. Lot von Folk & Powell (DM 1.800,--)

keine VB, sehr gepflegt und klangschön
Tel. 02327/18367

Dimitri Terzakis: Der Hölle Nachklang I (1992), für Altsaxophon in Es und Klavier, Bad Schwalbach 1994, Edition Gravis, EG 322, DM 20,--

Der Hölle Nachklang I (1992) ist der Titel eines kompakt gefaßten, einsätzigen Stimmungsbildes für Altsaxophon und Klavier. Vierteltöne, Tonfolgen im Altissimo-Register, rhythmisch-stereotype Motive, Repetitionen bestimmen das akustische Bild. Synkopen oder den stetigen metrischen Puls eventuell überdeckende Motive kommen kaum vor, espressiv-melodische Elemente sind völlig ausgespart. Tempowechsel sind häufig, meist subito ohne Überleitung. Der Saxophonpart ist anspruchsvoll.

Jürgen Demmler

Neueingänge

aka-Musikverlag, Karlsruhe

Porter, C.: Drei Songs für Fagottquartett, aka 2.010

Antes Edition (Ausl. Bauer Musikverlag, Werderstr. 40-44, 76137 Karlsruhe)

Kuulberg, M.: Avanti, für Fl. solo, Ed. Nr.: M-2043-0236-9

Kuulberg, M.: 3 Stücke, für Fl. solo, Ed. Nr.: M-2043-0183-0

Põldmäe, A.: Kleine Suite op. 41, für Fl. solo, Ed. Nr. M-2043-0183-6

Vähi, P.: Digital Love, für Fl. u. Vl., Ed. Nr.: M-2043-0191-1

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Berwald, F.: Konzertstück, für Fg. u. Orchester, BA 8512a

Engel, G.: Die Flötenmaus, Spielbuch Band 2, BA 6669

Gérard Billaudot Editeur, F-Paris

Damase, J.-M.: 50 études faciles et progressives, vol. 1 : 24 études, für Fl., G 6094 B

Damase, J.-M.: 50 études faciles et progressives, vol. 2 : 26 études, für Fl., G 6095 B

Beitkopf & Härtel, Wiesbaden

Huber, N. A.: First Play Mozart, für Fl. solo, EB 9094

Quantz, J. J.: Drei Sonaten, für Fl. u. B.c., EB 8605

Vivaldi, A.: Sonata c-Moll, RV 53, für Ob. (Sopranfl.) u. B.c., EB 8609

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

Broekmans & Van Poppel B.V., NL-Amsterdam

Devienne, F.: 12 Duos pour deux Flûtes dédiés aux Amateurs, Oeuvre 57, Vol. 1, 651
Devienne, F.: 12 Duos pour deux Flûtes dédiés aux Amateurs, Oeuvre 57, Vol. 2, 652
Drouet, L.: 72 Studies for the Boehm Flute, Vol. 1, Ed. 1641
Drouet, L.: 72 Studies for the Boehm Flute, Vol. 2, Ed. 1642

Carus Verlag, Stuttgart

Feldmann, W.: ‹ courbes › - séquences, pour flûte, alto, harpe, CV 16.301
Hook, J.: Six Sonatas op. 54, für Flauto traverso o Violine e Pianoforte (Cembalo), CV 17.099
Rose, P.: Bass Burner, für 1 Blfl.-Spieler (Baß-, Altblfl., Tamtam), CV 11.601

Musikverlag Alfred Coppenrath, Altötting

Schmelzer, J. H.: Sonata à dui chori, für 3 (4) Blfl., Fg. 2 Vl., 3 Vla. u. B.c., Band VI
Unbekannter Meister: Sonata à 5, für 2 Blfl., 2 Vl., Vla., Vc. u. B.c., Band VII
Valentini, G.: Sonata per Tabula, für 3 Blfl., 2 Vl., 3 Vla. u. B.c., Band IV

Verlag Christoph Dohr, Köln

Dimov, B.: Drei Soli aus Zeichen, für Klar. in B, E.D. 95273
Dimov, B.: Hauch der Nymphe, für Bassetthr., E.D. 95272
Dimov, B.: Rituals for Clarinet Duo, E.D. 95212
Drechsel, O.: Epilogues, für Fg. solo, E.D. 95290
Dudas, L.: Valse pour Clarinette, E.D. 95196
Lonquich, H. M.: In weitem Raum, für 2 Klar. in B u. A, E.D. 94143
Smetana, F.: Die Moldau, für Klar. in A solo, E.D. 95200
Solare, J.-M.: Suite Modale, für Fl. u. Klar. in B, E.D. 95286
Surges, F.: Denken eines nicht einsamen Christen, für Klar., E.D. 95266

DVfM, Leipzig (Ausl. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

Serenaden und Amusements, für Fl. u. Git., DVfM 32118

Furore Verlag, Kassel

Heller, B.: Musik für Flöte solo, fue 130

Goodmusic, 16 Cheltenham Trade Park, Arle Rd., GB-Cheltenham GL51 8LX

Bach, J. S.: Four Chorals, für Sopran-, Alt-, Tenor- u. Baßblfl., Code 4300
Bousted, D.: Four Pieces, für 2 Altblfl., Code 4170
Bousted, D.: Pieces for Dorothy (Part One), für 2 Blfl. (S A) u. Cemb., Code 4310
Bousted, D.: Pieces for Dorothy (Part Two), für 2 Blfl. (S A) u. Cemb., Code 4311
Bousted, D.: This is Hell, für 2 Altblfl., Code 4169
Bousted, D.: Three Virtuosic Pieces, für 2 Altblfl., Code 4299
Widor, Ch. M.: Toccata, für 6 Blfl., Code 4312

J. Hamelle & Cie, F-Paris (Ausl. Alphonse Leduc, Paris)

Defaye, J.-M.: Morceau de Concours I, für Alt-Sax. u. Klav., AL. 28.970
Defaye, J.-M.: Morceau de Concours II, für Alt-Sax. u. Klav., AL. 28.971
Defaye, J.-M.: Morceau de Concours III, für Alt-Sax. u. Klav., AL. 28.972

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Byrd, W.: Spielstücke aus dem Fitzwilliam Virginal Book, Heft 4, für Blfl.-Quartett, N 2261
Linde, H.-M.: 3 Miniaturen, für Altblfl. u. Klav., N 2357
Sammartini, G.: Sonata Es-Dur, op. 1 Nr. 3b, für 2 Altblfl. (Querfl./Vl.) u. B.c., N 2318

Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim

Bach, C.Ph.E.: Konzert A-Dur, für Fg., Str. u. B.c., FH 2279
Classics to please, für Fg. u. Klav., FH 2277

David, F.: Concertino op. 12, für Fg. und Orchester, FH 2170
Goepfart, K.E.: Zwei Charakterstück op. 31, für Fg. u. Klav., FH 2333

Alphonse Leduc & Cie., F-Paris

Fauré, G.: Pièces célèbres, Heft 1, für Fl. u. Klav.
Fauré, G.: Pièces célèbres, Heft 2, für Fl. u. Klav.
Händel, G.F.: Pièces célèbres, Heft 1, für Alt-Sax. u. Klav., AL. 28997
Händel, G.F.: Pièces célèbres, Heft 2, für Alt-Sax. u. Klav., AL. 29037
Ghidoni, A.: Promenade en Mi b, für Alt-Sax. (od. Tenor) u. Klav., AL. 29.023
Kynaston, T.: Deux Ombres de Jade, für Alt-Sax. u. Klav., AL. 28.951
Mériot, M.: Prélude et Divertissement, für Alt-Sax. u. Klav., AL. 29.009
Penfield, C.A.: Rêverie, für Fl. u. Klav., AL. 29.008
Succari, D.: Petite Valse, für Fl. u. Klav., AL. 29.015
Succari, D.: Prélude, für Fl. u. Klav., AL. 29.014
Vivaldi, A.: Concerto en La mineur, für Sopran-Sax. (od. Klar.) u. Klav., AL. 28.950

Moeck Verlag, Celle

Frescobaldi, G.: Zwei Recercari zu vier Stimmen für Blockflöten oder andere Instrumente, hrsg. von Ilse Hechler, Ed. Moeck ZfS 683/684
Friederich, M.: Florin Dixie / Trewince Stomp, für zwei Blockflöten, Ed. Moeck ZfS 685
Garcia, R.: Force 12, Corus I: A A T T B, Corus II: . S^ino S A A, Corus III: T T B B, Rhythmusgruppe ad. lib., Ed. Moeck Nr. 2814
Jacob, T.: Fixe Idee, für 2 Altblfl., Ed. Moeck Nr. 1571
Sieg, S.: pina ya phala, für 3 Blfl. (A/T/B), Ed. Moeck Nr. 1570
Teschner, H.J.: Tango Valentino, für 3 Blfl. (S/S/A), Ed. Moeck Nr. 1569

Edition Molinari, Regensburg

Schacht, Th. Frh. v.: Partia in F-Dur, für 2 Engl.-Hr. u. 2 Vla., ISMN 50062-027-3
Dittersdorf, K. Ditters v.: Partita in B-Dur, für 2 Ob., 2 Hr., u. Fg., ISMN 50062-014-3
Zelenka, J.D.: Hipocondrie, für 2 Ob., Fg., Str.. u. B.c., ISMN 50062-030-3

Musica Rara, F-Monteux

Quantz, J.J.: Trio Sonata in D major (QV. 2:15), für 2 Fl. u. B.c., MR 2228
Rameau, J.Ph.: Arias, für Sopran, Fl. u. B.c., MR 1221
Shostakovich, D.: Quartett No. 8 Opus 110, für Bläser-Quintett, MR 2229
Spohr, L.: Potpourri, Opus 80, für Klar. u. Klav., MR 2226

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

Petri, H.G.: Spielmusik, für 2 Querfl., N 3862
Folk à deux. Internationle Folklore, für 2 Querfl., N 3883

Musikverlag Pan AG, CH-Zürich

Roelcke, Chr.: Die Katze tritt die Treppe krumm, für Kinderstimmen u. Klav., Pan 976
Falconiero, A.: Tänze, für Sopranblfl. (Vl.) u. B.c., Pan 882
Petri, H.G.: Musik aus Südostasien, Vietnam, für 2-3 Blfl., Pan 776
Petri, H.G.: Zwei Sonaten, für Sopranblfl. solo, Pan 315

Theodore Presser Co., Bryn Mawr, Pennsylvania (Ausl. Anton J. Benjamin GmbH, Hamburg)

Orchesterstudien für Flöte, Best.-Nr. 414-41171

Provincetown Bookshop, Provincetown, Mass., USA

Bach, J.S.: 9 Pieces from the Anna Magdalena Bach Book, für Blfl. (SAT), PBE 32

Schott & Co., London (Ausl. Schott Musik International, Mainz)

Attaingnant, P.: 8 Chansons (1533), für 4 Blfl., OFB 1008
Dances From Playford, für 3 Blfl., ED 12443

Schott Musik International, Mainz

Gould, G.: Sonata, für Fg. u. Klav., FAG 23
Hauwe, W. van: Moderne Blockflötentechnik, Band III, ED 8219
Hindemith, P.: Ludus minor, für Cello u. Klar., ED 8341
Hindemith, P.: Musikalisches Blumengärtlein und Leyptziger Allerley, für Klar. u. Kb. (od. Vc.). ED 8339
Naoumoff, E.: Impressionen, für Fg. u. Klav., FAG 24
Riessler, M.: What a Time, für ein od. mehrere Sax., ED 8292

N. Simrock, Hamburg (Ausl. Musikverlage Benjamin, Hamburg)

Mayer, J.: Sargam, für Klar. solo, EE 4031
Zander, H. J.: Capriccio, für Baßklar. solo, EE 5220
Zander, H. J.: Trio, für Klar., Cello u. Klav., EE 5221

Verlag Walter Wollenweber, München-Gräfelfing

Krommer, F. V.: Variationen über ein böhmisches Volkslied, op. 59, für Fl., Vl., Vla., Vc., WW 155

Wolfgang Amadeus Mozart / Max Reger: Klarinettenquintette, Franz Klein, Amadeus-Quartett, Heutling-Quartett; Koch - Schwann à la carte, 1995, Koch International, 1 CD, Nr. 3-1809-2 F2,

Diese Neuerscheinung ist bereits eine historische Aufnahme: Die Einspielungen entstanden 1980 (Mozart) und 1984 (Reger). In der Zwischenzeit löste sich das Amadeus-Quartett nach dem Tode seines Bratschers Peter Schiedlof auf, das Heutling-Quartett konzertiert nicht mehr, Franz Klein wird, wenngleich musikalisch noch höchst aktiv, im kommenden Jahr seinen 70. Geburtstag feiern – und das Mozart-Verständnis hat sich seit 1980 auch beträchtlich gewandelt. Es ist dem Verlag Koch-Schwann zu danken, daß diese Aufnahmen als Koproduktion mit dem WDR nun endlich vorliegen.

Franz Klein verkörpert seit Jahrzehnten als einer ihrer wichtigsten Vertreter dieses Jahrhunderts die deutsche Klarinettentontradition, die er auch in seinem Unterricht stets gegen neue Strömungen verteidigte und deren Qualitäten er in den vorliegenden Aufnahmen in geradezu idealer Weise vermittelt: ein voller klarer Klang mit obertonreichem Glanz und breitem dynamischen Spektrum. Es versteht sich von selbst, daß dieser große Klarinettist über eine stupende Technik verfügt, die jedoch stets dem musikalischen ductus untergeordnet bleibt.

Beide Quartette sind fabelhafte Partner: das Amadeus-Quartett mit gewohnt warmem, sattem und doch höchst sensiblem Klang, die Heutlings mit weich strömender Kantabilität und klanglicher Durchsichtigkeit.

Der einzige Schönheitsfehler dieser CD: das booklet hätte sorgfältiger redigiert werden müssen. So wirbeln die instruktiven dreisprachigen Texte wild durcheinander. Ein nicht nur für Klarinettisten wertvolles Dokument, dem breiteste Resonanz zu wünschen ist. **Christian Schneider**

Musik um 1600: Werke von Frescobaldi, Schob, Castello, Picchi, Fontana, Schmelzer, Rossi, Cesare, und Uccellini. Un' anima cantava: Stefan Schrader, Ren.-Blfl.; Detlef Reimers, Ren.-Posaune; Beate Röllecke, Truhenorgel, Bremen 1994, Un' anima cantava, Lübecker Str. 2a, 28203 Bremen, 1 CD, Best.-Nr. 94217 UAC I

In der vorliegenden CD stellt sich das Ensemble ...Un 'anima cantava... vor. Mit der eher ungewöhnlichen Besetzung Blockflöte, Posaune, Orgel gelingt ihm eine spannungsreiche Darstellung frühbarocker Kompositionen für „canto e basso", die die Farbigkeit und den Einfallsreichtum dieser Musik deutlich zum Ausdruck bringt. Die gemeinsame Freude an der Gestaltung verbunden mit Intonationssicherheit werden in den fast 70 Minuten dieser Aufnahme spürbar. Schade nur, daß sowohl Blockflöte als auch Posaune in ihrem Ausdrucksbestreben häufig an die Grenzen ihrer Instrumente gelangen bzw. leider auch über diese hinwegspielen: So wirkt die Posaune (Detlev Reimers), die bei der *Canzona la Capriola* von Frescobaldi im Adagio-Teil mit traumhaft weichem Klang zu hören ist, in vielen anderen Stücken dieser Aufnahme eher etwas forciert, besonders an virtuosen Stellen und bei absteigenden Linien, die anscheinend immer ein Crescendo haben müssen (kennt man das nicht von modernen Posaunisten?). – Die Blockflöte wirkt im Gegensatz dazu in dem Bestreben, möglichst kantabel zu spielen, oft über weite Strecken (auch über größere Sprünge hinweg) zu schwach artikuliert. Beim Einsatz der Tenorblockflöte geht Stephan Schrader in der Tonstärke außerdem öfter über das hinaus, was ich persönlich noch als „schönen Flötenton" empfinde.

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

Am „leichtesten" hat es da die Orgel, an der Beate Röllecke nicht nur mit ihrem einfühlsamen Continuospiel die musikalische Struktur unterstützt, sondern auch als Solistin in Giovanni Picchis *Pass'e mezzo* und vor allem in Michel Angelo Rossis *Toccata settima* ihr Können beweist. Besonders schön kommt bei letztgenanntem Werk die mitteltönige Stimmung zum Tragen, die die chromatischen Passagen zu einer echten Berg- und Talfahrt werden läßt.

Da es sich bei dieser CD um die erste Aufnahme dieses Ensembles handelt, darf man gespannt sein, was weiter folgt. **Adina Scheyhing**

Jürg Baur: Orchesterwerke: Sinfonische Metamorphosen über Gesualdo (1981); Romeo und Julia (Visionen für Orchester) (1962/63): Musik mit Robert Schumann (Suite für Orchester) (1972); Concerto Romano für Oboe und Orchester (1960/61), 1. Auflage 1995, Wedemark, Thorofon Schallplatten KG, Wedemark, 1 CD, Best.-Nr. CTH 2270

Die vorliegende CD ist eine Sammlung von drei Orchesterwerken und einem Oboenkonzert, jedes mit einem anderen Orchester und Dirigenten, keines im gleichen Studio aufgenommen und jedes mit einer anderen Tonmischung. Das alles muß kein Nachteil sein, gibt es doch ein breites Spektrum von verschiedenen Interpretationen der Werke eines Komponisten unseres Jahrhunderts wieder: Jürg Baur. So stehen in der CD-Beilage nicht die Interpreten, sondern der Komponist im Vordergrund, der selbst in seine Werke einführt.

Das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester unter der Leitung von Rudolf Barschai gibt in einer Aufnahme des Westdeutschen Rundfunks Köln unter S. Spittler aus dem Jahre 1994 die *Sinfonischen Metamorphosen* über Gesualdo (1981) wieder, ein Werk, daß in Form einer vielgestaltigen, weitausgesponnenen Fantasie eine Hommage an Fürst Don Carlo Gesualdo von Venosa (1560-1613), einen italienischen Madrigal-Komponisten, ist.

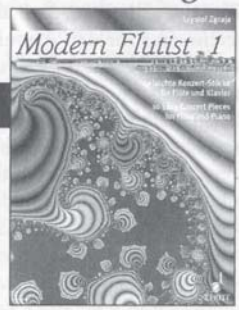
Die Orchestersuite *Romeo und Julia* (Visionen für Orchester) (1962/63) wird vom Radio-Sinfonieorchester Stuttgart unter der Leitung von Hans Müller-Kray in einer Aufnahme des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart unter Frank Richter zu Gehör gebracht. Der Komponist sagt zu diesem Werk: Meine Komposition will keine Programmusik sein, sie soll die seelischen und gedanklichen Hintergründe des großen Liebesdramas in einem Stück absoluter Musik widerspiegeln. Jedem Satz geht ein Shakespeare-Zitat (aus der gleichnamigen Tragödie Romeo und Julia) voraus.

Die Musik mit Robert Schumann (1972) ist eine Suite für Orchester. Den Komponisten beschäftigte schon länger die Idee, eine Musik mit Schumann, Nachklänge oder Erinnerungen an Schumann, zu gestalten mit der Absicht, ein heiteres und zugleich nachdenkliches Werk zu schreiben, einmal ohne Experimente, als Divertimento für den Abonnements-Konzerthörer, gelegentlich behutsam verbunden mit modernen Techniken, nicht ohne hintergründigen Humor. So klingen einige der bekannten Schumann-Themen an, und auch die Formen der Sätze sind durch den Meister inspiriert. Das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Hans-Martin Schneidt spielte dieses Werk unter der Aufnahmeleitung von Friedrich Welz ein.

Das *Concerto Romano* für Oboe und Orchester (1960/61) hat die Satzbezeichnungen Mosaik, Zikaden und Corso. Diese Überschriften weisen zwar auf ihren italienischen Ursprung hin, bedeuten indessen kein Programm, sondern beziehen sich vorwiegend auf die Struktur. Otto Winter (Oboe) und die Bamberger Symphoniker unter Leitung von Hans-Martin Schneidt sind in einer Aufnahme des Bayerischen Rundfunks zu hören. **Thomas Heptner**

BLÄSER AKTUELL

Neuerscheinungen



Flöte

Krystof Zgraja
Modern Flutist
bietet flotte, zeitgemäße Spielliteratur für Anfänger, die Spaß am Zusammenspiel haben. Modern Flutist eignet sich auch für erste Vortragsabende.

- **Heft 1: 10 leichte Konzert-Stücke** für Flöte und Klavier. Best.-Nr. ED 8422, DM 24,–
- **Heft II: 20 Duette** · Best.-Nr. ED 8423, DM 20,–
- **Heft III: 14 Trios** · Best.-Nr. ED 8424, DM 24,–

Hermann Schroeder
Sonate für Flöte und Orgel
Hermann Schroeder (1904–1984) zählt zu den bedeutendsten deutschen Orgelkomponisten des 20. Jahrhunderts. Er komponierte eine Reihe von Werken für Orgel plus Soloinstrumente und leistete damit einen wichtigen Beitrag zur „Orgelkammermusik". Die dreisätzige Sonate für Flöte und Orgel entstand 1977.
Best.-Nr. ED 8386, DM 28,–

The Mary Karen Clardy
Flute Etudes Book
51 Flöten-Etüden in allen Tonarten
Best.-Nr. EA 764, DM 45,–

Krystof Zgraja
3 virtuose Flamenco-Studien für Flöte solo

Die virtuosen Flamenco-Studien, augenzwinkernd zwischen Bach-Anklängen und spanischem Kolorit angesiedelt, bieten dem fortgeschrittenen Flötisten dankbares Material zur Vervollkommnung seiner Technik.
Best.-Nr. ED 8425, DM 18,–

Klarinette plus ...

Paul Hindemith
• Ludus minor
für Cello und Klarinette (1944) (Erstausgabe)
Hindemith komponierte diesen kleinen Ableger des „Ludus tonalis" für das häusliche Musizieren mit seiner Frau.
Best.-Nr. ED 8341, DM 12,–

• Musikalisches Blumengärtlein und Leyptziger Allerley
für Klarinette und Kontrabaß (Violoncello) (1927) (Erstausgabe)
Neun humorvolle Sätzchen knüpfen an das alte „Bicinium" an, welches eine Form des geselligen Musizierens war und wirken allein durch die Besetzung schon komisch.
Best.-Nr. ED 8339, DM 19,50

SCHOTT

Musique pour basson et piano. Werke von Tansman, Koechlin, Mihalovici, Bozza, Bitsch, Dutilleux; Dag Jensen, Fagott; Midori Kitagawa, Klavier, Detmold 1994, Dabringhaus & Grimm, 1 CD, Best.-Nr. MDG 603 0585-2

Die CD präsentiert sich mit einer Auswahl von zehn Kompositionen französischer Musik des 20. Jahrhunderts. Die Auswahl der Werke birgt für den Fagott-Interessierten eigentlich keine große Überraschung, obgleich zwei kurze Stückchen, eine *Novelette* von Marcel Mihalovici (1898-1958) und ein *Rondoletto* von Marcel Bitsch (*1921), auch nicht jedem Fagottisten bekannt sein dürften.

War man zuvor der Meinung, diese Musik sei unbedingt auf einem französischen basson zu spielen, so wird beim Hören der Aufnahme schnell klar, daß jenes von Dag Jensen gespielte Heckel-Fagott ebenso in der Lage ist, mit Leichtigkeit und enormer Flexibilität viele Farben zu zaubern sowie alle erforderlichen Finessen der Partitur mit Leben zu erfüllen. Die Art und Weise, wie er das Fagott spielt, nimmt den Hörer gleich gefangen, und läßt erkennen, daß hier ein Meister seines Faches am Werke ist.

Neben den bereits erwähnten Kompositionen sind auf dieser CD Werke von Alexandre Tansman (1897-1986), Charles Koechlin (1867-1950), Eugen Bozza (1905-1991) und Henri Dutilleux (*1916) eingespielt. Alle Kompositionen zeichnen sich durch einen flüssigen, eleganten Stil aus und werden von beiden Musikern hervorragend interpretiert.

Besonders hervorzuheben sind die *Sonaten* op. 71 (1918/1919) und die *Trois Pièces* op. 34 (1898/1899) von Ch. Koechlin. Beide Werke, deren Leitmotiv die Reinheit zu sein scheint, sind von optimistischer Heiterkeit durchdrungen; z. B. in der *Nocturne* der Sonate oder im ersten Stück der *Trios Pieces*, wo sich trotz offensichtlicher Schlichtheit, die geradezu meditativ wirkt, keinerlei Banalität findet. Dank rhythmischer Vielfalt und unter Verwendung alter oder exotischer Modi büßen die oft sehr langen Phrasen nichts an Interesse ein.

Klavier und Fagott harmonieren im Zusammenspiel sehr gut miteinander, aber im Ausdruck kann das Klavier nicht ganz so überzeugen wie das Fagott. Vielleicht liegt dies auch am Aufnahmeraum, der, wie ich finde, ein wenig überakustisch, Bässe im Klavier zu sehr unterstützt und manchmal gar etwas knallig wirken läßt. Nichtsdestotrotz sind Lebendigkeit, Natürlichkeit und Dynamik der Aufnahme hervorragend.

Für Liebhaber französischer Kammermusik und des Fagottes ist die Einspielung ein absolutes „Muß"!

Jörg Michael Thomé

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

Ludwig van Beethoven: Serenades in D-Major, op. 8 & 25, Schönbrunn Ensemble, 1 GLOBE-CD, Hel Glo 5090

Das Schönbrunn Ensemble legt mit der Aufnahme der zwei Beethoven-Serenaden eine frische und markant gezeichnete Interpretation vor. Die *Serenade* op. 25 hat durch die Verlagerung der „Baßstimme" in die Viola schwebenden Charakter und ist daher spielerisch etwas heikel. Das Ensemble (Marten Root, Flöte; Johannes Leertouwer, Violine; Irmgard Schaller, Viola) löst die gestellte Aufgabe bravourös, technisch ins Extrem ausgelotet. Für mich am schönsten war der höchst elegant gespielte letzte Satz, der durch die überzeugende Agogik zu einem Erlebnis wird.

Im nachfolgenden Streichtrio op. 8 ist die Agogik etwas weniger gewagt, davon abgesehen ist aber auch diese Aufnahme von höchster Qualität. Die Spieler gehen sehr bewußt mit dem Vibrato um, was gerade in den langsamen Sätzen viele Stellen in neuem Licht erscheinen läßt und der klanglichen Verschmelzung der Instrumente sehr zugute kommt.

Die Aufnahmetechnik ist beim op. 8 für den Zuhörer angenehmer als bei op. 25. Dort sind die Mikrofone so dicht vor den Instrumentalisten postiert, daß eine zu starke Intimität entsteht. **Antje Gerlof**

Traversflöte und Hammerflügel – Johann Christoph Friedrich Bach: Sonate D-Dur; Johann Nepomuk Hummel: Sonate G-Dur op. 2a/2; Ludwig van Beethoven: Serenade D-Dur op. 41; Franz Schubert: Der Lindenbaum op. 89/5 arrangiert für Flöte von Theobald Böhm; Evi Pfefferle, Traversflöte, Egino Klepper, Hammerflügel; Cavalli Records, Garfinger Str. 16 a, 85617 Assling; 1 CD, Best.-Nr. CCD 216

Um 1800 erlebte die Traversflöte eine derartige Zunahme an Beliebtheit, daß man bereits von einer Flautomania zu sprechen begann. Das neue Repertoire stellte an das Instrument andere Anforderungen, die die Traversflöte in ihrer Bauweise und ihrem Klangcharakter grundlegend verändern sollten.

Der Holzkorpus wurde mit mehr Klappen versehen, und der Zeitgeschmack legte der Traversflöte nun gerade die Dinge zur Last, die früher als der besondere Reiz dieses Instrumentes galten: die unausgewogene Klangskala und der liebliche, aber auch leise Klang.

Evi Pfefferle hat vier unterschiedliche Traversflötenmodelle gewählt, die zwischen 1750 und 1820 alle nebeneinander verwendet wurden. Bach spielt sie auf der ältesten Flöte, einer einklappigen Kopie eines Instruments von Carl August Grenser. Die später entstandenen Werke sind auf 6- bis 8klappigen Flöten im Stimmton zwischen a' = 430 und 440 Hz zu hören.

Die beiden Interpreten dieser Aufnahme, Evi Pfefferle auf der Traversflöte und Egino Klepper am Hammerklavier, sind erfahrene Musiker und Pädagogen und legten bei der Zusammenstellung der CD besonderen Wert darauf, ein breites Spektrum an Werken für Flöte und Klavier vorzustellen. Deshalb ist die Qualität der ausgewählten Musik recht unterschiedlich. Beethovens kleine Serenade z. B. ist eine Gelegenheitskomposition des großen Meisters.

Trotz der zu jener Zeit herrschenden allgemeinen Begeisterung für die Flöte wird bei drei von vier Werken das Klavier im Titel zuerst genannt und übernimmt auch die musikalische Führung. Nur beim letzten Stück, einer Bearbeitung des Schubertliedes „der Lindenbaum" von Theobald Böhm, hat das Pianoforte wirklich nur eine begleitende Funktion.

Je interessanter die Musik, desto überzeugender wird sie auch von den beiden Musikern interpretiert, wie z. B. die D-Dur Sonate des Bückeburger Bachs Johann Christoph Friedrich. Stürmisch perlen die Läufe im Klavierpart, kurz und leichtgewichtig klingt die Flötenstimme dazu. Der empfindsame Stil dieser Musik läßt besonders im ersten Satz schon die „Sturm und Drang"-Periode durchscheinen.

Gleichermaßen gut komponiert und gespielt ist auch die Sonate in G-Dur, die Johann Nepomuk Hummel bereits mit 13 Jahren während eines Aufenthalts in

London schrieb. Die drei Sätze vereinen ganz unterschiedliche Affekte und Klangfarben.

Trotz der sorgsamen Konzeption und breiten Repertoireauswahl sind wichtige Zutaten für eine erfolgreiche Produktion übersehen worden. Die akustischen Verhältnisse der drei Aufnahmeorte sind so weit voneinander entfernt wie ein kleiner plüschiger Salon von einer Kathedrale. Die Flötistin intoniert oft zu hoch, und der allzu faserige Klang einiger Klappenflöten läßt die Flexibilität und Eleganz der abgedankten Traversflöte vermissen, ohne genügend von der neuen Brillanz und Egalität hinzuzufügen, die ihre klappenreichen Nachfolger auszeichnen. Egino Klepper ist ein einfühlsamer Begleiter und gibt dem Duo wichtige Impulse durch Tempowahl und dynamische Nuancen. **Ines Zimmermann**

Neueingänge

Johann Sebastian Bach: Complete Cantatas, Vol. 1. Barbara Schlick: Sopran, Kai Wessel: Alt, Guy de Mey: Tenor, Klaus Mertens: Baß. The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, Dirigent Ton Koopman. Erato (Vertrieb: eastwest records gmbh, Heußweg 25, 20255 Hamburg), Best.-Nr. Erato 4509-98536-2

Johann Sebastian Bach: Complete Cantatas, Vol. 2. Barbara Schlick: Sopran, Kai Wessel: Alt, Christoph Prégardien: Tenor, Klaus Mertens: Baß. The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, Dirigent Ton Koopman. Erato (Vertrieb: eastwest records gmbh, Heußweg 25, 20255 Hamburg), Best.-Nr. Erato 0630-12598-2

Johann Sebastian Bach: Herrenhäuser Konzert. Flötensonaten Gesamtaufnahme. Peter Martin: Flöte; Natascha Konsistorium: Cembalo. Leuenhagen und Paris, Lister Meile 39, 30161 Hannover, Best.-Nr. 222 120

Barockmusik aus Sachsen und Böhmen. Werke von J.S. Bach, Benda, Filtz, Richter. Christoph Dürichen, Eckart Haupt: Flöten, Christina Haupt: Cembalo, Eric Plumettaz: Violoncello. Cappella Musikproduktion und Verlag GmbH, Blücherstr. 35, 65195 Wiesbaden, Best.-Nr. opus 7090-2

Franz Ignaz Beck: Symphonies op. 3 Nos 3 - 5. La Stagione Frankfurt, Leitung: Michael Schneider, cpo, Georgsmarienhütte, Best.-Nr. cpo 999 390-2

Eugène Damaré: Concert pour un Kiosque. Jean-Louis Beaumadier: petite flûte, Ensemble Instrumental LA FOLLIA, Christophe Poiget: violon solo. Quintette à vent CIRCE: Christine Vignoud: flûte et piccolo, François Sales: hautbois, Nicolas Stimbre: clarinette, Marc Duvernois: basson français, Serge Desautels: cor, Marc Girardot: ophicleïde de 1838 et tuba. Calliope (Ausl.: Harmonia Mundi, Freiburg), Best.-Nr. CAL. 9869

Das Fagott. Werke von Jacobi, Hurlestone, Hindemith, Krämer, Ibert, W. A. Mozart, Beethoven. Jürgen Gode, John Heard: Fagott, Bernhard Endres: Klavier. Bella Musica, Bühl/Baden, Best.-Nr. Antes Edition BM-CD 31.9046.

Georg Friedrich Händel: Almeria, Königin von Castilien. Oper in drei Akten. Fiori musicali, Leitung Andrew Lawrence-King. cpo, Georgsmarienhütte, Best.-Nr. cpo 999 275-2.

Klarinettentrios. Werke von C. Ph. E. Bach, Genzmer, Beethoven. Eduard Brunner: Klarinette, Julius Berger: Violoncello, Margarita Höhenrieder: Klavier. Cappella Musikproduktion und Verlag GmbH, Wiesbaden, Best.-Nr. opus 7092-2

Jakob Friedrich Kleinknecht: Flute Sonatas. Sabine Dreier: Traversflöte, Petra Manz: Viola da gamba, Irene Hegen: Cembalo/Tafelklavier. cpo, Georgsmarienhütte, Best.-Nr. cpo 999 361-2.

L'Air du Temps. Werke von Händel, Cooke, Vivaldi, Werdin, Telemann, Dufour. Ensemble De Flûte A Bec. Musique - Amitié, 7 rue Henri -IV, F-69002 Lyon

Musik für Klarinette. Werke von Genzmer, Auric, Milhaud, Honegger, Durey, Tailleferre. Eduard Brunner: Klarinette, Robert Levin: Klavier, Münchner Kammerorchester, Leitung: Hans Stadlmair. Cappella Musikproduktion und Verlag GmbH, Wiesbaden. Best.-Nr. opus 7063-2

Oboe & Guitar. French Sonatas of the 18th Century. Werke von Hotteterre le Romain, Danican-Philidor, Dieupart, Visée, Marais. Birgit Schmieder: Oboe, Johannes Tappert: Gitarre. Dabringhaus & Grimm, Detmold, Best.-Nr. MDG 617 0631-2

Carl Orff: Orff - Schulwerk, Vol. 1 Musica Poetica. Celestial Harmonies, P.O. Box 30122, Tucson, Arizona, 85751, USA. Best.-Nr. Celestial Harmonies 13104-2

Carl Orff: Orff - Schulwerk, Vol. 2 Musik für Kinder. Celestial Harmonies, P.O. Box 30122, Tucson, Arizona, 85751, USA, Best.-Nr. Celestial Harmonies 13105-2

Passio Domini. Gregorian Chant from St. Gall II. Die Singphoniker, Leitung: Godehard Joppich. cpo, Georgsmarienhütte, Best.-Nr. cpo 999 111-2

Saxophonie. Werke von Glasunow, Debussy, Genzmer. Detlef Bensmann: Saxophon. Polnische Kammerphilharmonie, Leitung Zygmunt Rychert. Cappella Musikproduktion und Verlag GmbH, Wiesbaden, Best.-Nr. opus 7093-2.

Aktivitäten: (Änderungen vorbehalten) ERTA e.V. Deutschland

• 07.09.96 Lohmar (bei Köln): „Jazz mit der Blockflöte". Leitung: Ursula Schmidt-Laukamp mit Bernt Laukamp (WDR-Bigband)
• 14./15.09.96 Fulda: Grundlagen des Blockflötenbaus. Seminar mit praktischen Übungen. Leitung: Jo Kunath
• 28.09.96 Jüchen (Mönchengladbach): Sonaten aus dem franz. Hochbarock. Leitung: Ursula Schmidt-Laukamp
• 24.-27.10.96 Bassum (Bremen): Flötentage Bassum „Ensemble". Leitung: Han Tol
• 19./20.10.96 Karlsruhe: Alte & Neue Duette. Leitung: Bettina Schütt-Philippsen
• 01./02.11.96 Kassel: Blockflötenwettbewerb (solo), moderne Blockflötenmusik
• 16./17.11.96 Fulda: Die Blockflöte im Gruppenunterricht. Frischer Wind in der Methodik des Anfangsunterrichts. Leitung: Gisela Rothe
• 16.11.96 Karlsruhe: Workshop: (M)eine Blockflöte verstehen. Leitung: Geri Bollinger
• 18./19.1.97 Karlsruhe: Wochenendseminar: „nicht original, aber originell" – Bearbeitungen für Blockflöte. Leitung: Johannes Fischer, Martin Heidecker
• 15./16.3.97 Karlsruhe: Wochenendseminar: Einfache Spielmodelle für den Blockflötenunterricht. Die Blockflöte zwischen U- und E-Musik. Leitung: Matthias Maute
• 02.-06.04.97 Kaiserslautern: Meisterkurs: Neue Musik für Blockflöte (auch Jazz). Dozent: John Tyson (USA)
• 11.-13.04.97 KL.-Erzhütten: Meisterkurs: Ensemblespiel. Dozent: John Tyson (USA)
• 30.04.-05.05.97 Diemerstein: Seminar für Blockflötenensembleleiter. Leitung: Margit und Dietrich-Gunter Schnabel, Schorndorf/Köln. Infos und Anmeldung: ERTA e.V., Leopoldshafenerstr. 3, 76149 Karlsruhe, Tel. 0721-707291, Fax 788102.

Für Kurs in Bassum: Anmeldung bei der Kreismusikschule des Landkreises Diepholz, Amtshof 3, 28857 Syke. **Kurs in Fulda**: Anmeldung beim Studienseminar, Weichselstr. 27, 36043 Fulda, Tel. 0661-94670 (ERTA-Mitglieder erhalten 20 % Ermäßigung). **Kurs in Bad Ems**: Anmeldung bei der Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz, Klarastr. 4, 55118 Mainz (ERTA-Mitglieder erhalten 20 % Ermäßigung, bitte bei Anmeldung angeben ERTA lt. Hr. Honig). **Kurs in KL.-Erzhütten**: Anmeldung bei Uta Friederich, Breslauer Str. 15, 67659 Kaiserslautern, Tel. 0631-73113 (Ermäßigung für ERTA-Mitglieder).

Nachbericht zum Workshop mit Prof. Dr. Ulrich Thieme und Prof. Han Tol in der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf

Am 9. und 10. Februar 1996 stand Alte Musik in der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf im Vordergrund.

Ulrich Thieme eröffnete mit seinem Vortrag über „Barocke Flötenmusik als Klangrede" die beiden Tage, die am Nachmittag sowie am darauffolgenden Samstag ihre Fortsetzung mit einem Blockflötenworkshop erfuhren, der den Titel *Fantasien und Ricercaten – freie Formen in der Blockflötenmusik* trug und damit an den Vortrag Thiemes anknüpfte. Der Workshop wurde geleitet von Han Tol. Zwei Tage voller Anregungen und Intensität warteten auf die Teilnehmer.

Ulrich Thieme gab mit seinem Vortag ein glänzendes Beispiel für den guten Aufbau einer Rede. Die spannende Thematik fesselte ihn offensichtlich immer wieder selbst, so daß er ein gewisses, inneres Feuer – neben seinem fundierten Wissen und seinen rhetorischen Fähigkeiten – auf die Zuhörer übertrug. Am Schluß des Vortrages – den er wegen seiner Prolog-Funktion in gekürzter und komprimierter Form halten mußte – hatte ein jeder der Zuhörer das Gefühl, mit einem feinen hors d'œuvre und großem Appetit auf die Hauptspeise aufhören zu müssen.

Bei allen Teilnehmern tat sich der Wunsch kund, diesen Vortrag fortzusetzen, auszuweiten, zu vertiefen und praktische Übungen anzuschließen. Generell war man der Ansicht, daß so ein Vortrag für alle Musiker von Bedeutung und Interesse sei (d. h. nicht nur für den Bereich Alte Musik und ganz sicher nicht nur für Blockflötisten).

So wird die Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf die ausführliche Fortsetzung im Rahmen ihres Studios für Alte Musik anstreben und für alle anbieten. Konkrete Informationen hierzu werden über die ERTA bekanntgegeben.

Han Tol kam dann auch in seinem Kurs – das Thema aufgreifend – auf Elemente der Rhetorik zurück und setzte sie in die Praxis um. Mit der von ihm gewohnten Farbigkeit und Phantasie, basierend auf seinem fundierten Können und der charmant-lieben Ausstrahlung unterrichtete er so spannend, daß an keinem Punkt Müdigkeit aufkam und man ihm noch viel länger hätte zuhören können.

Auch ihn möchte die Robert-Schumann-Hochschule gern wieder einladen.

Die zuständigen Dozenten sind sich einig darüber, daß heute jedem Studenten die Möglichkeit offensteht, Dozenten seiner Wahl auf Kursen, die überall angeboten werden, kennenzulernen. Da wirkliches Lernen aber auch etwas mit Kontinuität zu tun hat, besteht der Wunsch, auf dem Gebiet der Alte-Musik-Kurse in Düsseldorf eine Kontinuität zu schaffen. Diese Idee sowie der ganze Kurs fand begeisterte Zustimmung bei den Kursteilnehmern.

Ellen Komorowski

Bericht zum Kurs mit Prof. Dr. Ulrich Thieme am 20. - 21.1.1996 in Karlsruhe

Im Rahmen der FLAUTANDO-Reihe fand in Karlsruhe vom 20. - 21.1.1996 ein Wochenendseminar mit dem Thema *Barocke Flötenmusik als Klangrede* statt. Diese von der ERTA angebotene Weiterbildung wurde durch Familie Schunder und Herrn Heidecker liebevoll organisiert.

Prof. Dr. Ulrich Thieme als Dozent begann mit einem ausführlichen Vortrag über die rhetorischen Grundregeln in der Barockzeit und deren Übertragung auf die Musik, was er an zahlreichen sorgfältig ausgesuchten Hörbeispielen erläuterte. Nach dieser gründlichen theoretischen Vorbereitung war es dann möglich, zunächst an einfacher Literatur, später an den von den Teilnehmern vorbereiteten Werken zur praktischen Umsetzung des Gehörten zu kommen. Trotz des gewaltigen Pensums, das im Verlauf des Kurses zu bewältigen war, verstand es Ulrich Thieme hervorragend, die Teilnehmer mit seiner herzlichen und humorvollen Art immer wieder aufs neue zu interessieren, so daß es nie ermüdend war.

Zur gelungenen Ausgestaltung der beiden Tage trug auch das abendliche Konzert mit „ ... un anima cantava..." mit Stephan Schrader (Renaissance-Blockflöte), Detlef Reimers (Renaissance-Posaune) und Beate Röllecke (Orgel) und die Bereitstellung umfangreichen Notenmaterials bei, das in den Pausen von den Teilnehmern eingesehen werden konnte.

Für die mit 30 Personen recht zahlreiche Zuhörerschar war dieses Wochenendseminar eine interessante Bereicherung ihres Wissens und Anregung, das Gehörte weiterzuverarbeiten und in die eigene Unterrichtstätigkeit und Spielpraxis einzubauen.

Sabine Leidel / Silvia Dohl

Spieltechniken der Neuen Blockflötenmusik ERTA-Seminar in Schwerin

Am 23. und 24.2.1996 trafen sich im Konservatorium Schwerin Lehrerinnen und Lehrer, Musikstudentinnen und Musikstudenten und interessierte Laien, um sich mit Neuer Musik für Blockflöte zu beschäftigen. Die 16 Kursteilnehmer und deren unterschiedlichen Stand der Erfahrung mit Neuer Musik sowie ihrer blockflötistischen Spielfertigkeit in produktiver inhaltlicher Arbeit zusammenzuführen erwies sich als Herausforderung für die Dozentin Ursula Schmidt-Laukamp von der Musikhochschule Köln.

Gemeinsames Improvisieren und Ausprobieren von neuzeitlichen Blockflötenklängen sowie das Kennenlernen deren Notation stimmten ein auf exemplarische methodische Arbeit der Dozentin mit einer Gruppe Jugendlicher. Erste Begegnungen mit avantgardistischen Spieltechniken und Notationsformen wurde Inhalt dieser Vorführstunde.

In Einzellektionen vor Publikum besprachen Seminarteilnehmer konkret an vorbereiteten Stücken musikalische sowie spieltechnische Details. Demonstrationen von Klang- und Notenbeispielen gaben Gelegenheit, unbekannte Kompositionen kennenzulernen. Ästhetische Diskussionen und pädagogische (In-)Fragestellungen von seiten des Publikums ergänzten das Seminar in eigener Dynamik.

Ein Duoabend der Blockflötistinnen Ursula Schmidt-Laukamp und Simone Kerst, geb. Jutz (Schwerin), stellte Solo- und Duowerke von neuen und alten Meistern in spannender Kombination vor.

Die Teilnehmer nahmen das Wochenende interessiert und dankbar auf und sahen es überwiegend als Bereicherung der eigenen musikalischen pädagogischen Tätigkeit.

Simone Kerst

ERTA-Kompositionswettbewerb

Mit nahezu 100 Einsendungen von Komponisten aller Altersstufen und Stilrichtungen hat der ERTA-Kompositionswettbewerb „for beginners" (neue, leicht spielbare Musik für den Anfangsunterricht auf der Blockflöte in sechs verschiedenen Besetzungsvarianten) ein starkes Echo gefunden. Leider waren viele Stücke technisch zu schwer, oder die Komponisten hielten sich nicht an die vorgegebenen Besetzungen mit Sopran- und Altblockflöte.

Die Jury unter Vorsitz von Prof. Dr. Erhard Karkoschka und den Jurymitgliedern Hans-Martin Linde, Winfried Michel, Gerhard Braun und Johannes Fischer konnte folgende Komponisten mit einem Preis auszeichnen:

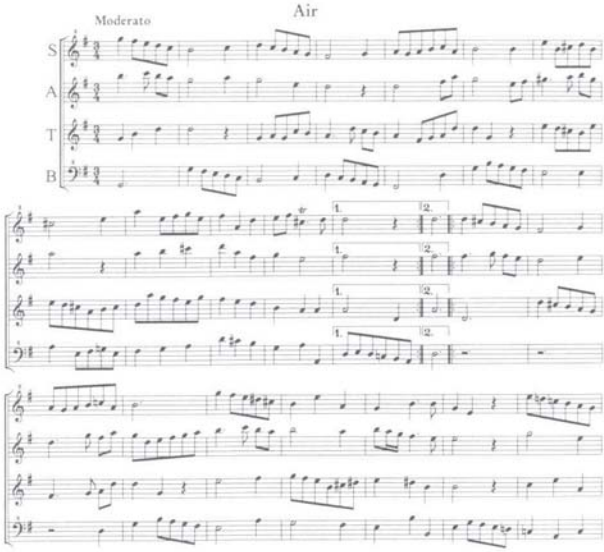
Kategorie 1 (Blockflöte solo): Christopher Dell, *Recorder Music 1-11*

Kategorie 3 (Blockflötentrio): François Mützenberg, *Trois tiers(trio)*

Kategorie 4 (Blockflöte und Klavier); Axel Ruoff, *Sechs skurrile Skizzen*

Eine Förderungsprämie wurde in der Kategorie 2 (Blockflötenduo) an Ulrich Bürck für die Komposition *Fünf verträumte kleine Duos* vergeben. Die preisgekrönten Werke wurden im Rahmen des Kasseler Blockflöten-Symposions uraufgeführt und sollen im nächsten Jahr veröffentlicht werden.

Herausgegeben von
RONALD JOACHIM AUTENRIETH



Quartettsätze nach Stücken von Georg Friedrich Händel
für Blockflötenquartett

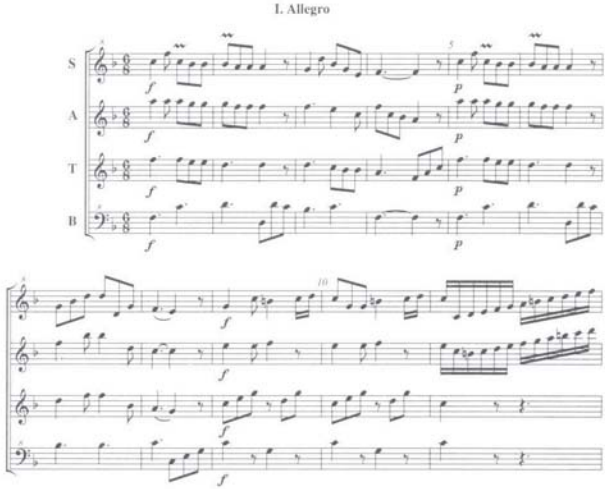
Partitur und vier Stimmen

Heft 1 · Suite in G-Dur
Ed. Nr. 2128
ISMN M-2006-2128-0

Heft 2 · Suite in d-Moll
Ed. Nr. 2129
ISMN M-2006-2129-7

Heft 3 · Suite in a-Moll
Ed. Nr. 2130
ISMN M-2006-2130-3

JEDE EDITION DM 10,00 / öS 87,00 / sFr 12,00



Quartettsätze nach Stücken von Joseph Haydn
für Blockflötenquartett

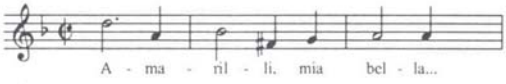
Partitur und vier Stimmen

Ed. Nr. 2131
ISMN 2006-2131-0

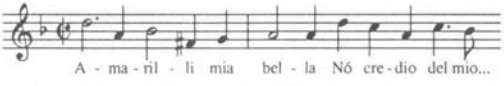
MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · CELLE

Zu Daniel Brüggens Beitrag „Das Vibrato im Blockflötenspiel" in TIBIA 2/96, S. 120: Jacob van Eycks Variationen über „Amarilli mia bella"

Vor mir liegt von Giulio Caccini (ca. 1550-1618) die „originale" Amarilli in zwei Versionen:



oder:



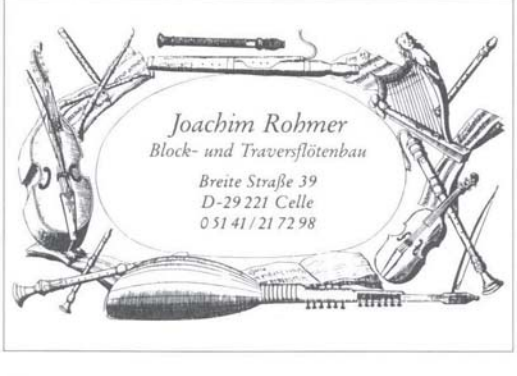
Bekanntlich „diktierte" der blinde Jacob van Eyck vorspielend seine Melodien und Variationen. Ob er wohl auch die Taktart angab? Ich glaube nicht. Jedenfalls scheint mir die Textbetonung bei Caccini wesentlich stimmiger als bei van Eycks „Diktat". Überhaupt glaube ich, daß Daniel Brüggen den so eminent wichtigen Faktor *Textbetonung* sträflich vernachlässigt. In allen mir bekannten Instrumentalschulen wird auf das Vorbild des Gesangs hingewiesen. Nur ein Beispiel: Ganassi (Kapitel 1): ..."dass die Flöte die Aufgabe hat, die menschliche Stimme mit all ihren Fähigkeiten nachzuahmen"... – und dazu gehört doch sicher auch eine sinnvolle Textbetonung. Wenn bei „bella" (Ton Nr. 7) ein „heftiges Vibrato auf der Schlußnote" empfohlen wird, um „auf den weiteren Verlauf neugierig" zu machen – dann ist das für mich ein unnatürlicher und gesangswidriger Manierismus (sorry).

Immerhin finde ich es aber erfreulich, daß über das Vibrato bei der Blockflöte wieder gesprochen und geschrieben werden kann.

Der Pendelschwung von den Extremen: unkontrolliertes Dauervibrato (in Anlehnung an Orchester-Streich- und -Blasinstrumente) zu steril vibratolosem „Tote-Hosen"-Geblöke scheint sich allmählich einer vernünftigen Mitte (Vibrato als bewußt eingesetztes Gestaltungsmittel, so „natürlich" wie möglich, nicht „gekünstelt") zu nähern.

Kleiner Hinweis für die Übersetzerin: es heißt „auftaktig" und nicht „auftaktisch", e. E.

Hartmut Strebel
Stuttgart



Zum Leserbrief von Karl Stangenberg in TIBIA 2/96, S. 156

Da ist Herr Stangenberg doch nun wirklich zu bedauern: Zuerst gefällt ihm meine Ausdrucksweise nicht, so daß er schon gar nicht mehr richtig lesen, geschweige denn verstehen kann, was ich in meiner Rezension in TIBIA 1/96, S. 53 überhaupt geschrieben habe, und zitiert mich daher falsch: Von einer „Neuen Musik" war da genausowenig die Rede wie davon, daß „Mitpfeifen das biblische Stück bereichert". Hätte Herr Stangenberg, der sich ja auch poetisch für außerordentlich veranlagt hält (siehe TIBIA 2/95, S. 491), wirklich aufmerksam gelesen, wäre ihm ja vielleicht aufgefallen, daß ich von der Verwendung *weniger* avantgardistischer Techniken gesprochen habe, die ganz im Dienste des jeweiligen musikalischen Ausdrucks stehen, während Herr Spangenberg nur etwas von Flatterzunge und Mitpfeifen als Ausdrucksmittel in einer wirklich „Neuen Welt" liest.

Sonderbarerweise scheint aber Herr Stangenberg trotz meiner Rezension nun so neugierig auf das Stück geworden zu sein, daß er es gerne aufführen würde. Doch nun mangelt es ihm an „Spielerinnen"... Was sagt man denn dazu! Da gibt es mindestens 90 % Frauen in der Blockflötenwelt, weshalb ich gelegentlich lieber von Blockflötistinnen statt von Blockflötisten spreche, weil das ohnehin mit sehr viel höherer Wahrscheinlichkeit zutrifft, und nur Herr Spangenberg aus München macht sich Sorgen von wegen „Frauenquote" und findet keine Mitspielerinnen! Ja wollen die denn nicht mit ihm oder was (Zitat Stangenberg: „Aber wer mit wem und auf was?")?

Tja, da bleibt dem armen Herrn Stangenberg nur wieder die Möglichkeit, sich via Playback selbst zu begleiten, wie auf manchen seiner CDs demonstriert. Leider fürchte ich, daß Herrn Stangenbergs blockflötistische Qualitäten, wie sie auf der von mir in TIBIA 3/94 auf Seite 251 rezensierten CD zu hören bzw. eben nicht zu hören sind, für die Aufführung dieses Werkes bei weitem nicht ausreichen dürften.

Alles hat eben seinen Preis!

Martin Heidecker
Karlsruhe

Am 19.7.1996 findet ein **Blockflöten-Kammermusikkurs in Adelboden** statt. Info: Musik-Kurse, András von Toszeghi, Dufourstr. 7, CH-9008 St. Gallen

„Fagottissimo"
Am 21.7.1996 findet in Furth ein Kurs mit dem Thema Fagott-Ensemble - Rohrbau - Reparatur mit Walter Hermann Sallagar statt. Info: A - 2564 Furth, „Eichendorffs Ruh"

25.7.-31.7.1996 Tagung für Flötenspieler
Information, Erfahrungsaustausch, geselliges Musizieren. Tagungsthema: „Artikulation". Info. Freunde der Querflöte e. V., Körnerstr. 51, 58285 Gevelsberg

26.7-5.8.1996 Komponieren, Improvisieren, Percussion, Kammermusik, Alte Musik, Chorsingen und Tanz bietet die Musikwerkstatt und das Studio für Alte Musik in Vlotho an. Info: Jugendhof Vlotho, Peter Ausländer, Oyenhäuser Str. 1, Jugendhof Vlotho, 32602 Vlotho

Amherst Early Music Festival 4. -18. August 1996
Im Rahmen dieses Festivals finden eine Reihe von Workshops, Ausstellungen, Konferenzen und Konzerte statt. Die Blockflötenkurse werden u. a. geleitet von Dan Laurin, Pete Rose, John Tyson, Saskia Coolen, Geert van Gele und Marion Verbruggen. Info: Amherst Early Music, Inc., 65 W. 95th St #1A, New York, NY 10025-6796

Kurse des IAM
27.07.-03.08.1996 Sommer-Blockflöten-Woche, Freiburg. Leitung Isa Rühling
05.-12.08.1996 Musizieren mit Blockflöten, Freiburg. Leitung Lieselotte Beul
Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e. V., Heinrich-Schütz-Allee 29, 34131 Kassel-Wilhelmshöhe, Tel.: 0561/3 79 27

Kurs mit Han Tol, Blockflöte
12. - 24.08. 1996 Internationale Sommerakademie Mozarteum, Salzburg.
18. - 21.09. 1996 Berlin (zusammen mitAndrew Lawrence-King, Barockharfe).
23. - 27.09. 1996 Knechtsteden bei den „Festlichen Tagen Alter Musik".
Info: J. H. Tol, Lammenschansweg 55, NL-2313 DJ Leiden, Tel. 0031 / 71 / 5140279, Fax: 0031 / 71 / 5147286

3. bis 6. Oktober 1996, Bayerische Musikakademie Marktoberdorf/Allgäu. Methodikwerkstatt Gruppenunterricht. Die Kursleitung für das Instrument Querflöte haben Elisabeth Weinzierl und Edmund-Wächter. Info und Anmeldung: VBSM, Verband Bayerischer Sing- und Musikschulen e.V., Obere Stadt 66, 82362 Weilheim, Tel.: 0881/2058, Fax: 0881/8924.

Festliche Tage Alter Musik Knechtsteden 21.-29.9.96 - Kurse und Konzerte.
23.-27. September Kloster Knechtsteden (bei Dormagen):
Kurse für Gesang (Jessica Cash), Violine (Monica Huggett), Blockflöte (Han Tol) und Cembalo (Glen Wilson). Info: Festliche Tage Alter Musik Dormagen e. V., Ostpreußenallee 5, 41539 Dormagen, Tel.: 02133/47 79 05

Aus Anlaß des 375. Todestages von Praetorius veranstaltet die **Michael-Praetorius-Gesellschaft e. V.** vom 6.-8. September 1996 in Creuzburg Musiktage. Info: Michael-Praetorius-Gesellschaft e. V., Markt 4, 99831 Creuzburg, Tel.: 036926/9 80 47

Kompetenz im Blockflötenbau

Was ist so außergewöhnlich an **viereckigen Blockflöten?**

Holzorgelpfeifen waren schon immer viereckig!

BASSET in f
GROSSBASS in c
KONTRABASS in F
SUBKONTRABASS in C

Übrigens: Ich baue auch **runde Blockflöten!**

BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD
HERBERT PAETZOLD
GARTENSTRASSE 6
D-86865 MARKT WALD
TELEFON 0 82 62 / 15 50
TELEFAX 0 82 62 / 23 34

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

Das **Cahlemia Kulturzentrum** bietet in seiner Musikabteilung folgenden Kurs an:
Flötenkurs unter der Leitung von Marco R. Salva und Pamela Monkobodky, Dauer 1 Woche, Beginn am 7. September 1996. Der Kurs bietet Einzelunterricht und freies Programm. Die von den Teilnehmern vorgeschlagenen Stücke werden technisch und darstellerisch bearbeitet. Die Teilnehmer werden in drei Gruppen eingeteilt, Anfänger, Mittelstufe und Fortgeschrittene. Info: Centro Culturale Cahlemia, Via XXI Aprile 58040 Vetulonia Grosseto (Italia), Tel.: ++39 - 564 - 94 95 95

Auf Initiative einiger interessierter Musiker, Hersteller und Sammler von Instrumenten ist vor kurzem die **Società Italiana del Flauto Traverso Storico – SIFTS** (Italienische Gesellschaft für historische Querflöte) gegründet worden. Vorsitzender dieser Gesellschaft ist zur Zeit Gianni Lazzari. Die **SIFTS** hat die Absicht, die musikalische Kultur zu fördern, insbesondere das Studium der Flöte und der musikalischen Praktiken, die heute nicht mehr ausgeübt werden, genauer gesagt, die Praktiken, die sich auf die Zeitspanne vom Mittelalter bis zur Mitte unseres Jahrhunderts beziehen, die hundert Jahre der Böhmflöte inbegriffen. Weitere Informationen: Società Italiana del Flauto Traverso Storico, Via Orfeo 18, I-40124 Bologna.

NEU!

Die Querflötenfibel

von Alexander Hanselmann

Diese neue Querflötenschule vermittelt in 53 thematisch abgeschlossenen Kapiteln einen gründlichen Einstieg in das Querflötenspiel. Kurze Übungen und Spielstücke verschiedenster Herkunft und Stile sind unauffällig in den didaktisch durchdachten Aufbau des Stoffplanes eingebettet. Das Unterrichtswerk besteht aus folgenden vier Bänden:

Die Fundgrube	Lernhilfen, Theorieteil, Tabellen und Register, sie ist **Voraussetzung** für den sinnvollen Unterricht mit:	*DM 36.-**
Die ersten Schritte	(Band 1) Behandelt den Grundlehrstoff,	*DM 30.-**
Tanzen und Springen	(Band 2) Differenziertere Rhythmik, Chromatik,	*DM 30.-**
Gratwanderungen	(Band 3) 3. Oktave und moderne Spieltechniken,	*DM 36.-**

Die Bände 2 und 3 können parallel erarbeitet werden.
** (sFr. 25.-/30.-; ÖS 210.-/250.-) Preisänderungen vorbehalten.*

Verlagsadresse: Gitarren Forum Winterthur, Christian Bissig, Waldrainstrasse 1, CH-9010 **St.Gallen** Tel. (A/D: 0041 71) (CH: 071) 244 90 11

Der **5. Internationale Sommer-Flöten-Kurs für zeitgenössische Musik** unter der Leitung von Wil Offermans findet statt vom 26.-31. August 1996. Schwerpunktthema des Kurses wird die Moderne Flötentechnik sein. Info: Studio E, Vrolikstraat 195 D, NL - 1091 TX Amsterdam, Holland, Tel.: +. 31 (20)668 24 78

Das **Forum Artium** veranstaltet zwischen August 1996 und Mai 1997 viele höchst interessante Kurse für Holzbläser unter der Leitung namhafter Musiker. Veranstaltungskatalog erhältlich beim Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, D-49124 Georgsmarienhütte, Tel.: 05401/34160, Fax: 05401/34223

In der Zeit vom 17. - 20. Oktober 1996 laden die **Berliner Tage für Alte Musik** wieder zu einem vielfältigen Programm ein. Traditionsgemäß wird es neben Zuhören (Konzerte), Mitmachen (Kurse) und Anschauen (Musikinstrumentenmarkt) auch wieder spezielle Aktivitäten für Kinder geben. Info: ars musica, Postfach 11, Postamt 59, 10419 Berlin, Tel.: 030/4450686

Historische Instrumente bauen und spielen
An mehr als 20 Orten in Deutschland können Musikfreunde jetzt wieder Bau- und Spielkurse für historische Instrumente besuchen. Auf dem Programm von Volkshochschulen, Heimatpflegern, Jugendherbergen und Vereinen zur Erhaltung der Volkskunst stehen Dudelsack, Drehleier, Fidel, Gemshorn, historische Holzblasinstrumente und weitere wenig bekannte Instrumente. Ein Verzeichnis der Kursorte und Termine wird kostenlos zugesandt von Wilhelm Erlewein, Lärchenstr. 23, 85604 Zorneding

Die **Marcel Moyse Gesellschaft** möchte in nächster Zeit eine CD mit außergewöhnlichen Aufnahmen des legendären Marcel Moyse herausbringen. Ein weiteres Ziel der Gesellschaft ist es, vergriffene Ausgaben wiederzuveröffentlichen. Zur Verwirklichung dieser Projekte benötigt die Gesellschaft jedoch noch finanzielle Mittel, und sie möchte hiermit um weltweite Unterstützung bitten.
Außerdem ist die Gesellschaft dabei, ein Archiv in der New York Public Library einzurichten. Es liegen schon Briefe seines Lehrers Philippe Gaubert, Korrespondenz mit Rudolf Serkin, Briefe von Dirigenten und Komponisten, Fotos, Aufnahmen und Videofilme über seinen Unterricht vor. Trotzdem ist die Gesellschaft sehr an weiterem Material interessiert und ist auch hier auf die Mithilfe anderer angewiesen. Info: The Marcel Moyse Society, c/o Lawrence, 100 Riverside Drive, Apt. 7-C, New York, NY 10024

DEUTSCHER MUSIKINSTRUMENTENPREIS 1996 für Stephan Blezingers Altblockflöte nach Jacob Denner

Foto: Haase

Der **Deutsche Musikinstrumentenpreis** wird alljährlich vom Bundesministerium für Wirtschaft für zwei Sparten von Musikinstrumenten verliehen. 1996 wurde neben der Gitarre die Altblockflöte zum Wettbewerb ausgeschrieben. Zum Wettbewerb zugelassen waren nur Instrumente, die zum regulären Lieferprogramm einer Werkstatt gehören.
Die Prüfung fand in 3 Teilen statt: Zunächst wurden die Instrumente einer Jury aus namhaften Musikern zu einer ausführlichen musikalischen Prüfung vorgelegt. Sie fand in einem abgedunkelten Raum statt, so daß für die Juroren nicht erkennbar war, um welches Instrument es sich jeweils handelte. Anschließend wurde mit den Meßvorrichtungen der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt Braunschweig jedes Instrument auf seine Stimmungsreinheit und andere objektiv erfaßbare Qualitätsmerkmale überprüft. Zuletzt wurde die handwerkliche Qualität der Instrumente von einem Sachverständigen beurteilt.
Bei der Bewertung spielte das Verhältnis des Preises zur Qualität ebenfalls eine deutliche Rolle.
Stephan Blezinger: „Eigentlich hätte Jacob Denner diese hohe Auszeichnung verdient – seine Altblockflöte ist sicher eines der schönsten erhaltenen Instrumente seiner Art überhaupt. Um so mehr freue ich mich, daß meine Kopie dieses Instruments in allen drei Teilen der Prüfung auf dem ersten Rang lag – eine schöne Bestätigung meiner Arbeit."

Tiroler Preis für Trossinger Professorin

Am 3. Juni wurde der Traversflötistin Prof. Dr. Linde Brunmayr in Innsbruck der Jakob-Stainer-Preis 1996 verliehen, der den Namen des berühmten Tiroler Geigenbauers trägt und für Verdienste um die Alte Musik vergeben wird.

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.

Hermann Moeck, Postfach 3131, 29231 Celle. Geboren 1922, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte, promovierte 1951. Zahlreiche Veröffentlichungen zum Thema Holzblasinstrumente in Fachorganen, Inhaber der Firma Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk.

Gerd Lünenbürger (geb. 1958) studierte Blockflöte in Nürnberg, Wien und Amsterdam. 1991 übernahm er eine Professur an der Hochschule der Künste Berlin. Einen wesentlichen Teil seiner Arbeit widmet er Neuer Musik. Er ist Mitbegründer der Werkstatt für zeitgenössische Musik Biel (CH) und studierte 1994/95 im Rahmen eines Sabbaticals am Center for New Music and Audio Technologies in Berkeley (USA). Darüber hinaus unterrichtet er regelmäßig auf Kursen in Italien, Deutschland und der Schweiz.

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

Impressum:
TIBIA · Magazin für Holzbläser · 21. Jahrgang · Heft 3/96
Herausgeber: Gerhard Braun, Hartmut Gerhold, Hermann Moeck, Christian Schneider, Ulrich Thieme
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 4/96 erscheint im Oktober 1996 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

David Lasocki: Überblick über die Blockflötenforschung 1994

Ulrich Schmid: Ein Musikerkleeblatt zwischen den Epochen. Der Komponist J. Fr. Kleinknecht und seine Brüder

Frank Michael: Versuch über Musiken der Trauer und des Todes

sowie ein Porträt Lothar Fabers

Viktor Fortin

Pop für Blockflöte

Auf den praxisbezogenen „Gelben Seiten" der TIBIA hat mitunter auch Reflexion über Art und Begründung unserer Tätigkeit Platz. Ich möchte deshalb mit der Erörterung zweier Fragen beginnen:

1. Warum *Pop für Blockflöte*? Laufen uns sonst die Schüler davon?

Jeder versteht unter dem vielstrapazierten, dabei jedoch völlig unklaren Begriff *Pop* etwas anderes. Das läßt sich bei Diskussionen über dieses Thema leicht feststellen. Wie vielleicht einige der Leserinnen oder Leser dieses Artikels wissen, publiziere ich seit vielen Jahren (allerdings nicht nur!) Blockflötenmusik, die als *Pop für Blockflöte* einiges Echo, vielleicht nicht von allen Seiten freudige Zustimmung, jedenfalls aber eine gewisse Verbreitung erfahren hat. (Die Bezeichnung übrigens stammt nicht von mir, sondern von einem Verlagsleiter. Ich war selbst anfangs etwas erstaunt darüber, finde diese „Etikettierung" jedoch letztlich zutreffend.)

Zunächst also eine Begriffsklärung: Unter *Pop für Blockflöte* verstehe ich Musik in der Idiomatik der Popularmusik der zweiten Hälfte unseres zu Ende gehenden Jahrhunderts, welche speziell auf die Gegebenheiten der Blockflöte ausgerichtet ist, was Tonumfang, Artikulation, Phrasierung und klangliche Eigenheiten betrifft. Nachdem die Ausformungen der „Idiomatik der Popularmusik", bedingt durch ihre ungeheure, explosionsartige Verbreitung und deren exzessive kommerzielle Nutzung in der heutigen Unterhaltungsindustrie, beinahe unüberschaubare Formen angenommen haben, gehe ich in meiner Definition noch einen Schritt weiter: Meine Popmusik siedele ich etwa auf der Ebene der sogenannten „Evergreens" an, das heißt auf der einer der weitverbreitetsten Spielarten mit „easy listening"-Charakter, (zumindest teilweise) an der Grenze zur volkstümlichen Musik. Diese, wie das schon in Diskussionen geschehen ist, allerdings als „Volksmusik" zu bezeichnen, lehne ich aufgrund der Sensibilität dieses Begriffs auf das entschiedenste ab.

Letztlich ist aber eine Diskussion über die Frage der Etikettierung dieser Musik ein Streit um Worthülsen und eigentlich von geringem Interesse. Es ist auch sicher aussichtslos, mit einer pädagogisch gemeinten und angewandten Musik jeweils aktuellen „Sounds" nachzuhetzen: Bis der neueste Trend auf den Notenpulten der Schüler liegt, ist er längst schon veraltet und damit lächerlich geworden.

Ich kann mir auch nicht vorstellen, daß sich die Blockflöte zur Nachahmung von Sounds eignet, deren Klang durch die E-Gitarre, durch raffinierte akustische Effekte sowie aufwendige Aufnahmetechnik bestimmt wird.

Dort, wo sich Popmusik (ohnehin zumeist erfolglos) der Kommerzialisierung durch die Industrie entzieht oder dies anstrebt, steht sie in einem völlig anderen sozialen Kontext. Dort ist sie Musik aus Provokation, Ausdruck der Verlorenheit, des Protests, ja der Wut der jungen Generation. Dies ist bei meiner Musik weder beabsichtigt noch gefragt. Mir geht es darum, möglichst viele Menschen, und zwar solche, die sich in der speziellen Situation von Musik-Lernenden befinden, an einem Punkt ihres Interesses zu treffen, der sie dazu bewegt, bei ihrem Instrument zu bleiben und sich Leistung abzuverlangen. Im Grunde ist dies das gleiche Verfahren, das uns die Unterhaltungsindustrie seit Jahr und Tag vorexerziert: Es geht um die „größte Zahl", das Treibmittel der Demokratie, es geht um die „Einschaltquote". Warum sollten wir Instrumentalpädagogen von diesem Mittel nicht Gebrauch machen?

Ich versuchte allerdings so gut wie in jeder dieser Publikationen, immer wieder auf die modernen Spieltechniken unseres Instrumentes hinzuführen. Und zwar auf einem Level, der die Schüler nicht überfordert, Neugier weckt und damit eine Brücke zur heutigen Tonsprache auf einem ganz anderen Sektor unserer Kunst schlägt. Außerdem lasse ich mich nicht von meiner Meinung abbringen, daß es hier, wie im Leben meist, nicht auf das WAS, sondern auf das WIE ankommt. Ich möchte mich, anders ausgedrückt, auch für *Pop für Blockflöte* nicht schämen müssen.

Wesentlich scheint mir aber auch, das Spektrum der Blockflöte, welches bekanntermaßen das breiteste nicht ist, zu erweitern, und zwar in einer Weise, die dem Instrument gemäß ist. Und: wem diese Art Musik nicht zusagt, dem bleibt es unbenommen, sie wegzulassen. Der Lehrer wird sich ohnehin zumeist nach den technischen und geistigen Interessenlagen seiner Lernenden richten und Zwang zu einem bestimmten Repertoire wohl kaum ausüben.

Damit zur eingangs gestellten Frage: „Laufen uns sonst die Schüler davon?": Sicherlich nicht! Die Qualität eines Unterrichts zeigt sich zuerst im Umgang mit den Schülern und mit dem Instrument. Schlechtes Unterrichten kann auch durch „Pop" nicht gerettet werden. Aber es wäre schade, eine vielversprechende Chance zur Attraktivierung und zur Horizonterweiterung nicht zu ergreifen.

2. Wie gehe ich's an?
Einige stilistische Anmerkungen zur Interpretation von *Pop*

Grundsätzlich denke ich mir diese Art Musik von einem rhythmischen „Grundschlag" begleitet. In einem Vier-Viertel-Takt, also auf 1, 2, 3, 4 je ein Schlag, wobei die „leichten" Taktteile 2 und 4 eher einen (nicht zu groben, aber deutlichen) Akzent tragen dürfen:

NB 1

Es ist absolut nicht notwendig, dazu ein Schlaginstrument zu benutzen. „Bodycussion" tut's auch: **klatschen**, (auf die Oberschenkel) **patschen**, (mit den Füßen) **stampfen** oder klopfen sowie (mit den Fingern) **schnippen**. Allerdings sollte diese „Begleitung" der jeweiligen Lautstärke des oder der ausführenden Melodie-Instrumente angepaßt sein und selbstverständlich im Stadium des Erlernens oder Herausübens einer Stelle unterbleiben.

Als ein mögliches Begleitmuster, ausgeführt durch einen Spieler (Lehrer oder Schüler), die Begleitung zu *With A Beat* (aus „Happy Music", Bd. 1, Nr. 1) (s. *NB 2*).

Ist ein Baßinstrument vorhanden (Klavier, Gitarre, Keyboard, Baßxylophon o. ä.), könnte die erste Zeile etwa wie folgt ausgeführt werden (s. *NB 3*).

Gibt es dazu auch eine Gitarre, sind die Harmoniesymbole zu benutzen, wobei die Akkord-Alterationen (G7# u. ä.) auch unterbleiben können. Selbstverständlich können alle Akkorde auch durch Tasteninstrumente ausgeführt werden.

Je mehr Instrumente an der Realisierung eines Stückes beteiligt sind, desto wichtiger wird es, eine angemessene Länge des Stückes zu erzeugen. Das heißt zuerst eine Einleitung der Begleitinstrumente, wobei auch hier nicht alle zugleich, sondern einer nach dem anderen, jeder mit seiner Figur, einsetzen sollten.

Weitere Möglichkeiten der Ausdehnung eines Stückes sehe ich durch

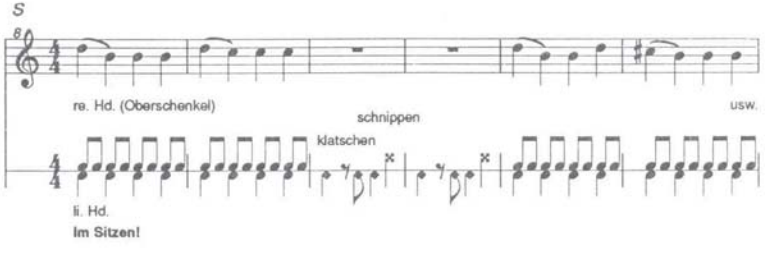
a) Wiederholung. Das muß nicht das ganze Stück betreffen, es kann auch ein anderes Wiederholungsmuster an seine Stelle treten. (Hier etwa: den „Kanon", der in diesem Stück eingebaut ist [die mittleren Zeilen bis zur Reprise zuerst einstimmig, dann zweistimmig], wiederholen);

b) suche Passendes („passend" kann auch ein Kontrast sein!) aus dem gleichen oder einem anderen Heft [Vorschläge aus dem gleichen Heft: die Nummern 2, 3, 15, 17, 27]. Einen eventuellen Tonartenwechsel kann man zumeist ignorieren und die Stücke einfach abrupt aneinanderreihen oder aber eine einfache Kadenz in der neuen Tonart dazwischenschalten.

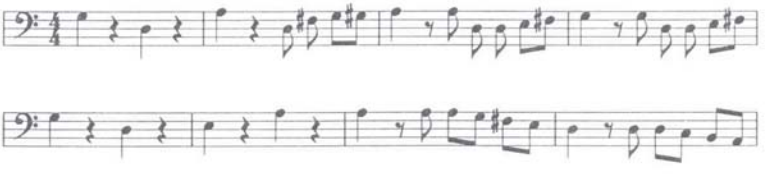
c) Improvisiere eine eigene Melodie oder eine andere, die du kennst, dazu! Improvisieren muß man lernen, „von selbst" können das nur Sonderbegabte!

Nun aber noch etwas ganz Wichtiges: Der ganze Aufwand mag motivierend sein, mag (bei Gruppenunterricht) auf verschiedene Schüler aufgeteilt und damit im Gruppenunterricht gut begründbar sein, das Stück mag auf diese Weise Material für die nächste Vorspielstunde abgeben – all dieser Aufwand aber kann auch wegbleiben. Alle Stücke sind auch **solo und einstimmig** ausführbar! Denn hat der Schüler einmal den „drive" eines Stückes erfaßt, spürt er inwendig die Antriebskraft eines rhythmischen Ostinato.

Als ich die zwei Bände *Happy Music* Kolleginnen und Kollegen vorlegte, hörte ich oft: „Schön und gut, aber viel zu schwer! Mach was Leichteres!" Ich machte mich also an die Arbeit, und so entstanden die *Fourteen Pieces*. Mit der Verminderung der technischen Schwierigkeiten legte ich auch die Verstehbarkeit deutlich für jüngere Lernende an – mit Aus-



NB 2



NB 3

nahme der letzten drei Stücke, in denen ich noch deutlicher als in *Happy Music* eine Treppe zu neuen Blastechniken zu bauen versuchte.

Das Zentrum dieser letzten drei Nummern ist Nr. 13 (*Das Dampfroß*); die Nummern 12 (*Ständchen*) und 14 (*Zeitlupe und Zeitraffer*) sind Vorübungen hierfür, die jedoch nicht zwingend vorher gespielt werden müssen.

Zeitlupe und Zeitraffer: Dieser Titel erklärt sich daraus, daß immer wieder Momente der Beschleunigung und des Abbremsens dargelegt werden. Außerdem finden sich häufig paarweise angeordnete musikalische Zellen, von denen eine die andere im Sinn einer zeitlichen Verschiebung variiert: T. 4 ist eine Beschleunigung von 3, findet sich aber nochmals variiert in T. 6; die T. 5 + 6 spiegeln beschleunigt 7 + 8 wider; Widerspiegelungen sind auch die T. 17 und 19. Die T. 10f finden sich abgebremst in 12f wieder; T. 13 letztes Viertel + T. 14 = T. 15; T. 16f = T. 18f = T. 20f. Der Rhythmus ist sehr frei, das Tempo durchgehend stark rubato. Das Stück ist technisch leichter als musikalisch. Dies ist ein absoluter Gegensatz zum nächsten: **Das Dampfroß**. Es ist als parodistische Nachbildung von Arthur Honeggers *Pacific 231* gedacht. Was dort aber ein großes Symphonieorchester ist, sind hier zwei (eigentlich drei) Blockflöten; was dort ein Hohelied auf ein technisches Wunderwerk der frühen 20er Jahre unseres Jahrhunderts, ist hier eine scherzhafte Skizze einer Lok, wie wir sie aus unzähligen Wildwestfilmen kennen. (Woher sonst kennt die heutige Jugend eine Dampfmaschine?)

Es geht also zunächst um den Start. Das schwierigste dabei scheint mir die Darstellung der Überwindung des Gesetzes von der Trägheit der Materie – musikalisch gesehen, die Länge der Pause von Ton 1 zu Ton 2 in der 2. Stimme: Extrem viel Zeit lassen! Die erzeugten Töne müssen „Gewicht" haben und stöhnen. Auch zwischen den nächstfolgenden, immer leichter werdenden Tönen sind zunächst größere, dann immer kleiner werdende Pausen. Die ersten zwei Zeilen sind nur der Darstellung einer Beschleunigung von Null auf jene Geschwindigkeit gewidmet, die ab der dritten Zeile herrscht. Ich schlage vor, sie in Halben zu messen und vom technischen Können der Ausführenden abhängig zu machen, dabei berücksichtigend, daß noch weiter gesteigert werden muß.

Die Töne der Sopranflöte sind an der Grenze zwischen Ton und Geräusch, tragen jedoch deutlichen Tonhöhencharakter mit Rauschregister-Beimischung. Anstelle des Abdeckens des Aufschnittes mit der rechten Hand kann auch ein schmaler Papierstreifen zwischen Windkanal und Labialkante gesteckt werden.

Die Töne der Altflöte sind eine ostinat wiederholte Achttonreihe über einer Ganztonreihenkonstellation, die der Sopranflöte eine viertönige Ganztonreihe. Das Tonmaterial wird zwischen den beiden Stimmen vertauscht und in den nachfolgenden Takten bis hin zum Schluß erweitert und variiert. Wenn die Halbtonerniedrigung des „Akkords" durch vorsichtiges Abdecken mit dem linken Mittelfinger nicht funktioniert, kann ein ähnlicher Effekt durch Abwechseln zwischen 013467 und 013457 erreicht werden. Beim „Zweiflöten-Signal" in T. 31 ist darauf zu achten, daß die Flöten zwischen Labium und Grifflöchern angefaßt werden. Es sollen keine Grifflöcher und schon gar nicht das Labium abgedeckt werden. Das „Lippenvibrato" wird ausgeführt, indem die Flöten während des Anblasens in kleinen Bewegungen sehr rasch im Mund auf- und abgeschwenkt werden. Es muß sich „echt", also wie das wohlbekannte Signal einer altersschwach dahinkeuchenden Lok anhören! Wer will, kann mit dem Einsatz der ersten Flöte in T. 32 ein bißchen zuwarten, um den Spaß besser zu verdeutlichen. Die „Pustetöne" ab T. 39 sind ein Effekt, der nur entsteht, wenn der Luftstrom die Flöte aus einer Entfernung von etwa einem halben Zentimeter erreicht und der Luftstoß sehr kräftig und kurz erfolgt. Die Flöte ist also auf die etwas vorgewölbte Unterlippe *vor* der Oberlippe aufzulegen. Es soll wie eine Miniaturlokomotive, wie eine Spielzeugdampflok klingen. Geben Sie sich nicht gleich zufrieden, sondern probieren Sie zusammen mit den Schülern die richtige Tongebung aus! Die Schüler haben dabei oft die besten Ideen und sind in aller Regel recht kreativ – und dabei gut motiviert. Das Finden all solcher Toneffekte fördert die Freude am Experiment und damit die Lust am eigenen Spiel.

Das Tempo ist nun kontinuierlich zu steigern (deshalb werden die Griffe auch immer leichter) bis zum schnellstmöglichen Prestissimo. Das Erscheinen der Mehrklänge in den beiden Flöten T. 73ff braucht nicht genau ausgezählt zu werden, die Halbtonerniedrigung aber muß in beiden Flöten zugleich erfolgen. Beim Mitsummen des Schlußtones empfehle ich zu experimentieren, welche Töne als die wirkungsvollsten im Sinne der Verdeutlichung des Stillstandes empfunden werden: Der Klang hängt vom individuellen Stimmklang der Ausführenden ab. Das Stück ist erfahrungsgemäß leicht faßlich, und die liebevolle ironische Heiterkeit kommt bei Instrumentalisten wie Zuhörern so gut an, daß ich nicht zögere, auch hier, trotz einer gewissen Sprödigkeit des Tonmaterials und trotz des experimentellen Charakters der Tonerzeugung, von *Pop für Blockflöte* zu sprechen. Mehrmals schon hörte ich die Rückmeldung, daß mit diesem Stück Lust für weitere Schritte in Richtung Musica Nova gemacht wurde.

Busy, Busy, das Stück Nr. 39 aus *For Teens* bringt gleich am Anfang in der ersten und der zweiten Altflöte einen Rhythmus, der sich zwar in der Popularmusik sehr häufig findet, der aber mit der Methode des Zählens „eins und zwei und..." nicht erarbeitet werden kann, 1. weil dies recht unangenehm schwierig ist, 2. weil sich diese Floskel ohnehin in die Ohren aller Zeitgenossen „gebissen" hat und 3. weil diese Methode der Erarbeitung dieser Musik nicht angemessen ist. Vielmehr empfehle ich eine Vorübung (ohne Blick auf die Noten) mit gesungenem oder gesprochenem „Duu-du-dud-tuuuuu - duu-du-dud-tuuuuu", genau im Rhythmus:

NB 4

welcher auch geklatscht oder geklopft, dann auf der Flöte zunächst auf einem Ton gespielt werden kann. Wichtig ist dabei das *Eins* in der dritten Stimme, von ihm geht der Impuls für die Aktion der anderen Stimmen aus. Eine weitere Vorübung:

Die ersten vier Takte in der ersten und der zweiten Stimme als Kanon (s. *NB 5*) spielen (immer noch auswendig – die Floskeln trägt ohnehin jeder im Ohr). Wenn das funktioniert, wäre der Komplementär-Rhythmus in der dritten Stimme einzufügen, zunächst vom Lehrer, dann von den Schülern, zuerst gesprochen, dann gespielt. Erst wenn alles reibungslos geht, wird der visuelle Kontakt mit dem Notenbild aufgenommen, das graphische Zeichen decodiert und als rhythmisches Pattern in das Repertoire aufgenommen.

Ich habe dieses Beispiel deshalb angeführt, weil es stellvertretend für das Erarbeiten vieler rhythmischer Probleme im Bereich der Popularmusik gelten mag: Decodierung der Notenschrift über den Erfahrungsbereich, nicht über den Intellekt.

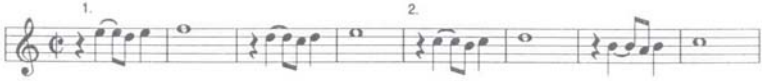
Als Abschluß ein Kurzkommentar über **Das unendliche Lied,** welches zum Erlernen von Improvisation dienen soll. Es ist in den beiden ersten Heften von *Time & Rhythm* zu finden. Es handelt sich um zweistimmige Stücke für zwei C-Flöten mit obligater Klavier- oder Gitarrebegleitung. Jede der beiden Stimmen ist jedoch „Hauptstimme" und braucht das andere Melodieinstrument nicht. Die jeweils andere Stimme dient also nur zum Aufputz.

Im ersten Heft geht es zunächst darum, ein Gefühl für den Ablauf einer viertaktigen Kadenz zu wecken und zu verfestigen, wobei sowohl die Flötenmelodie als auch die in diesem Fall unerläßliche Begleitung ständig über das Gerüst I - IV - V - I neue melodische Muster bilden. Dieses Gefühl für den stets gleichbleibenden harmonischen Ablauf bei unterschiedlicher (einfachster!) Melodie wird noch dadurch verstärkt, daß der Schüler (hoffentlich unter Mithilfe des Lehrers) dazu angehalten wird, den Ablauf des Geschehens kontrollierend zu verfolgen und schließlich auch noch zu verändern („zusammen- und auseinanderfalten" – wie ein Blatt Papier!).

In Heft 2 kommt das gleiche Kadenzgerüst, wieder zweistimmig mit obligater Akkordbegleitung, wobei nun in der ersten Stimme kleine chromatische Durchgänge, sämtlich zwischen d - dis - e oder e - es - d, aufscheinen. Wiederum kann jede der beiden Stimmen allein (aber mit Akkordbegleitung!) gespielt werden, wobei selbstverständlich anstelle der vorgeschlagenen Begleitmuster auch andere treten können – aber stets mit dem oben skizzierten harmonischen Ablauf. Wenn das ausreichend gefestigt ist (und zwischendurch auch eine Zeitlang liegenbleibt, dann wieder aufgenommen wird), kann ans Improvisieren gegangen werden, indem an die Stelle der oft gespielten melodischen Modelle über den gleichen harmonischen Ablauf eigene Melodien treten. Diese können spontan erfunden werden: das durch längeres Spielen verfestigte harmonische Gerüst „zwingt" zu einer bestimmten melodischen Gestaltung, zumindest die besser Begabten. Für diejenigen unter den Lernenden, welche über diesen „natürlichen" Instinkt nicht verfügen, habe ich leicht faßliche Regeln aufgestellt, die darauf beruhen, daß die Endpunkte eines Melodieverlaufs mit einem Dreiklangston desjenigen Akkordes übereinstimmen müssen, in dem man sich gerade befindet. Bei manchen Schülern wird es zunächst sinnvoll sein, dies als Übung auf dem Papier auszuführen. Das schriftlich Festgehaltene jedoch sollte immer möglichst gleich zum Klingen gebracht werden. Die Kadenzverläufe (ob nun mit Klavier, Keyboard oder Gitarre gespielt) sollte der Schüler, womöglich in verschiedenen Geschwindigkeiten, auf einer Tonbandkassette mit nach Hause nehmen können, um das Improvisieren auch ins Üben einfließen zu lassen. Wer sich schwer dabei tut, reduziere die Zahl der Töne pro Takt bis hin zu einem Ton und verlangsame außerdem das Tempo.

Improvisieren ist menschlich! Es gibt fast niemanden, der nicht den Reiz dieser Art des Musizierens bald zu genießen lernt.

Publikationen von Viktor Fortin:
Happy Music, 2 Bde., Doblinger, Wien, 1979 / **Fourteen Pieces**, Doblinger, Wien, 1983 / **Happy Beginner**, 2 Bde., Doblinger, Wien, 1990/ **For Teens**, UE, Wien, 1992 / **Liebeserklärungen an die Baßblockflöte** (für Baßblfl. und Git.), UE, Wien, 1993 / **Top Fourteen**, Doblinger, Wien, 1993 / **Time & Rhythm** (hrsg. zus. mit M. Heidecker), 6 Bde. geplant, 3 Bde. erschienen, UE, Wien, 1995ff. / **Über Drüber – Higher Than High** für Sopranblfl. und Melodiebaßakkordeon oder Klav. (für die Blockflöte leicht, für das Partnerinstrument leicht bis mittel), Musikverlag ABC Edition, A-5411 Oberalm 925, 1995



NB 5

21. INTERNATIONALE HERBSTTAGE FÜR MUSIK

Iserlohn, 26. September – 6. Oktober 1996

Meisterkurs für Klarinette Karl Leister 26. September bis 04. Oktober 1996

Zu diesem Meisterkurs wird eine begrenzte Zahl von aktiven Teilnehmern sowie Gasthörern angenommen.

Ein Auswahlvorspiel zu Beginn des Kurses entscheidet über die aktive Teilnahme.
Der Meisterkurs wird von dem Pianisten Ferenc Bognar begleitet.

Orchesterkurs für Schüler und Studenten Franz Weilnhammer 29. September bis 06. Oktober 1996

Die Teilnehmer werden im Gruppenunterricht von den jeweiligen Fachlehrern betreut.
In den täglichen Orchesterproben wird folgendes Programm erarbeitet:

Rossini	Ouvertüre „Der Barbier von Sevilla“
Mozart	Konzert für Klarinette und Orchester KV 622 A-Dur
Beethoven	Symphonie Nr. 3 op. 55 Es-Dur „Eroica“

Festival-Konzerte

Samstag, 28. September 1996
Duo-Recital
zur Eröffnung der 21. Internationalen Herbsttage für Musik
Karl Leister, Klarinette
Ferenc Bognar, Klavier

Mittwoch, 02. Oktober 1996
Jeunesse concertante

Freitag, 04. Oktober 1996, 20.00 Uhr, Rittersaal, Parktheater
Meisterkurs Karl Leister
Abschlußkonzert
der Teilnehmer des Meisterkurses für Klarinette

Sonntag, 06. Oktober 1996
Orchester-Matinée
zum Abschluß der 21. Internationalen Herbsttage für Musik
mit dem Kurs-Sinfonieorchester
Solist: Karl Leister, Klarinette
Leitung: Franz Weilnhammer

Anmeldeschluß: 26. August 1996

Anfragen und ausführliches Informationsmaterial über:
Sekretariat „Internationale Herbsttage für Musik“
c/o Musikschule Iserlohn
Gartenstraße 39, D-58634 Iserlohn
Telefon: +49/2371/2171950-54
Telefax: +49/2371/2171955

Was fasziniert an originalen Blockflöten der Barockzeit?

Das charakteristisch obertönige Timbre,
die für Blockflöten so dynamische Tonbildungsmöglichkeit,
doch vor allem das Spielgefühl, mit einem Instrument solcher Art
auf besondere Weise eins sein zu können.

*

Wir bieten – neben unseren Rottenburgh-Flöten –
folgende Barockkopien an:

Sopran- und Altblockflöten
nach

Jan Steenbergen

(1675-1728, Amsterdam)

Originale in der Sammlung Frans Brüggen, Amsterdam
a' = 440 oder 415 Hz. Aus Birnbaum, Indisch Buchs oder
Grenadill, geölt und gewachst. Im Lederfutteral.

Altblockflöte
nach

Thomas Stanesby senior

(1668-1734, London)

Original in der Sammlung Frans Brüggen, Amsterdam.
Die wohl berühmteste überlieferte Altflöte aus der Barockzeit.
Rekonstruktion Ralf Ehlert – a' = 440 oder 415 Hz. Aus Indisch
Buchs, natur oder antik gebeizt, geölt. Im Lederfutteral.

*

Die Steenbergen-Kopien werden bei uns von Gabriele Grünewald,
die Stanesbys von Ralf Ehlert – beide Blockflötenbaumeister –
sowohl in der Herstellung als auch im Service betreut. Jedem
Instrument liegt ein entsprechendes Zertifikat bei.

Bitte Sonderprospekt anfordern, oder rufen Sie einfach unser
Informationstelefon an: 0 51 41 / 88 53 23.

MOECK

VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK
Postfach 3131, D-29231 Celle

Viktor Fortin

Pop für Blockflöte

Auf den praxisbezogenen „Gelben Seiten" der TIBIA hat mitunter auch Reflexion über Art und Begründung unserer Tätigkeit Platz. Ich möchte deshalb mit der Erörterung zweier Fragen beginnen:

1. Warum *Pop für Blockflöte*? Laufen uns sonst die Schüler davon?

Jeder versteht unter dem vielstrapazierten, dabei jedoch völlig unklaren Begriff *Pop* etwas anderes. Das läßt sich bei Diskussionen über dieses Thema leicht feststellen. Wie vielleicht einige der Leserinnen oder Leser dieses Artikels wissen, publiziere ich seit vielen Jahren (allerdings nicht nur!) Blockflötenmusik, die als *Pop für Blockflöte* einiges Echo, vielleicht nicht von allen Seiten freudige Zustimmung, jedenfalls aber eine gewisse Verbreitung erfahren hat. (Die Bezeichnung übrigens stammt nicht von mir, sondern von einem Verlagsleiter. Ich war selbst anfangs etwas erstaunt darüber, finde diese „Etikettierung" jedoch letztlich zutreffend.)

Zunächst also eine Begriffsklärung: Unter *Pop für Blockflöte* verstehe ich Musik in der Idiomatik der Popularmusik der zweiten Hälfte unseres zu Ende gehenden Jahrhunderts, welche speziell auf die Gegebenheiten der Blockflöte ausgerichtet ist, was Tonumfang, Artikulation, Phrasierung und klangliche Eigenheiten betrifft. Nachdem die Ausformungen der „Idiomatik der Popularmusik", bedingt durch ihre ungeheure, explosionsartige Verbreitung und deren exzessive kommerzielle Nutzung in der heutigen Unterhaltungsindustrie, beinahe unüberschaubare Formen angenommen haben, gehe ich in meiner Definition noch einen Schritt weiter: Meine Popmusik siedele ich etwa auf der Ebene der sogenannten „Evergreens" an, das heißt auf der einer der weitverbreitetsten Spielarten mit „easy listening"-Charakter, (zumindest teilweise) an der Grenze zur volkstümlichen Musik. Diese, wie das schon in Diskussionen geschehen ist, allerdings als „Volksmusik" zu bezeichnen, lehne ich aufgrund der Sensibilität dieses Begriffs auf das entschiedenste ab.

Letztlich ist aber eine Diskussion über die Frage der Etikettierung dieser Musik ein Streit um Worthülsen und eigentlich von geringem Interesse. Es ist auch sicher aussichtslos, mit einer pädagogisch gemeinten und angewandten Musik jeweils aktuellen „Sounds" nachzuhetzen: Bis der neueste Trend auf den Notenpulten der Schüler liegt, ist er längst schon veraltet und damit lächerlich geworden.

Ich kann mir auch nicht vorstellen, daß sich die Blockflöte zur Nachahmung von Sounds eignet, deren Klang durch die E-Gitarre, durch raffinierte akustische Effekte sowie aufwendige Aufnahmetechnik bestimmt wird.

Dort, wo sich Popmusik (ohnehin zumeist erfolglos) der Kommerzialisierung durch die Industrie entzieht oder dies anstrebt, steht sie in einem völlig anderen sozialen Kontext. Dort ist sie Musik aus Provokation, Ausdruck der Verlorenheit, des Protests, ja der Wut der jungen Generation. Dies ist bei meiner Musik weder beabsichtigt noch gefragt. Mir geht es darum, möglichst viele Menschen, und zwar solche, die sich in der speziellen Situation von Musik-Lernenden befinden, an einem Punkt ihres Interesses zu treffen, der sie dazu bewegt, bei ihrem Instrument zu bleiben und sich Leistung abzuverlangen. Im Grunde ist dies das gleiche Verfahren, das uns die Unterhaltungsindustrie seit Jahr und Tag vorexerziert: Es geht um die „größte Zahl", das Treibmittel der Demokratie, es geht um die „Einschaltquote". Warum sollten wir Instrumentalpädagogen von diesem Mittel nicht Gebrauch machen?

Ich versuchte allerdings so gut wie in jeder dieser Publikationen, immer wieder auf die modernen Spieltechniken unseres Instrumentes hinzuführen. Und zwar auf einem Level, der die Schüler nicht überfordert, Neugier weckt und damit eine Brücke zur heutigen Tonsprache auf einem ganz anderen Sektor unserer Kunst schlägt. Außerdem lasse ich mich nicht von meiner Meinung abbringen, daß es hier, wie im Leben meist, nicht auf das WAS, sondern auf das WIE ankommt. Ich möchte mich, anders ausgedrückt, auch für *Pop für Blockflöte* nicht schämen müssen.

Wesentlich scheint mir aber auch, das Spektrum der Blockflöte, welches bekanntermaßen das breiteste nicht ist, zu erweitern, und zwar in einer Weise, die dem Instrument gemäß ist. Und: wem diese Art Musik nicht zusagt, dem bleibt es unbenommen, sie wegzulassen. Der Lehrer wird sich ohnehin zumeist nach den technischen und geistigen Interessenlagen seiner Lernenden richten und Zwang zu einem bestimmten Repertoire wohl kaum ausüben.

Damit zur eingangs gestellten Frage: „Laufen uns sonst die Schüler davon?": Sicherlich nicht! Die Qualität eines Unterrichts zeigt sich zuerst im Umgang mit den Schülern und mit dem Instrument. Schlechtes Unterrichten kann auch durch „Pop" nicht gerettet werden. Aber es wäre schade, eine vielversprechende Chance zur Attraktivierung und zur Horizonterweiterung nicht zu ergreifen.

2. Wie gehe ich's an? Einige stilistische Anmerkungen zur Interpretation von *Pop*

Grundsätzlich denke ich mir diese Art Musik von einem rhythmischen „Grundschlag" begleitet. In einem Vier-Viertel-Takt, also auf 1, 2, 3, 4 je ein Schlag, wobei die „leichten" Taktteile 2 und 4 eher einen (nicht zu groben, aber deutlichen) Akzent tragen dürfen:

NB 1

Es ist absolut nicht notwendig, dazu ein Schlaginstrument zu benutzen. „Bodycussion" tut's auch: **klatschen**, (auf die Oberschenkel) **patschen**, (mit den Füßen) **stampfen** oder klopfen sowie (mit den Fingern) **schnippen**. Allerdings sollte diese „Begleitung" der jeweiligen Lautstärke des oder der ausführenden Melodie-Instrumente angepaßt sein und selbstverständlich im Stadium des Erlernens oder Herausübens einer Stelle unterbleiben.

Als ein mögliches Begleitmuster, ausgeführt durch einen Spieler (Lehrer oder Schüler), die Begleitung zu *With A Beat* (aus „Happy Music", Bd. 1, Nr. 1) (s. *NB 2*).

Ist ein Baßinstrument vorhanden (Klavier, Gitarre, Keyboard, Baßxylophon o. ä.), könnte die erste Zeile etwa wie folgt ausgeführt werden (s. *NB 3*).

Gibt es dazu auch eine Gitarre, sind die Harmoniesymbole zu benutzen, wobei die Akkord-Alterationen (G7# u. ä.) auch unterbleiben können. Selbstverständlich können alle Akkorde auch durch Tasteninstrumente ausgeführt werden.

Je mehr Instrumente an der Realisierung eines Stückes beteiligt sind, desto wichtiger wird es, eine angemessene Länge des Stückes zu erzeugen. Das heißt zuerst eine Einleitung der Begleitinstrumente, wobei auch hier nicht alle zugleich, sondern einer nach dem anderen, jeder mit seiner Figur, einsetzen sollten.

Weitere Möglichkeiten der Ausdehnung eines Stückes sehe ich durch

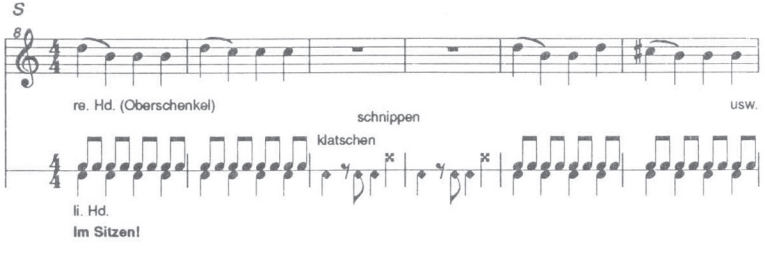
a) Wiederholung. Das muß nicht das ganze Stück betreffen, es kann auch ein anderes Wiederholungsmuster an seine Stelle treten. (Hier etwa: den „Kanon", der in diesem Stück eingebaut ist [die mittleren Zeilen bis zur Reprise zuerst einstimmig, dann zweistimmig], wiederholen);

b) suche Passendes („passend" kann auch ein Kontrast sein!) aus dem gleichen oder einem anderen Heft [Vorschläge aus dem gleichen Heft: die Nummern 2, 3, 15, 17, 27]. Einen eventuellen Tonartenwechsel kann man zumeist ignorieren und die Stücke einfach abrupt aneinanderreihen oder aber eine einfache Kadenz in der neuen Tonart dazwischenschalten.

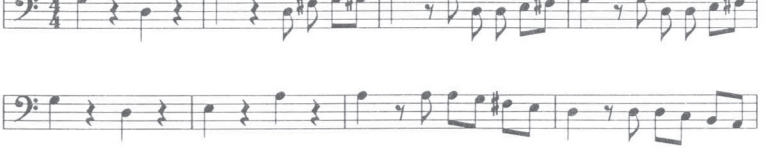
c) Improvisiere eine eigene Melodie oder eine andere, die du kennst, dazu! Improvisieren muß man lernen, „von selbst" können das nur Sonderbegabte!

Nun aber noch etwas ganz Wichtiges: Der ganze Aufwand mag motivierend sein, mag (bei Gruppenunterricht) auf verschiedene Schüler aufgeteilt und damit im Gruppenunterricht gut begründbar sein, das Stück mag auf diese Weise Material für die nächste Vorspielstunde abgeben – all dieser Aufwand aber kann auch wegbleiben. Alle Stücke sind auch **solo und einstimmig** ausführbar! Denn hat der Schüler einmal den „drive" eines Stückes erfaßt, spürt er inwendig die Antriebskraft eines rhythmischen Ostinato.

Als ich die zwei Bände *Happy Music* Kolleginnen und Kollegen vorlegte, hörte ich oft: „Schön und gut, aber viel zu schwer! Mach was Leichteres!" Ich machte mich also an die Arbeit, und so entstanden die *Fourteen Pieces*. Mit der Verminderung der technischen Schwierigkeiten legte ich auch die Verstehbarkeit deutlich für jüngere Lernende an – mit Aus-



NB 2



NB 3

nahme der letzten drei Stücke, in denen ich noch deutlicher als in *Happy Music* eine Treppe zu neuen Blastechniken zu bauen versuchte.

Das Zentrum dieser letzten drei Nummern ist Nr. 13 (*Das Dampfroß*); die Nummern 12 (*Ständchen*) und 14 (*Zeitlupe und Zeitraffer*) sind Vorübungen hierfür, die jedoch nicht zwingend vorher gespielt werden müssen.

Zeitlupe und Zeitraffer: Dieser Titel erklärt sich daraus, daß immer wieder Momente der Beschleunigung und des Abbremsens dargelegt werden. Außerdem finden sich häufig paarweise angeordnete musikalische Zellen, von denen eine die andere im Sinn einer zeitlichen Verschiebung variiert: T. 4 ist eine Beschleunigung von 3, findet sich aber nochmals variiert in T. 6; die T. 5 + 6 spiegeln beschleunigt 7 + 8 wider; Widerspiegelungen sind auch die T. 17 und 19. Die T. 10f finden sich abgebremst in 12f wieder; T. 13 letztes Viertel + T. 14 = T. 15; T. 16f = T. 18f = T. 20f. Der Rhythmus ist sehr frei, das Tempo durchgehend stark rubato. Das Stück ist technisch leichter als musikalisch. Dies ist ein absoluter Gegensatz zum nächsten: **Das Dampfroß**. Es ist als parodistische Nachbildung von Arthur Honeggers *Pacific 231* gedacht. Was dort aber ein großes Symphonieorchester ist, sind hier zwei (eigentlich drei) Blockflöten; was dort ein Hohelied auf ein technisches Wunderwerk der frühen 20er Jahre unseres Jahrhunderts, ist hier eine scherzhafte Skizze einer Lok, wie wir sie aus unzähligen Wildwestfilmen kennen. (Woher sonst kennt die heutige Jugend eine Dampfmaschine?)

Es geht also zunächst um den Start. Das schwierigste dabei scheint mir die Darstellung der Überwindung des Gesetzes von der Trägheit der Materie – musikalisch gesehen, die Länge der Pause von Ton 1 zu Ton 2 in der 2. Stimme: Extrem viel Zeit lassen! Die erzeugten Töne müssen „Gewicht" haben und stöhnen. Auch zwischen den nächstfolgenden, immer leichter werdenden Tönen sind zunächst größere, dann immer kleiner werdende Pausen. Die ersten zwei Zeilen sind nur der Darstellung einer Beschleunigung von Null auf jene Geschwindigkeit gewidmet, die ab der dritten Zeile herrscht. Ich schlage vor, sie in Halben zu messen und vom technischen Können der Ausführenden abhängig zu machen, dabei berücksichtigend, daß noch weiter gesteigert werden muß.

Die Töne der Sopranflöte sind an der Grenze zwischen Ton und Geräusch, tragen jedoch deutlichen Tonhöhencharakter mit Rauschregister-Beimischung. Anstelle des Abdeckens des Aufschnittes mit der rechten Hand kann auch ein schmaler Papierstreifen zwischen Windkanal und Labialkante gesteckt werden.

Die Töne der Altflöte sind eine ostinat wiederholte Achttonreihe über einer Ganztonreihenkonstellation, die der Sopranflöte eine viertönige Ganztonreihe. Das Tonmaterial wird zwischen den beiden Stimmen vertauscht und in den nachfolgenden Takten bis hin zum Schluß erweitert und variiert. Wenn die Halbtonerniedrigung des „Akkords" durch vorsichtiges Abdecken mit dem linken Mittelfinger nicht funktioniert, kann ein ähnlicher Effekt durch Abwechseln zwischen 013467 und 013457 erreicht werden. Beim „Zweiflöten-Signal" in T. 31 ist darauf zu achten, daß die Flöten zwischen Labium und Grifflöchern angefaßt werden. Es sollen keine Grifflöcher und schon gar nicht das Labium abgedeckt werden. Das „Lippenvibrato" wird ausgeführt, indem die Flöten während des Anblasens in kleinen Bewegungen sehr rasch im Mund auf- und abgeschwenkt werden. Es muß sich „echt", also wie das wohlbekannte Signal einer altersschwach dahinkeuchenden Lok anhören! Wer will, kann mit dem Einsatz der ersten Flöte in T. 32 ein bißchen zuwarten, um den Spaß besser zu verdeutlichen. Die „Pustetöne" ab T. 39 sind ein Effekt, der nur entsteht, wenn der Luftstrom die Flöte aus einer Entfernung von etwa einem halben Zentimeter erreicht und der Luftstoß sehr kräftig und kurz erfolgt. Die Flöte ist also auf die etwas vorgewölbte Unterlippe *vor* der Oberlippe aufzulegen. Es soll wie eine Miniaturlokomotive, wie eine Spielzeugdampflok klingen. Geben Sie sich nicht gleich zufrieden, sondern probieren Sie zusammen mit den Schülern die richtige Tongebung aus! Die Schüler haben dabei oft die besten Ideen und sind in aller Regel recht kreativ – und dabei gut motiviert. Das Finden all solcher Toneffekte fördert die Freude am Experiment und damit die Lust am eigenen Spiel.

Das Tempo ist nun kontinuierlich zu steigern (deshalb werden die Griffe auch immer leichter) bis zum schnellstmöglichen Prestissimo. Das Erscheinen der Mehrklänge in den beiden Flöten T. 73ff braucht nicht genau ausgezählt zu werden, die Halbtonerniedrigung aber muß in beiden Flöten zugleich erfolgen. Beim Mitsummen des Schlußtones empfehle ich zu experimentieren, welche Töne als die wirkungsvollsten im Sinne der Verdeutlichung des Stillstandes empfunden werden: Der Klang hängt vom individuellen Stimmklang der Ausführenden ab. Das Stück ist erfahrungsgemäß leicht faßlich, und die liebevolle ironische Heiterkeit kommt bei Instrumentalisten wie Zuhörern so gut an, daß ich nicht zögere, auch hier, trotz einer gewissen Sprödigkeit des Tonmaterials und trotz des experimentellen Charakters der Tonerzeugung, von *Pop für Blockflöte* zu sprechen. Mehrmals schon hörte ich die Rückmeldung, daß mit diesem Stück Lust für weitere Schritte in Richtung Musica Nova gemacht wurde.

Busy, Busy, das Stück Nr. 39 aus *For Teens* bringt gleich am Anfang in der ersten und der zweiten Altflöte einen Rhythmus, der sich zwar in der Popularmusik sehr häufig findet, der aber mit der Methode des Zählens „eins und zwei und..." nicht erarbeitet werden kann, 1. weil dies recht unangenehm schwierig ist, 2. weil sich diese Floskel ohnehin in die Ohren aller Zeitgenossen „gebissen" hat und 3. weil diese Methode der Erarbeitung dieser Musik nicht angemessen ist. Vielmehr empfehle ich eine Vorübung (ohne Blick auf die Noten) mit gesungenem oder gesprochenem „Duu-du-dud-tuuuuu - duu-du-dud-tuuuuu", genau im Rhythmus:

NB 4

welcher auch geklatscht oder geklopft, dann auf der Flöte zunächst auf einem Ton gespielt werden kann. Wichtig ist dabei das *Eins* in der dritten Stimme, von ihm geht der Impuls für die Aktion der anderen Stimmen aus. Eine weitere Vorübung:

Die ersten vier Takte in der ersten und der zweiten Stimme als Kanon (s. *NB 5*) spielen (immer noch auswendig – die Floskeln trägt ohnehin jeder im Ohr). Wenn das funktioniert, wäre der Komplementär-Rhythmus in der dritten Stimme einzufügen, zunächst vom Lehrer, dann von den Schülern, zuerst gesprochen, dann gespielt. Erst wenn alles reibungslos geht, wird der visuelle Kontakt mit dem Notenbild aufgenommen, das graphische Zeichen decodiert und als rhythmisches Pattern in das Repertoire aufgenommen.

Ich habe dieses Beispiel deshalb angeführt, weil es stellvertretend für das Erarbeiten vieler rhythmischer Probleme im Bereich der Popularmusik gelten mag: Decodierung der Notenschrift über den Erfahrungsbereich, nicht über den Intellekt.

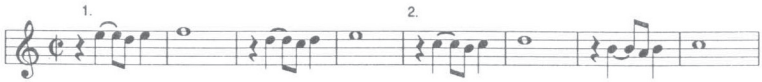
Als Abschluß ein Kurzkommentar über **Das unendliche Lied,** welches zum Erlernen von Improvisation dienen soll. Es ist in den beiden ersten Heften von *Time & Rhythm* zu finden. Es handelt sich um zweistimmige Stücke für zwei C-Flöten mit obligater Klavier- oder Gitarrebegleitung. Jede der beiden Stimmen ist jedoch „Hauptstimme" und braucht das andere Melodieinstrument nicht. Die jeweils andere Stimme dient also nur zum Aufputz.

Im ersten Heft geht es zunächst darum, ein Gefühl für den Ablauf einer viertaktigen Kadenz zu wecken und zu verfestigen, wobei sowohl die Flötenmelodie als auch die in diesem Fall unerläßliche Begleitung ständig über das Gerüst I - IV - V - I neue melodische Muster bilden. Dieses Gefühl für den stets gleichbleibenden harmonischen Ablauf bei unterschiedlicher (einfachster!) Melodie wird noch dadurch verstärkt, daß der Schüler (hoffentlich unter Mithilfe des Lehrers) dazu angehalten wird, den Ablauf des Geschehens kontrollierend zu verfolgen und schließlich auch noch zu verändern („zusammen- und auseinanderfalten" – wie ein Blatt Papier!).

In Heft 2 kommt das gleiche Kadenzgerüst, wieder zweistimmig mit obligater Akkordbegleitung, wobei nun in der ersten Stimme kleine chromatische Durchgänge, sämtlich zwischen d - dis - e oder e - es - d, aufscheinen. Wiederum kann jede der beiden Stimmen allein (aber mit Akkordbegleitung!) gespielt werden, wobei selbstverständlich anstelle der vorgeschlagenen Begleitmuster auch andere treten können – aber stets mit dem oben skizzierten harmonischen Ablauf. Wenn das ausreichend gefestigt ist (und zwischendurch auch eine Zeitlang liegenbleibt, dann wieder aufgenommen wird), kann ans Improvisieren gegangen werden, indem an die Stelle der oft gespielten melodischen Modelle über den gleichen harmonischen Ablauf eigene Melodien treten. Diese können spontan erfunden werden: das durch längeres Spielen verfestigte harmonische Gerüst „zwingt" zu einer bestimmten melodischen Gestaltung, zumindest die besser Begabten. Für diejenigen unter den Lernenden, welche über diesen „natürlichen" Instinkt nicht verfügen, habe ich leicht faßliche Regeln aufgestellt, die darauf beruhen, daß die Endpunkte eines Melodieverlaufs mit einem Dreiklangston desjenigen Akkordes übereinstimmen müssen, in dem man sich gerade befindet. Bei manchen Schülern wird es zunächst sinnvoll sein, dies als Übung auf dem Papier auszuführen. Das schriftlich Festgehaltene jedoch sollte immer möglichst gleich zum Klingen gebracht werden. Die Kadenzverläufe (ob nun mit Klavier, Keyboard oder Gitarre gespielt) sollte der Schüler, womöglich in verschiedenen Geschwindigkeiten, auf einer Tonbandkassette mit nach Hause nehmen können, um das Improvisieren auch ins Üben einfließen zu lassen. Wer sich schwer dabei tut, reduziere die Zahl der Töne pro Takt bis hin zu einem Ton und verlangsame außerdem das Tempo.

Improvisieren ist menschlich! Es gibt fast niemanden, der nicht den Reiz dieser Art des Musizierens bald zu genießen lernt.

Publikationen von Viktor Fortin:
Happy Music, 2 Bde., Doblinger, Wien, 1979 / **Fourteen Pieces**, Doblinger, Wien, 1983 / **Happy Beginner**, 2 Bde., Doblinger, Wien, 1990/ **For Teens**, UE, Wien, 1992 / **Liebeserklärungen an die Baßblockflöte** (für Baßblfl. und Git.), UE, Wien, 1993 / **Top Fourteen**, Doblinger, Wien, 1993 / **Time & Rhythm** (hrsg. zus. mit M. Heidecker), 6 Bde. geplant, 3 Bde. erschienen, UE, Wien, 1995ff. / **Über Drüber – Higher Than High** für Sopranblfl. und Melodiebaßakkordeon oder Klav. (für die Blockflöte leicht, für das Partnerinstrument leicht bis mittel), Musikverlag ABC Edition, A-5411 Oberalm 925, 1995



NB 5